ZEITSCHRIFT DES HISTORISCHEN VEREINES FÜR STEIERMARK

geleitet von Gerhard Pferschy und Karl Spreitzhofer

SONDERBAND 23

ZUM 80. GEBURTSTAG VON LEOPOLD KRETZENBACHER

HERAUSGEGEBEN VOM VEREINSAUSSCHUSS

LEOPOLD KRETZENBACHER

LEBEN UND GESCHICHTE DES VOLKSSCHAUSPIELS IN DER STEIERMARK

Ausgewählte Aufsätze

Graz 1992

Abbildungen auf dem Umschlag:
Vorderseite: Gottvater im Steirischen Paradeisspiel. St. Georgen ob Murau 1949.
Rückseite: Siebenfach gehörnte Lucifermaske der Mürztaler Paradeisspiele 1947.

Impressum:

Gesamtherstellung: Steierm. Landesdruckerei, Graz. – 3086-92.
Gedruckt mit Unterstützung der Steiermärkischen Landesregierung, der Landeshauptstadt Graz und der Historischen Landeskommission für Steiermark.

Inhalt

Gerhard Pferschy, Statt einer Einleitung 1

Die steirisch-kärntischen Prasser- und Hauptsündenspiele. Zum barocken Formwandel eines Renaissancethemas und dessen Fortleben im Volksschauspiel 4
Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 50, Wien 1947, S. 67–85.

Magdalenenlegende und Volksschauspiel 23
Beiträge zur Volkskunde Tirols. Festschrift zu Ehren Hermann Wopfners, 2. Teil = Schlernschriften 53, Innsbruck 1948, S. 219–336.

Die Steiermark in der Volksschauspiellandschaft Innerösterreich 41
Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 51, Wien 1948, S. 148–194, 1 Verbreitungskarte.

Bühnenformen im steirisch-kärntischen Volksschauspiel 89
Carinthia I 141, Klagenfurt 1951, S. 136–160, 4 Textfiguren.

Der Graf von Backenweil. Ein Heimkehrerspiel auf dem steirischen Barocktheater 114
Festschrift J. F. Schütz, hgg. v. B. Sutter, Graz–Köln 1954, S. 101–118.

Schlangenteufel und Satan im Paradeisspiel. Zur Kulturgeschichte der Teufelsmasken im Volksschauspiele 132
Masken in Mitteleuropa. Volkskundliche Beiträge zur europäischen Maskenforschung, hgg. v. Leopold Schmidt. Wien 1955, S. 72–92 und 4 Abbildungen.

Legende und Spiel vom Traumgesicht des Sünders auf der Jenseitswaage. Zu Fortleben und Gehaltwandel einer frühchristlichen Legende um einen „sozialen" Heiligen 155
Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde 7, Bonn 1956, S. 145–172, 2 Bildtafeln.

Adams Testament und Tod. Apokryphe und Totentanz im lebendigen Volksschauspiel der Steiermark 185
Schweizerisches Archiv für Volkskunde 54, Basel 1958, S. 129–149.

Altsteirischer Bergmannstanz. Knappenfeier und Landesrepräsentation im Schwert- und Reiftanzspiel 206
Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 11, Esslingen 1959, Heft 3, S. 20–24.

Totentänze im Südosten 216
Ostdeutsche Wissenschaft 6, München 1959, S. 125–152, 3 Textabbildungen, 4 Bildtafeln.

Jesuitentheater in Alt-Judenburg 248
Neue Chronik zur Geschichte und Volkskunde der innerösterreichischen Alpenländer 71 = Beilage zur „Südost-Tagespost" vom 13. Dezember 1961, S. 1–2.

Vom Mysteriendrama zum Volksschauspiel 252
Das österreichische Volksstück = Schriften des Instituts für Österreichkunde 23, Wien 1971, S. 51–57.

Christus soll nicht gegeißelt werden. Ein mittelalterlich-schwedisches Visionsmotiv in einem altsteirischen Passionsspiel 259
Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 75, Wien 1972, S. 116–126.

Das „Komödie Buch über das Leben des heil. Martyrer Christoph". Ein bisher ungedrucktes Volksschauspiel-Bruchstück aus der Steiermark 270
Jahrbuch für Volksliedforschung 20, Berlin 1975, S. 133–150.

Volksschauspiel 288
Volksmusik in Österreich. Hgg. von W. Deutsch u. a., Wien 1984, S. 97–105, 8 Abbildungen.

Zur „Frau des Pilatus" (Matth. 27,19) im österreichischen Christileiden-Spiel der Gegenwart 300
Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 40, Wien 1986, S. 17–32.

Register 316

Statt einer Einleitung

ist zunächst einmal festzuhalten, daß keiner, der das Glück hat, mit Leopold Kretzenbacher persönlich bekannt zu sein, es glauben wird, daß es an der Zeit sei, mit ihm seinen achtzigsten Geburtstag zu begehen. So sehr hat man sich an seine jugendlich ausschwingende Gesprächskultur, an seine gleichmäßig intensive Arbeitskraft gewöhnt, mit der er Jahr für Jahr das Feld seiner Forschungen ausweitende Untersuchungen vorlegt.

Versucht man, das Gesamtwerk zu überschauen, so erkennt man schnell, wie sehr die Erforschung des Volksschauspiels sein ganzes Leben begleitet hat. Seine frühen Studienbände zu diesem Thema sind längst vergriffen. Nachfolgende Spezialuntersuchungen sind, seinem internationalen Rang gemäß, an verschiedensten Orten, meist außerhalb seiner steirischen Heimat, erschienen. Der Historische Verein für Steiermark schätzt sich daher glücklich, daß sein Ehrenmitglied Univ.-Prof. DDr. Leopold Kretzenbacher sich bereit fand, seine wichtigsten nicht hier erschienenen Aufsätze zum steirischen Volksschauspiel zu diesem Buch zusammenzufügen und durch ein Register zu erschließen.

Angesichts dieses Geburtstages ziemt es sich, kurz innezuhalten und die wichtigsten Stationen dieses Gelehrtenlebens in Erinnerung zu rufen. Geboren am 13. November 1912 in Leibnitz, verlor er früh den einer deutschen Bauernfamilie aus dem Bacherngebirge entstammenden Vater. Seine Mutter, eine deutsche Bürgerstochter aus dem Sanntal, vermittelte ihm das reiche Legendenwissen ihrer Heimat.

Es folgte das Studium an der Universität Graz, an der er Germanistik, Indogermanistik und klassische Philologie hörte und durch die Lehrveranstaltungen Viktor von Gerambs zur Volkskunde kam. Er dissertierte bei Karl Polheim mit einer Untersuchung zum steirischen Volksschauspiel „Die Dramen vom Reichen Manne und dem Armen Lazarus und die Prasser- oder Hauptsündenspiele" und promovierte 1936. Leider ging diese Dissertation im Krieg verloren, doch hat Kretzenbacher später Ergebnisse zu mehreren Aufsätzen ausgebaut. Bald legte er auch die Lehramtsprüfung in Deutsch und in Latein ab. Da er keine Anstellung fand, studierte er intensiv weiter: Deutsche Altertumskunde bei Leo Jutz, Slawistik und Balkanologie bei Josef Matl, verbunden mit ausgedehnten Studienwanderungen und -fahrten in den europäischen Südosten. Nun erwarb er auch eingehende Kenntnisse der südosteuropäischen Sprachen. Mitte 1938 wurde er am Steirischen Volkskundemuseum angestellt. 1939 folgte die Habilitation.

Während des Krieges, den er im Südosten und Osten mitmachte, wurde er 1943 zum außerplanmäßigen Professor für Deutsche Volkskunde an der Universität Graz ernannt, vom Oktober 1943 bis Juli 1944 war er Gastprofessor für Germanistik an der Universität Agram.

Im September 1945 kehrte er aus der Kriegsgefangenschaft an das Volkskundemuseum zurück. 1950 wurde seine Venia legendi in Graz erneuert, schon 1955 folgte die Verleihung des Titels Außerordentlicher Universitätsprofessor. Das Steirische

Volkskundemuseum verdankt ihm nicht nur den Ausbau der Handbücherei zu einer wissenschaftlichen Bibliothek, ohne die ein Museum dieses Ranges nicht arbeiten kann, sondern auch die wissenschaftliche Bestimmung und Einordnung vieler Gegenstände in der Sammlung und zahlreiche Bestandsaufnahmen lebendiger Überlieferungen im Land. 1958 wurde Kretzenbacher in Vertretung Hanns Korens provisorischer Leiter des Museums. Er verkörperte jene glückliche Synthese von Museumsarbeit und Forschung, ohne die heute ein wirklich zeitgemäßes Museum nicht mehr vorstellbar ist. In diese Museumsjahre fällt die Ausweitung seiner Studien auf den gesamten europäischen, besonders den südosteuropäischen Raum, steigt das Interesse an den Kontaktzonen zwischen den Völkern weiter an, legt eine rastlose Forschungs- und Sammeltätigkeit den Grund für den Übergang zur systematisch vergleichenden Volkskunde.

1961 nahm Kretzenbacher einen Ruf an die Universität Kiel an. Von nun an bezog er auch Skandinavien in seine komparativen Forschungen ein. Mehrere Aufsätze und das Buch „Ringreiten, Rolandspiel und Kufenstechen, Sportliches Reiterbrauchtum von heute als Erbe aus abendländischer Kulturgeschichte", Klagenfurt 1966, zeigen die Beherrschung des europäischen Kulturraumes.

1966 wurde er an die Universität München auf das Ordinariat für Deutsche und Vergleichende Volkskunde mit dem Schwerpunkt Südosteuropa berufen. Dort baute er das Institut für Deutsche und Vergleichende Volkskunde auf und entfaltete eine intensive, äußerst fruchtbare Lehrtätigkeit, die in ausgedehnten Lehrfahrten kulminierte, in denen er seine Hörer vor Ort in die Feldforschung einführte und ihnen die Völker seiner Forschungsräume nahebrachte. In München fand er eine freundschaftliche, kollegiale Atmosphäre und nicht zuletzt die großzügig gewährte materielle Hilfestellung für die Bedürfnisse seines Instituts, so blieb er München treu und lehnte Berufungen nach Wien und Graz ab. Die Bayerische Akademie der Wissenschaften zählte ihn bald zu ihren aktivsten Mitgliedern. Auch nach seiner Emeritierung blieb der enge Kontakt mit München erhalten. So ist er zwischen seinem steirischen Domizil Lebring und München ebenso unterwegs wie zwischen den Wohnorten seiner zahlreichen Familie.

Es ist noch zu berichten, daß angesichts der Bedeutung des Wirkens des Gelehrten zahlreiche Ehrungen und Mitgliedschaften des In- und Auslandes nicht ausblieben. Seine österreichische Heimat stellte sich mit dem Österreichischen Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst I. Klasse und dem Großen Goldenen Ehrenzeichen des Landes Steiermark ein, die Rechtswissenschaftliche Fakultät der Grazer Universität promovierte ihn zum Ehrendoktor. Festgaben und Würdigungen begleiteten seine runden Geburtstage. Unser Verein wählte ihn zum Ehrenmitglied, die Historische Landeskommission für Steiermark zum Mitglied, sie betonten damit den Dank für die stets aufrechterhaltene starke Verbindung zur steirischen Landesforschung.

Die historische Volkskunde verdankt Leopold Kretzenbacher unter anderem zweierlei, zum einen den geistesgeschichtlich-kulturhistorischen Ansatz, zum anderen die konsequente Anwendung der philologisch-historischen Methode bei der Verfolgung volkskundlicher Phänomene durch den gesamten alteuropäischen Kulturraum, die ihn zur komparativen Sehweise drängten. Als ein Beispiel für viele möchte ich dafür auf sein Buch über „Die Seelenwaage, Zur religiösen Idee vom Jenseitsgericht auf der Schicksalswaage in Hochreligion, Bildkunst und Volksglaube", Klagenfurt 1958, verweisen, das den Bogen vom alten Ägypten, dem Orient, der Antike über das Mittelalter bis zum kärntisch-steirischen Volksschauspiel spannt.

Grundgelegt wurde dies bereits in der Thematik seiner Dissertation. Es sind der bäuerliche Jedermann, das Paradeisspiel, der Totentanz im innerösterreichischen

Raum, die er bis in das Spätmittelalter in ihren wechselnden Spielarten zurückverfolgte. Dabei ist es sein Anliegen, vorzudringen dazu, was das Volk gewußt und geglaubt hat. In der Folge geht er den rudimentär dazugekommenen überlieferten Randfiguren nach und legt Schicht für Schicht die geschichtlichen Veränderungen der Motivik frei, um die wesentlichen Überlieferungsstränge herausschälen zu können. Dazu wird ihm der frühmittelalterliche, oft auf apokryphen Überlieferungen fußende Legendenschatz ebenso zur Quelle wie die bildlichen Darstellungen auf Fresken und Reliefs.

Neben dem Schauspiel im engeren Sinne wird das Umzugsspiel, werden Tanzspiele, werden Masken, Spielraum und Sprechtechnik zu einem Gesamtbild der außerkirchlichen Andacht aus spätmittelalterlicher Wurzel zusammengefügt und deren Innovationen in der Renaissance und Umformungen im Barock im Zeichen der Gegenreformation sichtbar gemacht. Dabei greift Kretzenbacher mehrfach beim Fortschreiten seiner Forschungen auf schon behandelte Themen zurück und verknüpft sie neu, wenn er auf größere Zusammenhänge stößt, wenn sich vertiefte Sehweisen ergeben. So gelangt er auch zu einem vertieften Verständnis der barocken allegorischen Figuren, an denen er uns die Glaubenswelt des Volksbarock nahebringt. In genauer eingrenzender Untersuchung kann er die Bedeutung der steirischen Stifte und Klöster und der Jesuiten für die Pflege der Spieltraditionen und deren Umformungen festschreiben. Er zeigt uns auch, wie die gemeineuropäische Überlieferung die einzelnen Volkskulturen durchdringt, stellt Sonderformen und Gemeinsamkeiten fest und geht Kontaktzonen und Schnittlinien besonders im Südosten nach.

Daneben weitete sich sein Arbeitsgebiet auf die gesamte Volkskunde aus.* An die 400 Publikationen sind es bis heute, darunter eine Reihe gewichtiger Bücher, die einer konsequent eingesetzten bewunderswerten Arbeitskraft zu verdanken sind. In jüngerer Zeit tritt dabei in zunehmendem Maße die Bildinterpretation hervor, die vergleichende Untersuchung von Bilderzählungen, ihrer Transfiguration und ihrer Herkunft aus Legenden und Sagen bis in die Gegenwart. Dabei wird auch der Einfluß byzantinischer Überlieferungen und ihr Ineinanderwirken mit katholischer Motivik im europäischen Südostraum erforscht. So wird die Erarbeitung des alteuropäischen religiösen volksfrommen Brauchtums im Ergebnis zur Weltbildforschung, und wir freuen uns, daß die außerordentlich gute Überlieferung und die Fortdauer des geistlichen Volksschauspiels in der Steiermark dem Jubilar dazu so viele Ansatzpunkte geboten haben.

Der Historische Verein für Steiermark wünscht seinem Ehrenmitglied und langjährigen Schriftführer in herzlicher Verbundenheit noch viele Jahre ungebrochener Gestaltungskraft.

Gerhard Pferschy

* Vergleiche die Bibliographien: Helge Gerndt und Georg R. Schroubek, Vergleichende Volkskunde, Bibliographie Leopold Kretzenbacher (Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte 3), München–Würzburg 1977, 70 Seiten, und: Vergleichende Volkskunde, Bibliographie Leopold Kretzenbacher II. Aus Anlaß seines 75. Geburtstages zusammengestellt von Gerda Möhler, München 1989, 44 Seiten.

Die steirisch-kärntischen Prasser- und Hauptsündenspiele

Zum barocken Formwandel eines Renaissancethemas und dessen Fortleben im Volksschauspiel

J. R. Bünker veröffentlichte 1913 „Das Spiel vom reichen Manne und dem armen Lazarus", das er in Steirisch-Laßnitz, halbenwegs zwischen Murau und St. Lambrecht in Obersteier, mitten im Kerngebiet lebendiger Volksschauspielüberlieferung gefunden hatte [1]). 1915 nahm er es in seine Sammlung „Volksschauspiele aus Obersteiermark" auf [2]). Nach seiner Angabe lagen ihm zwei Fassungen vor, deren zweite er ungedruckt ließ, ohne ihre Verschiedenheiten von der ersten zu vermerken. Später hat K. Reuschel das gleiche Spiel in der kleinen Auswahl „Das deutsche Volksschauspiel" wieder abgedruckt [3]). Reuschel deutet einleitend bereits die Problematik dieses besonderen Spieles an, das ja nicht ein reines „Prasserspiel" (Vom reichen Manne und dem armen Lazarus) ist, sondern ein „Spiel von den sieben Hauptsünden", in dem der biblische Reiche nur den Geiz und die Unmäßigkeit als zwei von den sieben Todsünden zu versinnbildlichen hat.

Seit Bünkers Veröffentlichung wurde das Spiel in der Fachliteratur mehrmals erwähnt. Man erkannte in ihm ein Erbe jener Renaissanceschicht des deutschen Volksschauspieles, wie es an sich reiner in den ostwärts gewanderten Spielen fortlebte (Heideboden, Oberufer), und nur vereinzelt in den Alpenländern auf jener Stufe verblieb (Triebener Paradeisspiel) [4]), und schloß dies aus dem Titel und dem stofflichen Vorherrschen des Prasserthemas. Doch ging man dabei nicht auf die merkwürdige Doppelnatur des Spieles (Prasser: Hauptsündenspiel) näher ein und bedauerte nur, daß es so vereinzelt überliefert ist [5]).

Tatsächlich besteht aber das Prasser- oder Hauptsündenspiel in einer ganzen Reihe von steirisch-kärntischen Handschriften und in der Erinnerung vieler noch lebender Spieler. Damit ist meine Ansicht gerechtfertigt, wonach dieses Spiel zu den typischesten der gesamten steirisch-kärntischen Volksschauspiellandschaft gehört,

die selber, wenn nicht durch den reichsten, so doch sicher durch den urtümlichsten Spielbesitz hinsichtlich des Themenkreises und des Darstellungsstiles gekennzeichnet ist. Es handelt sich bei den vorliegenden Fassungen nicht etwa nur um einen Grundtext, von dem sich die anderen in nur unwesentlichen Versvarianten abhöben, sondern um „geprägte Form, die lebend sich entwickelt"; um ein Spiel also, das sich von einer Fassung zur anderen um Einschübe neuer Versgruppen, ja ganzer Szenen und Zwischenspiele verbreitert. Die Fehldeutungen über dessen Herkunft und Wesen, von denen unten noch gesprochen werden soll, wären vielleicht unterblieben, wenn mehr als jene eine, dreimal völlig gleich abgedruckte Fassung vorgelegen hätte.

Es gelang mir bisher, folgende Spieltexte festzuhalten und in Originalen oder in Abschriften für wissenschaftliche Zwecke zu vergleichen:

1. „Komede Buch worin allerhant schoene Vorstellungen von den Sieben Haupt Sinden Enthalten sind. Gehörig Mathias Staub. Geschrieben worden 25 ten Juli 1815 Von Antono Herk" (Kennzeichen L). — Spiel aus Steirisch Laßnitz, Original: Sammlung für Volkskunde im Stift St. Lambrecht. Die Abschrift stellte Prof. K. Polheim, Graz, 1935 freundlichst zur Verfügung.
2. „Rolle vom reichen Prasser Gespiell" (Kennzeichen J). — Das Spiel fand Prof. V. v. Geramb 1912 in St. Peter ob Judenburg samt den Masken. Handschrift um 1860. Das Stück wurde zuletzt in dieser Fassung 1870 in der Gegend von Judenburg gespielt. Original in der Sammlung Polheim [6]).
3. „Das Spiel vom reichen Prasser und dem armen Lazarus" (Kennzeichen V). — Nach einer Handschrift des Schusters Josef Holz aus Steirisch Laßnitz an den erwähnten Orten dreimal abgedruckt.
4. „Ein schönes Lehrreiches Schauspiel von den sieben todtsünden, der Reiche Prasser genant. Geschrieben im Jahr 1904. Holz Heinrich." Ebenfalls aus Steirisch Laßnitz (Kennzeichen T). — Original in der Sammlung Polheim.
5. Ein Prasser-Hauptsündenspiel ohne Titel (Kennzeichen O). — In einer Sammelhandschrift, zu Ende geschrieben 1890 von „Quirin Streinnig, Guschlbauer in Klein St. Veit bei Neumarkt". Dann wurde die Handschrift an Josef Holz verkauft, der 1913 starb. 1904 setzte Johann Stock aus St. Georgen ob Murau, derzeit der rührigste Spielträger in Steiermark, seinen Eigentumsvermerk in die Handschrift, die er später nach Abschrift an Landes-Reg.-Rat F. Oberndorfer in Graz übergab. Landes-Reg.-Rat Oberndorfer gestattete freundlich Einblick in diese Fassung.

6. „Der reiche Prasser und der arme Lazarus" (Kennzeichen N). — Mit Bleistift geschriebene Spielhandschrift aus der Zeit kurz nach dem ersten Weltkriege, vom weststeirischen Spielführer Josef Neukam aus Reiteregg dem Archiv des Steirischen Volkskundemuseums in Graz geliehen.
7. „Ein schönes lehrreiches Schauspiel von den sieben Todtsünden oder der Reiche Prasser genant. geschrieben im Jahr 1850 Josef Loitsch" (Kennzeichen K). — Kärntner Originalhandschrift aus der Vellach (Seitengraben des Metnitztales). Sie wurde mir 1935 gütig von Hofrat Georg Graber, Klagenfurt, zur Verfügung gestellt. (Sammelhandschrift.)

Der Vergleich dieser Spiele läßt vier stark voneinander abweichende Fassungen des Prasser-Hauptsündenspieles erkennen: drei steirische (L 1815, J etwa 1860, V 1903) und eine aus Kärnten (K 1850). Dazu treten O (1890), T (1904) und N (etwa 1921) als vollständige, von V nicht wesentlich verschiedene Spieltexte. Außerdem verwahrt das Spielarchiv das Grazer Volkskundemuseums vier Bruchstücke mit Prasserspielszenen aus Handschriften des 19. Jahrhunderts, deren Verse L und V nahestehen.

Alle Handschriften und die meisten Aufführungsdaten weisen in den engen Bereich des Kerngebietes der steirisch-kärntischen Volksschauspiellandschaft zwischen dem oberen Mur- und dem nahen Metnitztal. Dieses Gebiet entspricht mit einer Fülle von vielfach noch nicht veröffentlichten Überlieferungen, durch lebhafte Spieltätigkeit bis in die unmittelbare Gegenwart (Genovefa 1938 in St. Ägidi bei Murau, Passionsspiele 1922—1938 in St. Lorenzen ob Murau [7]), Paradeis- und Hirtenspiel 1946 und 1947 in St. Georgen ob Murau, Steirisch Laßnitz usw.) und durch die Gemeinsamkeit gerade dieses Prasser-Hauptsündenspieles als Besonderheit durchaus den Erfordernissen, auf Grund deren allein ein Bereich als „Spiellandschaft" angesprochen werden darf [8]).

Unter den zwanzig Volksschauspielen im Nachlaß J. R. Bünkers, die er in Kaning im Kärntner Nockgebiet gesammelt hatte, befindet sich auch ein Spiel vom Reichen Prasser [9]). Doch ist es dasselbe, das er schon in seiner großen Sammlung 1915 abgedruckt hatte [10]).

Ein burgenländisches „Prasserspiel", von Karl Horak aus Wallern, Bezirk Bruck a. d. Leitha, veröffentlicht, ist hier scharf zu trennen [11]). Es ist als reines „Prasserspiel" nicht auf das Hauptsündenthema ausgeweitet und kann (bei aller Möglichkeit einer Wanderung aus dem steirisch-kärntischen Gebiet, die allerdings schon vor dem Einbau des Prasserspieles in die Hauptsündenreihe erfolgt sein müßte) doch auch bodenständigen Ursprungs aus dem humanistischen Schuldrama sein [12]).

Desgleichen ist über ein deutsches Kärntner Volksschauspiel vom Reichen Prasser nichts Näheres bekannt, das der Kärntner Bauer Andreas Schuster vulgo Drabosnjak [13]) aus Sternberg bei Velden ins Kärntner Windische übertragen hat. Von Drabosnjak, wie ihn die slowenische Forschung ausschließlich nennt, sind mehrere Bearbeitungen deutscher Volksschauspiele bekannt und erhalten, die er für seine windischen Landsleute zu Anfang des 19. Jahrhunderts übersetzte. In unserem Spiel wird aber selbst der Titel verschieden angegeben. So geht daraus nicht mit Sicherheit hervor, ob es ein reines „Prasserspiel" wie das burgenländische war oder eine „Komödie von den sieben Hauptsünden" mit der Prasserszene als Mitte [14]). Jedenfalls wurde noch 1926 in Köstenberg, dem alten Passionsspielort mit deutscher und seit dem Beginne des 19. Jahrhunderts auch mit windischer Spielüberlieferung, nahe der Heimat jenes A. Schuster-Drabosnjak ein deutsches Prasserspiel aufgeführt [15]).

Alle oben aufgezählten Spiele, die steirischen sowohl, als auch das besonders bunt ausgestaltete kärntische, sind Prasser- und Hauptsündenspiele. Sie werden als solche schon in den einzelnen Ankündigungen vorgestellt:

. . . „eine Schönne Komede anzukinden
eine Vorstellung von den Siben Haupt Sinden,
eine Schöne Komede zu kinden an
gleich wie es den Reichen Praser ist ergang . . ." (nach L 1815).

Es handelt sich also in der Tat ursprünglich um ein Spiel vom reichen Manne und vom armen Lazarus, um einen volkstümlichen Nachklang jener Fülle von Renaissancedramen dieses Stoffes, der wie das Thema vom Verlorenen Sohn und wie der Jedermann so sehr dem Weltgefühl der Renaissancedichtung, ihrer Abkehr vom großen Mysteriensspiel des Oster- und Weihnachtsfestkreises und ihrem Suchen nach einem individuellen Schicksal entsprach, das doch auf das allgemein Gültige, Symbolische hin gestaltet wurde. Das Prasser-Lazarus-Thema gehört seit der Blüte in den italienischen rappresentazioni sacre (Lazaro ricco e povero) und im Humanistentheater lateinischer und deutscher Zunge, besonders in den Schulaufführungen der Ordensbühnen (Jesuitentheater) [16]) bis tief in den Spätbarock zum festen Themenkreis des dramatischen Schaffens Es ist ein individuelles Schicksal nach dem selbst schon dramatisch aufgebauten biblischen Bericht (Lucas XVI, 19—31), das, wie beim Totentanz und Jedermann (Homulus, Hecastus, Everyman), ins Typische des Menschenschicksals gewendet, gerade im 16. als dem Jahrhundert des Überganges vom Zusammenbruche des Spätmittelalters zum schmerzlichen Werden einer neuen Zeit mit den Wirren religiöser

Erregung und sozialer Aufstände in Reformation und Bauernkrieg packen mußte. Das Thema gab dem noch renaissancehaften Wunsch nach Persönlichkeitsentfaltung und nach Aufzeigen bürgerlicher Machtfülle günstige Gelegenheit (ähnlich wie beim Hecastus, Epulo und in den Gastereien des Spieles vom Weltleben des Verlorenen Sohnes) das glanzvolle Getriebe besitzstolzen Bürgertums im Gastmahl des Reichen aufleuchten zu lassen [17]). Welche Fülle von Einzelszenen wucherte immer mehr aus der Keimzelle des Bibelwortes vom Prasser: . . . et epulabatur quotidie splendide (Lucas XVI, 19)! Gerade solche Szenen geben einen tiefen Einblick in das Werden volkstümlicher Spielteile aus kleinsten biblisch-liturgischen Ansätzen.

Und doch ist unser Thema erfüllt von einem zweiten beherrschenden Gedanken jener Umbruchszeit: vom Gedanken an den „jähen und unvorhergesehenen Tod", vom Gefühl des sozialen Unrechtes und der Nichtigkeit jeglichen Diesseitsbesitzes angesichts einer aus den Fugen geratenen Welt und schwankend gewordenen Zeit, für die nur im Glauben an eine göttliche Gerechtigkeit und im festen Vertrauen auf ein ausgleichendes Jenseits Halt und Sicherheit zu finden ist. So wurde dieses Thema der Weltliteratur früh zum Typus des Parabelspiels aus dem Erbe der Renaissance, begründet im Zeitlichen seines Herkunftsumgrundes und in der zeitlos gültigen sozialen Mahnung, schließlich im religiösen Memento mori!

Es ist dementsprechend auch kein Zufall, daß der Prasser-Lazarus-Stoff im 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts eine so auffallende Fülle von Bearbeitungen, Drucken und Spieldaten aufweist. Er stellt sich damit schon zahlenmäßig würdig drei anderen ebenfalls „individualbiographischen" Themen jener Zeit an die Seite, nämlich der Susanna, dem Verlorenen Sohne und dem Ägyptischen Josef. Auch sie lebten im alpenländischen Volksschauspiel bis in die jüngste Vergangenheit.

Freilich würde es den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen, wollten wir alle bisher gefundenen Titel und Fassungen verzeichnen. Doch liegt darüber bereits eine Dissertation von Ernst Nahde wenigstens als Teildruck vor [18]). So sollen die Drucke jener Zeit nur genannt und gegenüber Nahde ergänzt werden. Die zugehörigen Quellen und Literaturhinweise enthält größtenteils jene Arbeit.

Die älteste Gruppe der Prasser-Lazarus-Dramen in den Ländern deutscher Zunge beruht auf einem Züricher Druck von 1529. Zu ihr gehören: ein Züricher Anonymus (1540), je ein undatierter Druck aus Nürnberg und Zürich und eine Züricher Spieldruckabschrift von 1541, schließlich zwei Drucke aus Mühlhausen (Elsaß) und Augsburg. Ich konnte zeitlich hier einen noch nirgends erwähnten Nürnberger Spieldruck von 1569 anreihen, den ich 1935 in der Preußischen Staatsbibliothek feststellen und zur Bearbeitung einsehen konnte [19]). Nahdes Zusammenstellung ist hier ferner um einen Magdeburger Druck von 1590 zu erweitern [20]). Als letzte Drucke reihen sich der „Züricher Gruppe" noch zwei aus Straßburg (1611) und Basel (1663) an. Eine nur handschriftlich überlieferte Straßburger „Aktion" unseres Themas von Augustinus Widenmann wird von Nahde nach der Züricher Gruppe eingereiht, während sie Johannes Bolte vor den Züricher Anonymus von 1540 setzt [21]).

Die Schweiz scheint mithin auch hinsichtlich des Prasser-Lazarus-Stoffes großen Anteil an den süddeutschen Renaissancetexten zu haben. Es ist leicht möglich, daß auch die älteste bisher bekannte Fassung unseres Themas in der Sammlung des Sterzinger Spielführers Vigil Raber auf einer Übernahme aus Zürich, bzw. Basel beruht. Von beiden Städten führen ziemlich starke Theaterverbindungen nach Tirol. Anton Dörrer verzeichnet in der Handschriftübersicht Vigil Rabers eine Handschrift: „Der reichmann und Lazarus", 1549. Diese Datierung ließe auf die Möglichkeit einer Abschrift aus einem Züricher Druck schließen. Der älteste stammt ja von 1529. Doch muß V. Rabers Grundlage älter sein, da er 1539 nur eine Vorlage neuerdings abschrieb, weil er die ältere 1520 schon ausgeliehen und so lange nicht zurückerhalten habe können [22]). Zudem ist es durchaus möglich, daß auch weitere Tiroler Spiele hierher gehören, auch wenn vorerst über die Texte noch nichts bekannt ist. Ein Spiel vom Reichen Manne wurde 1563 zu Bruneck in Südtirol gespielt [23]). Aber schon lange vorher hatte die unruhige Stimmung und sozialrevolutionäre Gesinnung der Tiroler Bergknappen als wiedertäuferische Geisteshaltung im Sinne Thomas Müntzers in diesem Bibelgleichnis vom prassenden Reichen und dem unterdrückten Armen nach Ausdruck gesucht. Im Jahre 1536, als es im fuggerischen Bergwerksort Schwaz mehrere Bergknappenunruhen gab, ließ Mattheis Gorgner aus Schwaz drei Lieder in Augsburg drucken, deren eines vom reichen Manne handelte, „gleich Liedfassungen von Weltgerichtsauftritten aus einem Spiele, das noch im 18. Jahrhundert fortlebte" [24]).

Bedeutender und charakteristischer ist die in ihren Texten erhaltene Spielgruppe von Bearbeitungen und Drucken im Anschluß an den „Lazarus mendicus" (1541) des Georgius Macropedius, jenes hervorragenden und streitbaren Verfechters des damaligen Reformkatholizismus. Sein lateinisches Drama erscheint

neuerdings zu Köln 1551 und nochmals zu Utrecht 1552 wie die Erstausgabe.

Ein selbständiges Spiel in Versen ist die „Comedia von dem reichen Mann und armen Lazaro" des Johannes Krüginger, Zwickau 1543, neugedruckt 1550 zu Dresden. Der Berner Druck des Prasserspiels von Jakob Funckelin ist nur noch in einem einzigen Exemplar vorhanden. Desgleichen ein Lazarus-Spiel von Jakob Frey, gedruckt zu Straßburg, ohne Jahr, zeitlich aber hier einzureihen.

Im weiteren sind Prasserspiele und Drucke bekannt von: Georg Müntzer, Magdeburg 1575, Ch. Hoffmann, Königsberg 1579, Guilielmus Gazaeus, Nürnberg 1589 (soferne dieses derzeit unzugängliche Stück wirklich vom Lazarus mendicus und nicht vom Lazarus redivivus, dem Bruder der biblischen Martha und Maria handelt).

Bekannter ist die deutsche „Aktion" unseres Stoffes von Joachim Lonemann, Magdeburg 1590, überarbeitet und neu herausgegeben zu Eisleben 1591, durch Georg Rollenhagen zu Magdeburg 1612 und 1622 [25]).

Mit der „Tragedia vom reichen Mann und armen Lazaro" des Jakob Ayrer, gedruckt zu Nürnberg 1589, befinden wir uns im Einflußbereich der englischen Komödianten, die seit 1592 Deutschland als Wandertruppen durchzogen. Sie brachten den Lazarusstoff 1608 in einer Aufführung zur Faschingszeit auch nach Graz. Damit steht aber das „Prasserspiel" als Thema schon am Beginn des deutschen Theaterlebens der Steiermark. Es besteht kein Zweifel, daß die Englischen Komödianten ihre zehn Bühnenstücke, darunter Marlowes „Faust" und eine Bearbeitung von Shakespeares „Kaufmann von Venedig", im Februar 1608 am erzherzoglichen Hof zu Graz (vermutlich im Ballhaus der Hofburg) in deutscher Sprache spielten [25a]).

In Einzeldrucken erschienen die lateinischen Spiele des Martin Spieß zu Gera 1607 und des Jakobus Cornelius Luminaeus zu Löwen 1613. Für 1615 schließt sich eine unklare Nachricht über ein niederländisches Spiel des Sam. Coster an. Es ist die letzte bei Nahde verzeichnete Nachricht. Johannes Bolte brachte seither noch den Titel eines wohl schon in den Barock gehörigen Singspieles von Andreas Fromm (Actus musicus de Divite et Lazaro), gedruckt zu Stettin 1649, bei [26]).

So reich ist also das Prasser-Lazarus-Thema allein in den erhaltenen Drucken jenes Jahrhunderts zwischen Reformation und Gegenreformation vertreten! Ihre Zahl läßt auf eine Fülle gleichzeitiger Spielaufführungen [27]) und dementsprechend auf die hervorragende Bedeutung und Beliebtheit auch für die Folgezeit schließen [28]). Nur in jenem Hofbarock, für den die Verherrlichung des absolutistischen Herrschers und einer streng eingehaltenen höfischen Rangordnung die vordringliche Absicht der Dichtung in „Staatsromanen" u. dgl. war, mußte unser doch immer sozial anklagendes Thema zurücktreten. Diese neue Form einer „höfischen" Dichtung im 17. Jahrhundert, wie sie Günther Müller aus vielen kennzeichnenden Einzelzügen erwies, lag vom „Politischen" her bestimmt ganz anders als im bürgerlichen 16. Jahrhundert auf einer höfisch-absolutistischen Ebene" [29]).

Innerlich gewandelt und Hand in Hand damit äußerlich neugeformt, begegnet das Prasserspiel der Renaissance im Einwirken des Barock, sofern wir die erwähnte Richtung des Hofbarock hier zurückstellen, auf dem Jesuitentheater und den anderen Ordensbühnen. Die neue religiös-ethische Absicht gibt sich auch in anderen künstlerischen Ausdrucksmitteln kund. Das Ordensthater der Gegenreformation erhält wesentlich die Aufgabe der Glaubensverherrlichung (propaganda fidei). Die Symbolgestalt des Prassers, der schon in der Renaissance ein Everyman, Hecastus, Jedermann war, wird in barocker Spielform mitten unter allegorisch gezeichnete Genossen gestellt. Ganz im Sinne der barocken Kunst des Jesuitendramas wird der Moralbegriff des „schlechten", geizigen und unmäßigen Menschen, des biblischen Dives in eine Reihe von allegorischen Figuren als Träger solcher Wesenszüge zerlegt, die zusammengenommen wieder den alten, volkstümlichen Prasserbegriff ergeben. Gerade diese „Zerlegung eines Begriffes" hat ja aus dem barocken Ordensdrama bis tief ins 19. Jahrhundert im Wiener Vorstadttheater nachgewirkt. Man denke an die dichterische Feinheit, mit der Ferdinand Raimund einen an sich gedanklichen Vorgang, den Abschied der Jugend vom alternden Bauern Wurzel im „Bauer als Millionär" solcherart umsetzt.

Diese Stufe der Entwicklung des Prasserspieles ist uns gerade in einem Ordensdrama österreichischer Herkunft erhalten geblieben, im sogenannten „Kremsmünsterer Lazarus" eines ungenannten Ordensdichters, „Beata Lazari est infausta Epulonis mors", von der Rhetorenklasse zur Fastenzeit 1752 an der Stiftsschule gespielt [30]). Der Prasser Epulo (er hat wie fast alle der 30 Mitspieler den sprechenden Namen des humanistischen Schuldramas beibehalten) sieht sich von sieben „guten" und sieben „schlechten" Zechgenossen umgeben, als er festlich seinen Geburtstag feiert. Leise klingt, wie schon in der englischen Moralität des Everyman, das Motiv von den Freunden in der Not an, das im Abendlande seit dem 7. Jahrhundert in der spätgriechischen Geschichte von Barlaam und Josaphat bekannt ist. Die „Guten" harren noch eine Zeitlang bei ihm aus, als es plötzlich ans Sterben geht. Von der Szene

mit dem Abweisen des bittenden Lazarus an wandelt sich das Kremsmünsterer Lazarusspiel zum „Jedermann"-Volksschauspiel, wie es Georg Graber für Kärnten herausgab [31]) und wie es als Spiel vom „Verstockten Sünder" bis kurz vor dem zweiten Weltkrieg in der mittleren Weststeiermark als Besonderheit dieses Spielkreises gerne aufgeführt wurde [32]).

Der „Kremsmünsterer Lazarus", m. W. noch nicht gedruckt, aber von Edmund Haller in einer guten Szenenübersicht mitgeteilt und in seinem barocken Zeitumgrund dargestellt, enthält alle wesentlichen Einzelheiten, die den Ansatz vieler in Steiermark noch lebendiger Volksschauspiele gerade um die Mitte des 18. Jahrhunderts auch in ihrer textlichen Gestalt rechtfertigen.

Er ist trotz der Renaissance- und Bibelnamen nicht mehr lateinisch, sondern deutsch gespielt! Neben dem Ernst und der Majestät des Geschehens angesichts des Todes erfüllt es das wieder eingedrungene Komische, das sich lange Zeit im Schuldrama doch nur sehr eingedämmt hatte behaupten können. Jucundinus, der derbschlaue und lustige Diener des Epulo, ist ein ausgesprochener Hanswurst. Er spricht in oberösterreichischer Mundart. Der stete Kampf zwischen reiner Tragik und dem Anteil des Komischen durchzieht die gesamte abendländische Spielgeschichte. Immer wieder dringen volkstümliche Elemente vor oder werden im geistlichen Spiel besonders des Spätmittelalters wieder ausgemerzt. Während des Barock lockert sich nun die straffe kirchliche Spielzucht auch hier. Sie gibt dem Ansturm der volkstümlichen Einschübe komischer, burlesker und oft derber Art immer mehr Raum. Es bahnt sich schon während der Renaissance an und verstärkt sich im Barock, daß zwischen die Themen der hohen Muse volkstümliche Zwischenspiele treten, die einerseits die Haupthandlung auf der Ebene des „niederen" Volkes parodieren und andererseits ihre Tragik im bewußten Kontrast beleben oder aber mildern sollen. Im Kremsmünsterer Spiel lebt dieser Grundsatz in der heiter-komischen Gestalt des Hanswurst Jucundinus und in der volkstümlich derben Nüchternheit des Totengräbers als komisch-realistischer Figur. Solches fehlt auch in unseren steirisch-kärntischen Prasser-Hauptsündenspielen nicht. In langer Tradition lebt hier die komische Szene mit „Doktor und Hanswurst" fort (V, T, N, O, K). Der Zusammenhang mit den spätmittelalterlichen Arztszenen vom medicus und seinem tölpelhaften Gehilfen Rubinus oder mit den sehr derben Spieleinlagen des grobianischen 16. Jahrhunderts liegt hier nahe.

Noch wesentlicher ist es für uns, daß der Kremsmünsterer „Lazarus" einen bedeutsamen Wandel vom reinen Prasserspiel weg aufweist. Er steht schon äußerlich näher beim Totentanz.

Ein regelrechter, gesungener „Totentanz" ist ihm vorangestellt (I, 1), wo der Tod im allegorischen Spiel während eines epischen Liedes eines Chores den Heros, den Reichen, den König und den Jüngling mit seinem Pfeile, also auch hier, wie heute noch überall in den steirisch-kärntischen Volksschauspielen [33]), bezwingt.

Es ist also nicht mehr das renaissancehafte und frühbarocke Spiel eines „individualbiographischen" Schicksals, gleichwohl auf das „Human-Weltanschauliche" typisch gewendet, ein „Drama mikrokosmischer Art" [34]). Auch der schulmeisterliche Ton aus der Humanistentradition, den noch das Jesuitentheater bis zum Ende seiner Wirksamkeit mit der lateinischen Sprache beibehalten hatte, ist einem bunten und lebensvollen, volkstümlichen Spätbarock im Stil der Benediktiner gewichen [35]).

Aber auch das alte Renaissanceprinzip des in sich geschlossenen Dramas ist geschwunden. Der nicht thematisch dazugehörige Totentanz ist kein bloßes „Vorspiel", sondern Ansatz zum Ausweiten des Themas in jener Richtung, aus der letzten Endes unsere Prasser-Hauptsündenspiele entstanden sind. D. h., das Prasserspiel bleibt als altes, lebendiges Spielerbe in allen Fassungen Kernszene und räumliche Mitte einer Szenenreihe typischer Barockallegorien, die in lehrhaft-katechetischem Sinne des Ordensdramas den Zuschauern die kirchliche Lehre von den sieben Todsünden wie eine Illustration zur Fastenpredigt darbot. Die Kenntnis der sieben Hauptsünden gehörte schon während des ganzen Hochmittelalters zu den Lehrzielen des Religionsunterrichtes. So ist es an sich nicht verwunderlich, wenn sie in die großen Mysterienspiele nach Art von Beichtspiegeln mit allen aufgezählten Möglichkeiten der Hauptsünden mitverwoben sind. Eine solche Stelle druckte F. J. Mone in seinen Schauspielen des Mittelalters ab, wobei er im übrigen auf die französischen Schauspiele verweist, die ausführlicher als die deutschen die Glaubenslehre an sich behandelt zu haben scheinen [36]). Sie dramatisierten ja ganze Abrisse daraus in Heiligenlegenden. In Form einer Beichte nach festem Spiegel enthält die Hauptsünden u. a. ein deutsches Spiel vom Jüngsten Gericht (aus einer Handschrift des Klosters Reichenau, 1467), in dem Christus von der Verzeihung der Sünden spricht. Jedoch unmittelbare Dramatisierungen des Hauptsündenthemas finden sich im Spätmittelalter und in der Renaissance noch nicht. Wohl aber stehen hier schon deutliche thematische Vorläufer unserer barocken Hauptsündenallegorien. So z. B. in jenem „Hofgesind Veneris" von Hans Sachs (1517), in dem der „Treue Eckart", jene alte Sagengestalt als Sprecher auftritt, vor dem in 16 Einzelszenen Stände und Laster auftreten und zur Einsicht in ihre Fehler bewogen werden. Daran schließt sich dann jeweils die sittliche Be-

lehrung als Endzweck. Das Formprinzip des Aneinanderreihens von einzelnen Bildern ist hier vom Fastnachtsspiel her beibehalten. Jörg Wickram führt es in diesem Sinne weiter. Auch in jenem berühmten „Speculum vitae humanae" des Erzherzog Ferdinand II. von Tirol (1584) klingt unser Thema an [37]). Hauptsündenallegorien kennt aber in stärkerem Maße erst das 17. Jahrhundert. Ein verhältnismäßig frühes und sehr wesentliches Zwischenglied, das insbesondere für unsere österreichischen Donauländer von nachwirkender Bedeutung gewesen sein könnte, wird uns in einer Bemerkung über eine Schulaufführung am Karfreitag 1632 am Jesuitengymnasium von Krems berichtet. Man gab ein Spiel von einem Sünder (Prasser? Jedermann?) und den sieben Hauptsünden: „Non minori maxime pietatis et doloris affectu die parasceves propositus iterato sed variato schemate peccator insidens puteo interitus septem capitalium vitiorum gladiis circumdatus" [38]). Desgleichen führte die Schuljugend des Jesuitengymnasiums zu Krumau wenige Jahre später, 1654 ein Spiel unseres Themas auf, dessen Hauptgestalt schon durch die latinisiert-griechische und zusätzlich durch die lateinische Bezeichnung als Reicher Prasser gekennzeichnet erscheint: „Philoplutus sive Epulo e divinis fastis toti orbi notissimus". Eine lose Beziehung zur Steiermark ist dadurch gegeben, daß gerade die Jesuitengymnasien zu Leoben und Krumau von Urban Textor-Weber, Abt zu Admont 1628 bis 1659, alljährlich Summen für Schulprämien erhielten und dafür „in Gedichten und Schauspielen" ihrem Mäzen dankten [38a]).

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts dürfte die Hauptsündenallegorie schon ziemlich geläufig gewesen sein. So finden wir sie in jenem Fragment eines Magdalenenspieles, im dritten sogenannten „Ürdinger Spiel" [39]). Luzifer holt wie zu einem „Höllischen Rat" (Paradeisspiele, Passionsspiele!) die sieben Hauptsündenteufel zusammen. Der erste, der Teufel Superbia, berichtet von seinem Einfluß auf Magdalena und die Welt. Hernach spricht Avaritia, und ihm dürften alle anderen fünf gefolgt sein. Doch bricht die Handschrift ab (1691). Vollends im 18. Jahrhundert nimmt bei der gesteigerten Allegoriesucht der spätbarocken Spiele die Teilnahme solcher „Laster" in mannigfachen Gestalten, Darstellungsformen und Zusammenhängen überhand [40]). Für die Ausbildung unseres besonderen und selbständigen, nicht etwa in Weltgerichtsspiele episodisch eingeflochtenen Szenenverbundes des Prasser-Hauptsündenspieles wurde im Grunde das mittelalterliche Prinzip des Bilderreigens, die „Revueform" des Totentanzes von Bedeutung. Nach ihr müssen sich schon im berühmtesten spanischen Vorbild der spätmittelalterlichen Totentänze, in der „Danza general de la muerta" zu Ende des 15. Jahrhunderts die einzelnen

Stände ohne soziales Vorrecht dem Tode neigen: König, Bettler, Jungfrau, alter Mann, Jüngling und Mutter. Nach diesem Prinzip des Reigens verfallen hier in barocker Neubildung die sieben Allegorien der Todsünden aus der katholischen Glaubenslehre dem jähen Zugriff des Todes. Dabei lag es nahe, das altbekannte biblische Prasserspiel als Mitte und Typus der Allegorie für den Geiz und zugleich für Fraß und Völlerei, Unmäßigkeit (Epulo!) beizubehalten und dementsprechend auch für die anderen Moralbegriffe leichtverständliche und volkstümlich bekannte biblische Allegorien hinzuzureihen. Für die Hoffart taugte die biblische Sünderin Magdalena, jene Magdalena in gaudio also, die genugsam bekannt ist aus den entsprechenden Szenen im Passionsspiel und aus selbständigen, im Steirischen bis zu Ende des 19. Jahrhunderts lebenden Magdalenenspielen [41]).

Für Neid und Zorn konnte sich gar keine bessere Allegorie finden lassen als Kain, der aus Neid seinen Bruder Abel im Zorn erschlägt. Auch hier konnte der unbekannte erste Verfasser eines Hauptsündenreigens auf die Spielüberlieferung seit dem Spätmittelalter zurückgreifen. Die Abelszenen gehören zum festen Bestand des alten Mysterienspieles der Passion. Abel gilt als „Präfiguration" Christi. In ihm wird Christi Opfertod nach alter Bibelauslegung vorweg symbolisiert. Solcherart steht die Abelszene schon in jenem berühmten anglo-normannischen „Adamsspiel" des 12. Jahrhunderts [42]). Sie ist u. a. auch einem Prozessionsspiel aus Freiburg i. B. eingeschoben, in dem ein von den Zünften getragenes Paradeisspiel um diese Abelszene erweitert ist [43]). Schließlich gehört sie in den Plan der Laufener Schifferspiele [44]) und fehlt auch nicht in jener eigenartigen „Barzdorfer Moralität" aus dem Sudetenlande [45]).

Nach den biblischen Allegorien von Hoffart (Magdalena), Geiz und Unmäßigkeit (Prasser), Neid und Zorn (Kain), in denen z. T. auch nach biblischem Bericht die positive Seite mitenthalten ist (Lazarus, der geduldige Leidende und im Jenseits sichtbar Belohnte, Abel als Sinnbild des Frommen und Sanften), blieben noch zwei Hauptsünden, für die sich kein zum Typus gewordener Bibelname finden ließ: für die Unkeuschheit also und für die Trägheit. Die geeignete Lösung fand das barocke allegorische Vermögen auch ohne biblische Stütze. Es nahm den lebens- und sinnenfrohen Jüngling wiederum im Anklang an die alte Moralität des Everyman zur Allegorie der Unkeuschheit und gestaltete seine Szene sehr volkstümlich leicht und sinnfällig aus:

„Mußt noch nicht auf den Tod gedenken,
Tu Dich lieber auf die schönen Menscher aufi hängen" (V).

Am schwersten war es mit der „Trägheit". Hier fand das nicht erhaltene Vorbild für alle unsere steirisch-kärntischen, ehemals wohl allgemein österreichischen oder gar bajuwarisch-alpenländischen Spiele als Ausweg die wohl aus dem Klosterleben (Stiftskonvikt) genommene Vorstellung vom Faulen, der frühmorgens nicht zur Messe aufstehen will. Dreimal mahnt ihn der Engel. Doch rät ihm der Teufel ruhig weiter zu schlafen, er habe noch Zeit. Dadurch kann die „Trägheit" so faul sein, daß sie nicht einmal zu sprechen braucht. Es genügt das mimische Spiel des im faulsten Schlafe Schnarchenden, der sich brummend vom mahnenden Engel ab auf dem „Bette" (Stubenboden) wegwälzt und bei den ersten beiden Malen Anlaß zu volkstümlicher Heiterkeit genug gibt. Selbstverständlich wurde diese Schlußszene des faulen Knechtes, ehe ihn der Teufel holt, gerade vom Mimischen her breit ausgestaltet. Ehemalige Mitspieler aus dem oberen Murtal und aus Steirisch Laßnitz bei Murau erzählten mir lachenden Mundes von den Späßen des Darstellers bei diesem Stubenpsiel auf dem bloßen Boden mitten unter den sich drängenden Zuschauern. Diese Art, einen ethischen Begriff in lebensvolle Wirklichkeit umzusetzen, ist außerordentlich glücklich und zeugt von wirklich volkstümlicher Phantasie. Gerade als selbständige Allegorie gehört aber diese gelungene Szene fest zum Gesamtgefüge des Hauptsündenreigens, wie Magdalena, der Prasser, Kain und der Jüngling. Sie ist also nicht „ein unverständlich lapidarer Schluß für den, der nicht bedenkt, daß es sich um ein Satyrspiel handelt", wie der Theaterhistoriker Joseph Gregor die „Trägheit"-Szene im steirischen „Prasserspiel" (nach Bünker) mißdeutet[46]). Gregor übersieht aber auch, daß die vollständige Reihung der kirchlichen Hauptsündenbegriffe und ihre barocke Allegorie überhaupt in erster Linie der Grundgedanke ist, daß ihre dramatische Erläuterung nach Art einer Predigtillustration das Primäre ist, der Totentanz jedoch nur die außerordentlich passende, bequeme und althergebrachte Form dafür abgibt. Er dagegen überschätzt diese äußere Form und damit den textlichen Zusammenhang mit dem Kärntner Spiel vom grimmigen Tod[47]). So drückt er das Wesentliche in den Hintergrund, wenn er meint, die auftretenden Charaktere hätten „außerdem . . . die Todsünden zu bezeichnen"[48]).

Noch weiter irrt Adalbert Depiny ab[49]). Er nimmt bei unserem Spiel (Bünker) keine Rücksicht auf die sieben Todsünden, obwohl die Ankündigung deutlich genug darauf hinweist. Dadurch übersieht er die vollständigen, in sich geschlossenen Szenen der Magdalena und der Trägheit und glaubt, das Kain- und Abel-Spiel sei nur „gleichsam als Epilog angehängt". So kommt Depiny dazu, unser Spiel einfach den Jedermann-Spielen zuzuzählen und denkt an jene bei Franz Franziszi beschriebene Kärntner Aufführung des „Armensünder-Spieles" in Pusarnitz, das er irrtümlich in Steiermark gelegen vermutet[50]).

Alle Fehlurteile sind darin begründet, daß tatsächlich ein zahlenmäßiges „Mißverhältnis" zwischen dem Umfang des reinen Prasserspieles und den Verspartien für Hoffart, Unkeuschheit, Neid und Zorn und Trägheit besteht. Die beliebten, wirkungsvollen und aus langer Tradition überkommenen Prasserszenen beruhen letzten Endes auf einer schon in der Bibel breit dargestellten Episode. Dies schuf ein sehr starkes textliches Übergewicht gegenüber den Anteilen der anderen Todsündenallegorien. Zudem wurde nach alter Spielüberlieferung beim Prasser (und zwar im Gegensatz zu den anderen Hauptsündenbildern) auch das Jenseitsschicksal des Helden, seine Höllenqualen, das flehentliche Bitten an Lazarus um Kühlung, die Bitte um Warnung der noch lebenden Angehörigen und das Verfluchen seiner Mutter beibehalten. So erklärt sich dieses Vorherrschen gegenüber den neugedichteten oder aus alten Spielen in geringerem Umfange herübergenommenen Versen. Es entstand jenes Zwitterding des Prasser- oder Hauptsündenspieles. Für die bäuerlichen Darsteller wurde es dadurch zur Einheit, daß sie in allen Fassungen eine Doppelankündigung sprachen und das Spiel überall ohne Verzicht auf eine der besprochenen Szenen als eine Einheit empfanden. Nur die Genannten ließen sich auf Grund oberschichtlicher Formgesetze, die hier nicht gelten, und ohne das anders geartete volkstümliche Formgefühl zu beachten, dazu verleiten, wesentliche Szenen als „Epiloge" oder gar als überhaupt nur zufällig angehängtes „Satyrspiel" aufzufassen.

Ich fasse zusammen: Das Renaissancespiel vom reichen Manne und armen Lazarus wurde während des 16. Jahrhunderts bedeutsam umgestaltet aus Gründen, die in der künstlerischen und weltanschaulichen Lage der Zeit zu suchen sind (Vorliebe für das „individualbiographische" Schicksal, ausgeweitet auf das symbolisch Gültige; sozialer Beiklang des Prasserstoffes; vom Bürgerlichen her das Gefühl des wankenden Bodens im Krisenjahrhundert des geistigen Umbruches, sozialer Aufstände und der kirchlichen Reformation). Der Stoff gelangt ins frühbarocke Ordensdrama und bleibt bis in dessen Spätzeit beliebt. Volkstümlich heitere Elemente dringen erneut stärker ein. Das Kunstprinzip der Allegorie tritt vollends in den Vordergrund und beginnt zu wuchern. Neu ist die Absicht, auch die Hauptsünden allegorisch in Menschencharakteren (nicht in Teufelsgestalten) darzustellen. Hiezu bedient sich ein wohl geistlicher „Dichter" der alten Totentänze als Form, als Reihungsprinzip (Revue-Gedanke). Die kirchlichen Moralbegriffe werden in Allegorien gekleidet. Einzelne Versgruppen werden in einer Zeit,

die noch nicht unbedingt „originell" sein will, aus der reichen Totentanzüberlieferung gerade der östlichen Länder Österreichs geholt. Solches bleibt aber Teil unter Teilen, auch wenn die Anklänge an unsere Spiele vom Armen Sünder, Jedermann usw. sehr deutlich sind.

Das steirisch-kärntische Prasser-Hauptsündenspiel ist also nicht eine willkürliche, planlose oder zufällige Kontamination, sondern die sehr bewußte Konstruktion einer barocken Hauptsündenallegorie religiös-dogmatischer Art zu einem völlig neuen Spieltyp, der dann als Stubenspiel bis in das 20. Jahrhundert in Steiermark und Kärnten beliebt bleibt. Die Grundlage ist das Formprinzip der Reihung nach dem Vorbild des Totentanzes, der seinerseits mehr eine ständische Allegorie religiös-sozialer Natur ist.

Im Grunde genommen ist darin ein Streben nach einem neuen Typus des Mysterienspieles zu erkennen. Es geht nicht mehr um die Verdichtung des Oster- und Weihnachtsgeschehens (Passion, Paradeisspiel, Herbergsuchen, Christigeburt- und Hirtenspiel, Herodes- und Dreikönigsspiel). Vielmehr läßt barocke Schwellkraft aus blutlosen Moralbegriffen einen lebendigen Bilderreigen volkstümlicher Art entstehen, den die katechetisch-lehrhafte Absicht zur Predigtillustration als Führkraft ordnet.

So besehen gewinnen gerade die steirisch-kärntischen Prasser-Hauptsündenspiele an Wert für die vielumstrittene Erkenntnis des Werdens der jetzt noch lebenden Volksschauspiele. Der Streit um die Herleitung des mittelalterlichen Spieles aus vorwiegend literarisch-liturgischen Quellen und Ursprüngen (J. Schwietering, H. Brinkmann) oder um seine Geburt aus Volkskuit und Brauchtum (O. Höfler, R. Wolfram, R. Stumpfl) ist noch nicht verstummt. Nur schwer setzt sich eine vermittelnde Ansicht durch, die vor allem einmal das entscheidende Problem des „luftleeren Raumes" zwischen dem Absterben des spätmittelalterlichen Dramas als öffentlicher Gemeinschaftsform und dem späten Greifbarwerden unserer heutigen Volksschauspiele als des nicht mehr von einem Bürgertum, sondern vom vorwiegend ländlichen vulgus in populo getragenen Spieles zu erhellen strebt [51]). So wie eine neue soziologische Betrachtungsweise des Lebensumgrundes des Volksschauspieles uns sehr wesentliche Erkenntnisse über die „gesellschaftlichen Grundlagen des alpenländischen Volksschauspielwesens" [52]) zu geben in der Lage ist und zu weitgehenden Schlüssen auf die Überlieferung und Einflußnahme der jeweiligen Spielträger als der „Persönlichkeiten im Volke" (A. Haberlandt), auf Textgestaltung und Darstellungsstil befähigt, so läßt auch erst das Bloßlegen der einzelnen Spielschichten zwischen Spätmittelalter und Gegenwart, insbesondere die Erkenntnis vom Wesen der „Barockisierung" (L. Schmidt) in genetischer Betrachtungsweise das Leben der Spiele erkennen.

[1]) Zeitschrift für österreichische Volkskunde XIX, H. 4/5, S. 160 ff.

[2]) Ergänzungsband X der Zeitschrift für österreichische Volkskunde, Wien 1915, S. 149 bis 161.

[3]) Deutsche Schulausgaben, Band 194, Bielefeld 1926, S. 77 bis 105.

[4]) Leopold Schmidt, Das Triebener Paradeisspiel, Wiener Zeitschrift für Volkskunde 47, 1942, S. 53 ff.

[5]) Leopold Schmidt, Das Volksschauspiel des Burgenlandes, Wiener Zeitschrift für Volkskunde, XLI, 1936, S. 89.

[6]) K. Polheim, Bericht über die Vorarbeiten zur Herausgabe steirischer Volksschauspiele, Anzeiger der Akademie der Wissenschaften, phil. hist. Kl. Wien 1916, Nr. XVI, Sdr. S. 7.

[7]) Vgl. L. Kretzenbacher, Altsteirisches Passionsspiel, Blätter für Heimatkunde XX, Graz 1946, H. 3, S. 18 bis 31.

[8]) Vgl. die Abgrenzung des Begriffes „Volksschauspiel-Landschaft" bei G. Fischer v. Wellenborn, Deutsches Volksschauspiel in der Slowakei, Zeitschrift Karpatenland XIII (1942), S. 150.

[9]) Vgl. Ernyey-Kurzweil-Schmidt, Deutsche Volksschauspiele aus den Oberungarischen Bergstädten, II, 1, Budapest 1938, S. 391. Die unveröffentlichten Handschriften befinden sich neuerdings im Museum für Volkskunde in Wien. (Freundliche Mitteilung von Doz. L. Schmidt.)

[10]) Vgl. G. Karsai (Kurzweil), J. R. Bünker und die deutsche Volkskundeforschung, Zeitschrift „Südostdeutsche Forschungen" II, München 1937, S. 377.

[11]) K. Horak, Burgenländische Volkschauspiele, Wien 1940, S. 333 bis 365. Ergänzend hiezu L. Schmidt, Zeitschrift für Deutsche Philol. 1941, S. 77 ff., besonders S. 79.

[12]) Ein nicht untersuchter Zusammenhang des burgenländischen Prasserspieles mit einem Schuldrama „Vom reichen Mann und armen Lazaro" des Daniel Klesch, von 1650 bis 1660 Konrektor an der Ödenburger Lateinschule, wurde angedeutet. Vgl. L. Schmidt, Wiener Zeitschrift für Volkskunde XLI, 1936, S. 89.

[13]) Andreas Schuster vulgo Drabosnjak, geboren 1768, gestorben nach 1818.

[14]) Vgl. Anton Trstenjak, Slovensko gledališče, Laibach 1892, S. 195: Bogati mož = Der reiche Mann; France Kidrič, Zgodovina slovenskego slovstva, Laibach 1929 bis 1938, nenn es: o bogatem zapravljicu = Vom reichen Prasser. Zuletzt Franz Kotnik, Slovenske starosvetnosti, volkskundl. Sammelwerk, Laibach 1943, S. 13. Ihm zufolge wurde das windische Prasserspiel nach Schuster in Köstenberg gespielt. Doch fand sich keine Handschrift.

[15]) Zu Schuster-Drabosnjak vgl. außer Kotnik noch G. Graber in der Einleitung zum „Passionsspiel in Köstenberg", Graz, 1937, S. 16 ff.

[16]) Jesuitenaufführungen in Ingolstadt, Innsbruck, Kuttenberg, Hildesheim, Ellwangen, Augsburg und München zwischen 1558 und 1733 verzeichnet Johannes Müller. Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge, Augsburg 1930, II, 117,

[17]) Vgl. die Szenen des Emaus- oder Peregrini-Spieles, die A. Dörrer in ihrem Anschwellen aus den epischen Berichtwörtern von den Jüngern auf dem Weg nach Emaus (dum fabularentur) erweist. Forschungswende des mittelalterlichen Schauspiels, Zeitschrift für deutsche Philol. LXVIII, 1943, S. 46 ff.

[18]) Ernst Nahde, Der reiche Mann und der arme Lazarus (Luc. XVI, 19 ff) im Drama des 16. Jahrhunderts, Diss. Jena, Teildruck Leipzig-Borna 1928. Die Dissertation lag mir durch die Güte des Verfassers als Abschrift auch zur Gänze vor.

[19]) „Eine warhaffti-/ge Histori/auß dem heyli-/gen Euangelio/Luce am 16. cap./Von dem reychen Mann vnd/dem armen La-/zaro M.D.LXXXX." — Zwischen Titel und Jahreszahl eine Vignette: Gastmahl des Reichen und bittender Lazarus, den ein Knecht schlägt. Ein Hund beleckt die Geschwüre des Lazarus. Als Eigentumsvermerk: „Ex Bibliotheka Ministerii Cellensis". Auf der Schlußseite: „Gedruckt zu Nuermberg/durch Valentin Newber". Darunter ein Schlußornament. Umfang: 23 Blatt, Format 9 × 14 cm. Der Druck befand sich 1935 in der Preußischen Staatsbibliothek Berlin unter Yp 7946.

[20]) Gödeke, Grundriß II, § 146, S. 343, Nr. 50 e.

[21]) Nahde, Nr. 22, S. 3.

[22]) Anton Dörrer, Die deutsche Literatur des MA's, Verfasserlexikon, unter Raber, Sp. 977.

[23]) A. Dörrer, ebenda unter Antichrist, Sp. 141.

[24]) A. Dörrer, ebenda Sp. 133.

[25]) Die Titel der Lonemann-Rollenhagen-Drucke sind bei Nahde ungenau und nach den Angaben bei J. Bolte, Neudrucke deutscher Literaturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Nr. 270 bis 273, S. X zu ergänzen.

[25a]) Vogl. Franz Ilwof, Die Anfänge des deutschen Theaters zu Graz, Mitteilungen des Histor. Ver. f. Stmk., XXXIII, Graz 1885, S. 138 f. — Gerade vom Erlebnis dieser Prasser-„Comedi" schreibt Erzherzogin Maria Magdalena in jenem kulturgeschichtlich wichtigen Brief vom Aschermittwoch 1608 an ihren zu Regensburg auf dem Reichstag weilenden Bruder Ferdinand: „. . . ich khan Euer Liebden nit schreiben, wie schön sy gewest ist, dann khein pissen von puellerei darin gewest ist, sy hat uns recht bewegt, so wol haben sy aggiert; sy (die engl. Komödianten) sein woll zu passiern für guete Comedianten." Vgl. Johannes Meißner, Die Englischen Komödianten zur Zeit Shakespeares in Österreich, Wien 1884, S. 79 u. 97 f.

[26]) Neudrucke S. 15 nach Eitner, Quellenlexikon der Musiker, IV, 94.

[27]) So versuchte ein Hamburger Marionettenspieler Friedrich Hune 1603 neben vier anderen „christlichen Komödien" (Verlorener Sohn, Geduldiger Job, Fall Adam und Evae, Jüngstes Gericht) auch eine vom Reichen Mann und armen Lazaro in Danzig aufzuführen. (J. Bolte, Deutsches Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert, S. 83.)

[28]) Ein Stück: „Der arme Lazarus und der Reiche Prasser" wurde noch 1722 zu Mittelberg in Vorarlberg, einem während des 18. Jahrhunderts passionsspielfreudigen Ort, gegeben. (H. Sander, Volksleben in Vorarlberg, Österreich-Ungarische Monarchie in Wort und Bild, Bd. Tirol und Vorarlberg, Wien 1893, S. 369.)

[29]) Günther Müller, Höfische Kultur der Barockzeit, Halle a. d. S., 1929, S. 148.

[30]) Edmund Haller, Der Kremsmünster „Lazarus" (1752), (Ein Spiel vom Tode), Zeitschrift Heimatgaue IV, 1923, S. 77 bis 81, 270 bis 272.

[31]) Georg Graber, Kärntner Volkschauspiele II, Wien 1923.

[32]) Eine sehr eigenartige weststeirische Fassung nahm ich im Feber 1946 aus mündlicher Überlieferung auf. Sie wird zum Druck vorbereitet.

[33]) Zur Vorstellung vgl. Leopold Schmidt, Der grimmig Tod mit seinem Pfeil, Wiener Zeitschrift für Volkskunde XXXVII, 1932, S. 33 ff.

[34]) Günther Müller, Deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Ausgang des Barock, Handbuch der Lit.-Wiss., 1927, S. 172.

[35]) Zur Barockisierung Österreichs und Süddeutschlands nach dem Verebben der von den Jesuiten getragenen Gegenreformation, über die volkstümliche Spielwelt gerade der Benediktiner, die mit den Zisterziensern und Prämonstratensern die Theatertradition der Jesuiten ablösen, vgl. die Einleitung zu Lieselotte Löhrer, Sebastian Sailers Komödien, (Gießener Beiträge zur deutschen Philol. 81) 1943.

[36]) F. J. Mone, Schauspiele des Mittelalters, I, 1846, 324 ff, 292 ff.

[37]) Herausgegeben von J. Minor, Neudrucke deutscher Lit.-Werke des 16. und 17. Jahrhunderts Nr. 79/80, 1889.

[38]) Anton Baran, Geschichte der alten lateinischen Stadtschule und des Gymnasiums in Krems, Krems 1895, S. 83. — Die Kenntnis dieser wichtigen Stelle verdanke ich einer freundlichen Mitteilung von Doz. Leopold Schmidt, Wien.

[38a]) Jakob Wichner, Gesch. d. Benediktinerstiftes Admont vom Jahre 1466 bis auf die neueste Zeit, 1880, S. 288 f.

[39]) A. Rein, Vier geistliche Spiele des 17. Jahrhunderts für Charfreitag und Fronleichnamsfest, Crefeld 1853. — Dazu O. Sengpiel, Die Bedeutung der Prozessionen für das geistliche Spiel des Mittelalters, Germanistische Abhandlungen 66, Breslau 1932, S. 95 ff.

[40]) Die Todsünden streiten als personifizierte Laster im Spiel vom Jüngsten Gericht aus Ampaß bei Innsbruck (A. Dörrer, Verfasser Lex. Sp. 162 unter „Antichrist"). Sie stehen als geläufige Allegorien in der großartigen „Comedy vom Jüngsten Gericht", die jener Webermeister Franz Platner aus seiner Tiroler Heimat nach Altenmarkt bei Radstadt gebracht und dort um die Mitte des 18. Jahrhunderts spielte. In Weltgerichts- und Antichristspielen sind die Hauptsündenallegorien besonders gern verflochten. Eine besondere Vorstellung von den sieben Todsünden in Rinn (1799) vermerkt A. Dörrer a. a. O. Sp. 176.

[41]) Ein solches steirisches Magdalenenspiel auf legendenhafter Grundlage gedenkt der Verfasser zu veröffentlichen.

[42]) Karl Graß, Das Adamsspiel, Romanische Bibliothek, Band 6, 3. Auflage, Halle a. d. S., 1928.

[43]) Eduard Eckhardt, Alte Schauspiele aus dem Breisgau, Sammelwerk: Volkskunde im Breisgau, herausgegeben von F. Pfaff, Freiburg i. B., 1906, S. 166. — Dazu O. Sengpiel, Die Bedeutung der Prozession für d. geistl. Sp. d. MA's in Deutschland, S. 64 ff. — Zuletzt: A. Dörrer, Verfasser Lex. Sp. 732 ff. unter „Fronleichnamsspiele, Freiburger".

[44]) Nagl-Zeidler-Castle, Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte, II, 167. A. Hartmann, Volksschauspiele in Bayern und Österreich ges. Leipzig 1880, S. 52 ff.

[45]) L. Schmidt, Die Barzdorfer Moralität, Sudetendeutsche Zeitschrift für Volkskunde, VI, 1933, S. 184 ff. Schmidt bringt dort auch noch Beispiele aus dem Humanistendrama. (186 ff.).

[46]) Joseph Gregor, Das Theater des Volkes in der Ostmark, Wien 1943, S. 106. — Ein „Satyrspiel" gibt es da und dort allerdings in den Handschriften des steir.-kärnt. Prasserspieles. Als ein solches „Nachspiel" ist die lustige Streitszene zwischen Doktor und Hanswurst zu werten, die

Bünker seiner Vorlage (V) entnahm. Sie findet sich auch in der mir vorliegenden Fassung O. Doch steht diese Szene in keiner begrifflichen oder thematischen Beziehung zum gesamten Hauptsündenspiel; sie mildert im Sinne des rechten Satyrspieles die schwere Tragik dieses Totentanzes der Moralbegriffe.

[47]) G. Graber, Der Kärntner Totentanz, Komödia von dem grimmigen Tod, Wien 1924.

[48]) Gregor, a. e. O. 104.

[49]) A. Depiny, Das Volksschauspiel in Österreich, Zeitschrift Volksbildung IX, 1929, S. 114.

[50]) F. Franziszi, Über Volksleben, Sitten und Bräuche in Kärnten, Kulturstudien, Graz, 3. Aufl. 1908, S. 35 ff.

[51]) Zum Gesamtproblem vgl. A. Dörrer, Forschungswende des mittelalterlichen Schauspiels, Zeitschrift für deutsche Philol. LXVIII, 1943, S. 24 ff.

[52]) L. Schmidt, Die gesellschaftlichen Grundlagen des alpenländischen Volksschauspielwesens, Theater der Welt, Nr. 7/8, 1937, S. 382 ff.

Magdalenenlegende und Volksschauspiel

Noch immer fließen in den Alpenländern die Quellen lebendiger Überlieferung auch beim Volksschauspiel. Freilich glauben wir nicht mehr als Romantiker, daß diese Spiele in fernster Zeit aus dem „Urgrunde der Volksseele" emporgestiegen seien, daß sie als „lebendiges Mittelalter" im Bauernmunde forttönen. Wir wissen vielmehr, daß die heutigen, ganz und gar nicht rein bäuerlichen Träger des Volksschauspiels nicht nur zeitlich, sondern auch räumlich und sozial meist weitab von den einstigen Dichtern und Spielern der Vorformen stehen. Gleichzeitig leugnen wir aber mit Bestimmtheit, daß unser Volksschauspiel füglich nichts denn „gesunkenes Kulturgut", ans Bauerntum als unterstem Empfänger abgegebenes „Theater" einer Art wäre, deren die „höheren" Stände längst überdrüssig geworden seien. Es ist vielmehr ein Kulturgut wie jede andere Dichtung. Seine Geschichte ist mit der Gesamtkultur des Volkes untrennbar verbunden und nur von dorther zu verstehen. Verschiedene Zeiten, Länder und Gesellschaftsschichten haben seine Einzelformen geprägt. So trägt auch jede die Eigenart ihrer Entstehung, die Merkmale manchen Wandels in den Stilepochen der Gesamtkultur und die besonderen Eigenheiten jener Landschaft an sich, deren Spieler sie sich zurecht gespielt, dem besonderen heimatlichen Empfinden in Wortkleid, Stil und Weisen angepaßt haben.

Und dennoch steht gelegentlich ein Fremdling in der Überlieferung eines Landes. So z. B. die Bruchstücke eines Magdalenenspieles, das vor zwei Jahrzehnten der damals 77jährige Mesner und Keuschler Bartholomäus Bauer aus St. Peter am Kammersberg, in der weltfernen Einsamkeit eines steirischen Bergdorfes zwischen Tauernsüdhang und oberem Murtal auswendig herzusagen vermochte. Die stellenweise freilich nur unklare Erinnerung des greisen Spielers an die weit zurückliegenden Aufführungen bedingt die nur mangelhafte Überlieferung des Magdalenenspieles, das hier als erstes seiner Art gedruckt wird[1]).

[1]) Die Niederschrift vermittelte Herr Pfarrer Josef Radl dem Steir. Volkskundemuseum in Graz. B. Bauer starb 1936. Wir verdanken ihm neben vielen altsteir. Hirtenliedern auch noch ein zweites eigenartiges Volksschauspiel, das „Grafeng'spiel" oder die „Reise ins Heilige Land". Die Verse des Magdalenenspieles ließen sich in der fortlaufenden Niederschrift deutlich erkennen.

I. Bruchstück:

Ankünder:

Ihr nun weise Herren und geehrten Frauen,
Die Ihr seid eingeladen unserm Schauspiel zuzuschauen,
Wir wollen Euch vorstellen, wie es heißt,
Wie es die Heilige Schrift beweist:
Nämlich von Lazarus, Martha und Magdalene.
Ja, sie war wirklich eine Schöne,
Ja, sie war die Schönheitszier, von adeligem Stamm
Und Magdalena ist für sie der rechte Nam.
Sie war eine große Sünderin,
Welche jedem ist bekannt.
Sie lebte in dreißig Jahren
In Spott und Schand.
Aber der Gnadenstrahl hat sie erreicht,
Daß sie von ihren Sünden wurde ganz befreit.
Hernach wurde sie auf dieser Welt
Zur Buße für uns vorgestellt.
Dazu grüßen wir des Herrn Fünfwundenschaft,
Das gibt der Buße ihre wahre Kraft.
Dazu machen wir Reu und Leid von Herzensgrund
Und nun fangen wir an zu dieser Stund.

Magdalena:

Nun wohlan, du beglückte Zeit!
Jetzt bin ich von den Kindesjahren ganz befreit.
Jetzt hab ich das väterliche Erbgut unter meinen Händen,
Ich mags behalten oder verschwenden.
Jetzt hab ich ein eigenes Schloß und Haus,
Wo ich nach Belieben kann gehen ein und aus.
Jetzt nimm ich mir eine Zimmermagd,
Die mich stutzt und ziert
Und alles tut, was mir gebührt.
Zuerst möcht ich einen Geliebten haben
Und sollte ich ihn aus den Felsen graben!
Nun, o Liebe, wo bist Du zu finden?

Geliebter:

Grüß Gott, Magdalena, ich bin die Liebe,
Die Du suchst und bin die Liebe wert,
Die fast ein jeder Mensch in seinem Busen trägt.
Und ich noch zwei liebe Kinder hätt'!

Magdalena:

Nun lasse mir diese zwei Kinder,
Zu sehen und auch zu lieben,
Wenn Du mich nicht willst betrüben.

Geliebter:

Nein, Magdalena, ich will Dich auf keinen Fall betrüben,
Sondern will Dich vielmehr
Als meine beste Freundin lieben.
Deine Äuglein glänzen als wie zwei Morgenstern.
Dein liebes, holdes Angesicht
Geziemet sich den allergrößten Herrn.

Magdalena, sieh mich nur einmal an,
Ich denke, daß man mit der Liebe alles erwerben kann.
Aber gedenke, daß die Liebe in zwei Teilen ist,
Aber wie, das sage ich nicht.
Ich werde jetzt gehen zu meinen zwei Kindern
Und werde sie rufen herein.
Da kannst Du mit mir und ich mit Dir
Und sie mit uns recht fröhlich sein. (Die Kinder kommen herein.)

Magdalena:

Nun, Ihr lieben Kinder mein,
Wollt Ihr mich auch lieben
Und stets bei mir sein.
Und saget mir an,
Was ein jeder machen oder wirken kann.

Geliebter:

Ich will machen, daß sich die Liebe in Dir vermehrt
Und stets zu lieben ich Dich begehrt.

Welt:

Ich bin die Welt mit ihrem Schein,
So zart und fein.
Mich liebt jedermann, groß und klein,
Alt und jung.
Wenn ich nur zu einem jeden Menschen kommen kunnt!

Jäger (Teufel):

Ach Magdalena, ich will auch werden Dein treuer Knecht!
Ich will alles machen,
Daß alles wird werden recht.
Ich will, wenn Du's willst haben,
Dich stets auf meinen Händen tragen.
Ich bin ja g'schwind
Als wie der Wind!
Daß mir kein Vogel in der Luft entrinnt.

Magdalena:

Nun tut es mir geraten!
Jetzt hab ich frische Kameraden.
Nun, so geht es auf der Welt,
Gleich und gleich sich gern gesellt.
Weil es mir so tut gelingen,
Will ich mit Freuden eines singen:

Lied:

Wie schön ist das ländliche Leben!
Mein Häuschen steht auf grüner Flur
Von schattigen Bäumen umgeben.
Wie glücklich macht mich die Natur!
Im Schatten der blühenden Bäume,
Da sitz ich so gerne allein,
Da wiegen mich goldene Träume,
Die schöne Vergangenheit ein.

Die Schwalbe sitzt oben am Dache,
Sie singt mir ein Morgenlied vor.
Ich höre, sobald ich erwache
Der Vögelein schwärmenden Chor.
Die Wachtel schlägt in dem Gesträuche,
Was kann ich mir noch wünschen
.....
Dieweil noch eine schöne Nachtzeit.

(Sie halten sich die Hände, stellen sich in einen „Reif".)[2])

Magdalena (singt):

Jetzt will ich es lassen
Dem Radl sein Lauf.
Wenn die Jugend vergeht,
So wird es selbst hören auf. (Jodler.)
I bin ja koa Rauberin,
I bin jo koa Diab!
I bin jo noch a jungs Madl,
Was die Lustbarkeit liabt[3]). (Jodler.)

Sie spricht:

Weil es mir so tut gelingen,
So wollen wir jetzt die Mahlzeit beginnen. (Gehen ab.)

II. Bruchstück:

Martha:

Lieber Bruder, ich will Dir erzählen,
Was ich hab vernommen,
Daß unser Schwester Magdalena
Einen fürchterlichen Lebenswandel hat begonnen.
Nämlich, sie hat einen Geliebten ins Haus genommen.
Und mir scheint es zu sein,
Es müssen lauter Teufel sein.

Lazarus:

Liebe Schwester, ich hab auch vernommen,
Daß sie einen so liederlichen Lebenswandel hat begonnen.
Darum müssen wir trachten,
Daß wir fürkommen!
Es ist in Galiläa ein neuer Prophet angekommen,
Der so liebevoll und gut soll sein.
Diesen laden wir in unser Haus jetzt ein.
Vielleicht gelingt es ihm
Und vielleicht kann er's ihr beweisen,
Daß er unsere Schwester
Von diesen bösen Geistern kann zurück reißen.
Nun, jetzt werde ich gehen diesen Prophet aufzusuchen. (Martha geht ab.)

---

[2]) „Reif" = Reigen.

[3]) Beide Strophen kehren fast wortgleich im „Prasserspiel" (J. R. Bünker, Volksschauspiele aus Obersteiermark, Wien 1915, S. 158 und in anderen Fassungen) und im weststeirischen Spiel vom „Verstockten Sünder" (handschriftl.) wieder. Die verschiedenen Liedweisen des Murtales und der Weststeiermark sind bekannt.

Lazarus (zu Magdalena):

Liebe Schwester, willst Du das lasterhafte Leben aufgeben?
Ich habe den neuen Propheten hieher bestellt.

Magdalena:

Ja, Du kannst ihn ja bestellen.
Vielleicht tut es mir gelingen,
Daß ich diesen Propheten
Kann auch an meine Seite bringen.

Lazarus:

Schwester, vor Zorn tut mir mein Herz im Leibe beben,
Daß Du so öfters Tafeln und Fressereien tust geben
Und den Armen nichts teilest aus.
Es wird für Dich einmal schauen übel aus.

Magdalena:

Bruder, mit Verlaub, jetzt ist die Predigt aus!
Dieses ist gut ausg'studiert
Und ziemlich angemessen.
Oder hat dieses Fabelwerk die Martha erdacht
Und mich bei Dir so schwarz gemacht?
Oder bist Du selbst so witzig im Erfinden?
Oder hat Dir Daniel von meinen schweren Sünden
Oder Jerusalem die Klagen beigebracht?
Allein die Saubrigkeit an meiner Kleiderpracht
War lasterhaft!
Oder wollet Ihr mir gar beweisen,
Daß meine Ehrbarkeit Eitelkeit soll heißen?
Der Wohlstand soll an mir geiles Wesen sein,
Sonst wärs an mir und niemand haltet ein.

Lazarus:

Nun, Schwester, morgen wird der neue Prophet ankommen. (Gehen ab.)

III. Bruchstück:

(Christus, Martha, Magdalena, Lazarus; Magdalena hält einen Spiegel in der Hand.)

Christus:

Ich komme zu Euch her
Und Euch erteile eine schöne Lehr.
Ich stelle Euch vor den Gottessohn,
Drum höret meine Worte fleißig an.
Ich bin nicht in die Welt gekommen
Zu suchen die Gerechten,
Sondern die Sünder zur Buße ich bekehren möchte.
Meine Bürde ist leicht
Und mein Joch ist süß.
Es soll niemand drücken.
Drum, o Schäflein, laß Dich heute finden!

(Magdalena läßt die Hände fallen. Sie gibt ihren Perlenschmuck ihrer Schwester.)

Ich will Dich freudig an meine Schulter binden,
Ich will Dich zu meiner Herde tragen,
Ein Friedensfest will ich ansagen.

O glaube es mir,
Meine Liebe zu Dir!
O, wie wollen wir uns ergötzen!
Ich will Dir zur Speise
Mein eigenes Fleisch vorsetzen.
Ich will Dich tränken mit meinem Blut!
Komm, o Schäflein, ich mein es mit Dir gut! Amen.

(Christus sitzt bei Tisch und ißt. Martha trägt auf.)

Judas:

Ich sag's dem Meister grad hinein,
Ich werde nimmer lange Kassemeister sein.
Mein Beutel ist schon ganz arm ausgeleert
Und niemand ist, der mir etwas drein verehrt.
So müßte man am Ende Hunger leiden
Und nie kein Brot am Tisch zum Aberschneiden!

(Magdalena kriecht in schwarzer Kleidung zur Tür herein, wäscht Christus mit kostbarer Salbe die Füße und trocknet sie mit ihren Haaren ab. Judas schaut verächtlich zu, stiehlt zugleich Brot aus der Schüssel und steckt es ein.)

Judas:

Unverschämtes Weib! Was schmierst Du mit der Salben?
Ist's nicht schade, daß Du die Salben so verschmierst
Oder ob Du sie so ausgießt!
Und dazu hast Du die Büchse zerschlagen gar,
Die von schönstem Alabaster war.

Christus:

Judas, ärgere Dich nicht an diesem Weib,
Denn was sie tut, tut sie an meinem Leib. (Sie stehen vom Tisch auf und gehen ab.)

Lazarus:

Martha!

Martha:

Lieber Bruder, unsere Schwester hat sich ganz verändert.
Sie tut nichts als weinen.
Ich glaube, seine Worte haben in sie gewirkt.

Lazarus:

Ja, dem Herrn seine Worte
Sind so lieblich und so süß.
Sie lag ja dort bei dem Herrn seine Füß
Und weinte ohne Unterlaß,
So daß der Boden von Tränen ganz wurde naß.
Und alles, was sie hat im Haus,
Teilet sie den armen Leuten aus.

Martha:

Lieber Bruder, wir werden jetzt gehen
Um es zu erwägen,
Daß auch wir dem Herrn seine Worte
Tief können einprägen. (Gehen ab.)

IV. Bruchstück:

(Zwei Engel führen Magdalena herein. Sie setzt sich nieder. Der Teufel führt die verlorene Seele herein: Kain. Die Engel singen):

Jetzt wollen wir die Grausamkeit
Von der ewigen Pein vorstellen,
Wie die göttliche Gerechtigkeit
Abstrafet in der Höllen.
Schaue in den Spiegel recht hinein
Und alles wohl erwäge.
Willst Du entrinnen dieser Pein,
Mußt Zins und Last ablegen.

V. Bruchstück:

(Engel führen Magdalena wieder herein. Bischof Maximin.)

Magdalena:

O heiliger Vater Maximin, ich bitte,
Ich möchte meine Beicht ablegen!

Bischof:

Sprich nur mein liebes Kind.
Ich sehe, daß Du wohl Reue hast.

Magdalena:

Man schickt mich in die Schul,
Man lernet mir auch beten.
Schon als ein kleines Kind
Schlägt sich alles in den Wind.
Ich liebte die Hoffart und den Geiz,
Die Unkeuschheit war auch dabei,
Sowie Fraß und Völlerei.
Die Trägheit lieb ich jederzeit.[4])
O heiliger Vater, dann
Gebt mir eine Buß,
Ich nimm's mit Freuden an.

Bischof:

Mein liebes Kind, ich will Dir eine Buße aufgeben,
Weil Du große Reue hast,
Es wird auch jetzt gelangen (ausreichen).
Du wirst jetzt Deinen Heiland empfangen.

(Dreht sich um, setzt sich auf einen Schemel. Der Tod geht langsam herein.)

Tod:

Ich bin der Tod, ein arger Schlauch,
Herumzuschleichen ist mein Brauch.
Schaut mich an, ich bin ganz blind!
In der ganzen Welt ich alle find!
Ich raffe zusammen ohne Erbarm',
Jung und alt, reich und arm!

---

[4]) Vgl. dazu das „Seelsingen" des „Prasserspiels", das Klagelied des verdammten Prassers in der Hölle (Bünker, a. a. O. S. 157).

Ich nehme hinweg Gold, Zepter und Kron,
Das Kind in der Wiege ich nit verschon'.
O, wann es heißt, der Tod kann noch lang ausbleiben,
O, da ziel ich und triff gewiß die Scheiben.
Magdalena, Dir! (Sticht mit dem Pfeil gegen Magdalena; sie stirbt.)
O nein, sie wird nicht sterben!
Sie wird hingehen und den Himmel erben.
Glückselig ist der Tod der Gerechten!
Wenn ich nur ein jedes so in der Buße antreffen möchte!
Liebste Brüder und Schwestern mein,
Das letzte Wort wird dieses sein:
Machet Euch zu einem guten Tod bereit,
Dann ist es nicht gefehlt in alle Ewigkeit! (Tod geht ab.)

Die Engel singen:

Frohlock, Magdalena, der Sieg ist vorhanden,
Der Teufel, die Welt und der Tod liegt in Schanden.
Laßt uns Magdalena in den Himmel einführen,
Mit Lorbeer ihr Haupt und die Siegeskrone zieren.

(Sie führen Magdalena ab. Der Bischof geht mit ihnen.)

VI. Bruchstück („Nachtrag"):

(Der Henkersknecht führt Magdalena und Martha herein.)

Henkersknecht:

Ich geb Euch bekannt,
Daß ich Euch führe über Stadt und Land
Bis hin zu dem großen Meer.
Dort wird es heißen,
Gebt Euer Leben her!
Weil Ihr nicht abstehet von Eurem Gott,
So werdet Ihr bestraft mit dem grausamen Tod!
Martha, die Schwester, und Lazarus, der Bruder,
Sowie die Magdalena, das weltbekannte Luder.
Ihr werdet auf ein Schiff gesetzt,
Ohne Segel und Ruder.
Martha, die Schwester, und Lazarus, der Bruder,
Sowie die Magdalena, das weltbekannte Luder.
Weil Ihr nicht absteht von Eurem Gott,
So werdet Ihr bestraft mit dem grausamen Tod.

Lazarus:

Wir fürchten keine Drohungen und keine Gefahr.
Wir weichen von unserm Glauben gar kein Haar.
Stark genug ist unser Gott,
Der kann uns retten, wenn er will, von diesem Tod!

Lazarus, Martha und Magdalena singen das Lied:

So nimm uns hin, Du wildes Meer.
Jesu unsere Bitt erhör!
Du wollest uns begleiten
Hinüber in das jene Land,
Wo Du uns hast ausgesandt,
Deinen Segen zu verbreiten!

So weit reichte die Erinnerung des greisen Spielers für die Textniederschrift. Zunächst scheinen die Teile gar nicht zusammen zu gehören. Und doch erschließen sie sich dem näher Zusehenden als eine Einheit vom Typus jener „Legendenspiele", aus deren Umkreis in Steiermark freilich nur wenige bekannt sind.

Ein selbständiges Spiel von der weltfrohen und dann büßenden Magdalena, von ihrer Seefahrt und ihrem Wüstenleben gibt es im Umkreis der innerösterreichischen und donauländischen Überlieferung nicht. So gewinnt das kleine Stück in seinem inselhaften Auftreten doch besondere Bedeutung und nicht nur für die steirische Spieltradition. Die Kenntnis seiner vermutlichen Entstehungsgeschichte läßt einen tiefen Einblick tun in das Werden einer Kultlegende. Heute ist die Magdalenenlegende im allgemeinen dem religiösen Bewußtsein und der Volksfrömmigkeit in dieser Motivanreihung entschwunden. Sie spiegelt eine Zeit gesteigerter Magdalenenverehrung auf deutschem Sprachgebiet wieder, die in ihrer Hochblüte Jahrhunderte zurückliegt, in ihrer Bodenständigkeit dabei nicht ganz gesichert erscheint.

Maria Magdalena ist dem steirischen Volksschauspiel wohl auch sonst sehr bekannt. Sie ist die „Hoffart" im „Hauptsündenspiel"[5]) aller steirischen und kärntischen Sonderfassungen. Mit der Siebenzahl der Hauptsünden steht sie in innerer Verbindung, die sich auf eine Bibelstelle von den sieben Teufeln in ihr gründet[6]). Daneben ist Magdalena eine ständige Gestalt des volkstümlichen Passionsspieles auch der steirisch-kärntischen Gruppe.

Unser Spielfragment verdichtet drei Teile einer mittelalterlichen Legende: Sündenleben und Bekehrung der Magdalena, ihre Seefahrt nach Südfrankreich, begleitet vom „Bischof" Maximin, schließlich ihr Büßerleben und Sterben.

Jedoch unter dem Namen Maria Magdalena sind schon in der asketischen Literatur und in der allegorischen Ausdeutung des frühen Mittelalters drei Bibelgestalten in eine zusammengenommen: Maria von Magdala, Maria von Bethanien und jene namenlos bleibende reuige Büßerin (Lukas 7, 36—50). Ein solcher Vorgang des Zusammenfassens ursprünglich getrennter Wesen in ein einzelnes läßt sich genau so wie der umgekehrte, das Differenzieren einer Einheit zur Gestaltenmehrzahl auch außerhalb des Bereiches der christlichen Religion auf dem Gebiete jeglicher Mythenbildung und Religionsgeschichte dutzendfach belegen.

Während aber die Legenden des östlichen Christentums Maria von Magdala noch von jener „Sünderin" unterscheiden, überwiegt im westlichen Abendland das Legendenbild von der Einheit der drei Frauen besonders seit Papst Gregor dem Großen (gest. 604)[7]). Seit dem 10. Jhdt. wird es dahin erweitert, daß auf italienischem

[5]) Vgl. Leopold Kretzenbacher, Die steirisch-kärntischen Prasser- und Hauptsündenspiele. Zum barocken Formwandel eines Renaissancethemas und dessen Fortleben im Volksschauspiel. Österreichische Zeitschrift f. Volkskunde, I, Wien 1947, S. 67ff.

[6]) Markus 16, 9: M. Magdalena, de qua eiecerat septem daemonia (vgl. auch Lukas 18, 2).

[7]) Goethe allerdings scheidet im Faust II (Schlußszene) die Magna peccatrix (Lukas 7, 36) von der neben ihr stehenden Maria Aegyptiaca, für deren Herkunft er ausdrücklich auf die Acta Sanctorum verweist.

Boden die alte Legende vom Wüstenleben der „ägyptischen Maria" (Maria Aegyptiaca) auf Maria Magdalena übertragen erscheint. Ihr biblisches Büßerleben erhält nun eine festumrissene legendare Ausschmückung, die sich besonders in Mitteleuropa von Deutschland bis England verbreitet[8]).

Im 11. Jhdt. bildet sich zunächst ganz unabhängig von der italienisch-deutschen Überlieferung jene berühmte südfranzösische Legende von Magdalenas wunderbarer Meerfahrt aus. Nach ihr war sie zur Zeit einer Christenverfolgung in Palästina mit ihren Geschwistern Martha und Lazarus und mit Maximin, einem der 72 Jünger Christi auf einem segel- und ruderlosen Schiff in See gestoßen worden. Ein Wunder ließ sie sicher in Marseille landen. Nach vielen Wundertaten lebte Magdalena noch dreißig Jahre als Büßerin in einer Wildnis der Provence, bis sie nach der frommen Erzählung in den Himmel aufgenommen wurde. Mittelpunkt jener provenzalischen Legendenüberlieferung von der Seefahrt mit Maximin und ihrem Büßerleben ist der Ort Vézelay in der Provence mit Reliquien[9]).

So stehen zwei Legendenformen einander gegenüber: einmal die provenzalische mit dem Wesenskern des Büßerlebens der Magdalena in der Wüste. Eine zweite war besonders in Deutschland verbreitet. Für sie ist Magdalena vor allem die reuige, bekehrte Sünderin. Es geht in der deutschen Auffassung wesentlich um ein tieferes Verstehen und religiöses Begründen ihrer Abkehr vom Sündenleben zur Buße. Hier ist es vor allem die Predigt Christi, die jene Bekehrung bewirkt (Frankfurter, Alsfelder und Heidelberger Passion), ein Zug, der bis ins steirische Spiel als vorwiegend deutsche Einzelheit nachwirkt. In diesem Sinne ist auch die Gründung und der machtvolle Aufschwung des Ordens der Büßerinnen (Reuerinnen) im 13. Jhdt. gerade in Deutschland zu verstehen[10]). Die bekehrte Magdalena erlangt hohe Bedeutsamkeit im religiösen Leben. Anläßlich einer Überschwemmung zu Frankfurt am Main war 1342 eine Maria-Magdalenen-Prozession gelobt worden. Sie wurde nachmals im Anschluß an die berühmten Passionsaufführungen am Feste der Heiligen dramatisch ausgestaltet[11]). Die Kirche führte gegendweise das Fest ihrer Bekehrung (festum conversionis Mariae Magdalenae) als gebotenen Feiertag ein (22. VII.)[12]). Dabei ist es

[8]) Vgl. die sehr eingehenden Forschungen von Hans Hansel, bes. „Die Maria-Magdalenenlegende", eine Quellenuntersuchung, 1. Teil, Greifswalder Beiträge zur Literatur- und Stilforschung, Heft 16, 1, Greifswald 1937, S. 128. — Die Legende der Maria Aegyptiaca wurde anscheinend auf dem Jesuitentheater zu Graz oder im Zisterzienserstift Rein bei Graz aufgeführt. Die dortige Stiftsbibliothek enthält einen handschriftl. Spieltext (ohne Titel), zu dem die Legende der M. Aegypt. nach den Bollandisten (2. IV.) frei verarbeitet ist. (A. Weis, Handschriftenverzeichnis der Stiftsbibliothek zu Reun. Xenia Bernardina, R. I, Bd. I, S. 72. Hs. 179, aus dem 17. Jhdt.)

[9]) E. Vacandard, La venue de Lazare et de Marie-Madeleine en Provence, Revue des questions historiques, Bd. 100, 1924, S. 257—305.

[10]) Seit dem Jahre 1227 werden sie in einem päpstlichen Rundschreiben „Sorores Poenitentes Beatae Mariae Magdalenae" genannt. Über den Orden vgl. M. Heimbucher, Die Orden u. Kongregationen der katholischen Kirche, 2 Bände, 3. Aufl. Paderborn 1933/34, bes. I, 646ff.

[11]) Oskar Sengpiel, Die Bedeutung der Prozessionen für das geistliche Spiel des Mittelalters in Deutschland, Germanist. Abhandlungen, H. 66, Breslau 1932, S. 119f.

[12]) Hans Hansel, Zur Gesch. der Magdalenenverehrung in Deutschland, Volk und Volkstum, Jahrbuch f. Volkskunde I, 1936, S. 269ff., bes. 272 u. 274. Für uns ist es von Belang,

wesentlich und für die Bodenständigkeit der Magdalenenverehrung auf süddeutsch-bajuwarischem Boden bezeichnend, daß in den Festfeiern die bayrisch-österreichischen Klöster (St. Nikolaus in Passau, St. Peter in Salzburg) vorangehen. Sie schließen sich damit an die sehr früh überlieferten liturgischen Sequenzen und Hymnen schon des 11. Jhdts. an. Unter diesen sind gerade auch jene aus den steirischen Klöstern Admont und Seckau zu nennen[13]).

Die weitest ausgeschmückte Fassung gewinnt unsere Legende im klassischen Legendenbuch des Mittelalters, in der „Legenda aurea" des Jacobus de Voragine (1230—1298). Dieses „Goldene Buch der Heiligenleben" hat im lateinischen Text und in volkssprachlichen Übersetzungen eine ungeheure Verbreitung über das ganze Abendland gefunden. Es bildet die Grundlage für fast alle späteren Legendensammlungen bis herauf in unsere Zeit[14]).

Doch auch nach Jacobus de Voragine bildet sich noch eine besondere Bekehrungslegende aus. Sie scheint im 14. Jhdt. in einem niederländischen Kloster entstanden zu sein[15]). Von dort kam sie in die norddeutschen Klöster. Diese Sonderform ist deswegen von Bedeutung, weil sie auffallende Ähnlichkeiten mit Magdalenenszenen des spätmittelalterlichen Passionsspiels aufweist[16]).

Der Streit, ob es im Mittelalter ein selbständiges Magdalenenspiel gegeben hat, ist lebhaft geführt worden. Schwellformen aus Einzelheiten mittelalterlicher Spiele sind häufig, Erweiterungen aus einer jener Magdalenenszenen des Osterspielkreises also leicht möglich. Sie waren sehr beliebt und sind es in den bäuerlichen Christi-Leiden-Spielen noch bis zur Gegenwart. Strittig ist aber die Frage, wo sich ein solches Magdalenenspiel zuerst selbständig aus einem umfassenden Gesamtmysterium entwickelt haben könnte.

Die französische Forschung nahm ein französisches Urspiel an[17]), die ältere deutsche gelegentlich ein deutsches[18]), wenn auch in lateinischer Sprache. Daß es tatsächlich selbständige Spiele mit dem Inhalt der Bekehrung Magdalenas gegeben hat, steht außer Zweifel. Dafür sind besonders aus der französischen Literatur genügend Auf-

daß dieses Fest nach den älteren Kalendarien im Zusammenhang mit der Passion Christi gefeiert wurde.

[13]) G. M. Dreves-Cl. Blume, Analecta Hymnica 51, 1908, S. 196f. und Anal. Hymn. 43, S. 235.

[14]) Eine Neuübersetzung schuf Richard Benz, bibliophile Prachtausgabe Jena 1921.

[15]) Hans Hansel, Die M.-M.-Legende, I, 114ff.

[16]) M. N. Hoffmann, Die Magdalenenszenen im geistlichen Spiel des deutschen Mittelalters, Diss. Münster in Westf., 1933.

Fr. O. Knoll, Die Rolle der M. M. im geistl. Spiel des Mittelalters, Ein Beitrag zur Kultur- und Theatergeschichte Deutschlands, Reihe: Germanisch und Deutsch, Heft 8. Diss. Greifswald 1934. — Zur Kritik beider: Hans Hansel im Literaturblatt für germanische und romanische Philologie 56, 1935, Sp. 298ff.

[17]) M. Wilmotte, Les Passions allemandes du Rhin dans leur rapport avec l'ancien théatre francais, Mémoires couronnées et autres mémoires publiés par l'Académie royale de Belgique, Bd. 55, Brüssel 1898, S. 49ff.

[18]) M. Bath, Untersuchung des Johannesspiels, der Blindenheilungs- und der Maria-Magdalenenszenen in den deutschen mittelalterlichen Passionsspielen mit bes. Berücksichtigung ihrer Beziehungen zu den französ. Mysterien. Diss. Marburg a. d. L. 1919, S. 98.

führungsdaten der Conversion de la Marie-Madeleine bekannt. Sie scheinen allerdings erst seit der Mitte des 15. Jhdts. auf. Dann aber lassen sie sich bis zum Ende des 17. nachweisen[19]). Das französisch-niederländische Ordensdrama bewahrt das Thema noch erheblich länger[20]). Desgleichen finden sich, wohl im Zusammenhang mit der allgemeinen abendländischen Rolle der Magdalenenverehrung auch englische Mysterien um die Gestalt der weltfreudigen und dann büßenden Magdalena; so z. B. in der Digby-Handschrift von 1512[21]).

Auch das deutsche Sprachgebiet vermag frühe Belege von Dramatisierungen der biblischen Magdalenenlegende aufzuweisen. Besondere Bedeutung gewinnen hier die sogenannten „Kreuzensteiner Dramenbruchstücke". Um die Mitte des 14. Jhdts. in der Gegend von Aachen entstanden, enthalten sie deutsche Verse einer Magdalenenszene, die zum Wiener und Maastrichter Passionsspiel ebenso in Beziehung steht wie zu jenen aus Alsfeld, Friedberg usw[22]).

Vor allem jener „Ludus Magdalenae in gaudio", ein geistliches Singspiel des 15. Jhdts. ist hier als wesentlich zu nennen. K. F. Kummer veröffentlichte ihn 1882 aus einer zu Erlau in Oberungarn gefundenen Handschrift[23]). Lautformen und Reimstudien bewogen (neben freilich nicht ganz eindeutigen Fluß- und Ortsnamen) den Herausgeber, als Heimat der Spiele Oberkärnten (Gmünd) anzunehmen. Dafür sprechen auch motivische Beziehungen zum Volksschauspiel unserer Zeit. So ist Kummers Heimatbestimmung heute allgemein anerkannt. Dieses Spiel von der weltfrohen Magdalena vereint selbst wieder zwei im Volksspiel sehr beliebte Einzelteile. Der kleinere (V. 1—309) enthält den „Höllischen Rat", also die Versammlung der Teufel und ihre Aussendung zum Seelenfang. Hier klingen Einzelheiten inhaltlicher Art an die steirisch-kärntischen Paradeisspiele an. Luzifers Gericht über die „Stände" und die schwankhafte Feststellung, daß der „Schüler", die „schöne Maid" und der „Schreiber" in ihrem Erdendasein mehr für die Hölle leisten würden als in der Hölle selbst, beschließen diesen Teil.

Uns geht der zweite (V. 310—713) näher an. Er wird von dem Lied „Mundi delectatio dulcis est et grata" eingeleitet, das aus dem Benediktbeurener Passionsspiel

[19]) L. Petit de Juleville, Histoire du théatre en France, Les Mystères, Bd. II, Paris 1880, passim.

[20]) Auf die Spieldaten von Caprycke 1536 und Moorslede 1733 (beide in Flandern) nach Edmund van der Straeten, Le Théatre villageois en Flandre, II, Brüssel 1881, S. 61 u. 164, machte mich freundlich Herr Dozent Leopold Schmidt, Wien, aufmerksam. Auch sonst habe ich ihm für manchen Spielhinweis zu danken.

[21]) Die engl. Spiele von der Mary Magdalene sind herausgegeben von F. J. Furnivall, The Digby Plays. Early English Text Society, Extra Series, Band 70, London 1896. — Eine ältere deutsche Arbeit von Rovenhagen, Altengl. Dramen, Programm Aachen 1879, ist mir dzt. nicht zugänglich. Vgl. dazu noch Lewis Wager, The Life and Rependounce of Marie Magdalena, hrsg. v. Fr. I. Carpenter, The Decennial Publications of the University of Chikago, R. 2, Bd. 1, Chicago 1902.

[22]) Kaspar Dörr, Die Kreuzensteiner Dramenbruchstücke, Untersuchungen über Sprache, Heimat und Text, Germanistische Abhandlungen Bd. 50, Breslau 1919.

[23]) K. F. Kummer, Erlauer Spiele, Sechs altdeutsche Mysterien aus einer Handschrift des XV. Jhdts., Wien 1882.

stammt. Die Teufel bestärken Magdalena in ihrem Sündenleben. So schreitet sie durch eine Reihe von Buhlszenen, deren Gehalt dem einen Extrem spätmittelalterlicher Lebensform, der Maßlosigkeit und der bis zum Exzess gesteigerten Lebensgier und Sinnenfreude entspricht. Umso eigenartiger steht die gleichzeitige ars-moriendi-Literatur, der Gedankenkreis der Totentanzdichtung daneben. Die Ähnlichkeit dieser Szenen im zweiten Teil des Erlauer Magdalenenspieles mit den entsprechenden Tavernenszenen spätmittelalterlicher Spiele vom Verlorenen Sohn, der Hecastus-Everyman- Jedermann-Moralitäten und der Komödien aus dem Studentenleben geht sehr weit. Sie sind es auch, die den burschikosen Ton der Vaganten und Spielleute in dieses Erlauer Spiel bringen.

Im allgemeinen sind aber doch nur wenige vorbarocke Dramatisierungen des Magdalenenthemas auf deutschem Boden bekannt, auch wenn der bibelnahe Teil der Überlieferung gelegentlich wie zu Beginn des Donaueschinger Passionsspieles (Niederschrift 2. Hälfte des 15. Jhdts.)[24]) überraschend lebendige und breite Ausformung findet. Auch im Wiener Osterspiel (15. Jhdt.) stellt eine Folge von Magdalenenszenen anstatt des sonst hier üblichen Streites zwischen Barmherzigkeit und Gerechtigkeit Gottes (litigatio sororum) die Überleitung vom Sündenfall des Urelternpaares zum Erscheinen des Erlösers her.

Gerne griff dann das barocke Ordensdrama unser Thema auf. Es macht ja alle Bereiche der biblischen und profanen Geschichte, dazu die gesamte hagiographische Überlieferung seiner Grundabsicht des delectare et docere auf der Schulbühne dienstbar. Der flandrischen Spieldaten wurde schon gedacht. Den Großteil stellen die Jesuitenbühnen des Rheinlandes, Österreichs und der Schweiz, einige die Ordenstheater der Alpenvorlande. Doch nur von den Schulspielen der Schweiz in der zweiten Hälfte des 17. Jhdts. und um die Mitte des 18. kennen wir die genauen Szeneninhalte.

Im 16. Jhdt. bringt lediglich die auch sonst sehr spielfreudige rheinische Jesuitenprovinz Magdalenenspiele auf ihre Bühnen. Von einem in Graz zur Osteroktav 1579 gegebenen dialogus „Die Klage Magdalenas am Grabe"[25]) können wir hier füglich absehen, da er thematisch eindeutig ist. Diese im 16. Jhdt. bei den Jesuiten gern gepflegte Form der dialogi enthält gewöhnlich nur dramatische Ausschmückungen des Gottesdienstes zu kirchlichen Festzeiten. Im gleichen Jahre 1579 hatten die Jesuiten aber zu Köln eine „Hl. Magdalena" glanzvoll auf öffentlichem Platze gespielt[26]). Ihre Kollegien in Mainz und Heiligenstadt folgten 1583, in Koblenz 1590 und Emmerich 1594[27]). Immerhin waren Themen wie unseres oder die „Esther" bei strenger Regelauslegung zeitweise auf der Jesuitenbühne verpönt. So mußte sich

[24]) Vgl. Eduard Hartl, Das Donaueschinger Passionsspiel. (Deutsche Lit. in Entwicklungsreihen, hrsg. v. H. Kindermann, Reihe: Das Drama des Mittelalters, Bd. 4, 1942.)

[25]) Bernhard Duhr, Gesch. d. Jesuiten in d. Ländern deutscher Zunge, I, Freiburg i. Br. 1907, S. 333.

[26]) A. Dürrwächter, Jacob Bidermann u. d. Jesuitentheater, Zschr. „Die Kultur", Wien 1903, S. 144f.

[27]) B. Duhr, a. a. O. I, 335, 338.

der Provinzial der rheinischen Provinz Th. Busaeus 1600 mit der ausdrücklichen Bitte um Dispens an den Jesuitengeneral zu Rom wenden, da die 13. Regel für den Rector „das Auftreten von weiblichen Personen oder Personen in Frauenkleidern" untersagte. General Aquaviva erteilte die Dispens auch, doch sollten fortan „weibliche Rollen nur selten verwendet werden[28]).

Also blieb das Thema auch auf den österreichischen Jesuitenbühnen bestehen. Doch vom genauen Inhalt wissen wir bei der Seltenheit von Spieldrucken und der Vergänglichkeit der Programme (Periochen) fast nichts. Ein „Summarischer Bericht vnd Innhalt der ansehnlichen Action von der heyligen Büsserin vnd Liebhaberin Christi Maria Magdalena" der Jesuitenstudenten zu Graz 1604[29]) ist leider verschollen. Drei Jahre später, 1607, ging eine „Magdalena" über die Jesuitenbühne von Hall in Tirol[30]). Sie scheint jedenfalls reichste Nachfolge im Volksschauspiel gefunden zu haben. Hingegen blieb von einer Reihe von Spielen im benediktinischen Salzburg kaum mehr als die Daten: eine Pastorale „Magdalena, die Sünderin" 1628 im Steintheater Hellbrunn, eine Szene „Magdalena und Petrus" 1647 und eine „Magdalena am Grabe Christi" 1653[31]).

Zur Fastnacht 1632 spielte man zu Landshut eine „Magdalena poenitens", 1636 eine „M. recipiscens" und ähnlich zu Wasserburg am Inn 1659 eine Magdalena[32]). Die Tradition unseres Themas setzt sich bei den Jesuiten in Brünn bis 1706 mit einem zu Olmütz erhaltenen Spieltext jener Aufführung fort[33]).

Im allgemeinen wissen wir aber nur von zwei Schweizer Schulspielen des 17. Jhdts. Näheres. Zu Uri führten die Lateinschüler 1674 eine „Magdalena" auf[34]). Zu Altdorf ging 1688 Jacob Billeters „Heilige M. M.", sein Hauptwerk im Stil des Zuger Barocktheaters auf offenem Platze über eine Doppelbühne. Hier sind die Legendenszenen des Büßerlebens bei Marsilia verwertet[35]). Jene Magdalenenspiel-Abschrift des M. Schmidli zu Ruswil (Luzern) aus der Mitte des 18. Jhdts. enthält nur einen späten Nachfahren eines Heiligenstückes im Stile des bürgerlichen Barocktheaters. Sein Inhalt bleibt stark dem Passionsgeschehen verhaftet. Seefahrt und Büßerleben in der Provence sind nicht einbezogen[36]).

[28]) Ebenda S. 354.

[29]) C. Sommervogel, Bibliotheque de la Comp. de Jésus, I, Bibliographie, Bd. 3, Sp. 1691.

[30]) Nikolaus Neßler, Das Jesuitendrama in Tirol, Progr. Brixen 1906, S. 26. W. Senn, Aus dem Kulturleben einer süddeutschen Kleinstadt. Musik, Schule und Theater der Stadt Hall in Tirol in der Zeit vom 15. bis zum 19. Jhd. Innsbruck 1938, S. 394, „M. Regina".

[31]) Arthur Kutscher, Das Salzburger Barocktheater, Wien 1924, S. 130f., Nr. 7, S. 118f., Nr. 58 u. 81.

[32]) Karl Wolf, Das Landshuter Gymnasium von seinen Anfängen bis zur Aufhebung des Jesuitenordens (Verhandlungen d. Histor. Ver. f. Niederbayern, Bd. 62, Landshut 1929, S. 154). Hans Moser, Spielbräuche u. Volkstheater im alten Wasserburg (Bayrische Hefte f. Volkskunde XI, München 1938, H. 1, S. 7). Beide Hinweise danke ich Herrn Dozent L. Schmidt-Wien.

[33]) Hs. in Olmütz. Karl Glossy, Fachkatalog der Abteilung Deutsches Drama und Theater, Internat. Ausstellg. f. Musik- u. Theaterwesen, Wien 1892, S. 68, Nr. 30.

[34]) Oskar Eberle, Theatergesch. der inneren Schweiz, Königsberg 1929, S. 205.

[35]) Ebenda S. 139ff.

[36]) Ebenda S. 192ff.

Der volkstümliche Magdalenenkult scheint nach dem 17. Jhdt. fast überall außer in Tirol so stark eingeschlummert, daß damit auch das Interesse an selbständigen Spielen dieses Themas erlahmte. In Steiermark und Kärnten traten nach dem Niedergang des Ordenstheaters neben dem „Paradeis- und Christi-Geburt-Spiel" vor allem die alttestamentlichen Themen (Ägyptischer Josef, Job, Prasser), die allerdings selber schon der Renaissanceschicht des Volksschauspiels angehören, in den Vordergrund. Sie lebten im „barockisierten" Zustand fort, vermehrt um einige Volksbuchstoffe (Genoveva, Hirlanda), das „Schäferspiel", das Räuberspiel vom „Bayrischen Hiasl" und wenige andere, die bis zur Gegenwart als Stubenspiele leben. Zu dieser Zeit geriet in den östlichen Alpenländern die spezifisch mittelalterliche Legende von Magdalenas Meerfahrt und Landung in Südfrankreich im Volke in Vergessenheit. Magdalena lebt nur noch als sündige Buhlerin und reuige Büßerin im Volksbewußtsein. Als solche behält sie ihren Platz im Passionsspiel und in den Spielen von von den Sieben Hauptsünden unvermindert bis heute bei[37]).

Anders in Tirol: hier findet das bibel- und legendenentsprossene Magdalenenspiel als Erbe des Ordensdramas eine Heimstatt und bleibt noch bis an die Schwelle des 19. Jhdts. beliebt. Magdalena tritt uns (von den älteren Passionsspielen und -prozessionen ganz abgesehen) 1607 auf der Haller Jesuitenbühne entgegen. In der Innsbrucker Serviten-Bibliothek fand sich mit anderen jesuitischen Fastenzeitspielen der Text einer opernartigen Vorstellung „Die Grablegung Unseres H. J. Christi" als Karfreitagandacht, in der „Magdalena, die heilige Liebhaberin Christi" neben einer Alt-, Tenor- und Baßstimme (Maria, Johannes, Josef v. Arimathea) den Canto zu singen hatte und dies vor allem im zweiten Teile, den „Verliebten Anmutungen bei dem Grabe" im Wechselgesang mit der Echostimme Christi[38]). Nicht weit davon stehen die Magdalenenszenen in den dramatisierten Bußpredigten des Tiroler Jesuiten Andreas Brunner (1589—1650), die er selber, die Anregungen aus den ländlichen Passionsaufführungen bekennend, „Bauernspiele" nannte. 1647 ließ er vor ungeheurer Zuschauermenge in der Innsbrucker Dreifaltigkeitskirche die „Klage der Magdalena" aufführen und berichtet in einem Brief davon. Seine acht Gespräche der Büßerin Magdalena erschienen im gleichen Jahre in Druck. Brunner bleibt aber im biblischen Bereich, den er der Zeitmode entsprechend mit Allegorien erfüllt. Ein Sammelband solcher zu Innsbruck 1648 ff. gedruckter dramatisierter Predigten fand sich auch im Haller Damenstift[39]). Darunter waren auch Bruchstücke eines Magdalenenspieles, das nach Anton Dörrer mit den Innsbrucker Jesuitentexten identisch ist[40]).

Die Tiroler Ordensdramatik zog unter allen deutschen Ländern die lebhafteste Nachfolge im Volkstheater nach sich. Das scheint sich auch beim Magda-

[37]) Verse eines sogearteten „Magdalenenspieles" baut Richard Billinger seinem Drama aus dem oberösterreichischen Bauernkriege „Die Hexe von Passau" (Berlin 1935) motivisch ein.

[38]) Anton Dörrer, Altdeutsche Karwochen- u. Fronleichnamsspiele Südtirols im Zeitalter des Barock u. Rokoko. Literaturwissenschaftl. Jahrb. d. Görresges., III, 123f.

[39]) A. Dörrer, Bozner Bürgerspiele, I, 252ff.

[40]) Freundliche Briefmitteilung.

lenenthema zu bestätigen. 1749 schrieb Simon Stoll, der Pfarrmesner zu Silz im Oberinntal eine „Comedi oder Geistliches Spill Puech von der H. Magdalena als Ein reumietige Biesserin"[41]). Im gleichen Jahre 1749 spielte man zu Mötz im Ötztal jenes Legendenspiel, dessen Szeneninhalt mir durch freundliche Mitteilung von Dozent Dörrer bekannt wurde. Die durch Jacobus de Voragine und seine Nachfolger weithin bekannt gewordene Legende ist mit einbezogen:

I. Akt, Szene 1: Die Schwestern Maria Magdalena und Martha treten nach dem Tode ihrer Eltern in ein gegensätzliches Leben ein. Sz. 2: Luzifer befiehlt den Seinigen, den 7 Hauptlastern, Magdalena zu verführen. Sz. 3: Magdalena lehnt die Mahnungen ihrer Schwester ab und nimmt die sich ihr anbietenden 7 Laster als Diener auf. Sz. 4: Lazarus und Martha beklagen den Lebenswandel ihrer Schwester und erreichen bei ihr, daß sie einer Predigt Jesu im Tempel beiwohnt. Sz. 5: Jesus treibt den Teufel aus einem Besessenen aus und wird vom Volk gepriesen. Sz. 6: Jesus predigt wider die 7 Hauptsünden und erschüttert Magdalena. Sz. 7: Luzifer ärgert sich über Predigt und Wirkung und hetzt zwei kleine Teufel auf Magdalena. Sz. 8: Jesus wird im Hause des Pharisäers Simon von Magdalena gesalbt und verzeiht ihr ihre Sünden. Sz. 9: Ein Bettler mit Sohn verkennt die herrischen Speisen einer mildtätigen Wirtin (lustige Sz.). Sz. 10: Lazarus und Martha danken Jesus für die Bekehrung ihrer Schwester. II. Akt, Sz. 1: Die drei Geschwister, um Christi willen verfolgt, beraubt und auf steuerlosem Schiffe ausgesetzt, rufen im Sturme Gottes Hilfe an. Ein gottesfürchtiger Hirte wird in seinem Gebet von seinem Sohne beirrt. Sz. 2: Glücklich ans Land getrieben werden die drei Geschwister von einem Wachtmeister verhaftet und vor den Landesfürsten gebracht, der zum Beweise für ihren wahren Gott ein Wunder für die eigene unfruchtbare Frau verlangt. Sz. 3: Die Geschwister erbitten diese Gnade. Der Fürst und sein Volk treten zum Christentum über. Lazarus widmet sich dem Lehramt Christi, Martha einem geistlichen Orden, Magdalena schließt mit Dank[42]).

Die Sprache des Stückes weist nach Dörrer ins Unterinntal, etwa in die Gegend des Zillerflusses, der Stil auf einen Ordensgeistlichen als Verfasser oder Bearbeiter. Nahe verwandt, wenn nicht gar wesensgleich damit dürfte jener Text sein, für den 1766 die Spieler von Obermieming ums Aufführungsrecht ansuchten[43]). Das zeitlich nächste Magdalenenspiel gab man 1776 zu Igls bei Innsbruck („Schauspiel von die drei Freund Lazarus, Martha und Magdalena")[44]) und in den Jahren 1791 und 1792 zu Tartsch im Etschtal („Die von Christo belehrte und büßende Magdalena"). Schließlich folgten Spiele noch 1792 und 1797 zu Ried im Oberinntal („Die büßende Magdalena")[45]).

Diese auffallende Häufung ist kein Zufall. Tirol ist eben das klassische Land volkhafter Bühnenspielfreude im allgemeinen und des geistlichen Legendenspieles im besonderen. Als solches ist es (mit seiner ersten Eroberung Altbayern) zähester Erbträger der themenbunten Ordensdramatik und wird zumal im 18. Jhdt. mit seinen spielversessenen Gemeinden und ihren Auswanderern der Ausgangspunkt für weitreichende Spielwellen und dies nicht nur im Passionsspiel!

[41]) A. Dörrer, Deutsche Lit. d. Mittelalters, Verfasserlexikon, III, Berlin 1943, 485 s. v. Mynner.

[42]) Szeneninhalte und Bemerkungen danke ich der freundlichen Briefmitteilung von Dozent Dörrer.

[43]) A. Sikora, Zur Gesch. d. Volksschauspiele in Tirol, Zs. d. Ferdinandeums, III. Folge, Bd. 50, Innsbruck 1906, S. 364 („Die hl. Magdalena").

[44]) Sikora, ebenda 366.

[45]) Ebenda S. 371, S. 362.

Freilich kennt das 18. Jhdt. auch anderswo Magdalenenspiele. An seinem Beginne steht eines zu Faistenau am Abersee (1713/14)[46]). Drei vereinzelte Daten weisen nach Schlesien (Reichenstein, Peterwitz bei Frankenstein und Hermsdorf bei Frankenstein)[47]). Auch das Wandertheater ließ sich den wirkungsvollen Stoff nicht entgehen. 1787 gab man zu Eferding ein Spiel „Das Leben und der Tod der hl. Magdalena. Mit Hanswurst, einem lustigen Mitbüßer"[48]). Für das Puppentheater bezeugt 1733 ein Regensburger Spieler zu Köln das Thema[49]). All dies sind aber so verstreute Einzeldaten, daß man nur schwer an bodenständige Fortentwicklung aus verschollener Ordensdramatik glauben möchte. Auch weist nichts auf die wesentlichen Legendenelemente.

Da nun die süddeutsch-alpenländischen und östlichen Volksschauspiellandschaften außer Tirol keine sicheren Legendenspiele unseres Themas bieten und schon gar keine Texte vorliegen, andererseits aber jener steirische Fund zwar sprachlich dem Stil der steirischen Stubenspiele im 19. und 20. Jhdt. angepaßt ist, inhaltlich aber als Legendenspiel hier auffallend einsam steht, so liegt doch wohl die Vermutung nahe, daß es sich um eine Übertragung aus Tirol handelt.

Steiermark hat trotz tiefgreifender Wesensunterschiede in seinem Stubenspiel doch manches der lebenskräftigen Tiroler Spielwelt zu danken. Die hierzulande noch bis 1938 lebendige Passionsspielüberlieferung ist letzten Endes eine wenn auch frühe Übernahme aus Tirol[50]). Eine noch ungenügend erforschte Wanderbewegung führte Tiroler Künstler, Handwerker und Bergleute auch nach Steiermark. Die typisch barocke Theatralik der Passionsbilder und Dioramen eines J. Cyriak Hackhofer (1675—1731) auf der nordoststeirischen Festenburg und im Stift Vorau ist ohne sein aus der Tiroler Heimat mitgebrachtes Erbe hier kaum denkbar. Auch noch im ausgehenden 18. und im 19. Jhdt. dürfte manches aus Tirol in die steirische Spielwelt gekommen sein, auch wenn es sich im Einzelnen nicht so großartig kundgab wie die Aufführungen der „Komödie vom Jüngsten Gericht" durch den Tiroler Webermeister Franz Platner zu Altenmarkt bei Radstatt (1755—1781).

Vergleicht man andererseits die steirischen Bruchstücke mit den deutschen und slowenischen Passionsspielszenen aus Innerösterreich vom 18. Jhdt. bis zur jüngsten Vergangenheit, so zeigen sich keine zwingenden Übereinstimmungen, die ein bodenständiges Abspalten unserer Bruchstücke aus jenen Magdalenenszenen und ein sekundäres Auffüllen mit Legendenmotiven wahrscheinlich machten. Bei Einzelversen oder auch Versgruppen würden sie auch nichts besagen. Die können willkürlich da und dort ganz ähnlich in Spiele eingestreut sein. Ein fester Aufbau, logischer Zusammenhang einer Szenenfolge, die bestimmten dramatischen Gesetzen unterworfen ist, gehört nicht zu den Wesensmerkmalen des Volksschauspiels. Einzelverse finden wir wie Mosaiksteinchen da und dort. Die Totentanzverse z. B. kehren außer in der „Magdalena" auch im Prasser-, Nikolaus- und Schäferspiel der Steiermark wieder.

[46]) Frisch, Kulturgesch. Bilder vom Abersee, S. 30.

[47]) Rehme, Mitteilungen der Schles. Ges. f. Volkskunde, IV, 1900/01, H. VII/1, S. 89.

[48]) C. Frhr. v. Güntherode, Korrespondenz der Heiligen, Leipzig 1788, III. Teil, S. 20ff. Doz. L. Schmidt-Wien macht mich freundlichst darauf aufmerksam, daß nach Güntherode die Wandertruppe Pröckel am 22. VII. 1787 das Stück gegeben hat.

[49]) Carl Niessen, Das rheinische Puppenspiel. Ein theatergeschichtl. Beitrag zur Volkskunde (Rheinische Neujahrsblätter, VII. Heft, Bonn 1928, S. 1ff.), „Der Puppenspieler Leopold Neffzer aus Regensburg schlug 1733 in Köln für die Fastenzeit eine solche fromme Spielfolge vor: Joh. Nepomuk, Alexius, Maria Magdalena und Dorothea" (freundl. Hinweis von L. Schmidt).

[50]) Leopold Kretzenbacher, Altsteirisches Passionsspiel, Blätter f. Heimatkunde XX, Graz 1946, S. 18ff.

Der Stil der Magdalenenfragmente bekundet keine Besonderheit. Sie sind wie die Entsprechungen im Christi-Leiden- und im Schäferspiel der Steiermark von der modischen „Schäferei" in Haltung und Wortkleid geformt. Das zeigt Magdalenas Stellung zwischen einem „Geliebten" und dem „Jäger" („Wildschäfer", Teufel), die beide um sie werben. Auch jenes Hoffartslied (V. 95ff.) kehrt fast textgleich im „Prasser" und im weststeirischen „Verstockten Sünder" wieder. Das Gleichnis vom Verlorenen Schäflein in Christi Predigt (V. 149ff.) ist die Lieblingsparabel der Barockzeit überhaupt. All das besagt nichts über den geographischen Ursprung.

Vers- und Stilgleichheiten lassen nur vermuten, daß der Text bereits längere Zeit im Steirischen beheimatet war und die Eigenheiten der bodenständigen Spielwelt angenommen hat. Das Thema jedoch und Einzelmotive wie Glaubensverfolgung, Beichte und Sakramentsempfang im Spiele selber, das hat keine Entsprechungen im Steirischen, dagegen dutzendfach in Tirol. So kann das Spiel recht gut im ausgehenden 18. Jhdt. aus Tirol eingewandert sein, zu jener Zeit und aus jenem Lande, wo das Legendenspiel von der Büßerin Magdalena, ihrer Seefahrt und ihrem Leben in der Provence eine späte Nachblüte erlebte.

Noch ist es erst in wenigen Fällen gelungen, neben der Eigenständigkeit der steirisch-kärntischen Volkschauspielüberlieferung auch ihre langwährende Verflechtung mit dem Spielleben der nördlichen und westlichen Alpenländer zu erweisen. Hier erschließt sich ein reizvolles Gebiet der Spielforschung. Neben älterem Stammeserbe schuf vor allem das gemeinsame Erlebnis der gegenreformatorischen Kulturwelle in allen Alpenländern ähnliche Ausdrucksformen, von denen sich einige nachmals nur noch wenig auseinander entwickelten. Das Spiel- und Prozessionswesen jesuitischer Prägung und benediktinischer Fortführung überlebte da und dort auch die kritischen Zeiten theresianisch-josefinischer Verfolgung. Gerade im farbenfrohen Verglühen der barocken Legendenspielwelt Tirols im ausklingenden 18. Jhdt. mochte manches liebgewordene „Spielbuch" mit Spielern mitgewandert sein und andernorts, vielleicht auch in der Einsamkeit obersteirischer Waldgräben sich dem hier über diese Aufklärungszeit heimlich fortlebenden Spielbrauch eingefügt haben.

Habent sua fata libelli! Auch dem steirischen Magdalenenspiel scheint es so ergangen zu sein, daß es jener freilich noch ungedruckten und daher von hier aus schwer zugänglichen Tiroler Spielfamilie zugehört. Diese nach Bestand und Zusammenhang zu untersuchen und dann womöglich in den hier gebotenen steirischen Szenen ein ostwärts gewandertes Glied zu erkennen, sei nun eine Bitte an die Tiroler Volkskundeforschung.

Die Steiermark in der Volksschauspiellandschaft Innerösterreichs

(Mit einer Verbreitungskarte)

Die Steiermark ist seit dem frühen 19. Jahrhundert, seit den Tagen Erzherzog Johanns (1782 bis 1859) ein volkskundlich gut durchforschtes Land. Erzherzog Johanns berühmte Landesaufnahme mit jenem wohlüberlegten Fragesystem von 1810 [1]), im ganzen Lande einem dichten Netz von Gewährsleuten vorgelegt, ließ u. a. eine der frühesten deutschen Landesdarstellungen in jener sog. „Knaifl-Handschrift" des Fohnsdorfer Kameralverwalters Joh. Felix Knaffl entstehen. Ihr Herausgeber Viktor v. Geramb hat sie mit Recht als „eine obersteirische Volkskunde aus dem Jahre 1813" benannt und wissenschaftlich gewürdigt [2]).

Das Bild, das jene große Landesaufnahme ergab, läßt einen Zustand der Volkskultur erkennen, dessen Urtümlichkeit in allen anderen deutschen Landschaften schon damals überschritten erscheint, soweit uns Zeitgenossen von dort sichere Anhaltspunkte für ein Gesamturteil bieten. Im Fortschreiten der auflösenden und gleichmachenden Zivilisation des 19. Jahrhunderts und seither erweist es sich, daß die Steiermark zu jenen Alpenländern gehört, die solchem Wandel aus der hartnäckig bewahrenden Haltung ihrer Bewohner und aus einem durch die Natur gegebenen Abstand von den Mittelpunkten der um sich greifenden Zivilisation am längsten und erfolgreichsten Widerstand leisten. Die späte Verkehrserschlossenheit der steirischen Alpentäler, die noch immer verkehrsungünstige Lage fern von den Hauptschlagadern des europäischen Wirtschaftslebens, ihre Grenzlandlage und damit die kulturbiologische Erfahrungstatsache, daß sich gerade an den Rändern einer Kultur ihre Erscheinungsformen besser als in ihrem Binnenreich erhalten, all das läßt die Steiermark ein „volkskundliches Rückzugsgebiet" bleiben, in dem sich altes Kulturgut geistiger und materieller Art länger erhalten konnte als anderswo selbst bei gleicher Stammesherkunft ihrer Träger.

Diesem Zustand als Hüterin alten und weithin noch heute urtümlich anmutenden Erbes verdankt die Steiermark auch ihre Be-

deutung für das Volksschauspiel, die schon zu Beginn der Erforschung dieses spät entdeckten und geschätzten Zweiges der Volksdichtung gewürdigt wurde. Karl Weinhold, weiland Lehrer an der Universität Graz, hat der Steiermark früh diesen Ehrenplatz gesichert [3]).

Trotzdem kann man bei aller Besonderung der Formen und Fassungen die Steiermark nicht als eine in sich geschlossene und nach außen scharf abgegrenzte, von allen Nachbarländern unterschiedene Spiellandschaft bezeichnen. Nach unserer heutigen Vorstellung gehören zum Begriff einer „Volksschauspiellandschaft" zumindest folgende Voraussetzungen: das deutliche Hervortreten eines gemeinsamen „Stoffinteresses", eine genügend große Anzahl von Spielen, die „eine durch die Stammeszugehörigkeit der Spielträger bedingte Gemeinsamkeit zeigen" sollen [4]).

Diese notwendigen Besonderheiten sind für das Volksschauspiel sichtbar und auffallend jedoch für Steiermark und Kärnten gemeinsam gegeben. Wiewohl sich die deutschen Bewohner beider Länder in mancherlei Hinsicht, vor allem in der Mundart und noch mehr beim Volkslied voneinander scheiden, hier beim Volksschauspiel verbindet sie eine klare Gemeinsamkeit in Typen, Themen, Fassungen und Darstellungs-Stil.

Beide vorwiegend deutschen Länder vereinigten sich unter äußeren, politischen Gegebenheiten mit dem von ihnen durch lange Jahrhunderte kulturell betreuten und geführten, überwiegend slowenischen Krain zu jener bedeutsamen historischen Einheit „Innerösterreich". Dieses wuchs aber in den Jahrhunderten seines wenig getrübten Zusammenhaltes stärker als es heute überspitzter Nationalismus auf beiden Seiten zugeben will zu einer klaren und durchaus eigenartig sich entwickelnden kulturellen Einheit zusammen. Wem nicht ein böswilliger Chauvinismus das Auge trübt, der sieht noch aus dem gegenwärtigen Bild der innerösterreichischen Hochkultur in den Städten und, vielleicht weniger aufdringlich, aber umso tiefer fortwirkend, das immerwährende gegenseitige Schenken in der Volkskultur zumal bäuerlicher Prägung [5]). Es setzt das slowenische Volk keineswegs herab, daß es so viel an deutscher Kultur in sich aufgenommen hat. Schließlich ist es im Fernwirken der deutschen Romantik zu sich selber erwacht. Es hat für diese Gaben aus seinem Schoße viele bedeutsame Männer allen drei Ländern und weit darüber hinaus wiedergeschenkt [6]). Für uns aber wird aus dieser zur Eigenform gewordenen Kultur nochmals die große Vermittlerrolle der österreichischen Alpenländer durch ein Jahrtausend sichtbar, die bleibende Sendung des deutschen Volkes in Österreich gegenüber unseren Nachbarn im Südosten.

Gleichwohl scheidet Krain für die Entwicklung des Volksschauspieles der innerösterreichischen Lande insofern aus, als es kein eigenständiges Volksschauspiel aufzuweisen hat. Vielmehr wirkte das Schul- und Ordenstheater der Renaissance und der frühbarocken Zeit nicht auf das anderssprachige breite Volk. Die Sonderentwicklung, die durch Übersetzungen deutscher Passions- und Weihnachtsspiele gegeben scheint, erwies sich als kurzlebig und ist keinesfalls von den deutschsprachigen Ländern Innerösterreichs zu trennen [7]). Das Volksschauspiel schlug in Krain niemals Wurzeln. Ehe der entlehnte geistliche Spielbrauch der Städte und Märkte über die religiösen Bruderschaften ins breite Landvolk dringen konnte, wurde er vom aufklärerischen Josefinismus weltlicher und geistlicher Behörden erstickt. Die nationale slowenische Spielbewegung zur Pflege des geistlichen Volksschauspieles stützt sich fast ausschließlich auf die Übersetzungen und Neufassungen jenes Kärntner Bauern Andreas Schuster, insgemein Drabosenig, aus der Gegend von Velden am Wörthersee. Der legte zu Anfang des 19. Jahrhunderts seinen Übersetzungen und Bearbeitungen (Passion, Weihnachts- und Prasserspiel, Verlorener Sohn) nur deutsche Texte des lebendigen Mittelkärntner Spiellebens zugrunde [8]).

Dennoch halte ich bewußt an der Bezeichnung „Innerösterreich" für die Volksschauspiellandschaft fest, auch wenn sie heute nur Steiermark und Kärnten umfaßt. Einmal ist der Ausdruck für eben diese beiden Länder allein schon gerechtfertigt und noch im gegenwärtigen Sprachgebrauch in Tirol und Vorarlberg geläufig. Zum anderen aber wird gerade der Kulturbegriff Innerösterreich seit eh und je von diesen beiden Ländern geprägt und repräsentiert.

Die lange Gemeinsamkeit Steiermarks und Kärntens in der Volkskultur, die sich wesentlich sowohl von den Entsprechungen in den österreichischen Donauländern als auch von den ebenso stammesgleichen Ländern Salzburg und Tirol unterscheidet, ist durch eine Reihe von historisch-geographischen Gegebenheiten bedingt. Grundlegend dafür ist die gleichzeitige Besiedlung mit Bauern größtenteils stammeseinheitlich bajuwarischer Herkunft. Daraus konnte sich in so langer gemeinschaftlicher Verwaltung der beiden Länder am Südhang der Ostalpen eine Kultureinheit ergeben. Dazu tritt als mitbestimmend für Steiermark und Kärnten gegenüber den anderen österreichischen Ländern eine zweifellos frühe und nicht zu geringe Aufnahme slawischen Blutes aus der alpenslawischen Bevölkerung, die in friedlicher Kolonisationstätigkeit überlagert worden war.

Für das Volksschauspiel ist die steirisch-kärntnerische Gemein-

samkeit als Besonderheit im Großraum der deutschen Volksschauspielüberlieferung erstmalig hinsichtlich der Weihnachtsspieltypen von Leopold Schmidt betont worden [9]). Sie erweist sich für alle noch lebenden Spieltypen als gerechtfertigt. Das steirisch-kärntnerische Volksschauspiel, von dem eine verhältnismäßig große Anzahl von Veröffentlichungen schon während des 19. Jahrhunderts vorlag (Weinhold, Schlossar [10]), läßt sich also stammheitlich und landschaftlich, mehr noch in Themenwahl und Darstellungsstil gegen seine Nachbarn abgrenzen.

Im Norden und Nordosten sind die Donauländer hinsichtlich der ehemaligen Buntheit an Volksschauspielthemen heute nicht mehr zu vergleichen. Sieht man von den Weihnachtsspielen und ganz vereinzelten Legendenthemen ab, so kann man sagen, daß in diesen Ländern die Ausrottung des Volksschauspiels durch behördliche Verbote und kirchliche Ablehnung der josefinischen Zeit fast vollständig gelungen ist [11]). Der Grund dafür muß allerdings auch hier in einer Art Selbstpreisgabe mit zu suchen sein. Die Welle aufklärerischer Verfolgung ist über alle österreichischen Länder gegangen. Nur der Widerstand ist auffallend verschieden, wenn man an das ziemlich klaglose Verschwinden in den Donauländern und an das flammende Sichwehren der Bauern im sogenannten „Tiroler Theateraufstand" nach Maria Theresias Spielverbot vom Jahre 1751 denkt [12]).

Rein thematisch ist zwischen Innerösterreich und den Donauländern, zumal Niederösterreich, ein ganz bedeutender Unterschied schon dadurch vorhanden, daß Niederösterreich ein Paradeisspiel (abgesehen von frühen Umzugsspielformen des 17. Jahrhunderts [13]) überhaupt nicht aufzuweisen hat. Gerade dieses aber gilt in Steiermark mehr noch als in Kärnten als das Volksschauspiel schlechthin; so sehr, daß die Darsteller aller Arten geistlicher „Komödien" im steirischen Volksmunde ebenso wie in zahllosen Behördenverboten seit dem frühen 19. Jahrhundert überhaupt nur „Paradeisspieler" genannt werden. So scheidet sich Niederösterreich verhältnismäßig scharf von Steiermark, dessen Randbereiche um Maria Zell und im oberen Mürztal sowie in der nördlichsten Oststeiermark viele Paradeisspieldaten aufzuweisen haben (s. u.). Diese Grenze wird außer beim Formtyp des Umzugsspieles (Dreikönig-, Sternsingen) in der Nordoststeiermark nur beim Weihnachtsspiel gegen Niederösterreich hin überschritten; so zwar, daß das eigenartige, aus mündlicher Überlieferung spät und unvollständig aufgezeichnete Spiel aus St. Johann am Schneeberg [14]) unbedingt zum steirischen Volksschauspiel zu rechnen ist und dies nicht nur wegen des auffallenden Einbaus der Hanswurst-Teufelsszenen in das Spiel.

Im ganzen stellt sich Niederösterreich vielmehr zu Oberösterreich. Von dort sind ihm (neben Elementen der materiellen Volkskultur) zahlreiche Hirtenspielszenen und Lieder nicht zuletzt in Flugblattdrucken zugekommen.

Oberösterreich selber jedoch lehnt sich wieder enger an Salzburg, Bayern und Tirol an. Gleichwohl ist hier in seinem an die Steiermark grenzenden Südteil sehr zwischen dem Salzkammergut und dem Ostteil, dem Bezirk Windischgarsten zu scheiden. Dieser ordnet sich völlig dem steirischen Mitterennstal zu. Der Westteil hebt sich mit einem Salzburger Bereich und dem steirischen Ausseerland früh schon auch volkskulturlich als die Eigenheit des „Salzkammergutes" im engeren Sinne in Bewahrung und Ausbildung bestimmter trachtlicher und brauchtümlicher Elemente ab. Im letzten Jahrhundert hat sich das Bewußtsein der Zwischenstellung zwischen drei Ländern zu einem gewissen Lokalpatriotismus verdichtet, der dann die volkskulturlichen Besonderheiten des Salzkammergutes zu oft sehr realen Zwecken des Fremdenverkehrs übersteigert und sich dem angelockten Publikum besonders in Tracht, Volkstanz und Brauch auch als Kulturlandschaft für sich präsentiert. Trotz bedeutender Frühformen wie der jenes Salzkammergut-Weihnachtsspieles mit der Altfassung von 1654 [15]) und mancher lang nachlebender Legendenspiele (Wolfgangispiel), gedieh das Volksschauspiel im Salzkammergut nur im Weihnachtsfestkreis [15a]). Auch dieses wurde im steirischen Teil des Salzkammergutes nur von Wanderspielern aus dem Ennstal getragen.

Das Salzburger Volksschauspiel ist wieder neben einem sehr urtümlich verbliebenen Bestand (Krimmler Hexenspiel usw.) im religiösen Spiel weitestgehend vom humanistischen Schultheater und der späteren Barockspielwelt geformt [16]). Es ist im allgemeinen wohl musikalischer, lebenzugewandter und froher, näher dem Tiroler Spielerbe als dem innerösterreichischen. Die bisher festgestellten Verbindungen über die Pässe hinweg sind nicht zahlreich. Sie beschränken sich im wesentlichen auf die Auswirkungen ins steirische Ennstal (Spiel von den vier Landständen) [17]). Im Bereich der Weihnachtsspiele wurden Anklänge an das Wagrainer Herbergsuchen aufgezeigt. Mehr besagen Szenen- und Liedgemeinsamkeiten mit der Oberkärntner Weihnachtsspielgruppe und ihrem Schwerpunkt in Gmünd [18]). Im allgemeinen herrschen jedoch die trennenden Einzelheiten vor, für deren Besonderheiten auch wieder der Grund in der Ausprägung einer eigenen Salzburger Volkskultur während der langen politischen Selbständigkeit des Landes zu suchen ist. Sie werden in den Fassungen gleicher Themen, wie z. B. in den salzburgisch-tirolischen und in den steirischen Nikolausspielen in ihrem scharfen Unterschied am besten sichtbar. Doch

treten sie im gesamten Lungau zurück, der seiner natürlichen Lage entsprechend sich auch in den Äußerungen seines reichen Volkslebens zum steirischen Spielkreis des Obermurtales stellt.

Noch augenscheinlicher sind die Unterschiede in der inneren Haltung des Volksschauspiels, aber auch in seiner Form, im vorherrschenden Darstellungsstil zwischen den innerösterreichischen und den tirolischen Spielen. Tirol ist ein altes Paß- und Durchzugsland, Brücke zwischen zwei einander ebenbürtigen Völkern in Nord und Süd. An seinen belebten Handelsstraßen saß ein selbstbewußtes, stolzes und reiches Bürgertum in kulturschaffenden und spielfreudigen Städten und Märkten wie Bozen, Sterzing, Innsbruck und Hall. Diesem Bürgertum gesellte sich früh eine leichtlebige und sinnenfrohe, weltaufgeschlossene Bergknappschaft, immer zugänglich für soziale Erneuerungen und oft genug zum Aufruhr bereit. Aber beide helfen den Wohlstand des Landes mehren, der auch dem Bauerntum zugute kam, das auf reicheren Höfen sitzt, als wir es in Steiermark gewohnt sind. Dieses Bauerntum pocht bis heute voll Stolz auf sein strahlendes Heldentum von 1809. Immer sind es für die Tiroler nur kurze und glanzvolle, auch im Tragischen groß wirkende Perioden ihrer Geschichte, die im allgemeinen Bewußtsein leben. Es ist kein Zufall, daß gerade in Tirol sich das Theatralische, Darbietungsmäßige, der Pranggedanke am prächtigsten auslebt, sich in tausend Einzelheiten zur Aussage drängt. Die Oster- und Fronleichnamsprozessionen der Bozner sind der lautest sprechende Beweis dafür [19]). Wie anders das Los der steirischen Bauern! Wer erzählt von der Kümmernis dieses Leidensweges durch ein Jahrtausend? Von der drückenden Türkennot in so langer Zeit, vom zähen Festhalten an einer kargen Grenzlandscholle, die immer wieder von neuem von allen möglichen sengenden Horden überrannt wird. Fast könnte man allein aus dem Bestande an älteren Kunstdenkmälern und Bildwerken in den Landkirchen und Kapellen schon sehen, ob die Türken bis dahin gekommen sind oder nicht. Es ist klar, daß sich in einem Lande, das so oft Vorfeld und Kampfplatz gewaltiger Spannungen zwischen Abendland und Osten war, keine so helle und frohe Kultur entwickeln konnte wie in günstiger gelegenen Binnenländern, deren Reichtum ihnen ungeschmälert verblieb.

Der angedeutete Strukturunterschied des Tiroler Landes gegen über dem steirischen ist während des ganzen Mittelalters schon beträchtlich. Ein solches Handelsbürgertum hat es in der Steiermark nie gegeben. Keine wirklich entscheidende Straße führt durch dieses wehrhafte und nicht vor allem erwerbende Land. Sein Los war immer das der Grenze und Wacht, nicht das der auch empfangenden Vermittlung. War die steirische Landeshauptstadt vorübergehend Residenz und Mittelpunkt des alten Reiches und der habsburgischen Lande, so hat sich das Kulturleben eng auf Hof und Jesuitenkolleg beschränkt. Es ergriff nicht in dem Maße ein breites und selbstbewußtes Bürgertum wie in Tirol. Und vorher schon hatte sich selbst der Bauernkrieg in Steiermark und Innerösterreich überhaupt 1515 und 1525 in ganz anderen Formen abgespielt als in Tirol damals und später. Dort konnten sich führende Köpfe, unter ihnen die gewaltige Erscheinung eines Michael Gaismayr, auf ein Freibauerntum als einen politisch gefestigten und selbstbewußten Stand mit verhältnismäßig großen Rechten und wagendem Weitblick stützen. Man fand es reif für eine revolutionäre und in die Zukunft weisende „Landesordnung".

All das braucht nicht einen Wertunterschied zwischen beiden Ländern auszumachen, die nur als Beispiel der Verschiedenartigkeit in den österreichischen Alpenländern stehen. Es zeigt nur, daß gewaltige Unterschiede da sind, die sich auch im Bestand des Volksschauspiels in Themen und Darstellungsstil auswirken müssen.

Die gesamte innerösterreichische Volkskultur ist wesentlich ernster, herber als in Tirol und Salzburg. Nicht anders, als es sich auch in der Vorliebe für dunkle und abgetönte Farben in der Volkskunst, in Bauernmalerei und Tracht zeigt [20]). Auch im weniger Bunten und Grellen des Brauchtumslebens scheint es durch, bei gleicher Urwüchsigkeit in beiden österreichischen Ländergruppen.

So hat auch das innerösterreichische Volksschauspiel nie die Prunkentfaltung angestrebt, nie nach jenen Bühnenmaschinerien und -effekten gegriffen, die etwa das Tiroler „Bauerntheater" lange Zeit kennzeichnen. Und dies, trotzdem gerade Graz von 1573 (Gründung des Jesuitenkollegs) bis tief ins 18. Jahrhundert hinein ein Vorort raffiniertester Jesuitendramatik und ihrer illusionistischen Kunstübung gewesen ist, die über die andern Jesuitenkollegien des Landes, Leoben und Judenburg, und über Klöster und Stifte anderer Orden wirksam wurden. Später ist Innerösterreich überhaupt nur im letzten Wellenschlag von jener „Komödienmanie" erfaßt worden, wie sie Tirol und Salzburg um die Mitte des 18. Jahrhunderts gepackt hatte. Sein Volksschauspiel ist heute in der gesamten Grundhaltung bäuerlicher, weniger auf Äußerlichkeit und sichtbare Wirkung als auf Innerlichkeit und Vertiefung bedacht, weniger Ausdruck einer elementaren Spiellust, als vielmehr überkommene Sagweise eines religiösen Bedürfnisses. Es ist nicht Darbietung, sondern Brauchtumserfüllung besonderer Art. Das innerösterreichische Volksschauspiel blieb in seinem Hauptbestand bis heute im wesentlichen „Stubenspiel" im Sinne eines bühnenlosen, mitten unter den sich drängenden Zuschauern und von ihnen weder durch Erhöhung noch durch einen

Vorhang getrennten Abspielens bestimmter Themen [21]). Es wandelt sich erst im Absterben zur Bühnenform, der aber immer noch die Bühne als Selbstzweck, als illusionistische Prunkebene fremd ist.

Im Verhältnis zur blühenden Spiellandschaft Tirol ist Innerösterreich allerdings mehr Empfänger, wenngleich es manches auch zu geben in der Lage war. Aus der besonderen Lage Tirols und seiner reicheren Kultur, die den Unterschied zwischen Bürger und Bauer weder im politischen noch im kulturellen Leben so stark hervortreten ließ wie anderswo, erwuchs diesem Lande auch die Kraft und Möglichkeit, Vorbild zu sein für die volkstümliche Theaterwelt. Die Wege aus den Kraftquellen bäuerlich-alpenländischen Spieltriebes und Spielergeistes zu jener Blüte im Wiener Vorstadttheater und zur österreichischen Prägung der deutschen Klassik führen aus Tirol und Salzburg nach Wien, nicht aus dem näheren, vielleicht innerlich reicheren, urtümlicheren, aber abseitiger liegenden Innerösterreich. Gerade Tirol vermochte aber auch durch seine Großspieltradition drauabwärts nach Innerösterreich mit den Passionsspielen (Bozner, Kastelruther Passion) über Kärnten bis ins steirische Paltental und ins slowenische Krain zu wirken. Dies geschah so lange, bis der schwäbisch-bayrische Einfluß der süddeutschen Städte zumal über Vermittlung der Bergknappen und Wanderkomödianten und der Zünfte diesen Einfluß und das Übergewicht Tirols wettmachte und überflügelte.

Nach den noch verbleibenden Seiten, nach der östlichen Ebene des Burgenlandes und nach dem slawischen Süden hin sind die Grenzen der innerösterreichischen Spiellandschaft scharf ausgeprägt. Über sie hinweg wurde von unserem Bereich aus nur gegeben und nicht empfangen. Das Fortleben des deutschen innerösterreichischen Volksschauspiels im slowenischen Umgrunde, zumal in der nationalen Gemengelage von Deutschen und Slowenen in Kärnten ist ein bedeutsames, aber noch viel zu wenig erforschtes Kapitel aus der Vielfalt alpenländischer Kulturvermittlung.

Das Burgenland gehört mit seinem Spielbestand nicht zur innerösterreichischen Spiellandschaft; auch nicht als Randbereich. Es fällt vielmehr in seinen beiden Spielbrauch übenden Teilen, in dem einen des mittleren Burgenlandes mit dem Bereich zum Ödenburg und im nördlich der Wulka anschließenden zweiten Teile, dem Heideboden, zum großen burgenländisch-westungarischen Gesamtbereich des „Heidebodens", der mit dem Kristallisationskern Oberufer eine durchaus eigenartige und höchst bedeutende Volksschauspiellandschaft ausmacht [22]).

Der Heideboden und Oberufer, beide verhältnismäßig früh in ihrer Eigenart hinsichtlich eines sehr urtümlich bewahrten Spielerbes, der sogenannten „Renaissance-Schicht" des deutschen Volksschauspiels erkannt, bilden die wichtige Brücke von den alpenländischen Spiellandschaften, vor allem aus dem innerösterreichischen und dem salzburgischen Bereich zu den im letzten Jahrzehnt so gründlich erforschten Gebieten der Sudetenländer und der deutschen Spielorte in den oberungarischen Bergstädten und der Slowakei [23]).

Die berühmten Oberuferer Spiele, die Karl Julius Schröer 1856 entdeckte und 1858 und 1862 herausgab [24]), sind das Erbe einer evangelischen Gemeinschaft, deren Vorfahren nach 1620 im Zuge der gegenreformatorischen Protestantenausweisungen aus Innerösterreich weggezogen waren. Neugefundene Spieltexte und Lieder aus Kärntner Archiven erhöhen die Wahrscheinlichkeit jener neuen Ansicht von Oskar Moser, Klagenfurt, wonach die Oberuferer Vorväter Exulanten aus Oberkärnten waren. Sie hatten nahe bei Preßburg an der Donau eine neue Heimat gefunden. Die Spiele sind uns in ihrer bis vor kurzem unverfälscht gebliebenen und regelmäßig aufgeführten Form deshalb von besonderer Bedeutung, weil ihre protestantischen Träger sie in strenger Absonderung von der sprachlich fremden und andersgläubigen Umgebung bewahrten. Sie machten nicht jene Entwicklung durch, die fast das gesamte Spielgut im katholischen Bereich der innerösterreichischen Urheimat insbesondere während der Barockzeit grundlegend umformte. Auf alle Fälle gehören die Oberuferer Weihnachtsspiele typenmäßig in einen Zusammenhang, der vom Elsaß über die Steiermark bis in die slowakeideutschen Entsprechungen reicht [25]). Man darf allerdings nicht vergessen, daß diese Räume zu verschiedenen Zeiten mit verschiedenen Strömen erfüllt wurden. Es waren vorwiegend bäuerliche Protestanten, die aus Steiermark, Kärnten und Salzburg am Heideboden ihre neue Heimat fanden. Es waren nicht nur Bauern, sondern Bergknappen, vielfach müntzerischer Geisteshaltung, sozial außerordentlich leicht erregbar und Träger kommunistischen Gedankengutes, die als das fluktuierende Element der spätmittelalterlichen Volksbreite überallhin gelangten und auch als Spielträger in die oberungarischen Bergstädte mit ihrer aufblühenden Industrie kamen [26]). Als sich die Oberuferer Vorväter im 17. Jahrhundert aus ihrem Mutterlande lösten, als sie dabei jene Spiele mitnahmen, hatte die Steiermark jedenfalls einen Bestand an Renaissancethemen (Susanna, Ägyptischer Josef, Hiob, Prasser — Lazarus, Verlorener Sohn u. a.), die sich als Themen z. T. bis in unsere Zeit erhielten. Sie wurden allerdings mit der gesamten Spielüberlieferung, soweit sie nicht überhaupt zugrunde gingen, in der darauf folgenden barocken Zeitspanne tiefgreifend umgeformt. Nur vereinzelt entging ein Text wie das Triebener Paradeisspiel solchem barocken Form- und Stilwandel; auch das nur unter dem Schutze

eines fortwirkenden Geheimprotestantismus [27]), der sich überhaupt im zähen Bewahren des biblischen Parabelspiels bis in die josefinische Zeit bemerkbar machte.

Ob überhaupt und in welchem Maße damals das ganze Land in allen Einzelkreisen Träger einer regelmäßigen Spieltätigkeit im Sinne der Vorfahren unseres heutigen Volksschauspiels war, ließ sich bisher nicht ermitteln. Dazu bedarf es noch sehr eingehender Archivstudien, wie sie in vorbildlicher Weise Anton Dörrer für Tirol und Hans Moser für Bayern mit großem Erfolg geleistet und vorgelegt haben, wie sie derzeit Oskar Moser für Kärnten durchführt.

Es ist also noch zu früh, eine Gesamtkarte des steirischen Volksschauspiels zu zeichnen. Soll sie klar wirken, darf sie nicht zu viel enthalten. Nun ist aber das Volksschauspiel in Steiermark rein themenmäßig gesehen mit anderen Landschaften verglichen ziemlich reich. Es ließe sich kaum sehr übersichtlich darlegen, wollte man es historisch nach Themenkreisen und Formgesetzen (Umzugs-, Stuben- und Großspiele nach L. Schmidts allgemein angenommenem Vorschlag) teilen. Der gegenwärtige Bestand des steirischen Volksschauspieles wäre freilich mit wenigen Spielkreisen leicht zu zeichnen. Dazu bedürfte es nicht einmal einer Gesamtkarte des Landes. In den wenigen Kreisen mit jetzt oder jüngst noch lebendiger Spieltätigkeit aber müßten viele Einzelzeichen die verschiedenen Stücke gehäuft wiedergeben. Eine historische Karte zur Geschichte des Volksschauspiels in Steiermark ließe dann allerdings eine wesentlich regere Spielfreudigkeit und in mehr Teilen des Landes als jetzt erkennen.

Die vorliegende Kartenskizze beschränkt sich bewußt und mit voller Absicht darauf, nur diejenigen Spielorte zu erfassen, in denen innerhalb der letzten hundert Jahre, seit dem Beginn der wissenschaftlichen Volksschauspielforschung durch Karl Weinhold also, gespielt worden ist. Auch dabei sind nur die meistgebrauchten Spieltypen (Passion, Paradeis-, Hirten- und Schäferspiel, Ägyptischer Josef, Genoveva, Verstockter Sünder, Bayrischer Hiasl und wenig andere Stubenspiele) einbezogen. An Klein- und Umzugsspielformen ergänzen die Zeichen für den Sommer- und Winterstreit und das Sternsingen die Übersicht. Auch die Reiftanzaufführungen unseres Zeitraumes sind nach den Hauptorten verzeichnet. Das Reiftanzspiel, das sich in Kärnten und Steiermark zumal an den alten Bergwerksorten als Restform eines ehemals viel bunteren Brauchtumslebens der Bergknappen, heute davon losgelöst auch bei den Bauernburschen bis zur Gegenwart erhalten hat [27a]), gehört als Volksbrauch besonderer Art, in dem sich dramatisches Spiel und brauchtümlicher Gemeinschaftstanz der männlichen Jugend vereinen, zum Volksschauspiel im weiteren Sinn. Seine textliche Gestaltung verbindet es eng dem Fastnachtspiel der älteren Zeit. Im übrigen kann aber auf unserer Kartenskizze der Heimatort von wandernden Spielergruppen, die nur im engeren Heimatumkreis etwa eines einzigen Tales umher zogen und noch ziehen, nicht besonders hervorgehoben werden. Diese mehrfache Beschränkung soll die Absicht auf Klarheit erfüllen helfen. Die Karte will also nur zeigen, wo seit etwa 1850 noch gespielt wurde und damit ferner, wo auch schon damals nichts oder nur verschwindend wenig von Spieltradition zu merken ist. Innerhalb der Spiellandschaft als des umfassenden Begriffes sollen sich die Spielkreise als die engeren Einheiten um einen kulturellen Mittelpunkt wie aus den historischen Nachrichten, so auch aus der Kartenskizze abheben.

Man kann aus dem Fehlen von Spielnachrichten beispielsweise aus der mittleren oder unteren Oststeiermark oder aus dem Leibnitzerfeld, aus Sausal und Sulmtal um die Zeit, wo man sonst derlei überall zu verzeichnen begann, schließen, daß diese Landstriche schon erheblich länger als alle anderen zumindest kein bodenständiges Spiel kannten. Dieser sonst gefährliche und in der wissenschaftlichen Welt verpönte Schluß aus dem Schweigen der Quellen ist hier jedoch um so eher erlaubt, als wir z. B. über die episodischen Passions- und Genoveva-Aufführungen im oststeirischen Fürstenfeld von 1764—69 aus archivalischen Quellen einigermaßen gut unterrichtet sind [28]). Aus den Briefen der Zeit vermögen wir die ganze Kläglichkeit dieses Versuches eines einzelnen spielbegeisterten Augustiners zu erkennen. Er war an der materiellen Ablehnung und an der Gleichgültigkeit seiner Mitbürger zu einer Zeit gescheitert, wo anderswo nicht einmal scharfe Verbote den Spielbrauch auch nur zurückdämmen hatten können. Triftiger noch ist der Schluß daraus, daß selbst zu Beginn des 19. Jahrhunderts aus all den in unserer Karte leer bleibenden Gegenden der östlichen, mittleren und unteren Steiermark nichts für unsere Frage Wesentliches berichtet wird. Die „Göthsche Serie", jene wertvolle Sammlung der Antworten auf Erzherzog Johanns Fragen bei seiner statistisch-volkskundlichen Landesaufnahme, läßt auf vielen Hunderten von Seiten ein buntes und kräftiges Volksleben zu uns sprechen. In den genannten Gegenden wird aber auch auf die Frage nach den „vorzüglichsten Unterhaltungen des ländlichen Volkes" kein Volksschauspiel in unserem Sinne erwähnt. Der mögliche Einwand, diese Spiele seien ja behördlich und kirchlich verboten gewesen, wird dadurch entkräftet, daß aus der oberen Steiermark trotzdem genügend Antworten aus St. Peter-Freyenstein, Seckau, Fohnsdorf und anderswo vorliegen. Gerade dieser Frage verdanken

wir ja die überaus wertvolle Aufzeichnung jenes Paradeis- und Krippenspieles bei J. F. Knaffl[29]), mitsamt dem Nachspiel vom geizigen Verwalter, den Liedern, der Spielbeschreibung und den Noten von 1813. Das Schweigen der Quellen durch eineinhalb Jahrhunderte, während derer in anderen Gegenden so viel gespielt wurde, z. T. noch heute gespielt wird, spricht deutlich genug. Hier sind jedenfalls nicht Zufälle anzunehmen, sondern bestimmte Gründe für das Bestehen oder Fehlen einer Spieltradition maßgebend, die allerdings z. T. ebenfalls aus unserer Karte ersichtlich sind.

Hauptgrund ist die enge Verknüpfung insbesondere der barocken Volksschauspieltradition mit den alten Kulturmittelpunkten in den steirischen Klöstern und Stiftsschulen. Dies läßt sich heute noch aus den bescheidenen Restformen einstiger Blüte erkennen. Auch die beiden letzten steirischen Spielkreise, der des oberen Murtales und der weststeirische, in denen allein auch jetzt noch im Sinne der alten Stubenspielüberlieferung „agiert" wird, liegen nicht zufällig im Bannkreis jener beiden großen Stifte St. Lambrecht und Rein. Beide Bereiche sind durch lange Zeit von den Vätern dieser spiel- und kunstfreudigen Kulturzentren seelsorgerisch betreut worden. Es bestätigt sich für Steiermark und Oberkärnten die Erkenntnis vom Lebenszusammenhang zwischen alter Stiftskultur und jungem Volksschauspiel, die sich aus der Erforschung des alten Kulturlandes um die großen Ordensniederlassungen der Stifte und Klöster und ihrer Schulen in Bayern, Tirol, Salzburg und insbesondere in Oberösterreich ergab.

Beginnen wir den Überblick über die Spielkreise des steirischen Teiles der Spiellandschaft Innerösterreich im Nordwesten der grünen Mark. Das Ausseerland und das Ennstal fallen im Aufbau der überhaupt sehr wenig einheitlichen steirischen Volkskultur in mehreren Einzelzügen als Besonderheit auf. Am augenscheinlichsten zeigt dies im oberen Ennstal das Auftreten des vorherrschenden Flachdachhauses. Es bezeugt die Teilhabe am weiten Bereich des alemannisch-bayrischen Einheitshauses, das nur in diesem Teil der Steiermark, soweit der alte Salzburger Einfluß durch längere Zeit hindurch geltend war, bestimmend blieb. Auch hier hat sich die Hausformengrenze innerhalb der letzten hundert Jahre beträchtlich nach Westen verschoben. So stellt das Ennstal in der bunten Vielfalt der steirischen Bauernhaus- und Gehöfteformen eine besondere Hauslandschaft dar. Man sagt dem Ennstaler Menschenschlag auch sonst Besonderheit und Eigenart gegenüber den Mur- und Mürztalern nach, die ihn vielfach den Bewohnern des Salzkammergutes, mehr noch denen des Windischgarstener Bezirkes in Mundart, Liedern und in Dingen der Sachvolkskunde nahe

stellt. Hermann Wopfners Gesetz der verbindenden Pässe, demzufolge die Elemente der Volkskultur in den obersten Teilen eines Tales mehr denen der Siedlungen über dem Paß verwandt sind als den näheren, talauswärts gelegenen, bestätigt sich auch beim Pyhrnpaß. Indessen aus dem Volksschauspiel allein ließe sich das alles nicht oder nicht mehr erkennen. Um ein paar Jahrzehnte zu spät hat hier die Sammeltätigkeit und eine bewahrende Anteilnahme an den vor kurzem noch lebenden Formen eingesetzt.

Immerhin darf man sich auch für die ältere Zeit die Beziehungen der Volksschauspieltexte untereinander nicht zu kleinräumig vorstellen. Parallelen und unmittelbare Abhängigkeitsverhältnisse steirischer Spieltexte gehen bis in den oberösterreichischen Traunkreis. So bewahrt das Leonsteiner Paradeisspiel[30]) eine ältere Fassung, vielleicht die Vorlage des Vordernberger Spieles bei Weinhold[31]). Die Kulturbeziehungen zwischen den einzelnen Stiften sind rege. Jesuitendramen z. B. sind schon vermöge ihres Lateins mit den Patres der Gesellschaft Jesu über das ganze Abendland gewandert. Im inneralpenländischen Bereich aber sind es vornehmlich Bergknappen, Schiffer, Salzfuhrleute und andere Spielergruppen, von denen noch gesprochen werden soll. Sie alle brachten manches Spiel an die Donau und in die Steiermark. Für das belebte Ennstal dürften auch die Salzfuhrleute aus Hall bei Admont als Spielträger in Frage kommen, wenn es auch vorerst an genauen Daten noch fehlt.

Bis nahe an die steirische Grenze weist das Salzburgerland an mehreren Orten Erinnerungen aus seiner sehr farbenfrohen Spieltradition auf. In Altenmarkt bei Radstadt hatte jener Webermeister Franz Platner das bedeutende barocke Großspiel, die „Comedy vom Jüngsten Gericht" durch mehrere Jahre um die Mitte des 18. Jahrhunderts aufgeführt, wie er es schon aus seiner Tiroler Heimat mitgebacht hatte. Heute aber ist das Ennstal von der Salzburger Grenze bis zum Gesäuse so gut wie spielleer. Wir dürfen hier vorerst getrost vom Nikolausspiel absehen, das an sich eine mehr brauchtümliche Besonderheit freilich allerersten Ranges ist, gebunden an eine bestimmte Zeit. Ehemals, und zwar noch bis zur Jahrhundertwende, war das Ennstal eine ausgesprochene Paradeisspielgegend. Dafür ist eine große Anzahl von Spielorten und Daten im Ausseerland und im gesamten steirischen Ennstal mit seinen Seitengräben der Sölk und des Donnersbachtales usw. aus unmittelbaren Spielnachrichten und Texten bekannt.

Unter den nur handschriftlich vorliegenden Tagebüchern des Erzherzogs Johann fand sich folgende als Quelle für das Volksschauspielwesen und die Anteilnahme Erzherzog Johanns daran sehr

wesentliche Stelle[32]): „26. VIII. 1816. Schloß Gstatt. — Abends kamen die Bauern von Öblarn herüber und führten uns das Dreikönig Spiel auf. Eine Art Comödie, halb gesprochen, halb gesungen. Der Eine trägt einen beleuchteten papierenen Stern, der sich drehet, voran, dann kommen die drei Könige in weißen Kitteln mit einer papierenen Krone auf dem Kopfe, endlich Herodes und der Engel, die alle schwer von einander zu trennen sind. Dann spielen die nämlichen Leute die Erschaffung der Welt, wo Gott Vater, der Engel, Adam, Eva, Satan, die Schlange vorkommen, letztere im Harlekinskleide und Satan als Bär mit Ketten. Endlich der Streit zwischen Winter und Sommer. Die Deklamation ist rauh, die Leute gehen auf und ab, nach der Länge des Reimes und stoßen zuletzt mit dem Fueß. Wenn man die gut mit Sorgfalt in der Kleidung aufgeführten Bauern-comödien in Tirol gesehen hat, so merket man, daß dieses einst hier auch gewesen und verschwunden, bloß die Knappen haben es erhalten, und es wird das Gleiche, nur besser, in Vordernberg ebenfalls aufgeführt. So bestanden noch in Aussee und im Ennstale die Berchten Pinzgaus, ist ganz hier verschwunden. So verlieren sich nach und nach die alten Gebräuche, leider, da mit ihnen auch viel Gutes verloren geht. Ich ehre alles, was auf Eigenheiten eines Volkes hindeutet." Erzherzog Johanns Worte bezeugen also das Sternsingen, das Paradeis- und Hirtenspiel und schließlich jenes noch immer lebendige Streitgespräch zwischen Sommer und Winter, von dem noch gesprochen werden soll. Gerade die Ennstaler Paradeis- und Schäferspielformen zeigen am frühesten unter den steirischen Volksschauspielen auch den Wandel zur Bühnenform[33]). Es ist bezeichnend, daß Erzherzog Johann schon 1816 eine Art Absinken gegenüber Tirol, aber auch gegenüber dem bergmännischen Spielbrauch zu Vordernberg feststellt.

Die Klage über den fortschreitenden Verfall der bäuerlichen Eigenkultur des Ennstales, die wir besonders hinsichtlich der Trachten seit der Erzherzog-Johann-Zeit immer wieder hören, ertönt auch beim Volksschauspiel. 1834 stimmt sie F. C. Weidmann in seinen „Darstellungen aus dem Steyermärkischen Oberlande"[34]) neuerdings an, wenn er vom Schwinden der „Bauernkomödien" spricht: „Daß dieser Unterhaltungszweig einst lebhafter im Oberlande kultivirt worden seyn mußte, beweiset die ziemlich große Anzahl dieser Komödien. Se. kaiserliche Hoheit, der durchlauchtigste Erzherzog Johann besitzt in seinen Sammlungen auch mehrere Manuscripte solcher Komödien, und es cirkuliren viele solcher poetischen Erzeugnisse im Lande, welche zum Theil in ein hohes Alter aufsteigen müssen." Weidmann berichtet im weiteren von Dreikönigsspielen, die nach seinem Gewährsmann in der Gegend von Schladming bis ins späte 17. Jahrhundert zurückreichen

und damit zeitlich nahe an die ältere Form jenes berühmten Salzkammergutspieles von 1654[35]) heranrücken.

Behördliche Spielerlaubnisse und manche Verbote oder persönliche Erlebnisberichte aus der Zeit nach der Mitte des 19. Jahrhunderts sprechen vom Ausklingen des Spielbrauches im Ennstal[36]). Überlieferung und Leben waren aber nicht auf das Paradeis- und Hirtenspiel beschränkt. Wir erfahren u. a. auch von Genovevaaufführungen. Zudem werden Typen von Spielträgern, Spielführer und solche, die als arme Schulmeister zum Broterwerb Rollen abschreiben und Textbücher verbreiten, gezeichnet und ganze Spielergemeinschaften namentlich überliefert[37]).

Es ist sehr bezeichnend, daß trotz K. Weinholds Tat und trotz des Eifers, mit dem einzelne nach Überwindung einer einseitig germanistischen Betrachtungsweise sich des Volksschauspiels angenommen, selbst Fachleute sich fast nur auf Zufallsnachrichten verließen. Fast bis zum Ersten Weltkrieg nahmen sie niemals Gelegenheit, dem lebendigen Spiele selbst nachzugehen, eine solche „geistliche Komödie" unmittelbar auf sich wirken zu lassen. Es berührt doch eigenartig, wenn Ferdinand Bischoff, dem wir die ersten wissenschaftlichen Nachrichten über das Musikalische im steirischen Volksschauspiel (von Knaffls Liedaufzeichnungen abgesehen) verdanken, keines an Ort und Stelle aufzeichnete und 1889 nur zu vermerken weiß: „Im oberen Ennstal, zu Irdning, Gröbming, Aussee sollen(!) fast alljährlich das Krippel- und Adam- und Evaspiel von armen Leuten gegen Entlohnung aufgeführt werden"[38]). Von Anton Schlossar aber, dem die Volksschauspielforschung in Steiermark nächst Weinhold und Bünker überhaupt am meisten verdankt, der 1891 zwei Bände steirischer Volksschauspiele herausgegeben hat, steht es fest, daß er niemals selber ein Volksschauspiel erlebte, wiewohl er kaum zwei Gehstunden von Graz westwärts gehen hätte müssen, um mitten im Kerngebiet lebendiger Spielfreude zu stehen.

Was sich für das Murtal und die mittlere Weststeiermark erweisen läßt, die Abhängigkeit von klösterlichen Kulturmittelpunkten, das ist für das Ennstal im Bestehen des altehrwürdigen Stiftes Admont zumindest sehr wahrscheinlich. Admonts theatergeschichtliche Vergangenheit bedarf noch wie die von St. Lambrecht einer eingehenden Untersuchung, wie sie für die allgemeine Geschichte des Stiftes[39]), für seine Musik[40]) und seine Beziehungen zur bildenden Kunst[41]) zu Ende des vorigen Jahrhunderts der Archivar Jacob Wichner vorbildlich leistete. Es ist immerhin bemerkenswert, daß der freilich besonders kunstsinnige Konventuale P. Raimund Frh. v. Rehlingen als Abt zu Admont zwischen 1659 und 1679 „zu dem Theatro in Salzburg" die sehr bedeutende Summe von 1500

Gulden „cum consensu venerabilis conventus" spenden konnte [42]). Nach der Mitte des 17. Jahrhunderts setzte ja gerade auch in allen Benediktinerstiften der Donauländer und Innerösterreichs eine ungeheure Spielwelle an den Stiftsgymnasien ein, die mit kaum zu überschätzender Breitenwirkung sich bewußt in den Dienst der Restaurierung des alten katholischen Glaubenslebens stellte und zumal mit den Mitteln der Einflußnahme durch Glanz und Prunk über Auge und Ohr auf die Zuschauer wirkte. Was insbesondere für die oberösterreichischen Stifte, unter ihnen vor allem für Lambach und Kremsmünster gilt, das erweist sich aus zahlreichen Einzelnotizen als gleichlaufende Bewegung auch für die steirischen Stifte Admont und St. Lambrecht. Man begnügte sich auch in Admont nicht mit Aufführungen in einem Festsaal oder im Freien. Vielmehr ließ nach der „Chronologia Admontensis" Abt Anselm Luerzer 1717—1719 ein eigenes Bauwerk für die Schulaufführungen des Stiftes errichten [43]). Mitten in der schweren Zeit wirtschaftlicher Bedrängnisse während der Franzosenbesetzung des Bezirkes Gallenstein 1800—01 aber erbaute Abt Gotthard Kuglmayr jenes schöne Haustheater im Stift, dessen Bühne, Schnürboden, Versenkungen, Maschinen und Dekorationen zusamt der Ausgestaltung von Orchesterraum, Parterre und Galerie es mit jedem größeren städtischen Theater aufnehmen konnte. In glanzvollster Weise feierte man hier am 24. und 25. Juli 1814 das Zustandekommen des Pariser Friedens durch „Festtheater, Musik, Volksspiele (?) und Illumination" [44]). Freilich war dieser Theaterbau, der einer bis ins 17. Jahrhundert zurückreichenden Tradition in Admont zu dienen bestimmt war, von Anfang an von Unglück begleitet. Der Aufwand, mit dem sein Gründer ihn einrichten und mit Malereien schmücken ließ, war ein Hauptanlaß dafür, daß der feinsinnige Prälat seine Würde vorzeitig niederzulegen gezwungen wurde. Ein Teil der wertvollen Dekorationen, die man nach Judenburg entliehen hatte, ging dort bei einem Brande 1840 zugrunde [44a]). Das köstliche Haustheater selber aber wurde beim großen Stiftsbrande zu Admont am 27. April 1865 vernichtet [45]).

In einer so langen Tradition lernten Generationen von Gymnasiasten das barocke Ordensdrama und den Schultheaterbrauch bis in seine Spätformen kennen. Schließlich durften gelegentlich Angehörige der Schüler und auch Außenstehende daran teilnehmen. Ein Auswirken der Theaterfreude über die Pfarreien der später ins Stift eintretenden ehemaligen Schüler und ihrer fortgesetzten Spielfreude konnte nicht ausbleiben. Nahmen an sich schon in den weiten Hallen der Stifte ungleich mehr Menschen als sonstwo in den kleinen Landkirchen an den Gottesdiensten der Chorherren teil und lebten die dramatische Liturgie des katholischen Ritus an den

Hochfesten des Jahres mit, so wird gerade der Anteil des Volksmäßigen, das Miteinbeziehen des Volkes zum kennzeichnenden Merkmal der dramatischen Passionsliturgie dieser Stifte. Einen sehr bedeutenden Markstein auf dem Wege der Fortentwicklung der lateinisch-liturgischen Osterfeier zum volkstümlichen Passionsspiel verwahrt eben die Admonter Stiftsbibliothek: „Anonymi alt-teutsche Comoedia Vom Leyden Christi" [46]). Das wertvolle Spiel des 15. Jahrhunderts ist in seinen lateinischen Gesängen noch sehr dem Liturgischen verhaftet. Deren Inhalt wird in deutschen, paarweise gereimten Versen des Näheren erläutert; ausführliche deutsche Spielanweisungen werden in Rotschrift dem Gebrauchstexte beigegeben.

Wenn nun in der Folgezeit gerade auf den inkorporierten Pfarren des Stiftes Admont (Gaishorn, Kallwang, Rottenmann usw.) bis nach der Mitte des 19. Jahrhunderts noch ein Passionsspielbrauch mit Texten aus dem Erbe der hochbarocken Spielepoche sich nachweisen läßt [47]), andererseits sich aber ebenfalls wieder hier im Palten- und Liesingtal mit seinem besonders hartnäckigen Geheimprotestantismus beispielsweise das vorbarocke, textlich noch durchaus der Renaissanceschicht zugehörige Paradeisspiel von Trieben fand, so dürfen wir hier — einem Gedankengang Leopold Schmidts folgend — wohl ebenfalls in diesem Nebeneinander und schließlichem Überwiegen des katholischen, „barockisierten" Volksschauspiels das Ergebnis einer bewußten gegenreformatorischen Missionierung seitens des Stiftes Admont im Bereich der ehemaligen Herrschaft Strechau sehen. Freilich ließen sich vorerst noch keine zeitgenössischen Äußerungen und Quellen programmatischen Inhalts zum Erweis solchen Vorgehens auf dem Wege über die werbende Kraft des Spieles finden, wie sie die gleichzeitigen Verhältnisse in den zeitweise vorwiegend protestantischen Städten, wie Steyr und im Stiftsbereich um Garsten, Lambach und Kremsmünster widerspiegeln. Analoge Vorgänge bewußten Einsetzens katholischer Spielaufführungen, wie sie der Schulmeister Wolfgang Lindner zu Anfang des 17. Jahrhunderts für Steyr und Garsten schildert [48]), sind für Steiermark vorerst nur in Graz klar bezeugt. Die Gegensätze zwischen den protestantischen innerösterreichischen Ständen und dem katholischen Hof zu Graz gewinnen ja gerade im Streit um die Berechtigung zu öffentlichen Theateraufführungen seitens der protestantischen Stiftsschule und des neuen Jesuitenkollegiums in Graz Gestalt [49]). Die von solcher Missionierungsabsicht freilich losgelösten Ergebnisse, der bleibende Spielbrauch des geistlichen Volksschauspiels aber, läßt sich im weiten Wirkbereich Admonts und der anderen Stifte aus zahlreichen erhaltenen Spieltexten erkennen.

Aus Admont selber rührt ein Paradeis- und Schäferspiel her [50]). Ein themengleiches aus Donnersbach ist mit ihm verwandt [51]). Schließlich ging die Wirkung Admonts mit seinen Pfarreien weit ostwärts ins Salzatal. Sie trifft dort mit dem von St. Lambrecht aus betreuten Bereich um Maria Zell zusammen. Die Umgebung dieses berühmtesten Wallfahrtsortes in Österreich ist als Spielkreis noch wenig erforscht, verspricht aber sehr viel. Eine Reihe handschriftlicher Spieldaten und Berichte über Spieler und Begebnisse erlaubt den Schluß, daß dieses Salzatal mit den einsamen Gräben um Maria Zell und nordöstlich des Seeberges bis weit gegen die niederösterreichische Grenze mit Mürzsteg und dem Land zu Füßen der Rax und der Schneealpe ebenfalls noch kurz vor der Jahrhundertwende ein sehr spielfreudiger Kreis gewesen sein muß. Vermutlich zeigen sich hierin Nachwirkungen des ehemals blühenden (1789 aufgehobenen) Zisterzienserstiftes Neuberg a. d. Mürz mit seinen Bergwerkssiedlungen.

Aus Wildalpen brachte Joseph Gregor eine Reihe von Versen aus einem Paradeisspieltyp, dem wie in der Weststeiermark (entgegen dem Obermurtaler Spielbrauch) das Testament und der Tod Adams als ein Totentanz angefügt sind [52]). Das Wildalpener Spiel war 1905 als Abschrift nach Wien gekommen. Gregor stellt einzelne Stellen der drei Fassungen unseres Bereiches aus Admont, Donnersbach und Wildalpen einander gegenüber und zieht daraus jene mehr als gewagten Schlüsse „auf die Urform eines ostmärkischen Mysteriums", die sein Buch über „Das Theater des Volkes in der Ostmark" kennzeichnen.

Es geht nicht an, das Ennstal und seine Ostverlängerung im Salzatal samt den Randgebieten und Seitengräben beider Flußläufe als einen in sich geschlossenen Spielkreis zu bezeichnen. Dazu sind noch zu wenig Texte bekannt. Ihr Zusammenhang untereinander und eine gemeinsame Unterscheidung von den entsprechenden Spielen des Obermurtales oder der Weststeiermark sind nicht so auffallend, daß ein solcher Schluß gerechtfertigt wäre. Alle haben teil an Gedankengut, Versen und Szenenreihen der gesamten inneröstenreichischen Spiellandschaft. Ingleichen scheint auf der anderen Seite der erwähnte Zusammenhang mit den Spielen des Salzkammergutes gewahrt. Admont steht als Stift und Kulturmittelpunkt in enger Beziehung zum Stifte Spital am Pyhrn, mit dem es nicht nur historisch bezeugte Wirtschaftsverträge und die gemeinsame Gefahr und Abwehr zur Zeit der Bauernkriege um 1625 verbinden. Volkskulturlich stehen der Liezener und der Windischgarstener Bezirk so enge beisammen wie der von Neumarkt-Murau zu Metnitz und Gurktal, deren Stifte St. Lambrecht und Gurk eben die frühen Anregungen zur Ausbildung der Formen des untrennbaren Kernbereichs der inneröstenreichischen Volksschauspiele ergeben konnten.

Lediglich eine Besonderheit hat das Ennstal, wie erwähnt, für sich: das steirische Nikolausspiel aus Liezen, Lassing, Donnersbach und Mitterndorf a. d. Salza. Dieses besondere steirische Spiel hat eine große Literatur hervorgerufen [53]). Der Zusammenhang mit dem Stift, bzw. mit der Klosterschule scheint bei diesem Katechisierungsspiel gegeben. Der eigenartige Zusammenklang alten Mittwinterbrauches und seiner vermummten Gestalten mit der bischöflichen Abfrage- und Belehrungsszene und schließlich einem Totentanz mit Tod und Bettelmann gibt diesem ungebrochen bis zur Gegenwart fortlebenden Brauchtumsspiel tatsächlich eine besondere Note gegenüber den anderen Volksschauspielen im Lande. Hier handelt es sich sichtlich um einen typischen Fall jener „Amalgamierung" vorchristlicher Mythen im kirchlichen Gewande, gleichlaufend jenem bedeutungsvollen Vorgang, der aus alten Kultspielen der Germanen im Abendlande neben der liturgischen Wurzel das christliche Mysterienspiel reifen ließ [54]). Es ist selbstverständlich abwegig, daraus etwa bewußtes Heidentum ablesen zu wollen, wie dies geschah. Die steirischen Nikolausspiele gehören untereinander eng zusammen. Sie bilden eine in sich geschlossene östliche Gruppe, die sich ausschließlich auf das Mitterennstal beschränkt [55]) gegenüber einer ebenfalls für sich bestehenden Vielfalt von westlichen Nikolausspielen aus Österreich, die sich wieder in geringeren Unterschieden landschaftlich in solche aus Tirol und aus Salzburg teilen [56]).

Zwei große Verkehrsstraßen führen aus dem Ennstal in den zweiten, für Steiermark heute wesentlich bedeutsameren Kreis der inneröstenreichischen Spiellandschaft, ins obere Murtal. Einmal der Hauptweg über das Palten- und Liesingtal nach St. Michael und von dort muraufwärts. Der andere, heute weniger benützte, zieht von Trieben im Paltentale über den Rottenmanner Tauern nach Pöls und dann wieder zur Mur und flußaufwärts. Doch auch die einfachen Bergübergänge, wie Sölkerscharte und Glattjoch, beide mit Karrenwegen, wurden ehemals viel begangen. Heute dienen sie nur noch gelegentlich dem Viehtrieb aus dem Murboden ins Ennstal.

Palten- und Liesingtal sind jetzt ebenfalls spielarm. Doch weist ihre Mitte bei Trieben, St. Lorenzen bei Rottenmann, Gaishorn und Kammern bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts jene schon erwähnte Passionsspieltätigkeit auf, die letzten Endes jedoch mit dem gesamten inneröstenreichischen Passionsspiel eine Übernahme aus dem Kernland Tirol darstellt. Eigene Ansätze wurden im Zuge der bewußten Restauration des katholischen Glau-

benslebens verstärkt und überlagert[57]). Auch das ist Admonter Kulturarbeit, da die Pfarren des Palten- und Liesingtales größtenteils diesem Stift zugehören. Schon 1584 wird berichtet, daß der Schulmeister zu Mautern im Liesingtale Andreas Raschpüchler „von der Gepurt Christi ain Comedy" in der Kirche aufgeführt habe[58]). Ansonsten sind aus dem Liesingtale vor der Wende des 19. zum 20. Jahrhundert nur Paradeisspieldaten bekannt[59]).

Bis nach dem Ersten Weltkriege wurde auch längs der Tauernstraße häufig in den Dörfern und auf den Einzelhöfen in den Stuben gespielt. J. R. Bünker berichtet von dort über jenen seither vielzitierten Prozeß gegen die Paradeisspieler und die Bestrafung der Mitwirkenden durch den Magistrat von Oberzeiring und der Probstei Zeiring (1845)[60]). Aus den genannten Akten wird die Bedeutung und das tiefe Verflochtensein der Spieltradition sehr klar, wie sie auch eine wesentliche Quelle zur Erkenntnis der Zusammensetzung und der Verfahrensweise solcher Spielergemeinschaften ist[61]). Das ganze Pölstal bleibt aber auch trotz weiterer Spielverfolgungen, in denen noch nach 1870 die Statthalterei die Aufführung des „Ägyptischen Josef" in St. Oswald bei Oberzeiring verboten und das Spielbuch konfisziert hatte, spielfreudig bis etwa 1925[62]).

Der zweite große steirische Spielkreis, jener, in dem sich das geistliche Volksschauspiel in den vielfältigsten Formen am frischesten und lebenskräftigsten, aber auch noch am meisten Hoffnung gebend für ein Weiterleben unter allen österreichischen Landschaften erhalten hat, ist das obere Murtal. Geographischer Mittelpunkt ist hier Murau. Der kulturelle und historische Schwerpunkt liegt im altehrwürdigen Benediktinerstifte St. Lambrecht, das schon seit dem 11. Jahrhundert besteht. Die stillen Seitengräben des oberen Murtales und die einsamen Gehöfte auf den wenig begangenen Waldbergen dieses abgelegenen Landesteiles sind die Heimat eines lebenszähen und überlieferungstreuen Volksschlages. Er ist noch nicht in dem Maße vom Strom der Zivilisation erfaßt, in seiner Allgemeinheit doch nicht so vom Fremdenverkehr „entdeckt" wie die meisten anderen Täler der spät entzauberten grünen Mark.

Nun fehlen zwar vorerst umfassende Darstellungen des kirchlichen Spielbrauches in St. Lambrecht und der Theaterübung an der ehedem bestehenden Stiftsschule[63]). Aber gerade aus der entscheidenden Zeit des 16. und 17. Jahrhunderts sind uns immerhin von dort Spieldaten und Texte erhalten, die jenes kulturelle Vorbild, den anregenden Spielbrauch beweisen, den wir auch so aus der vor allem hier so dichten Häufung späterer Volksschauspieldaten und aus der heute noch ungebrochenen Tradition voraussetzen mußten. 1584 taucht die erste Passionsspielnachricht in St. Lambrecht auf[64]). Mit 1606 ist jene „Passio Domini nostri Jesu Christi" stiftischer Anregung datiert, von Johannes Geiger aus lateinischer Vorlage „in versiculos germanicos accomodata", also in deutsche Verse gegossen. Der volle Text ist zudem erhalten[65]). Ebenfalls nach St. Lambrecht und ungefähr in die gleiche Zeit weist ein „Dialogus in Epiphania Domini", ein deutsches, paarweise gereimtes Dreikönigsspiel, von dem freilich nur der Anfang erhalten blieb. J. R. Bünker schrieb es aus der gleichen St. Lambrechter Handschrift ab, die ein umfängliches lateinisches Schuldrama mit dem alten Thema des Teufelsbündners Theophilus, eine „Actio comica de S. Theophilo" enthält[66]).

Die Wirkung des Stiftes St. Lambrecht als kultureller Mittelpunkt geht über die Kärntner Grenze ins Metnitztal. Es ist dies jener Bereich, der ähnlich der steirischen Seite für das Bruderland Kärnten den lebfrischesten Überlieferungsträger des innerösterreichischen Volksschauspiels Kärntner Prägung darstellt. Hier verdichten sich die kulturschaffenden und -bewahrenden Einflußlinien von St. Lambrecht und dem nahen Frauenstifte und alten Bischofssitze Gurk. Die gegenseitige Anteilnahme an der Spieltätigkeit, die Betreuung der Murtaler Passionsspieler in St. Lorenzen und St. Georgen ob Murau durch die erfahrenen Spielführer der bodenständigen und sehr urtümlich verbliebenen Metnitzer Passion (Gebrüder Wietinger), die gleiche seelische Grundhaltung lassen hier das Volksschauspiel weiterleben, wie es aus den zahlreichen Handschriften, vor allem aber aus den Aufführungen bis in die unmittelbare Gegenwart zu uns spricht[67]). Der westlich anschließende Lungau, der ja nur verwaltungsmäßig zum Lande Salzburg gehört, ergänzt diese letzte große Insel des deutschen Volksschauspiels in den Alpenländern.

Vorort im steirischen Teil ist heute St. Georgen ob Murau. Der weitaus bedeutendste Spielträger und -führer ist der nunmehr 66jährige Johann Stock. Er ist der getreueste Sammler, Bewahrer und Kenner des Spielgutes und alter, unverfälschter Überlieferung. Noch dient er rüstig nach leidvollem Lebensschicksal, das ihn um den väterlichen Hof gebracht hatte, als Bauernknecht dem Heimatboden, dessen begütertere Söhne aus Besitzerstolz ihm früher auch beim Spiel nicht immer die Rolle und jene Einflußnahme ließen, die ihm wahrhaftig gebührt.

Die übrigen Obermurtaler Spielorte (St. Lorenzen, mit St. Georgen fast zu einem Doppelort mit gemeinsamer Verwaltung verwachsen, Predlitz, St. Ruprecht, Stadl, etwas abseits an der Landesgrenze Steirisch und Kärntnerisch Laßnitz und Ingolsthal), im weiteren die Dörfer in den nördlichen Seitengräben

des Katschbaches mit St. Peter am Kammersberge und des Rantenbaches mit Ranten und Schöder runden diesen steirischen Spielkreis ab. Sie scheinen immer wieder in den Aufführungsdaten und Verboten der Spiele und als Fundorte zahlreicher Handschriften auf. Auch Bünker hat fast alle seine Texte von dort geholt. Gerade die Unverfälschtheit des Spielbrauches im St. Lambrechter Umkreis hat kurz nach dem Ersten Weltkrieg V. v. Geramb bewogen, von hier aus den Versuch zu einer Weiterverpflanzung der Volksschauspieltätigkeit zu wagen. Er vermittelte weststeirischen Bauern, die selber noch die Spieltradition ihrer Heimat weitertrugen, einen mehrwöchigen Aufenthalt bei den Murtalern. Daraus ergab sich eine gegenseitige Fühlungnahme, die dazu beitrug, daß sich bestimmte Spieltypen (Prasser und Lazarus, Ägyptischer Josef, Genoveva und Bayrischer Hiasl) wirklich stilgerecht in den weststeirischen Spielkreis übertragen ließen und Wurzel fassen konnten.

Einzelnachrichten über Paradeis- und Schäferspiele, über das Prasser-Hauptsündenspiel [68]) und andere sind für das gesamte Murtal von Murau bis gegen Bruck zu verzeichnen. Gewährsmänner aus den Dörfern um Neumarkt und um Obdach, an den beiden Übergangsstellen aus dem steirischen Murtal südwärts nach Kärnten, lieferten vorerst nur handschriftlich niedergelegte Nachrichten von einer vor dem Ersten Weltkrieg blühenden Spiellust in den Dörfern am Neumarkt-Perchauer und am Obdacher Sattel. Die Daten verdichten sich das erstemal um Judenburg (St. Peter, Weißkirchen, Fohnsdorf), später wieder zwischen Knittelfeld und Leoben. Dabei ist es nicht anzunehmen und hier eher unwahrscheinlich, daß man etwa mit einer stärkeren Einwirkung des Stiftes Seckau zu rechnen hat. Seckau spielt in seinem Dornröschenschlaf seit dem Hochmittelalter bis an die Schwelle unserer Tage eine mehr untergeordnete Rolle im Kulturleben des Landes. Vielmehr scheint die auffallende Häufung von Nachrichten und Spieldaten um Judenburg und Knittelfeld mit der Gaal, dann um Leoben und in den Seitentälern über St. Michael ins Liesingtal und stärker noch gegen Trofayach und Eisenerz hin mit dem Bestehen der beiden Jesuitengymnasien zu Judenburg und Leoben zusammenzuhängen. Am Antoneum der Gesellschaft Jesu zu Judenburg (gegründet 1646) wurde in enger Anlehnung an den Vorort der steirischen Jesuiten in Graz auch Theater gespielt [69]). So wurde z. B. 1650 von den Schülern vor der Krippe (ad parvas cunas) ein weihnachtliches Hirtenspiel (Idyllium Pastoritium) aufgeführt, das wir uns den übrigen Frühformen der alpenländischen Hirtenspiele verwandt vorstellen müssen, deren Grundlagen im Ordensdrama zu suchen sind [70]). Selten allerdings wird diese alljährliche Übung der weihnachtlichen Dialogspiele vor

der Krippe in den Aufzeichnungen der Zeit besonders vermerkt. Um so mehr gewinnt ein sogar im Text erhaltenes kirchliches Weihnachtsspiel aus der Wende des 16. zum 17. Jahrhundert an kulturhistorischem Wert, wie es uns in einem steirischen Spiel „Abel et Cain Pastores" mit deutschen Versen und lateinischen Titeln erhalten ist [71]). In gleicher Weise blühte das Jesuitendrama am Gymnasium der Societas Jesu zu Leoben. Ferdinand II. hatte diese Anstalt 1613 zum Zwecke der schärferen Gegenreformation in dieser besonders hartnäckig protestantischen Stadt gegründet. Seit 1652 hatten sich die Leobener Jesuiten aber auch im nahen St. Peter-Freyenstein niedergelassen und dort eine Wallfahrtskirche erbaut. Aus St. Peter-Freyenstein werden insbesondere zu Anfang des 19. Jahrhunderts Christi-Geburts-, Dreikönigs-, Passionsspiele und andere geistliche Komödien als „vorzüglichste Unterhaltungen des Volkes" dem Erzherzog Johann gemeldet (Göthsche Serie). Auch über die Schulbühnen der Jesuitengymnasien und ihren innerkirchlichen Barockspielbrauch wurden die Söhne des Landes mit dem Humanistentheater überhaupt bekannt und halfen nachmals wie die Absolventen der benediktinischen Stiftsschulen Spielbrauch und Themen in kleinen Städten und Märkten verbreiten. Es ist vorerst nur in Umrissen bekannt, wieviel auch das steirische Volksschauspiel dem Jesuitendrama und den anderen Ordensaufführungen verdankt. Zur vollen Wertung bedarf es noch eingehender Archivstudien. Augenscheinliche Nachwirkungen zeigen sich jedenfalls in einer ganzen Reihe legendenmäßiger und volksbuchartiger Themen.

Sicher ist, daß um St. Michael und vor allem von Trofayach aus während der ganzen ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Spielergemeinschaften umherzogen, die den Behörden viel Kopfzerbrechen verursachten. Noch ungedruckte Gerichtsakten gegen einzelne Paradeisspieler und mitziehende Musikanten sprechen eine deutliche Sprache. Der Musikant einer Trofayacher Spielergruppe sagte aus: sie seien „9 Manns- und eine Weibsperson". „Ich habe wohl zuweilen sagen gehört, daß dieses Spiel verboten sei, weil ich aber mit den Michaeler Paradeisspielern durch vier volle Jahre keine Ungelegenheiten hatte, so glaubte ich, daß dieses Verbot nicht gar so streng sein müsse" (1822 [72]). Jedenfalls stellt das Kreisamt Bruck an der Mur in einer Kurrende voll Ärger ähnliches fest (25. II. 1825). Ihr zufolge „treibt sich im Lande eine Gesellschaft von acht Personen vorgeblich von St. Michael ob Leoben unter dem Namen Paradeisspieler herum, welche mimische Vorstellungen religiösen Inhalts auf eine die Religion beleidigende Art gibt, und um der polizeilichen Aufsicht zu entgehen, erst abends in den Ortschaften erscheint." In einer Verfügung des-

selben Kreisamtes Bruck an der Mur vom 9. III. 1825 wird der Magistrat von Trofayach nochmals besonders vermahnt. Es „soll eine andere derlei Gesellschaft bestehen und an der Salzstraßen [73]) hinaufspielen." Der Magistrat habe jedenfalls „das Treiben dieser Truppe auf das strengste zu überwachen und im Betretungsfalle gegen die befangene Individua unnachsichtlich das Amt nach den Gesetzen zu handeln, worüber von Fall zu Fall die Anzeige zu erstatten ist" [74]). Schon mehr als zwei Jahrzehnte früher wird aus Göß bei Leoben von der Gefährlichkeit dieser Spieler und von der „sittengefährdenden" Wirkung ihrer Vorführungen gesprochen: „Die Schaubühne befindet sich unter öffentlicher Aufsicht. Leider haben diese Sittenprediger selten selbst Sitten, was besonders bei kleinen und fliegenden Truppen der Fall ist" (1802) [75]). Der erboste Schreiber dieser Zeilen spielt wohl auf Schillers „Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet" (1802) an [76]). Es dürfte die Tätigkeit der Volksschauspieler in unserem Sinne und daneben die der Wanderkomödianten gemeint sein, die in Steiermark bis ins 19. Jahrhundert für das Volksschauspiel von Einfluß blieben. Ihrem Treiben wird kein gutes Zeugnis ausgestellt: „Die sogenannten Marionettenspiele sind zwar überall abgeschafft, dennoch aber schleichen sie sich so wie die Zigeuner hin und wieder ein und treiben in dem Dunklen ihr Unwesen" [77]).

Was hier an Verboten von einer regen Spieltätigkeit zu uns spricht, bestätigt sich aus unmittelbaren Spielnachrichten im ganzen 19. Jahrhundert. Trofayach und St. Peter-Freyenstein scheinen Spielmittelpunkte geblieben zu sein. Nördlich davon, über dem Präbichl-Paß bildet Eisenerz ein besonderes Zentrum. Als alter Industrieort und segensvoller Mittelpunkt steirischen Fleißes, aus dem schließlich jene besondere steirische Hammerherrenkultur erblühte, zog Eisenerz früh Menschen von weither an sich und erzog sich ein lebfrisches, auch äußerer Prunkentfaltung weniger abgeneigtes Bürgertum als andere, bescheidener auf sich selbst beschränkte Märkte des Landes. Schon Weinhold, Schlossar und Krauß [78]) wiesen auf die Spieltätigkeit der steirischen Bergknappen hin. Sie sind hier die entscheidenden Träger. Bis tief ins 19. Jahrhundert vollzieht sich nicht so sehr im bäuerlich besiedelten Teil des Landes seine Fühlungnahme mit dem Spielleben anderer Länder. Neben den Pflanzstätten an Ordensschulen und Stiften laufen vielmehr hier die zahlreichen Verbindungen durch die Unruhe und lebhafte Wandertätigkeit der Bergknappen zusammen. Die Steirische Volkskundemuseum zu Graz verwahrt neben dem Eisenerzer Ortsmuseum [79]) eine Reihe von Spielhandschriften, Rollen und Dirigierübersichten („Inspechzionsbogen"), die uns deutlich zu Ende des 18. Jahrhunderts die Einflußnahme eines gewiegten Theaterkenners und Spielleiters offenbar werden lassen. Auch die Themen der Spiele, u. a. Georg, Hirlanda, Susanna, Genoveva, mit straffer Akt- und Szeneneinteilung, zeigen die Nachwirkung eines Schuldramas, vielleicht des Leobner Jesuitentheaters aus streng humanistischer Tradition. Sie mochte sich mit der außerordentlich großen Spielfreude der von überallher kommenden Bergknappen verbinden. Es ist nicht unwesentlich, daß die Gesellschaft Jesu auch in Eisenerz selbst Besitzungen hatte (Gsollhof). Das schon gedruckte Barbaraspiel, von dem während des 19. Jahrhunderts eine Reihe von Aufführungen feststeht [80]), ist, durchaus im Zuge der barocken Legendenspielbewegung, als dramatische Ehrung der Bergwerkspatronin nach Eisenerz gekommen. Auf dem Jesuitentheater zu Graz spielte man schon 1616 ein Stück vom Leben und Sterben dieser Märtyrerin [81]). Nicht anders als durch solche Vermittlung ist das Fortleben des Barbaraspieles im Mürztaler Bergwerksort Mitterndorf zu erklären [82]). Die Eisenerzer Legendenspiele harren noch der Veröffentlichung. Aus den letztvergangenen Jahren jedoch sind im genannten Umkreis keine Spielaufführungen mehr bekannt. Doch spielten Bergleute das Weihnachtsspiel noch in den Achzigerjahren des 19. Jahrhunderts [83]).

Von Eisenerz läßt sich in dieser Hinsicht auch Vordernberg, Sitz alter steirischer Hammerherrenkultur und gewerkschaftlichen Knappschaftslebens inmitten bäuerlicher Umgebung nicht trennen. Schon Karl Weinhold hatte hier wertvolles Spielgut aus dem 18. Jahrhundert (Paradeisspiel) vorgefunden. Auch Erzherzog Johann vermerkt in einer für das Vordernberger Spielleben wie für seine eigene Einstellung zum Volksschauspiel höchst bezeichnenden Tagebuchstelle zum 22. Februar 1824 das Erlebnis einer Paradeis- und Schäferspielaufführung bei Vordernberg. Leider ist die Stelle infolge der schweren Schäden, die den handschriftlichen Aufzeichnungen des Erzherzogs durch die Kriegsereignisse 1945 zugefügt wurden, nicht mehr zur Gänze leserlich; doch konnte V. Theiß noch folgendes entziffern: „...um 3 Uhr führte ich Nani (das ist Anna Plochl, seine Gemahlin) zur Schraglin. Ich gieng hinauf zu Peball, wo die Knappen das Paradeis- und Schäferspiel aufführten, so gut als es solche Leute vermögen wurde es vorgestellt. Es hat viel Ungereimtes, allein der Sinn des Ganzen ist gut und es herrscht in dem ursprünglichen Aufsatz eine Einfalt, die mich immer gerühret, ja es ist ein Abglanz jener Ureinfalt, die in dem Texte der heiligen Bücher herrschet und welcher keiner gleich kömmt noch jemals kommen wird. Allerdings sind unsere neuen Theaterstücke geregelt, unserer Lebensweise, unserem menschlichen Treiben bey der itzigen höheren Bildung angemessen, aber in den meisten herrschet eine Leere (ich nehme

Schiller, Collin, Lessing, Howarth usw. und einige aus) eine Kleinlichkeit, die mir nie ein Vergnügen machen könnte. Diese sollten im Volke, vorzüglich im Gebirge noch bestehen, Stücke, die im Geiste der alten Legenden geschrieben sind, wenn sie von mancher Schlacke, die ihnen anhängt, gereinigt werden, wahrlich oft mehr wert fürs Herz als viele der neueren. Das Stück Genoveva, eines davon, wieviel Schönes enthält es nicht ... führen ... diese Stücke. Wenn wir manche Dummheiten ... gesetzet abstreifen und dies thut jeder, der sich an den Sinn und nicht an das lebende Wort bindet, zu jenen einfachen Gedanken zurück, die nur guten Menschen eigen seyn können. Im Paradeisspiel ist freylich Gott Vater in seiner Kleidung für den Denkenden etwas Ungereimtes, allein für das Volk muß Versinnlichung seyn. Aber das was er spricht, ist es nicht meistens aus der Schrift genommen, ich höre das Wort und betrachte nicht die Schale. So ist es auch mit Adam, Eva, Gott Sohn, so auch mit der als Person redend eingeführten Gerechtigkeit und Barmherzigkeit. So lange ich die Wahl habe, würde ich ohne Anstand Kinder und Jugend in solche Stücke führen, in die gewöhnlichen Theaters nie oder höchst selten nach der strengsten Auswahl vor ihrem 20. Jahre. So wurde ich erzogen, dieses trägt zu meinen ernsten, männlichen Sinn bey. Man muß nicht das Gemüth zu sehr zerstreuen und zu einer weichen Empfindung stimmen, denn diese machet unfähig im praktischen Leben." Gegen Ende des 19. Jahrhunderts ist der Spielbrauch auch bei den Vordernberger Knappen zur Gänze eingeschlummert.

Erst der Brucker Bezirk, der das Murtal mit dem Spielkreis des Mürztales verbindet, weist ein Spielleben unserer Art bis in die Zeit unmittelbar vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges auf. Historische Daten sind hier noch wenig gesammelt, doch erfreute sich die Brucker Bürgerschaft schon sehr früh der dramatischen Muse. Eine Kammerraitung von 1592 verzeichnet dort: „wegen der agierten Comedy zalt 3 fl" [84]). Anlaß oder Spieler sind allerdings nicht genannt. So dürfte es sich um ein Spiel von Wanderkomödianten oder eher noch von Schülern gehandelt haben. Wanderkomödianten spielten außer in der Landeshauptstadt mit Vorliebe in Bruck, das allen aus dem Norden und Westen kommenden Truppen auf dem Wege lag und als reiche Stadt Verdienst versprach. Zudem mag von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an gerade in diesem Bereich auch oberschichtlicher Einfluß von herrschaftlichen Liebhaberbühnen ausgegangen sein. 1768 ließ z. B. ein Herr von Stubenberg zu Wieden bei Kapfenberg eine „Comoedienhütten", einen hölzernen Theaterbau errichten, über dessen Maße und Einrichtungen uns der erhaltene Bauvertrag unterrichtet [84a]). Handschriftnotizen des 19. Jahrhunderts weisen auf lebhafte

Paradeisspielfreude im ganzen Brucker Bezirk, besonders in den Seitengräben der Utsch und der Laming. Holzknechte aus St. Dionysen bei Bruck spielten eine allerdings sehr verderbte Bühnenfassung des „Bayrischen Hiasl" noch 1937 muraufwärts bis gegen Leoben, ins Mürztal und murabwärts bis Pernegg.

Das nordostwärts sich hinziehende Mürztal ließ seine ehemals so rege Spieltätigkeit auch erst vor etwa 15 Jahren ersterben. Im Gegensatz zu Enns- und Obermurtal scheint es sich hier nicht um benediktinische, sondern um frühe jesuitische Vorbereitung und Spielgrundlage zu handeln. Das Mürztal ist Fundort einer ganzen Reihe von Spielen, die mit dem Jesuitentheater zu Graz zusammenhängen. Des Barbaraspieles wurde schon gedacht. Wichtigster Fund der jüngsten Zeit ist der vollständig erhaltene Text eines jesuitischen Passionsspieles in typischer Verflechtung des Passionsgeschehens mit einer barock-schäferlichen Allegorie Christi und der menschlichen Seele als Daphnis und Clorinda, wobei eine Paradeisspielszene (Lamentatio Adams und Evas) als Präfiguration vorausgeschickt ist [85]). Das Mürztal nimmt in der kirchlichen Einteilung der Steiermark von der Wende des 16. zum 17. Jahrhundert insoferne eine Ausnahmsstellung ein, als etliche seiner Pfarren, darunter bezeichnenderweise die mit der frühesten und längsten Volksschauspieltradition mit Jesuiten als Pfarrern besetzt waren, die der jesuitischen Hauptpfarre St. Lorenzen im Mürztal unterstanden [86]). So haben wir es da und dort zweifellos schon früh mit „Volksschauspielen" im engeren Sinne zu tun, wie dies etwa aus einer Eintragung im Kindberger Ratsprotokoll vom 1. I. 1682 über das „Heiligen Dreikönigsspiel" hervorgeht. Damals mußte sich „ein Bäckerjunge aus Kapfenberg, der von hier am Vorabend mit mehreren Genossen nach Kindberg gekommen war, um dieses Spiel aufzuführen und dabei den Herodes zu spielen hatte", wegen eines Streithandels beim Marktgericht einfinden [87]). Auch im Mürztal überwiegt in den letzten hundert Jahren das Paradeis- und Schäferspiel, wie es auch Peter Rosegger kannte und einmal auch motivisch einer schwankhaften Geschichte einverwob [88]). Daneben wird von Genoveva- und Dreikönigsspielen und von einer eigenen Fassung des „Bayrischen Hiasls" berichtet. Handschriftliche Notizen am Steirischen Volkskundemuseum zu Graz vermerken Paradeisspiele besonders auch um Mürzhofen um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Landes-Reg.-Rat Fritz Oberndorfer berichtete mir vom umfangreichen Handschriftenbesitz eines Bauern bei Kindberg, den der noch 1911 besaß. Alle Textbücher sind heute verschollen, nicht zuletzt von gewissen „Sammlern" ohne Rückgabe des Originals oder wenigstens einer Abschrift verschleppt. Noch 1935 aber spielte man das Paradeisspiel ex voto(!)

nach Genesung eines Spielführers aus schwerer Krankheit. 1911 hatte man in Kindberg jenen denkwürdigen Versuch unternommen, es auf einer Bühne als Spiel im Spiele für fremde, nicht ländliche Zuschauer aufführen zu lassen. Man ließ die bodenständigen Paradeisspieler in einer Bühnen-Bauernstube vor einer bäuerlichen Familie gleichsam unter sich spielen. Die Kindberger Aufführungen riefen eine Flut von Zeitungsaufsätzen hervor [89]). Auch P. Rosegger hatte sich zunächst begeistert dafür ausgesprochen, zugleich aber auch die Gefahr erkannt, die Spieler möchten allzuleicht im Beifall der Menge zu „Schauspielern" werden [90]). Schließlich hat der Ausbruch des Ersten Weltkrieges die Kindberger Aufführungen unterbrochen. Sie lebten in der Form nicht mehr auf.

Im Jahre 1933 begann dieselbe Spielgruppe des Bauern Karl Schneller aus dem Kindtalgraben bei Kindberg wieder zu spielen. Wie in den Jahren von 1908 bis 1911 wanderte die Gruppe besonders in den Wintermonaten und im Frühjahr fast jeden Sonntag zu Paradeis- und Schäferspielaufführungen weitum im Mürztal und darüber hinaus. Der Spielbereich der Kindberger Paradeisspieler umfaßt alle Märkte und viele Dörfer das Mürztal aufwärts bis Neuberg und Mürzzuschlag, talauswärts bis ins Murtal nach Pernegg und muraufwärts bis Leoben. Die Kindberger wanderten zu Spielen in den Turnauer-Graben und bis zum Seeberg, ebenso wie in die Veitsch oder südwärts der Mürz nach Stanz gegen Roseggers Waldheimat zu. Da die Kindberger Spielergruppe entgegen den Zusammensetzungen der meisten anderen steirischen Gruppen, unter denen sich viele dörfliche Handwerker, Flößer und Holzknechte, aber auch Lehrer und Eisenbahnarbeiter finden, fast ausschließlich nur Bauern und Keuschler vereinte, so richtete man es sich so ein, daß man noch in tiefer Nacht nach der Abendaufführung aufbrach, um nach weitem Fußmarsch in den frühen Morgenstunden zum Viehfüttern daheim sein zu können.

Aus den nördlichen Seitengräben des Mürztales sind uns während des vorigen Jahrhunderts, insbesonders in seinen letzten Jahrzehnten viele Spielnachrichten bekannt. Sie zeigen den Anschluß des Mürztaler Spielkreises an den Mariazeller Bereich mit Wegscheid, Gollrad, Gußwerk usw. und dem oben erwähnten Talgrund von Weichselboden und Wildalpen. Es ist wiederum kaum ein Zufall, daß die ehemals große Spieldichte um Maria Zell mit der Tatsache zusammenhängt, daß der berühmte Wallfahrtsort seit dem Hochmittelalter dauernd von St. Lambrechter Priestern betreut war und dies auch während der josefinischen Stiftsaufhebung blieb. Orte wie Gußwerk und andere mit ihren alten Industrieanlagen sind St. Lambrechter Gründungen. Von der ziemlich scharfen Begrenzung der Volksschauspiellandschaft gegen Niederösterreich, die sich im

allgemeinen mit der Landesgrenze deckt und nur im Schneebergbiet gegen Nordosten vorgeschoben ist (Weihnachtsspiel von St. Johann am Schn.) wurde schon gesprochen [91]).

Bis zur letzten Jahrhundertwende war auch in den Märkten und Dörfern zwischen Bruck und Graz gerne gespielt worden. Neben den rein bäuerlichen Darstellern, die ja immer nur einen Teil der Spielergemeinschaft ausmachen, und die im Verhältnis zu den übrigen dörflichen Berufen wie der Maler, Weber und Bildschnitzer und anderer nur selten den Spielführer stellen, waren es seit eh und je die Flößer und Schiffsleute, die den alpenländischen Spielbrauch übten. Was für den Salzachgau die Laufener Schiffer, das sind in bescheidenerer Wirkweite für das mittlere Murtal die Frohnleitner Flößer gewesen. Sie übten im arbeitsstillen Winter das Tal entlang und in den Seitengräben eine lebhafte Spieltätigkeit aus. So wurde in Feistritz, Übelbach und Frohnleiten noch nach 1870 regelmäßig unter starkem Zulauf gespielt u. zw. „dem Texte nach vollkommen übereinstimmend mit dem von Weinhold ... mitgeteilten Paradeisspiel aus Vordernberg" [92]). Auch Handschriftnotizen im Archiv des Steirischen Volkskundemuseums berichten davon wie die Erinnerung älterer Leute, von denen einige durch Max Mell im „Steirischen Lobgesang" aus alter Zeit im Dichterwort herüberklingen [93]).

So bleibt nur noch ein steirischer Spielkreis zu besprechen, die mittlere Weststeiermark: das Gebiet unmittelbar westlich Graz, begrenzt im Osten und Süden von Mur und Kainach, im Norden und Nordwesten von den Bergketten der Glein- und Stubalpe. Wie der Murauer Spielkreis sich nach dem für die Kulturgeschichte des Landes so bedeutungsvollen Stift St. Lambrecht mit seinem Gymnasium richtet, so gehört der weststeirische Kreis dem Zisterzienserstift Rein bei Graz zu. (Gegründet 1129). Von dort aus wurde durch lange Zeit die Seelsorge in Stiwoll, St. Pankrazen, St. Bartholomä, St. Oswald bei Plankenwarth wahrgenommen, indes in einzelnen Nachbarpfarren, z. B. in Stallhofen bis in die josefinische Zeit St. Lambrecht den Pfarrherren stellte. Das konnte sich aber, wenn die Einstellung dieser Geistlichen zum religiösen Volksschauspiel entgegen der herrschenden Zeitmeinung in der Aufklärung freundlich oder zumindest duldsam war, als rettend und fördernd auswirken. Anders wäre auch hier das dichte Auftreten der Spielorte und -daten gerade in diesem Stiftsbereich nicht zu erklären. Denn in anderen Teilen des Landes ohne diesen Rückhalt an einer spielfreundlichen Geistlichkeit insbesondere aus den kunstsinnigen Klöstern war das Erbe schon längst zugrunde gegangen. Hier aber verfällt es erst jetzt, wo das geistliche Volksschauspiel trotz kirchlicher Bereitschaft zum Schutz

volkhafter Religiosität als solches von innen her abstirbt, weil sich anscheinend die religiöse Grundhaltung im Landvolk wandelt, nach anderen Ausdrucksformen zu streben scheint. Freilich darf man sich auch für die ältere Zeit nicht vorstellen, daß jene Klöster die Spiele etwa um ihrer Kunst willen förderten. Sie duldeten sie bloß neben der eigenen Kunstübung beim Volke aus religiös-katechetischen Absichten heraus. Bestenfalls schloß man dramatische Spielvorführungen für das Volk und gelegentlich auch durch das Volk selber dem weltlichen, der Unterhaltung gewidmeten Teil der kirchlich-religiösen Festfeiern an. Darauf deuten auch die vielfach noch ungehobenen Schätze an Spielhandschriften in den steirischen Stiften, besonders in Admont und St. Lambrecht, ebenso aber auch in Rein. Aus Texten, gedruckten Programmen mit ausführlich wiedergegebenen Spielinhalten (Periochen) und Vermerken in den Ausgabenbüchern gewinnen wir neben den sonstigen chronikalischen Spielnotizen heute schon ein ungefähres Bild dessen, was das Volksschauspiel vor allem an Themen der barocken Schultheatertradition verdankt. So fällt aus unveröffentlichten Reiner Handschriftfunden ein bezeichnendes Licht auf eine lebendige Besonderheit des weststeirischen Spielkreises, die er nur noch mit Ostkärntner Spielfassungen gleichen Themas teilt, auf das 1937 noch als Stubenspiel aufgeführte Spiel vom „Verstockten Sünder", den bäuerlichen Jedermann [94]). Ein solches Spiel zeichnete ich noch 1946 aus mündlicher Überlieferung vollständig aus dem Munde des 84jährigen Webers Lick aus Stallhofen, eines alten Spielträgers, mit anderen weststeirischen Texten auf. Die Kernszene, das Gericht des Erzengels Michael über den Verstockten Sünder und seine Rettung durch den Schutzengel und Maria erweist sich als Fortbildung bestimmter Szenen jesuitischer Legendenspiele, von denen uns zahlreiche Titel aus Aufführungen auch an den steirischen Jesuitenschulen, nicht zuletzt in Maria Rast an der Drau in Untersteiermark [95]), viel näher liegend und zeitlich früher abgeschrieben oder verfaßt aber in Handschrifttexten zu Rein erhalten sind. Bildwiedergaben in Statuen und auf Votivtafeln in eben diesem weststeirischen Spielkreis sprechen von der wechselseitigen Einflußnahme und Steigerung der bildenden und der redenden Kunst der Barockzeit und ihrem Fortleben in volksreligiöser Darstellung.

Eine jüngere, ebenfalls bis 1937 fortgesetzte weststeirische Genovevaüberlieferung mit stark oberschichtlich beeinflußter Text- und Darstellungsform reicht von St. Johann ob Hohenburg die einzelnen Orte kainachaufwärts bis Lankowitz. Sie greift auffallenderweise nicht ins ganz nahe Kerngebiet des Reiner Spielkreises um Stiwoll, Stallhofen, Steinberg, St. Bartholomä, deren Spieler wiederum nicht ins Kainachtal und südwärts zogen. Im übrigen herrscht

auch in der Weststeiermark das Paradeisspiel und zwar in urtümlichster Stubenspielgattung bis jetzt vor. Hier ist die Tradition durch den Zweiten Weltkrieg wohl unterbrochen, doch nicht abgerissen. Max Mell erzählt in seinem „Steirischen Lobgesang" vom Erlebnis eines weststeirischen Paradeis- und Schäferspieles (1932), wie es Konrad Mautner 1921 aus gleichem landschaftlichen Umgrunde beschreibt [96]).

Die ganze übrige Steiermark, ihr westlicher Teil zwischen Koralpe und Mur südlich der Kainach, das ganze ehemals wirtschaftlich viel reichere Sulmtal, vor allem aber auch fast die gesamte mittlere und untere Oststeiermark sowie die Untersteiermark sind so gut wie spielleer. Ganz vereinzelte Nachrichten über Paradeisspielaufführungen oder über ein Genovevaspiel in Werndorf und St. Georgen an der Stiefing, beide südlich Graz, besagen nichts dagegen. Das sind Zufallsfundorte von Handschriften oder die Spieldaten sind als Darbietungen wandernder Gruppen wie beim Paradeis- und Schäferspiel um die Jahrhundertwende in Eggersdorf bei Gleisdorf bezeugt [97]). Besonders die Paradeisspieler aus Hitzendorf westlich Graz wanderten gerne [98]). Sonst sind weder die Texte noch die Herkunft der Spielbücher näher bekannt.

Es geht nicht an, für das Fehlen dieser Spieltradition größere Verkehrserschlossenheit und damit früheres Verkümmern der alten Volkskultur und auch der Spiele als alleinige Gründe anzunehmen. Das Waldland der nördlichen Oststeiermark, das westlich unmittelbar an die „vergessenen Lande" anschließende „Joggelland", die südlichen Seitengräben des Sulmtales oder das Sausaler Hügelland zwischen Leibnitzerfeld und Koralpe sind heute noch wesentlich weniger verkehrserschlossen als etwa die mittlere Weststeiermark oder das Obermurtal. Und doch sind sie spielleer und dies nicht erst heute.

Hier fehlen eben die Stifte. Mit Ausnahme von Vorau, das im äußersten Nordosten des heute spielleeren Teiles der Oststeiermark liegt, hat der ganze genannte Bereich kein größeres Stift mit deutschem Bauernland rundum. Auch spielte Vorau in der Einsamkeit des steirischen Grenzwaldlandes nie jene wichtige Rolle in der steirischen Geschichte wie etwa St. Lambrecht. Es hatte vor allem nie ein Stiftsgymnasium, dadurch auch keine rege Theaterspieltätigkeit. Vorau schloß sich erst zu Ende des 18. Jahrhunderts eine Hauptschule an, um so der josefinischen Aufhebung zu entgehen. Damit fehlt aber auch das Vorbild und der fördernde Reiz glanzvoller Schulaufführungen. Gleichwohl gab es zu Ende des 17. Jahrhunderts in diesem bergigen Waldland der nördlichen Oststeiermark eine Paradeisspieltradition, von der vorerst freilich nur spärliche Archivnachrichten künden. So trägt der Probst des Augustiner-

Chorherrenstiftes Pöllau im Dezember 1681 in sein hauswirtschaftliches Ausgabenbuch ein: „Den 27. dits gib ich den Hardbergischen Paradeisspillern so zwar nit gespilt aber damit sie contentiert worden geben 1 fl“ [99]). Wenige Tage darauf: „Den 4. dits (Jänner 1682) gib ich denen Khrippenspillern von Weiz heriber, habs dennoch nit Spilln laßn pr. 45 Pf“ [100]). Beide Notizen über Wanderspieler aus Hartberg und Weiz besagen vorerst nur, daß diese auch zu Ende des 17. Jahrhunderts mit Verboten und Ablehnung zu rechnen hatten. Auffälligerweise haben gerade die Augustiner-Chorherren-Stifte des Landes, Vorau, Pöllau, Rottenmann und Stainz keinerlei Verhältnis zum Theaterleben und zum Werden des Volksschauspielbrauches, der in dieser Hinsicht nur auf der Tradition der Jesuiten, Benediktiner und Zisterzienser aufbaut.

Bei aller Einschränkung auf die Hauptthemen dürfen wir an lebendigen, in letzter Zeit an Beliebtheit und Boden gewinnenden Kleinformen des Volksschauspieles in Steiermark nicht vorübergehen.

An „Großspielen“ kennt der abgesteckte Zeitraum der letzten hundert Jahre in Innerösterreich nur die Passionsaufführungen. Ein Nachleben jener besonders für Tirol und Salzburg im Spätbarock bedeutungsvollen Großformen der Spiele vom Jüngsten Gericht [101]) und vom Antichrist [102]) ist für Steiermark nicht feststellbar. Hauptform war und blieb in Innerösterreich das „Stubenspiel“. Dies gilt für Steiermark in noch erheblich höherem Maße als für Kärnten, wo Archivfunde der letzten Jahre mit ihrer überraschenden Fülle von Passionsspieldaten wenigstens für das 18. und das beginnende 19. Jahrhundert das Verhältnis etwas zugunsten der Großformen verschieben.

Dem Stubenspiel stellen sich jedoch wichtige Kleinformen ohne innere Wesensunterschiede zur Seite. Ein Teil davon lief wohl seit Urzeiten als vortheatralische Brauchtumsform neben dem sich ausbildenden und wandelnden Theater fast unverändert und fest im Feierkreis des Jahrlaufbrauchtums einher: die Streitszenen als Dialogspiele und Wechselgesänge. Heute ist diese Gruppe freilich auf das brauchtümliche Gegensatzpaar von Sommer und Winter verengt. Ihre Seinsgrundlage ruht im indogermanischen Kultbrauchtum als einer der Wurzeln des abendländischen Theaters. Ihre noch lebenden Formen jedoch gewannen erst im 16. Jahrhundert neuerdings feste Gestalt, als die Form des Streitgesprächs alle Gebiete geistiger, religiöser und politischer Auseinandersetzung in der Literatur zu beherrschen schien.

Immerhin hat die Steiermark auch noch Anteil an weiteren Streitliedern nach Art von „Zweipersonendramen“, in denen Buchsbaum und Felber (Weide) oder, nach mittelalterlicher und

nur vereinzelt noch nachlebender Tradition, Wasser und Wein [103]) einander als Personifikationen gegenüberstehen [104]). Die im Obermurtal ebenso wie in der nördlichen Oststeiermark heimischen Kampflieder zwischen „Bauer und Knecht“ [105]) als Wechselgesänge gehören mehr dem Kreis des alten Ständestreites an, wie er im Ennstaler Landständespiel als Salzburger Wandererbe bis zur letzten Jahrhundertwende erhalten blieb und als Thema im Volksschauspiel auf die Ständeallegorie des barocken Ordens- und Schuldramas ebenfalls in das 16. Jahrhundert als das Zeitalter der Hochblüte volkhafter Streitliteratur zurückweist. Sie sind zeitlich oftmals an Maria Lichtmeß als an einen althergebrachten Dienstbotenwechseltermin gebunden.

Die steirisch-kärntischen Streitlieder und Kampfspiele zwischen Sommer und Winter hängen textlich mit der großen Gruppe dieses Themas zusammen, an dem seit dem 16. Jahrhundert die oberdeutschen Stämme und Teile der mitteldeutschen Franken Teil haben [106]). Einige steirische Spiele sind als Texte oder Beschreibungen gedruckt. Mehr noch liegt handschriftlich vor [107]). Alle zeigen die gleiche Gegensätzlichkeit der Jahreszeitpersonifikationen und den gleichen Ausgang, den Sieg des Sommers als Ausdruck alter volkhafter Wertschätzung. Die steirisch-kärntischen Fassungen sind untereinander enger verwandt als mit denen aus Oberösterreich, Salzburg, Bayern und Franken. Sie beruhen gleichfalls auf einer Grundlage, die uns L. Uhland in seinen „Volksliedern“ als Text eines Flugblattdruckes von Straubing 1580 bewahrte [108]).

Den innerösterreichischen, schon verhältnismäßig frühen (um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts) Beschreibungen dieses Brauchtumsspieles zufolge scheiden sich die Formen in Einzelstreitlieder (Zweipersonendramen) und in brauchtumsmäßige Gruppenkämpfe. Diese herrschten damals noch vor. Ins 20. Jahrhundert reichen in Steiermark nur die Streitlieder von Einzelpaaren herüber. In einer Ennstaler Spielart aus Donnersbach gesellt sich hier noch ein dritter Spieler zu, der nach Art des immer außen stehenden Kasperl schließlich Partei ergreift, den Winter besiegt und verjagt [109]). Ob wir bei den innerösterreichischen Gruppenkämpfen an Zusammenhang mit solchen Kleindramen des Sommer- und Winter-Streitthemas denken dürfen, wie uns eines im 14. Jahrhundert aus der Schweiz mit dem Streit zwischen Herbst und Mai überliefert ist, steht dahin. In dieser zur Hochdichtung erhobenen volkstümlichen Form stellen sich je zwölf Ritter als Vertreter für die beiden Streitenden namentlich vor und kämpfen bis zum Sieg des Herbstes [109a]). Hingegen handelt es sich bei den bekannten innerösterreichischen Formen nur um zwei Vorkämpfer, denen sich

die anderen als stumme Gruppen zur mimischen Verstärkung beigesellen.

Lebendigste Kleinform des Volksschauspiels in Innerösterreich und in allen Alpenländern ist das „Sternsingen", das den Typus der Umzugsspiele nach L. Schmidts Spieltypenteilung am besten vertritt. Das „Dreikönigsingen", wie es auch genannt wird, hat seit dem Ersten Weltkrieg in den meisten Gegenden, in denen das alte Weihnachtsspiel abgekommen ist, dessen Erbe als nunmehr einziger Weihnachtspielbrauch angetreten. Auch sonst fand und findet es in den schon in früherer Zeit spielleeren Bereichen des Landes Eingang und lebhafte Verbreitung. Zeitlich reicht in Steiermark keine Nachricht vom Sternsingen als Umzugsspiel über das 17. Jahrhundert zurück. Diese Feststellung ist notwendig, da es nicht angeht, dieses „Sternsingen" etwa als Kümmerform des Dreikönigspieles anzusprechen und es in unhistorischer und romantisch-irreführender Altinterpretation einfach mit dem kirchlich-liturgischen „Ordo (oder Tractus) stellae" des Mittelalters als der rituellen Wurzel des Dreikönigsspieles (Ordo magorum) in eine Art geraden Entwicklungszusammenhang zu bringen. Das Sternsingen in der heutigen Form ist unzweifelhaft erst eine Frucht des Reformationszeitalters [110]). Es handelt sich primär um einen studentisch-bürgerlichen Brauch des Neujahrswunsches seitens der Studenten und Schüler, der freilich auf der alten Volkssitte des „Ansingens" beruht, wie sie in gänzlich anderer Aufmachung zu unserer Zeit im Salzkammergut ausklingt [111]). Das Sternsingen der als Könige Verkleideten fand seine Ausformung an den Schulen und nicht in ländlicher Umgebung [112]). Hier gingen die Städte mit den Lateinschulen voran. Deren Schulmeister fühlten sich traditionsgemäß verpflichtet oder beriefen sich darauf als ihr Recht, zu Weihnachten, Neujahr oder Dreikönig „Komödien" aufzuführen oder aber mit ihren Schülern den Ratsherren und Bürgern zu Ehren Lieder einzulernen und sie damit „anzusingen". Mit den volkstümlichen und aus den Weihnachtsspielen geläufigen Ausdrucksmitteln (Drehstern, weiß gekleidete und gekrönte Könige im Ornat) ergab sich hieraus sehr bald ein Heischebrauch, zu dem wie noch heute ein episches Berichtlied im Chor der Drei Könige oder zu viert mit dem „Sterntreiber" gesungen wird. Auch wird ein dreiteiliger kurzer Dialog gesungen oder gesprochen, wie solches auch für Steiermark aus den letzten 50 Jahren mehrfach aufgezeichnet wurde [113]). Bezeichnend genug, daß in der bisher ältesten steirischen Nachricht schon deutlich zwischen Sing- und Spielbrauch geschieden wird. In einer Herrschaftsraitung aus Ober-Voitsberg (Weststeiermark) von 1656 heißt es: „Den Sternsingern angeschaff 45 kr mehr, den Stattsingern, so für Ihr Excellenz das Spüll gehalten angeschaff 2 fl" [114]).

Die zahlreichen Verbote und Polizeiverordnungen der josefinischen Zeit unterscheiden hier allerdings nicht mehr. Sie nennen nur „Dreikönigsspiele" [115]). Doch diese äußeren Verbote hat das Volksschauspiel in allen drei Formtypen in der zähen Art der seit 150 Jahren doch vorwiegend ländlichen Träger überstanden. Für die gesamte Obersteiermark vom Ennstal an, wo Erzherzog Johann sich 1816 das Sternsingen hatte vorführen lassen, und vom Murtal bis an den Fuß des Wechsels in der nördlichen Oststeiermark häufen sich die Belege während des ganzen 19. Jahrhunderts. Das Zusammentreffen zweier Sternsingergruppen ergab im Wölzertale Anlaß zu volkstümlicher Sagenbildung [116]), die allerdings deutlich das Sternsingen als brauchtumsrechtliche Angelegenheit der Burschenschaft herausstellt, wie oberösterreichische und bayrische Parallelen beweisen [117]). Das vereinzelte Auftreten von weiblichen Sternsingern, die sich in Weiß, Rot und Schwarz gekleidet als Könige aus dem Morgen-, Mittags- und Abendland vorstellen (1897, Nordoststeiermark) [118]), hat in letzter Zeit mehrfach Nachahmung gefunden.

Eine nordoststeirische Form des Spielbrauches zu viert zeigt, daß zwischen dem Sternsingen als Umzugsbrauch und der Stubenspielform des Dreikönigsspieles kein Wesensunterschied besteht. Von Haus zu Haus ziehend treten die Drei Könige in die Stube, singen gemeinsam ein episches Berichtlied von der Reise zu Herodes und nach Bethlehem und opfern ihre Gaben symbolisch vor dem Hausaltar, bzw. vor der in diesen Tagen aufgestellten „Krippe". Dann springt eine hanswurstartige Gestalt herein, der „Zöggerbua" (Zögger = Sack, Tasche). Er weist sich mit einem derb-humoristischen Paß als sammelberechtigt aus und erbettelt sich die üblichen Gaben. Hernach singen die vier ein Bedanklied und gehen weiter [119]). Auch hier lebt burschenschaftliches Sammelrecht weiter, für das sich gerade in der nordöstlichen Steiermark mehrfach Belege eigenartiger Heischeumzüge in Masken (z. B. fürs „Fleischsammeln") finden lassen. Aus der gleichen Gegend liegen übrigens die meisten Sternsingerdaten vor [120]). Sie schließt räumlich an jene „Bucklige Welt" Niederösterreichs und an den Mittelteil des Burgenlandes an, die beide seit langem besonders gern von burgenländischen Sternsingern in der Zeit von Neujahr bis nach Mitte Jänner besucht werden [121]). Leider wird in den Quellen meist nur des Kostüms der Singer, bestenfalls ihres Sternes und der eingeheimsten Gaben Erwähnung getan. Nur selten wird der Text der Lieder und der Wechselrede verzeichnet. So fällt es schwer, innerhalb eines einzelnen Landes zusammengehörige Gruppen festzustellen. Wir begnügen uns vorerst mit dem Hinweis, daß etliche Sternsingertexte auch auf Flugblattdrucken verbreitet wurden, die überhaupt eine wesentliche Quelle für zahlreiche Szenen auch des

innerösterreichischen Volksschauspieles bilden, soweit sie im 18. und 19. Jahrhundert in einen alten Szenenverband gekommen sind.

Es bleibt bemerkenswert, daß die besprochenen Kleinformen in Steiermark vor dem ersten Weltkrieg sich nur dort belegt finden, wo das Volksschauspiel auch in seinen anderen Typen heimisch ist. Erst der heimatkundliche Unterricht hat solches Spiel (Sommer: Winter) in allerjüngster Zeit über die Schulen in andere Landesteile übertragen. Mancher geistliche Umzugsbrauch (das „Frauentragen" im Advent, das „Sternsingen") wird nun durch kirchliche Vermittlung seitens junger Geistlicher in der Absicht auf volkstümliche Liturgieformen und frommen Laienbrauch im Anschluß an bekanntes religiöses Brauchtum in diese Gegenden verpflanzt, für die zumindest aus älterer Zeit sich nichts Bodenständiges erweisen ließ. Bei den nächstverwandten Kleinformen des „Lichtmeß-Singens" und beim „Stundensingen" in der Passionswoche handelt es sich bereits um Randbereiche der Volksschauspielforschung. Beide werden besser dem geistlichen Volkslied und seiner Bindung an den kirchlichen Jahresbrauch zugezählt. Immerhin lebten beide Formen noch bis zum Ersten Weltkrieg und ganz vereinzelt noch länger in Steiermark. Die Texte sind vielfach in Flugblattdrucken verbreitet gewesen und fanden übersetzt bei Slowenen und Nordkroaten Eingang [122]). Zumal bei den Slowenen hat der Brauch des Stundensingens mit Texten nach alten Flugblattdrucken, die schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts aus dem Deutschen übersetzt wurden, den Passionsspielbrauch ganz ersetzt [123]).

Sehen wir von den frühen und allein bleibenden Pöllauer Paradeisspielnachrichten des 17. Jahrhunderts und von den gelegentlichen Wanderaufführungen von Volksschauspielen in der mittleren Oststeiermark vor dem Ersten Weltkriege ab, so muß also die gesamte Ost- und Mittelsteiermark hinsichtlich des Volksschauspieles als traditionslos bezeichnet werden. Die Tatsache einer wesentlich anderen seelischen Struktur der Bewohner des Hügel- und Flachlandes gegenüber den ober- und weststeirischen Bergbauern spielt mit. Siedlung und Flurbild sind mit den Weilern und Dörfern ziemlich verschieden von der vorherrschenden Einzelhofsiedlung in den übrigen Landesteilen. Dazu tritt für die Ost- und Untersteiermark eine immer neue Kulturzerstörung durch die vielen Einfälle der Madjaren, Kuruzzen und Türken. In die jeweils betroffenen Gebiete, die streckenweise zu regelrechten Wüstungen herabgekommen waren, rückten wohl immer deutsche Bauern nach. Doch ist auch das stetige Einsickern fremden Blutes, insbesondere slawischer Herkunft von Slowenen und Kroaten nicht zu verkennen. Eine wiederholte Neubesiedlung gewisser Gegenden brachte eine vollkommene Umschichtung der Gesamtbevölkerung mit sich. Solche

Vorgänge lassen damit eine Kontinuität in einzelnen Zweigen der nichtmateriellen Volkskultur am leichtesten und ehesten abreißen. All diese Dinge zusammengenommen ergaben einen langsamen Wandel der Gesamtstruktur des Volkslebens in der Oststeiermark, der im Brauchtum sichtbar wird und auch in der Volksdichtung seine Eigenheiten zeitigte. Das Volksschauspiel konnte anscheinend hier überhaupt nie Wurzel fassen oder es verkümmerte früh, wie die einzelnen Versuche zeigten.

Die vorwiegend dörfliche Siedlungsform des oststeirischen Hügel- und Flachlandes ließ aber auch in den Zeiten der hartnäckigen Spielverfolgung durch Behörden und Geistlichkeit eine an sich schwache Tradition viel leichter umbringen als in den obersteirischen Waldgräben mit einsamen Weiler- und Einzelsiedlungen, in denen sich unter dem Schutz protestantischer Herrschaften der Geheimprotestantismus auffallend lang gehalten hat. Die gesamte mittlere und untere Oststeiermark ist übrigens von vornherein nicht in dem Maße vom Luthertum erfaßt worden wie das übrige Land.

Andere Gründe für das Fehlen des deutschen Volksschauspieles sind in dem überwiegend slowenischen Unterlande maßgebend. Dieser Teil des ehemaligen Herzogtums Steiermark mit der einst klaren Scheidung in fast rein deutsche Städte und Märkte (Marburg, Cilli, Pettau, Friedau, Mahrenberg, St. Lorenzen am Bachern, Windischfeistritz) und in das fast ausschließlich slowenisch besiedelte Bauernland konnte naturgemäß kein deutsches Volksschauspiel durch längere Zeit hindurch tragen. Zumindest reicht dies nicht in unsere Zeit. Im lange Zeit schriftunkundigen, mundartlich außerordentlich vielfältig gespaltenen slowenischen Bauernvolk konnte das Volksschauspiel schon aus sprachlichen Gründen nie in der alten Form Wurzel fassen. Hier griffen auch später nur wenige slowenische Spiele Platz. Auch sie gediehen nie so recht. Ihnen fehlte ein eigenvölkischer Kulturmittelpunkt, wie ihn Krain in Laibach und in anderen Städten besitzt. Die wenigen slowenischen Volksschauspiele aber sind samt und sonders Übersetzungen oder Bearbeitungen deutscher Vorlagen, wie jene von Schuster-Drabosenig. Seine Texte sind z. T. auch drauabwärts ins steirische Unterland gewandert. Doch sind ihre gelegentlichen Aufführungen als bewußte Spielpflege im gleichen nationalen Sinne zu werten, wie bei uns das Wiederaufleben bestimmter Themen in volkstümlicher Darstellungsweise bei der Jugendbewegung. Nachklang alten, bodenständigen Spielbrauches sind sie nicht. Inwieweit die genannten ehemals deutschen Städte und Märkte des Unterlandes aus sich heraus Gemeinschaftsspiele religiösen Inhalts hervorbrachten, läßt sich vorerst nicht erkennen. Ansätze zum Volksschauspiel waren da und dort vorhanden. Zu Pettau wurde z. B. durch eine Reforma-

tionskommission „das vnsinige Fastnachtspill der lödigen Fleischhagger und Anderer in der ersten Fastenwoche und Sonntag" für die Zukunft untersagt[124]). Das deutsche untersteirische Bürgertum, von vornherein nicht in dem Maße lutherisch geworden wie das Oberland, bediente sich nachmals in der gegenreformatorischen Bewegung durch kirchliche Vermittlung des mächtig aufblühenden Prozessions- und Passionsspielbrauches und bewahrte ihn lange Zeit. In der Kirche zu Maria Graz bei Tüffer hielt sich das Passionsspiel mit der Kreuzwegdarstellung vom Markte Tüffer bis zur Wallfahrtskirche und einer anschließenden Kreuzigung bis gegen das Ende des 18. Jahrhunderts[125]). Es ist aber fraglich, in welchem Maße Schulaufführungen auf das zuschauende fremdsprachige Landvolk wirkten. Hier müssen erst ruhigere Zeiten vertiefte Archivstudien auch im Nachbarreiche gestatten.

Von ehemals bedeutenden Schulen des Unterlandes sind wohl Aufführungen nach Themen und Daten bekannt. Das einst berühmte humanistische Gymnasium von Maria Rast im Drautale wurde später von Marburg überflügelt und ging ein. In seiner Blütezeit jedoch fanden dort zwischen 1680—1722 regelmäßig Spiele in lateinischer oder deutscher Sprache statt. Einmal hatte man es versucht, für die zahlreich herbeiströmenden Bauern ein deutsch aufgeführtes Spiel auch slowenisch zu wiederholen[126]). Doch blieb der Versuch vereinzelt. Über eine Auswirkung ist auch von der slowenischen Forschung m. W. nichts berichtet.

Sonst gab es insbesondere während des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Steiermark und Kärnten eine Reihe slowenischer „Volksdichter" und namenloser Spielbearbeiter[127]). Ihr Wirken wäre auch vom Standpunkt der österreichischen Kulturpflege und ihres umfassenden und vermittelnden Geistes einer eigenen Untersuchung wert. Für unsere Fragestellung nach Wesen und Verbreitung des steirischen Volksschauspieles deutscher Zunge sind sie bedeutungslos. Es sind bloße Übertragungen deutscher Texte. In ähnlicher Weise wurden durch mehrere Jahrhunderte von Studenten slawischer Herkunft in ihren Heimatdörfern aus begreiflicher nationaler Liebe und aus der tiefen Religiosität, die das ganze slowenische Volk kennzeichnet, geistliche Spiele nach deutschem Vorbild aufgeführt. Ein solches Paradeisspiel („paradiž"), das die Laibacher Jesuitenzöglinge am 22. Jänner 1657 außerhalb der Stadt spielten, ist die erste bekannte Theateraufführung in slowenischer Sprache und gilt als der Beginn der slowenischen Dramatik überhaupt[128]). Doch handelt es sich dabei um ein ausgesprochenes Umzugsspiel, wie dies aus der Bemerkung im Jesuitendiarium von Laibach zu diesem und einigen anderen Zeitpunkten ausdrücklich hervorgeht. Immerhin erweist sich dieser Laibacher Paradeisspiel-

umzug als gleichlaufende Erscheinung mit Heischeumzügen in Graz, St. Pölten, Wien usw., für die ebenso Belege aus dem 17. Jahrhundert vorliegen. So lange das Volksschauspiel in Krain lebt, erweist es sich nach Themen und Formen engst der innerösterreichischen Spielkultur verbunden, deren überlieferungstreuester Träger heute noch die Steiermark ist.

[1]) Die Fragen wurden von 1811—1840 ausgesendet. Die Antworten aus allen Teilen des Landes stellen eine noch nicht ausgeschöpfte Fundgrube für die volkskundlichen und wirtschaftlichen Verhältnisse der Steiermark zu jener Zeit dar. Sie befinden sich im Original im Stmk. Landes-Archiv zu Graz (30 Hss. u. 46 Aktenbündel) und nach ihrem volkskundlichen Gehalt verzettelt als „Göthsche Serie" im Archiv des Steir. Volkskundemuseums Graz. (Nach Dr. Georg Göth, dem Joanneums-Sekretär des Erzhz. Johann so benannt.) Vgl. dazu Viktor v. Geramb, Erzherzog Johanns Bedeutung für die steir. Volkskunde, Festschr. d. Stmk. Landesmuseums Joanneum, Graz 1911, S. 37 ff.

[2]) Viktor v. Geramb, Die Knaffl-Handschrift, Quellen zur deutschen Volkskunde, Bd. II, Berlin 1928.

[3]) Karl Weinhold, Weihnacht-Spiele und Lieder aus Süddeutschland und Schlesien, Graz 1853.

[4]) Vgl. Gerda Fischer v. Wellenborn, Deutsche Volksschauspiele in der Slowakei, Zs. Karpatenland XIII, 1942, H. 3/4, S. 150.

[5]) Weder auf dem Gebiete der realen Volkskunde noch im geistigen Volksleben gibt es eine so strenge Scheidung zwischen den Erscheinungsformen auf dem deutschsprachigen und dem slowenisch besiedelten Teil der historischen Länderdreiheit, daß man etwa von einer solchen Kulturgrenze sprechen könnte, wie sie die Slowenen an Save und Kulpa sichtbar von den Kroaten scheidet. Vgl. für einen Teilbereich der Volkskultur: Leopold Kretzenbacher, Germanische Mythen in der epischen Volksdichtung der Slowenen, Graz 1941.

[6]) Man denke an Goethes Südostvermittler Bartholomäus Kopitar, an den Philologen Franz Miklosich, an Mathias Murko und viele andere.

[7]) Vgl. vorläufig Leopold Kretzenbacher, Altsteirisches Passionsspiel, Blätter für Heimatkunde XX, Graz 1946, H. 3, S. 18 ff. — Eine breitere Darstellung des Passionsspieles in Innerösterreich wird zum Druck vorbereitet. Zum Paradeisspiel s. unten Anm. 128.

[8]) Über Andreas Schuster, in der slowen. Forschung nur Drabosnjak genannt, 1768 bis nach 1818, vgl.: Franz Kotnik, Andrej Schuster — Drabosnjak, Časopis za zgodovino in narodopisje X, Marburg 1915, S. 121—140; derselbe, Izviren Drabosnjakov rokopis, ebenda XXVI, 1931, S. 121 ff.; derselbe, Nekaj črtic o slovenskih pasijonskih igrah na Koroškem, im Sammelwerk volkskundlicher Studien des Vf. „Slovenske starosvetnosti", Laibach 1943, S. 88 ff. — Die Texte der Spiele nach den Übersetzungen Andreas Schusters sind hrsg. v. Niko Kuret in der Reihe „Ljudske igre, Laibach. (Bd. 6: Verlorener Sohn, 1934, Bd. 13: Weihnachtsspiel, 1935, Bd. 17: Christi-Leiden-Spiel, 1932.) — Vgl. auch Georg Graber, Passionsspiel aus Köstenberg, Graz 1937, Einleitung S. 16 ff.

[9]) Leopold Schmidt, Die Obergrunder Weihnachtsspielgruppe, Sudetendeutsche Zs. für Volkskunde, VIII, 1935, S. 153. Derselbe, Formprobleme der deutschen Weihnachtsspiele, Die Schaubühne 20, Emsdetten 1937, S. 14.

[10]) Anton Schlossar, Deutsche Volksschauspiele, in Steiermark gesammelt, 2 Bände, Halle a. d. Saale 1891.

[11]) Wilhelm Pailler, Weihnachtslieder u. Krippenspiele aus Oberösterreich u. Tirol, 2 Bände, Innsbruck 1881—1883. Leopold Schmidt, Alte Weihnachtsspiele, in Niederösterreich gesammelt, Wien 1937. — Dazu die eingehende Studie: Leopold Schmidt, Die Weihnachtsspiele Niederösterreichs, Zs. f. Volkskunde, N. F. Band VII, Berlin 1937, S. 269—307.

[12]) Adalbert Sikora, Das Verbot der Volksschauspiele (1751) und seine Folgen (Forschungen und Mitteilungen zur Gesch. Tirols und Vorarlbergs II, 1905, 139 ff.). — Derselbe: Der Kampf um die Passionsspiele in Tirol im 18. Jhdt. (Zs. f. österr. Volkskunde XII, Wien 1906, 185 ff.).

[13]) Leopold Schmidt, Ein St. Pöltner Paradeisspiel von 1647 (Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich, Band 27, Wien 1938, S. 249 ff.). — Derselbe, Paradeisspiel in Wien um 1700 (Nachrichtenblatt des Vereins f. Geschichte der Stadt Wien, Jg. V, 1943, Nr. 1, S. 1 ff.). — Derselbe, Wiener Volkskultur um 1700 (Geistige Arbeit, Jg. IX, Berlin 1942, Nr. 2, S. 5).

[14]) Heinrich Moses, Ein Christi-Geburt-Spiel aus dem niederösterreichischen Schneeberggebiet (Zs. f. österr. Volkskunde XVI, Wien 1910, S. 205 ff.). — Dazu: Leopold Schmidt, Berliner Zs. f. Vkde., NF. VII, 294 ff.

[15]) Wilhelm Pailler, II, 281 ff.

[15a]) Vgl. hiezu das „Weihnachtsspiel aus dem Salzkammergute", das leider ohne Ort und Zeitvermerk von Franz Tschischka, Wien (1786 bis 1855) aufgezeichnet und von Johannes Bolte 1908 aus K. Weinholds Nachlaß veröffentlicht wurde (Z. d. Ver. f. Vkde., XVIII, Berlin 1908, S. 129 ff.). Dazu das 1924 aus mündlicher Überlieferung aufgeschriebene nächstverwandte Spiel von Ebensee: Hans Commenda, Ein altes Weihnachtsspiel vom Gmundnersee (Zs. Heimatgaue VIII, Linz 1927, S. 225 ff.) und die aus alten volkstümlichen Grundlagen um die Mitte des 19. Jhdts. neugedichtete „Theatralische Vorstellung der Geburt Christi", das Ischler Weihnachtsspiel, abgedruckt von Rupert Raab (Heimatgaue V, 1924, S. 165 ff.).

[16]) K. Adrian-L. Schmidt, Geistliches Volksschauspiel im Lande Salzburg, Salzburg 1936, S. 11 ff. — Leopold Schmidt, Die Stoffe der Salzburger Schuldramatik (Mitteilungen der Gesellschaft f. Salzburger Landeskunde, Band 79, 1939, S. 133 ff.). — Derselbe, Nachkomödie u. Streitgespräch (Bayr. Hefte f. Vkde. XI, 1939, H. 3, S. 27).

[17]) Adrian-Schmidt, Geistl. Vschsp., S. 13 f., 84 ff.

[18]) Oskar Moser, Das Gmündner Hirtenspiel, Dissertation Graz 1937, Maschinschrift.

[19]) Anton Dörrer, Bozner Bürgerspiele, Alpendeutsche Prang- u. Kranzfeste, Band I, Leipzig 1941.

[20]) Viktor Theiß, Deutsche Volkskunst, N. F. Band Steiermark, Weimar 1939, S. 10 ff.

[21]) Zum Erlebniseindruck steirischer Stubenspielaufführungen zwischen den zwei Weltkriegen vgl. die dichterische Darstellung bei Max Mell, Steirischer Lobgesang, Leipzig 1939, S. 221 ff. (Paradeisspiel in Stiwoli i. d. Weststmk., 1932. — Dazu das Erlebnis eines Josefsspieles im Obermurtal bei Hanns Koren, Fahrt in die Heimat, Graz 1946, S. 5 ff.

[22]) Leopold Schmidt, Das Volksschauspiel des Burgenlandes (Wiener Zs. f. Vkde. XLI, 1936, S. 81 ff.). — Karl Horak, Burgenländische Vschsple., Wien 1940. — Dazu: Karl M. Klier, Zu den Liedern der burgenländischen Vschsple. (Zs. Das deutsche Volkslied, 42, Wien 1940, S. 85 ff.). — Ferner die wesentlichen Ergänzungen und Hinweise auf weitere burgenländische

Handschriften in der Besprechung der Sammlung Horak durch Leopold Schmidt, Zs. f. Deutsche Philologie, 1941, S. 77—81.

[23]) Vgl. das Hauptwerk von Ernyey-Karsai (Kurzweil)-Schmidt, Deutsche Vschsp. aus den oberungarischen Bergstädten, Bd. I, Budapest 1932, Bd. II, 1 u. II, 2, Budapest 1938.

[24]) Karl Julius Schröer, Deutsche Weihnachtsspiele aus Ungern, Wien 1862. Vgl. als letzte Textausgaben Hans Klein, Das Oberuferer Paradeisspiel in ursprünglicher Gestalt, Kassel 1928; Karl Benyovszky, Die Oberuferer Weihnachtsspiele, Preßburg 1934.

[25]) Carl Klimke, Das volkstümliche Paradiesspiel u. seine mittelalterlichen Grundlagen, Germanistische Abhandlungen Bd. XIX, Breslau 1902. — Dazu Leopold Schmidt, Zur Paradeisspielverbreitung im Osten (Deutsch-Ungarische Heimatblätter, Band 6, Budapest 1934, S. 150 ff.).

[26]) Anton Dörrer, Paradeisspiele der Bürgerrenaissance, Ein Beitrag über den Spielplan der Bergknappen und der Huterischen Brüder, Österr. Zs. f. Vkde., II, Wien 1948, S. 50 ff., bes. S. 64 f.

[27]) Leopold Schmidt, Das Triebener Paradeisspiel (Wiener Zs. f. Vkde. XLVII, 1942, S. 53 ff.

[27a]) Zum gegenwärtig im oberen Murtale gebräuchlichen Spieltext vgl. Leopold Kretzenbacher, Steirisches Reiftanzspiel (Blätter f. Heimatkunde XXI, Graz 1947, H. 3, S. 68 ff.).

[28]) Hanns Lange, Passionsspiele in Fürstenfeld (Mitteilungen des histor. Vereins für Stmk., XXXV, 1887, S. 131 ff.).

[29]) Viktor von Geramb, Die Knaffl-Handschrift, Berlin 1928, S. 69 ff.

[30]) Wilhelm Pailler, II, 28 ff.

[31]) Karl Weinhold, Weihnacht-Spiele, S. 133 ff.

[32]) Die Kenntnis der Handschriftstelle verdanke ich Herrn Kustos Dr. Viktor Theiß, Graz.

[33]) J. R. Bünker, Volksschauspiele aus Obersteiermark, Wien 1915, S. 45 ff.

[34]) F. C. Weidmann, Darstellungen aus dem Steyermärkischen Oberlande, Wien 1834, S. 118 ff.

[35]) Wilhelm Pailler, II, 282.

[36]) Vgl. Karl Reiterer, Waldbauernblut, Leoben 1910, S. 123 f.

[37]) Vgl. Handschrift Stmk. L.-Archiv Nr. 1485 mit zahlreichen Spielgenehmigungen u. -daten für die Paradeisspielgruppe des Martin Ilsinger und anderer aus dem oberen und mittleren Ennstal in den Jahren 1861—1868.

[38]) Ferdinand Bischoff, Beiträge zur Geschichte der Musikpflege in Stmk. (Mitteilungen des Histor. Ver. f. Stmk., XXXVII, 1889, S. 115).

[39]) P. Jacob Wichner, Geschichte d. Benediktiner-Stiftes Admont vom Jahre 1466 bis auf die neueste Zeit. Selbstverlag 1880.

[40]) Derselbe, Zur Musikgeschichte Admonts (Mittlg. d. Histor. Ver. f. Stmk. XL, 1892, S. 3 ff.).

[41]) Derselbe, Kloster Admont in Stmk. und seine Beziehungen zur Kunst, Wien 1888.

[42]) Derselbe, Geschichte, 308.

[43]) „Theatrum comicum pro exercitio illustrissimae Gymnasii nostri juventutis studiosae e fundamentis erexit" (Chronologia Admontensis), Wichner, Gesch., S. 347.

[44]) Ebenda 390.

[44a]) Ebenda 383.

[45]) Ebenda 423.

[46]) Stiftsbibliothek Admont, Hs. Nr. 812. Handabschrift mit Noten und Farbinitialen von Univ.-Prof. Karl Polheim, Graz, Sammlung steir. Vschsple., Nr. 41. — Vgl. Karl Polheim, Zweiter Bericht über die . . .

Vorarbeiten zur Herausgabe steir. Vschsple. (Anzeiger der Akademie d. Wiss., Wien 1918, Nr. XVI, S. 132 f.). — Eine beträchtliche Anzahl von Schultheaterstücken, Singspielen, Oratorien, musikalischen Akademien usw. ist nach ihren Titeln und z. T. den Mitwirkenden für die Zeit zwischen 1640 und 1776 als in Admont aufgeführt verzeichnet bei Jacob Wichner, Zur Musikgesch. Admonts (a. a. O. S. 24, 31, 33, 36 f., 40 f.).

[47]) Leopold Kretzenbacher, Altsteirisches Passionsspiel (Bl. f. Hkde. XX, H. 3, S. 27).

[48]) Konrad Schiffmann, Drama und Theater in Österreich ob der Enns bis zum Jahre 1803 (3. Jahresber. d. Museums Franc. Carol., Linz 1905, S. 35 f.).

[49]) Max Doblinger, Schuldramen an der Grazer protestantischen Stiftsschule (Blätter zur Gesch. u. Heimatkunde der Alpenländer IV, Nr. 96, Beilage zum Grazer Tagblatt vom 23. August 1913, S. 393—395). — Richard Peinlich, Gesch. d. Gymnasiums zu Graz, Gymn. Progr. Graz 1864 ff. — Robert Hofer, Das Grazer Jesuitendrama 1573—1600, Diss. Graz, 1931 (MS).

[50]) J. R. Bünker, Volksschauspiele, S. 17 ff.

[51]) Ebenda 45 ff. (In zwei Fassungen.)

[52]) Joseph Gregor, Das Theater des Volkes in der Ostmark, Wien 1943, S. 71 ff.

[53]) Vgl. f. Donnersbach: Nagl-Zeidler-Castle, Deutsch-Österr. Lit. Gesch. II, 163 nach Michael Haberlandt (Zs. f. Österr. Vkde. IV, 1898, S. 100 ff.). — Für Liezen-Lassing: Leopold Schmidt (Wiener Zs. f. Vkde. XXXVIII, 1933, S. 69—75) (textkritische Übersicht). — Für Mitterndorf: Karl Wurdack (Zs. Das deutsche Volkslied, 35, 1933, S. 93—97). — Dazu als Berichtigungen und Nachträge: L. Schmidt (ebenda 36, 1934, S. 16).

[54]) Vgl. Robert Stumpfl, Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas, Berlin 1936.

[55]) Wohl heißt es außerhalb des Ennstales in der Polizeiverordnung von Leoben von 1790, Art. 91 (Stmk. L.-Arch.): „Drey König- u. Nikolaispiel, Sonnwendfeuer usw. verboten". Doch sind in dieser josefinischen Anordnung höchstwahrscheinlich Umzugsformen des Sternsingens und der Umzugsbrauch des Bischofs Nikolaus allein mit dem Bartl (Krampus) gemeint, nicht aber ein ausgesprochenes Spiel.

[56]) Darüber vorerst eine noch ungedruckte Diss. von Inge Greinz, Innsbruck 1934.

[57]) Die bäuerlichen Spieler des Christi-Leiden-Spieles aus dem Paltental wanderten übrigens mit dem Spiel. So führten sie es 1823 in Liezen im Mitterennstal auf (nach einer Eintragung in der Hs. Stmk. L.-Arch. Nr. 697. Die Hs. enthält den Text eines Christi-Leidenspieles, der sich nur wenig vom „Paltentaler" Text aus Gaishorn bei Schlossar I, 169 ff. unterscheidet.)

[58]) Jacob Wichner, Zur Musikgesch. Admonts (MHV. Stmk., 40, 1892, S. 18). — Josef Zahn, Steirische Miscellen, Graz, 1899, S. 433.

[59]) Rollentexte aus dem Paradeisspiel dieser Gegend enthält die Hs. Stmk. L.-Arch. Nr. 698.

[60]) J. R. Bünker, Vschsple., S. 9 ff.

[61]) Leopold Schmidt, Gesellschaftliche Grundlagen des alpenländischen Volksschauspielwesens (Theater der Welt, Nr. 7 u. 8, 1937, S. 385 f.).

[62]) Nach handschriftl. Aufzeichnungen von P. Romuald Pramberger, St. Lambrecht. — Der Spielführer Koiner, ein Müller aus St. Oswald bei Oberzeiring, war von der Behörde 1883 neuerdings abgewiesen worden und wurde gezwungen, 1892 anstatt des bodenständigen Josefsspieles ein solches nach einer gedruckten Bühnenfassung aufzuführen, wobei sein

handgeschriebenes „Spielbüachl" konfisziert wurde! Doch kam die Stubenspieltradition 1910 und nachmals wieder von 1920 an zu Ehren. Im Betschemel eines verstorbenen Müllers fand jener Spielführer Koiner 1890 ein Paradeisspiel und einen „Christoph"-Text.

[63]) Die Theaternotizen aus dem Stiftsarchiv von St. Lambrecht sammelte der Stiftsarchivar P. Dr. Othmar Wonisch (Hs.).

[64]) P. Othmar Wonisch, St. Lambrechter Osterfeiern und dramatische Szenen der Palmweihe, St. Lambrechter Quellen und Abhandlungen I, Graz 1928, S. 7 ff.

[65]) Das Spiel fand P. O. Wonisch, der auch den Schreiber feststellte. Eine Abschrift befand sich im Nachlaß J. R. Bünkers. Vgl. G. Karsai (Kurzweil) (Zs. „Südostdeutsche Forschungen" II, München 1937, S. 373). — Der Text wird gegenwärtig von P. Othmar Wonisch zur Herausgabe vorbereitet.

[66]) Vgl. Karsai (Kurzweil), ebenda 370. Hs. dzt. an der Landesbibl. Graz.

[67]) Als letzte Aufführungen vor dem 2. Weltkrieg: Passionsspiel Sommer 1938 in St. Lorenzen ob Murau, Genovevaspiel Jänner 1938 St. Ägidy bei Murau. — Zwischen Weihnachten 1946 und dem Faschingsonntag 1947 spielten die St. Georgener mit Johann Stock 5mal in ihrem Heimatort, dann in Kaindorf, Stadl, St. Rupprecht, Einach, in der Reichenau, im Dorf St. Lorenzen. Es wurde fast nur in geräumigen Bauernstuben gespielt. — Die Steirisch-Laßnitzer spielten ihren bodenständigen, dem St. Georgener sehr verwandten, aber noch liederreicheren Text nach altem Brauch nur dreimal, und zwar nur in Steir. Laßnitz am Hlg. Abend vor der Mette, am Stefanitag und am Vorabend vor Dreikönig. — Als jüngste steirische Volksschauspielaufführungen sind zu verzeichnen: „Genoveva" zu Neujahr und Dreikönig 1948 von den Laßnitzer Spielen in Steir. Laßnitz und St. Georgen (vgl. Leopold Kretzenbacher, Volksschauspiel in Steir. Laßnitz, Wochenblatt: Steir. Bauernbündler vom 18. Jänner 1948, S. 4 f.). Die St. Georgener Spieler führten unter dem jungen Spielführer Mathias Bacher, vulgo Jörgenbauer zu St. Georgen und St. Lorenzen ob Murau den „Ägyptischen Josef" auf und wanderten damit im Frühjahr 1948 nach St. Ruprecht, Steir. Laßnitz, Oberwölz, Ranten, Schöder und Seckau.

[68]) Vgl. Leopold Kretzenbacher, Die steirisch-kärntischen Prasser-Hauptsündenspiele. Zum barocken Formwandel eines Renaissancethemas (Österr. Zs. f. Vkde., Band I, 1947, S. 67 ff.).

[69]) Vgl. Karl Grill, Judenburg einst und jetzt, 3. Aufl. Judenburg 1925, S. 42 f., 157 f. Die Jesuiten waren 1620 nach Judenburg gekommen.

[70]) Bernhard Duhr, Gesch. d. Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge, Freiburg i. Br., II, 1, 1913, S. 339: Palilia sacra / in mediis Brumae frigoribus / Ad parvas INFANTIS Dei cunas, / per Judenburgenses Humanistas, / Idyllio Pastoritio expressa, decantata . . . (laut Perioche). — Zur Frage nach der Herkunft der Hirtenspiele im engeren Sinne vgl. Leopold Schmidt, Frühe alpenländische Hirtenspiele (Zs. Komödie, I, 1946, H. 4/5, 189 ff.).

[71]) Hs. Stift Rein, Nr. 186. — Vgl. A. Weis, Handschriftenverzeichnisse der Zisterzienserstifte der Österr.-Ungar. Ordensprovinz, 1. R. Xenia Bernardina, II, Wien 1891, S. 73.

[72]) Hs. Stmk. L.-Archiv, Graz.

[73]) „Salzstraße": Gemeint ist in diesem Falle die von den Salzfuhrleuten befahrene Straße von St. Michael ob Leoben durch das Liesing- und Paltental ins obere Ennstal, bzw. nach Aussee führende Straße. Vgl. K. F. v. Leitner, Vaterländische Reise von Grätz über Eisenerz nach Steyr, Wien 1798, S. 55.

[74]) Übrigens haben sich diese fahrenden steir. Paradeisspieler mitunter sehr weit „umher getrieben". Denn in genau dem gleichen Wortlaut wie das Brucker Kreisamt alarmiert auch das von Klagenfurt mit einer gedruckten Kurrende vom 23. Februar 1825 „laut herabgelangten hohen Präsidialdekretes vom 16. d. M. . . . nach Anzeige der Bezirk Obrigkeit Rhein, Grazer Kreises" alle unterstellten Behörden gegen diese Gruppe „vorgeblich von St. Michael ob Leoben". — (Kärntner L.-Archiv, Herrsch. Dietrichstein, Fasc. 426, Nr. 96/5, Kreisamt Klagenfurt, Kurrende Nr. 2174/38. — Freundliche Mitteilung von Dr. Oskar Moser, Klagenfurt.)

[75]) Göthsche Serie, Göß 1802. Hs. Stmk. L.-Archiv.

[76]) Schillers Aufsatz war schon 1787 in der „Thalia" erschienen und 1802 unter dem geläufigen Titel neuerdings. Erzh. Johanns Gewährsmann aus Göß, Johann de Viß a, war ein hochgebildeter, freisinniger Mann, dem Schillers Schrift zweifellos bekannt war.

[77]) Damit werden auch für Stmk. die bisher spärlichen Belege für Marionetten(Puppen-)spiele vermehrt. Die Donauländer scheinen eine stärkere Tradition gehabt zu haben. (Vgl. L. Schmidt, Zs. Ver. f. Vkde., Berlin, NF. VII, 300 ff.)

[78]) A. Schlossar, Vschsple., II, 386 u. 389 (Susanna, Barbara). — Ferdinand Krauß die Eherne Mark, I, Graz 1892, S. 36.

[79]) Den Hauptteil der Vschsp.-Sammlungen am Eisenerzer Ortsmuseum sammelte sein Gründer Johannes Krainz (bekannt als Sagenherausgeber unter dem Namen Hanns von der Sann). Vgl. Joh. Krainz, Sitten, Gebräuche und Meinungen des deutschen Volkes in Stmk. (Zs. f. österr. Vkde. II, 305). — Derselbe, Das culturhistorische Museum in Eisenerz, Graz 1888, S. 33 f.

[80]) A. Schlossar, Vschsple., II, 107 ff. u. 386. — Eine textlich davon abweichende „Barbara" fand ich 1948 im Spielschatz eines St. Georgener Bauern im Obermurtal.

[81]) Richard Peinlich, Gesch. des Gymnasiums in Graz, III, 1870, S. 11.

[82]) A. Schlossar, a. a. O. II, 386.

[83]) J. Krainz, Zs. f. österr. Vkde. II, 305.

[84]) Auch die Kenntnis dieser Archivquelle (Stmk. L.-Arch.) verdanke ich Herrn Kustos Dr. Viktor Theiß, Graz.

[84a]) J. Zahn, Steir. Miscellen, Graz 1899, S. 398.

[85]) Hs. Stmk. L.-Archiv, Graz, Nr. 1624: „Eröffnete Liebs-Bühne. / Auf welche der Vermenschte Gott, Vnd / zum Leyden ganz willigste Welt- / Erlöser Ein Verwunderliches Liebsspill / ausgeybet: die feindliche Teuflische / Porten, sambt sünd, Vnd Todt sigreich / yberwunden, vnd glorwürdig obgesieget / hat." Hs. aus Kindberg. Vgl. vorerst Leopold Kretzenbacher, Ein Passionsspiel aus dem frühen 18. Jhdt. in Steiermark (Österr. Zs. f. Vkde., II, 1948, S. 76 f.

[85a]) Ein weiterer Fund zur Geschichte des barocken Volksschauspielwesens aus jesuitischer Tradition in Steiermark ist ein mit 1756 datierter Passionsspieltext aus Kindberg, betitelt: „Chor-Freytag-Andacht / oder / Sittliche Lehr- und gedächtnus Erneüerung des Bitteren Ley- / dens, Harten Marter und schmächlichen Creüz-Todt Vnseres göttlichen / Heylands und Lieb-Vollen Erlösers Jesu Christi. / Vorgestellt / durch die In den K. K. Lands-Fürstlichen Marckt Kindberg / Bürgerliche Insassen und anderer Eyffriger Mithelffer in be-/wesenheit und Versamblung Volckreicher Hocher und Niederer / Standts Persohnen. / Vnter der wenigen Direction und Obsorg Johann / Franz Rosmann Vnwürdigen beneficiaten / in den berg Calvarii vnweit des benan-/ten und bekannten Marckt Kindberg. / Im Jahr / 1756." Foliohandschr. des Stmk. L.-Archivs Nr. 1603 aus Kindberg, 53 gezählte Seiten mit Passionsspieltext (Reimpaarverse und Prosa); dazu lose beigelegte Blätter mit Predigttexten als Einlagen zwischen die Spielpausen.

[86]) Unter vielen Zwischenfällen führten die Jesuitenpfarrer die Restauration des kirchlichen katholischen Lebens im Mürztal durch und bedienten sich dabei nach ihrer Art der festlich eindringlichen Barockprozessionen mit der Fülle von Fahnen, Sinnzeichen und Präfigurationen. Eine außerordentlich wertvolle Ordnung einer solchen Prozession der Jesuitenpfarre von Kindberg ist uns als Hs. aus dem Marktarchiv Kindberg erhalten. Diese Prozessionsordnung sieht 39 Einzelgruppen vor. Vgl. hiezu Leopold Kretzenbacher, Barocke Spielprozessionen in Steiermark. Zur Kulturgeschichte der theatralischen religiösen Festfeiern in der Gegenreformation. (Erscheint voraussichtlich 1949 in der Zeitschrift „Aus Archiv und Chronik", Blätter für Seckauer Diözesangesch., II.)

[87]) H. J. Bidermann, Achtzig Jahre (1665—1745) aus dem Gemeindeleben des Marktes Kindberg (Mittlg. d. Histor. Ver. f. Stmk., XXIX, 1881, S. 228).

[88]) P. K. Rosegger, Über Dorfkomödien und Bauernkomödianten (Heimgarten IV, 1880, S. 773 ff., bes. 777—787).

[89]) Vgl. Fritz Oberndorfer, Die Kindberger Vschsple. 1911 (Grazer Tagblatt vom 15. u. vom 16. August 1911). — Derselbe, Von Laienspielen in Stmk. (Zs. „Volksbildung", IX, 1929, S. 176 f.). — Den Text des Kindberger Paradeisspieles gab der Anreger der Aufführungen Eduard Stepan 1912 in Wien heraus (Selbstverlag).

[90]) P. K. Rosegger, Das „Paradeisspiel" in Kindberg (Heimgarten XXXVI, 1912, S. 54 f.). — Derselbe, Das alte Paradeisspiel. Ges. Werke XIV, Volksleben in Stmk., Leipzig 1914, S. 224 ff.

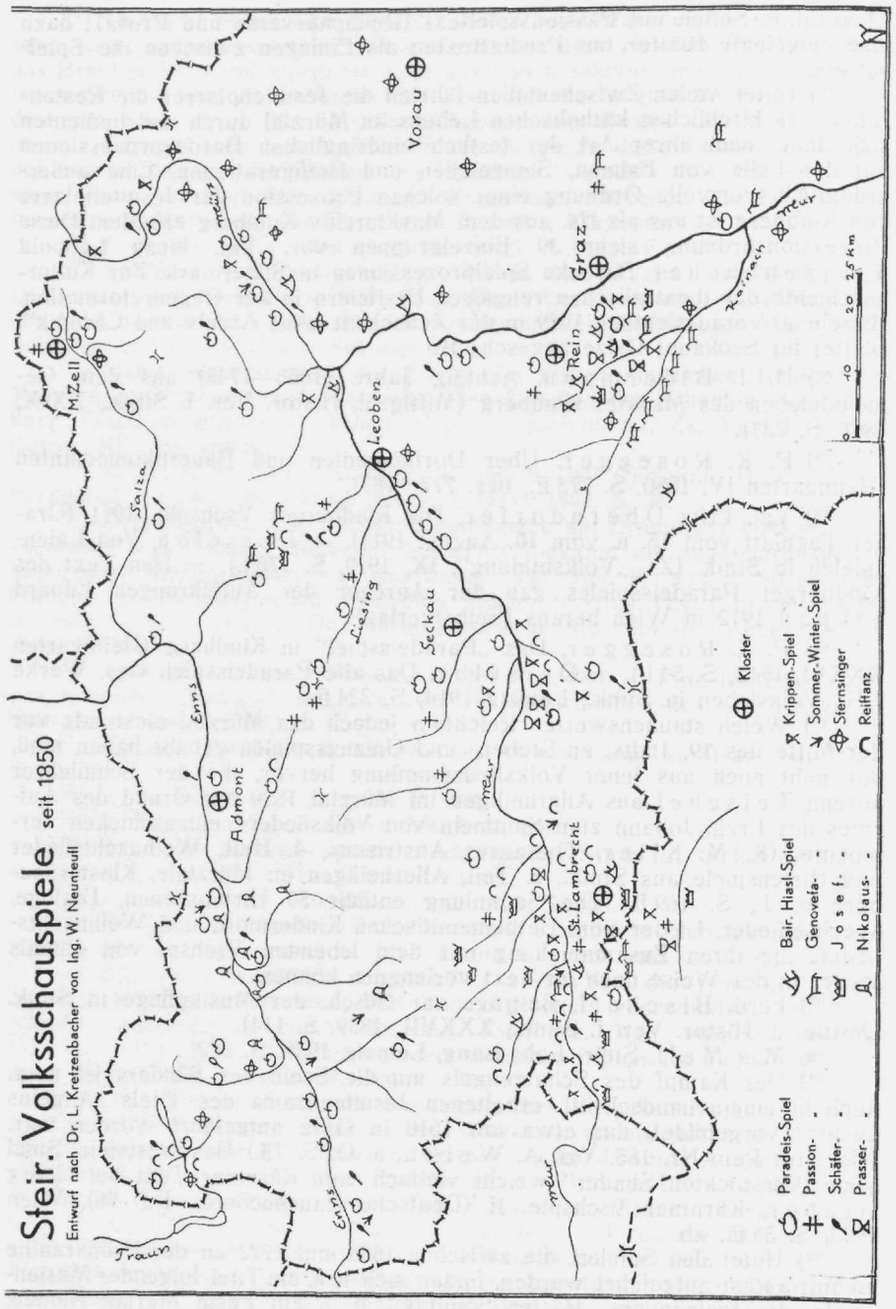
[91]) Welch staunenswerten Reichtum jedoch das Mürztal einstmals vor der Mitte des 19. Jhdts. an Stuben- und Umzugsspielen gehabt haben muß, das geht noch aus jener Volksliedsammlung hervor, die der Schullehrer Joseph Teischel aus Allerheiligen im Mürztal 1820 auf Grund des Aufrufes des Erzh. Johann zum Sammeln von Volksliedern einzuschicken vermochte. (K. M. Klier, Thesaurus Austriacus, 4. Heft, Weihnachtslieder und Hirtenspiele aus Stmk., 2. Teil, Allerheiligen im Mürztale, Klosterneuburg o. J., S. 169 ff.) Die Sammlung enthält 50 Hirtenszenen, Dialoge, Wechsellieder, Lieder vom Bethlehemitischen Kindermord und Weihnachtslieder, die ihren Zusammenhang mit dem lebenden Vschsp. von damals weder in der Weise noch im Text verleugnen können.

[92]) Ferd. Bischoff, Beiträge zur Gesch. der Musikpflege in Stmk. (Mittlg. d. Histor. Ver. f. Stmk., XXXVII, 1889, S. 114).

[93]) Max Mell, Steir. Lobgesang, Leipzig 1939, S. 222.

[94]) Der Kampf des Schutzengels um die Seele des Sünders ist u. a. auch in einem handschriftl. erhaltenen Jesuitendrama des Titels „Angelus custos" vorgebildet, das etwa um 1610 in Graz aufgeführt worden war. (Hs. Stift Rein Nr. 185. Vgl. A. Weis a. a. O. S. 73.) Das weststeir. Spiel vom „Verstockten Sünder" weicht vielfach vom Kärntner Text bei Georg Graber, Kärntner Vschsple. II (Deutsche Hausbücherei, Bd. 76), Wien 1923, S. 35 ff., ab.

[95]) Unter den Spielen, die zwischen 1680 und 1722 an der Präparandie zu Maria Rast aufgeführt wurden, finden sich u. a. die Titel folgender Marienspiele, die jeweils am „Raster Sonntag", d. i. am Feste Mariae Namen, gespielt wurden: „Marianum peccatorum refugium", „Maria sollicita pupillorum tutrix", „Materna Mariae erga suos clientes fidelitas" (Franz Kotnik, Slovenske starosvetnosti, Laibach 1943, S. 88).



[96]) Max Mell, Steir. Lobgesang, S. 221 ff. — Konrad Mautner, Die Aufführung eines steir. Paradeisspiels, Wiener Zs. f. Vkde. XXVII, 1921, S. 12 ff. — Vgl. auch V. Geramb, Das weststeir. Paradeisspiel (Grazer Tagblatt 1920, Nr. 226). — Dazu: Derselbe, Paradeis- und Schäferspiel, Osteraufführung im Schloß Plankenwarth (Grazer Volksblatt vom 30. März 1932).

[97]) Hsl. Aufzeichnungen im Spielarchiv des Steir. Volkskundemuseum Graz.

[98]) Vgl. das Bild der weststeir. Spieler aus Stallhofen auf der Wanderschaft, in Peßlers Handb. d. Vkde., II, 440.

[99]) Hs. Stmk. L.-Archiv, Stift Pöllau, Fasc. 4, H. 15, Hauswirtschaftl. Ausgabenbuch vom 13. Mai 1681 bis 13. Mai 1687, F. 18 v.

[100]) Ebenda, f. 19.

[101]) Das Thema fehlt in Stmk. in älterer Zeit nicht. 1589 wurde den steir. Ständen von sächsischen Wanderkomödianten eine Tragödie vom J. Gericht eingereicht, die der evangelische Pastor Zimmermann zu begutachten hatte und empfahl. (Franz Ilwof, Die Anfänge d. deutschen Theaters in Graz, Mittlg. d. Hist. Ver. f. Stmk., XXXIII, 1885, S. 126.) — Im gleichen Jahre gab es am 14. Mai bei den Jesuiten eine Tragödie von der „Ankunft Christi als Richter der Welt" (Christus judex), die unter ungeheurem Maschinenaufwand aufgeführt wurde. (Ferd. Bischoff, Zur Gesch. d. Theaters in Graz, Mittlg. Hist. Ver. XL, 1892, 114.)

[102]) Vgl. die ausführliche Stoffgeschichte bei Anton Dörrer, Deutsche Lit. des MA's, Verfasserlexikon, Bd. III, Berlin 1943, Sp. 87 ff.

[103]) Rosa Fischer, Oststeirisches Bauernleben, Graz 1903, S. 160 f.

[104]) Leopold Schmidt, Nachkomödie und Streitgespräch (Bayr. Hefte f. Vkde., XI, 1939, H. 3, S. 25 ff., bes. S. 26).

[105]) Rosa Fischer, a. a. O. 143 f. — K. Mölzer, Der Bauer und sein Knecht (Österr. Heimatkalender 1947, Salzburg, S. 38 f.).

[106]) Hans Moser, Zur Gesch. des Winter- und Sommer-Kampfspieles (Bayrischer Heimatschutz, XXIX, 1933, S. 33 ff.). — Werner Lynge, Zur süddeutschen Spielart des Sommer- und Winterstreites (Wiener Zs. f. Vkde. XLII, 1937, 4 ff.).

[107]) Carl Reiterer, Zs. f. österr. Vkde. I, 1896, 119 f. — J. R. Bünker, Vschsple., 253 ff., nach einer Hs. des Ver. f. Vkde. Wien, Nr. 178. Dazu ein fast gleicher Ennstaler Text aus dem Jahre 1865 in der Hs. Nr. 1394 des Stmk. L.-Arch.; hier spricht ein „Bayatze" die Einleitung zum Kampfspiel. — Erk u. Böhme, Deutscher Liederhort, III, S. 12 ff. — Vgl. auch die Lit.-Angaben im Ausstellungskatalog „Volksschauspiel in Österreich", Wien 1946, S. 19 f. und bei John Meier und Erich Seemann, Lesebuch des deutschen Volksliedes, Bd. I, Berlin 1937, S. 9 ff. (Kärntner Text aus Millstatt).

[108]) L. Uhland, Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder, 1844, I, 1, 23.

[109]) J. R. Bünker, a. a. O. 253 ff.

[109a]) S. Singer, Mittelhochdeutsches Lesebuch, Bern 1945, S. 62 ff. — Derselbe, Schweizerisches Archiv f. Volkskunde XXIII, 112 f.

[110]) Für Bayern, dessen Archive weitestgehend durchforscht sind, ergab sich die Feststellung Hans Mosers, München, daß keine Nachricht über diesen Typus vor der Mitte des 16. Jhdts. zu uns spricht. Hans Moser, Zur Gesch. des Sternsingens (Bayrischer Heimatschutz, XXXI, 1935, S. 19 ff.).

[111]) Ernst Burgstaller, Die Sternsinger in Oberdonau (Oberdte. Zs. f. Vkde. XV, 1941, S. 99 ff.). — Derselbe, Die Sternsinger kommen (Österr. Heimatkalender, Salzburg. 1946, S. 44 ff.).

[112]) Leopold Schmidt, Altes Vschsp. in neuer Blickschau (Monatshefte f. Kultur und Politik, I, 1936, S. 545).

[113]) Rosa Fischer, Oststeir. Bauernleben, S. 6 ff. — Anton Schlossar, Cultur- und Sittenbilder aus Stmk., Graz 1885, S. 5 ff. (Sternsingerspiel aus der Wechselgegend). — Derselbe, Österr. Cultur- u. Literaturbilder, S. 387 ff. — Walter Kainz, Volksdichtung a. d. Kainachtale, II, S. 56 f. (MS.).

[114]) Hsl. Stmk. L.-Archiv. Freundlicher Hinweis von Kustos Dr. Viktor Theiß, Graz. Vgl. die gleichzeitigen Wiener Verbote 1647 u. 1654. (Zuletzt Leopold Schmidt, Volkslied im alten Wien, Wien 1947, S. 34.) Das Sternsingen als ausgesprochener Schülerbrauch für Dreikönig ist auch für Admont im 17. Jhdt. bezeugt. Man gab den „Sternsängern" dafür einen Gulden. (J. Wichner, Zur Musikgesch. Admonts, Mittlg. Hist. Ver. f. Stmk., XL, 1892, 22.) Als neue Archivbelege aus steir. Quellen des frühen und mittleren 17. Jhdts. ließen sich von Dr. Theiß noch beibringen: 1. die Ausgabenbezeichnung „mehr haben die sternsinger zuer Kirchen geben 2 ß" aus der Kirchenraitung von Langenwang im Mürztale 1617 und 2. den Seckauer Vermerk: „gibt man nomine venerabilis capituli 6 oder 7 viertl wein zum heiligen 3 Kinitag, wan sie ansingen" (Seckau, Keller Reg. 1657).

[115]) Handbuch der Gesetzgebung Josefs II., Bd. X, 282. — Codex Austriacus, Hs. Graz, Stmk. L.-Archiv, V, 597: „Das auf dem Lande fast aller Orten aufgeführte Heiligen Dreykönig Spiel verboten" (1751).

[116]) Johannes Krainz, Zs. f. österr. Vkde. II, 304.

[117]) Ernst Burgstaller, Obdt. Zs. f. Vkde. XV, S. 104.

[118]) Johannes Krainz, a. a. O.

[119]) Derselbe, ebenda 304 f.

[120]) Vgl. oben Anm. 113 (Fischer, Schlossar).

[121]) Vgl. Gustav A. Witt, Aus dem Tagebuche eines bäuerlichen Malers (Johann Ritter) (Sonderheft der Zs. „Unsere Heimat", 1937, Nr. 10/11, S. 318).

[122]) Vgl. Walter Kainz, Volksdichtung aus dem Kainachtale (MS) II, S. 57 ff. (Weststeir. Lichtmeßlieder). — Velimir Dežlić und Božidar Širola, Kolede, obradjeni hrvatski godišnji običaji, Agram o. J. (1937), S. 38 ff. (Kroatisches Lichtmeß-Singen).

[123]) Vgl. für Kärnten: Stefan Singer, Kultur- und Kirchengesch. d. Jauntales, III, Eisenkappel 1938, S. 258 f. Dazu Ivan Vrhovnik, Pesem o začetku svete bridke martre na Peravi 1774. Izvestje Muzejskega društva za Krajnsko, XVIII, Laibach 1908, 112 ff. Hieher gehören auch Betlieder und Betrachtungsbücher für die slowen. Christi-Leiden- u. Todesangstbruderschaften (z. B. Laibach 1735).

[124]) Joseph v. Zahn, Zur Gesch. von Pettau in der Zeit der Gegenreformation (Mittlg. d. Histor. Ver. f. Stmk., XXXII, 1884, S. 17).

[125]) J. Orožen, Das Bisthum und die Diözese Lavant, IV, 1881, S. 96.

[126]) Der Einfluß der Raster Spiele darf dem der Jesuitenspiele zu Graz und Klagenfurt nicht gleichgesetzt werden. K. Weinhold überschätzt ihn (Weihnacht-Spiele, S. 373). Vgl. über die Raster Spiele, die in der slowen. Forschung eine reiche Lit. hervorriefen, zuletzt noch: Janko Glaser, Verske igre v. Rušah (1680—1722), Ztg. Jutro v. 12. August 1932. — Franz Kotnik, Slovenske starosvetnosti, Laibach 1943, S. 88 f. u. S. 135. Derselbe: Narodopisje Slovencev Teil II, Laibach 1946, S. 111 f.

[127]) Vgl. Anton Kollitsch, Deutsche und slowenische Volksdichter in Kärnten (Zs. Das deutsche Volkslied XL, 1938, S. 55 ff., 76 ff.).

[128]) Viktor Steska, Prva slovenska dramatična igra (Zs. Dom in svet XXXIII, 1920, S. 308 ff. Dazu: Franće Kidrič, Zgodovina slovenskega slovstva, Laibach 1929—1938, S. 106.

Bühnenformen im steirisch-kärntischen Volksschauspiel

I.

Von den drei Ländern Innerösterreichs haben nur zwei, Kärnten und Steiermark, das Volksschauspiel als lebendiges Erbe aus Spätmittelalter und Barock über das aufgeklärte 18. und frühe 19. Jahrhundert ins beginnende 20., ja unmittelbar bis in unsere Tage bewahrt. In Krain, wo das geistliche Volksschauspiel zur Zeit der Gegenreformation und des Barocks aus vorwiegend deutscher Kulturübertragung in enger Verbindung mit Kärnten aufgeblüht war, konnte es dennoch im Landvolk nicht für dauernd Wurzel schlagen; es fiel schon den frühen Anfeindungen in den Erlässen der theresianisch-josephinischen Aufklärung weltlicher und geistlicher Behörden zum Opfer.

Anders in Kärnten. Themen und Darstellungsstil aus dem Erbe des Spätmittelalters, des humanistischen Schultheaters und der barocken Ordensdramatik waren um die Mitte des 18. Jahrhunderts auf dem Wege über die Teilhabe an der Spielwelt der geistlichen Bruderschaften längst Gemeingut der ganzen Bevölkerung, der Stadt- und Marktbewohner wie vor allem des breiten Landvolkes geworden. Gerade dieses verteidigte in der zähen Beharrlichkeit seiner bewahrenden Art den als religiöse Übung vertrauten Brauch des geistlichen Volksschauspieles gegen alle Mißgunst und Ausrottungsbestrebungen der Aufklärung, deren Vertreter in ihren Reisebeschreibungen gerade wegen dieser Hartnäckigkeit in Dingen des religiösen Spieles in Wut und helle Verzweiflung über die „Versunkenheit des Volkes" in Kärnten gerieten.[1])

Auch in Steiermark behielt das Landvolk, das hier wie in Kärnten die Angriffe auf das geistliche Spiel nicht bloß als eine Verwaltungsschikane, sondern als frevlerischen Eingriff in religiöse Überzeugungen, ja Pflichten ansah, das Spielerbe mit allen Einzelheiten in Themen und Texten, in Kostümwahl und Darstellungsart so lange in der altüberlieferten Form bei, als es das Spiel nicht als „Theater" betrachtete, sondern als Ausdrucksform eines religiösen Gefühls, als volksliturgische Andachtsübung, als Brauch empfand.

Erst in jüngster Zeit, seit sich ein Strukturwandel in der Seelenhaltung breiter Kreise des Landvolkes gegenüber vielen bisherigen

[1]) F. Sartori, Neueste Reise durch Österreich ob und unter der Enns, Salzburg, Berchtesgaden, Kärnten und Steyermark. Wien 1811, II, 174 ff.

Ausdrucksformen des Religiösen stärker bemerkbar macht,[2]) geht mit der gewandelten seelischen Einstellung zum geistlichen Volksschauspiel auch ein rascher Wandel in der Darstellungsform, in den Ansprüchen an Gestik und Mimik, an Kostüme und Masken, im bisher üblichen Sprechrhythmus und vollends in der Einstellung zu Spielebene und Requisiten Hand in Hand. Mit der geänderten Auffassung des Gesamtspieles wandeln sich seine Elemente. Im Maße der „kultischen Entleerung", mit dem Abnehmen des Gefühles der Teilnahme an einer geistlichen Handlung, einer vorwiegend religiös-brauchtümlichen Verrichtung, steigt das Verlangen nach mehr Naturalismus in Spiel und Ausstattung. Man drängt auf schärfere Trennung zwischen „Spielern" und „Zuschauern", die sich noch vorher als eine Gemeinschaft von Andacht Verrichtenden, Brauchtum Erfüllenden vereint gefühlt hatten; es waren höchstens Unterschiede zwischen mehr oder weniger enge Beteiligten zu erkennen, aber keine strenge Trennung zwischen „Agierenden" und „Zusehern" sichtbar und als Scheidewand zwischen zwei Welten, der realen für das Publikum und der fiktiven, auf der sich nur die Mimen bewegten, aufgerichtet.

Der neuen Seelenlage aber, die im geistlichen Volksschauspiel ein „Theater" und nicht mehr einen „Brauch" zu sehen begann, entspricht das Illusionstheater mit Kulissenbühne und Vorhang. In diese Richtung begibt sich in unserem Jahrhundert eine Reihe steirischer und kärntischer Spielführer. Daran sind aber nicht primär die sogenannten „Zivilisationskrankheiten" schuld, womit man sehr einseitig Einflüsse kulturgeschichtlicher Gegebenheiten und Entwicklungsformen der Guckkastenbühne, des Films, des Rundfunks und der Presse auf überlieferte Formen verstehen will. Vielmehr greift ein Teil unserer Spielführer aus sekundären Gründen, aus bewußten Überlegungen oder unbewußten Empfindungen auf diese überall gezeigten und sich anbietenden naturalistischen Elemente: weil eben die überlieferte Form vom gegenwärtigen, sich rasch wandelnden Gefühl jener Gemeinschaft von Spielenden und Mit-Erlebenden, die das Volksschauspiel bisher getragen hatte, nicht mehr als die gemäße Ausdrucksform des Spielerlebens unserer Zeit und der ihr eigenen Seelenlage empfunden werden kann; weil sich keine sonstigen, keine evolutionistisch aus dem Darstellungserbe der Vergangenheit sich ergebenden Formen fanden, zumal sich der von der Jugendbewegung um die Jahrhundertwende und den ersten Weltkrieg herum aus der Überlieferung geformte und von den Laienspielbegeisterten lebhaft befürwortete Stil des „Mysterienspieles" wohl in den bürgerlichen Kreisen der Jugendbewegung für eine kurze Zeit festsetzen, aber nicht bei den ländlichen und wirklich kontinuierlichen Trägern der Volksschauspielüberlieferung Anklang

[2]) Vgl. für ein kennzeichnendes Teilgebiet H. Jungwirth, Der Obermühlviertler. Seine religiöse und soziologische Stellung im volkstümlichen Wallfahrtsbrauchtum seiner Heimat. Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, NS III, Wien 1949, 1 ff.

finden konnte. So blieb eben für die nicht theatergeschichtlich geschulten und etwa auf Experimente eingestellten Spielführer kein anderer Weg als der auf das naturalistische Theater hin. Der wurde in einzelnen Spielkreisen der Volksschauspiellandschaft Innerösterreich,[3]) z. B. im steirischen Ennstal, schon im zweiten Drittel des vorigen Jahrhunderts beschritten. Nun aber bahnt sich diese Entwicklung auch in jenem steirisch-kärntischen Spielkreise an, der bisher das Volksschauspiel als Großform und als Stubenspiel nach Themenzahl, Dichte der Spielorte und Aufführungsdaten und nach Überlieferungstreue am eifrigsten gepflegt hatte: im Obermur- und Metnitztaler Spielkreis mit dem alten Kulturmittelpunkt Stift St. Lambrecht und den Spieldörfern St. Georgen-St. Lorenzen ob Murau, Steirisch- und Kärntisch-Laßnitz, Metnitz und Ingolstal.

II.

Deutlich zeigt sich dieser Wandel beim „Stubenspiel", den Aufführungen in einem ländlichen Wohnraum oder in einer Wirtsstube ohne besondere Bühneneinrichtung. So reich die Quellen zur Geschichte des Volksschauspieles in Innerösterreich besonders im letzten Jahrhundert fließen, was Texte und Liedweisen, Spielorte und Soziologie der Spielergruppen betrifft, so spärlich ist die Kunde über ihre Masken, Kostüme und Requisiten, am dürftigsten über Spielplätze und Bühnenzurichtungen. Die Anspruchslosigkeit des „Stubenspieles" schien hierin so selbstverständlich, daß kaum jemand Lage, Ausmaße und Einzelheiten der Spielebene für ein Paradeis-, Hirten- oder Schäferspiel überhaupt „bemerkenswert" fand. Nur der St. Lambrechter Volkskundler P. Romuald Pramberger OSB hat neben tausend anderen sonst als belanglos übersehenen Einzelheiten auch das mit rührender Treue in sein handschriftliches Lebenswerk „Volkskunde der Steiermark" mit aufgenommen und die Kärntner Seite des St. Lambrechter Kulturkreises gebührend berücksichtigt.

Im Grunde bedürfen die meisten steirisch-kärntischen Stubenspiele überhaupt keiner Bühnenzurichtung. Sie können auf jedem freibleibenden Platz irgendwo im Wohnraum aufgeführt werden. Den Restteil besetzen die Nichtspieler. Ein Wesensunterschied zum Spiel unter freiem Himmel auf einer Wiese, auf dem Markt- oder Hofplatz wie beim Reiftanz, beim Blochziehen, Faschingrennen und Bärenjagen als typischen Brauchtumsspielen Innerösterreichs besteht nicht. Auch geistliche Spiele, die wir heute nur in einer Stube oder auf einer besonderen Bühne zu sehen gewohnt sind, wurden ohne Scheu hierzulande als Freilichtaufführungen auf einer frisch gemähten Wiese gegeben. Um 1835 führte der Anderl in Schwarzenbach mit Bauern und Dienstleuten den „Ägyptischen

[3]) Zum Begriff vgl. L. Kretzenbacher, Die Steiermark in der Volksschauspiellandschaft Innerösterreich. Österr. Zs. f. Vkde., NS II, Wien 1948, 148 ff.

Joseph" auf einer Wiese bei St. Lambrecht ohne Bühne oder Verschlag auf.[4]) Derlei blieb auch später noch der Brauch. „Die Darsteller saßen abseits von der Szene auf Bänken, wenn sie frei waren, und verkleideten sich in der Regel bereits vorher zu Hause oder in einem Hause unweit des Spielplatzes und es machte wenig Aufsehen, wenn ein Teufel des Paradeisspieles oder der Pfarrer mit einem Zuschauer zum Spielplatz ging."[5]) Richard Kerschbaumer, ein Überlieferungsträger des Obermur-Metnitztaler Spielkreises, bezeugte als einstiger Mitspieler, daß die Metnitzer auch ihr altes Christi-Leiden-Spiel (vor der Umarbeitung durch Sylvester Wietinger 1912) im Jahre 1870 daheim, in Ingolstal, St. Stephan bei Friesach, in Friesach selber am Fuße des Geiersberges und in der Laßnitz bei St. Lambrecht so aufgeführt haben: „Bühne gab es damals keine, nur ein kleines, vorhangloses Podium."[6]) Hier ließen sich etliche steirische Parallelen von bühnenfreien Passionsspielen auf Marktplätzen und Wiesen anreihen.

In all diesen Aufführungen ist wie in den beiden Urwurzeln des Volksschauspieles, in Kultbrauch und Liturgie, nur die eine einzige Urbedingnis jeglichen „Spieles" gewahrt, daß es sich in einem irgendwie gegenüber der Alltagswelt abgegrenzten, somit als sakral gekennzeichneten Bereich „abspiele", wodurch die „Spieler" auch ohne weitere Zutat in eine andere Sphäre gehoben erscheinen, die eben eine „andere Welt bedeutet", in der ungeschriebene, aber für den außerhalb Verbleibenden zwingende „Spielregeln" der Glaubwürdigkeit, Illusion usw. gelten und den Wesenszusammenhang von „Kult" und „Spiel" schon rein formal erkennen lassen.[7])

Genau dasselbe geschieht bis zur Gegenwart im steirisch-kärntischen „Stubenspiel", nur daß hier die Verstärkung der Festlichkeit und die Vertiefung des Spielerlebnisses aus dem uralten Gefühl der Wohnraumheiligkeit hinzutritt, das sich Spielenden und Miterlebenden beim sakralen Brauchtumsspiel im Herzraum des Hauses merkbar mitteilt. Bis zur Gegenwart wurde mir wiederholt in verschiedenen steirischen Spielkreisen berichtet, daß es sich der Bauer zur Ehre anrechnet, wenn das Paradeisspiel in seiner Stube gespielt wird und die Nachbarn kommen, es mitzuerleben wie eine andere nachbarschaftlich besuchte Hausandacht. Es ist alte Sitte, den Spielern am Schlusse ein Mahl und ein Geldgeschenk zu reichen.[8]) Ältere

[4]) R. Pramberger, Volkskunde der Steiermark, Handschrift Band XVII, 248. Hs. im Steirischen Volkskundemuseum zu Graz.

[5]) Ebenda, Hs. Bd. XV, 12.

[6]) Ebenda, Hs. Bd. XVII, 253.

[7]) J. Huizinga, Homo ludens. Versuch einer Bestimmung des Spielelementes der Kultur. 3. Aufl., Basel 1949, 32 ff.

[8]) Ein Mürztaler Paradeisspieler, Franz Scheikl, vulgo Lercherbauer in Kindberg, der über die Wanderspielaufführungen zwischen 1933 und 1935 genau Buch führte, vergaß neben Besucheranzahl, Gesamteinnahmen und besonderen Vorkommnissen und Ehrengästen nie, darauf zu vermerken, was der jeweilige Hausherr nach der Aufführung den Spielern zur Ehrenjause stiftete. Vgl. auch J. Krainz, Weihnachtsfeier im steirischen Oberlande, Grazer Zeitung 1879, Nr. 12.

Daten besagen nur, daß „beim Bauern X" gespielt wurde, also in seinem Wohnraum (Rauch- oder Kachelstube) oder aber „beim X-Wirt", was dann meist den „Tanzsaal", eine große Stube im Oberstock der steirisch-kärntischen Bauernwirtshäuser bedeutet.[9]) Die Spielräume sind bis heute die gleichen geblieben. Nur die Spielfläche in diesem Raume verlagert sich mehr und mehr. Das aber zieht wesensverändernde Folgen für den Gesamtspielcharakter erfahrungsgemäß sehr bald nach sich.

Wo in Steiermark und Kärnten überhaupt noch gespielt wird, behielt man den geläufigen Typus einer Spielfläche von 1½–2 m Breite und etwa 4–5 m Länge quer durch den Wohn- oder Gasthausraum bei. Ein einziger Eingang ließ die Zuschauer ein, die sich auf den Begrenzungsbänken oder -stühlen dieser Fläche und dahinter sitzend und stehend drängen. Sie füllen den meist ziemlich licht- und luftdicht mit Decken vor den Fenstern verhängten Raum bis auf die letzte Möglichkeit. Fast immer müssen sie durch ein anderes Zimmer kommen, das gleichzeitig als Ankleide- und Aufenthaltsraum für die Spieler während der Aufführung dient. An der Tür, deren Flügel manchmal ausgehängt und durch eine Hängedecke ersetzt ist, oder am mittleren Rande der Spielfläche steht der „Buchhalter" mit Texthandschrift und „Spiegel" (Szenenübersicht) als Einsager, Spielleiter und Requisiteur, der die allenfalls nötigen Requisiten (Holzstück als Erde, aus der Adam geschaffen wird; Paradiesbäumchen; Sessel als Schlafstätte oder Thron) zwischen den Einzelauftritten bereithält, hinstellt und abräumt. Auf jeden Fall wird durch keine Illusionsstütze bühnengerechter Art (Kulisse, Versatzstück u. ä.), Ansage oder Aufschrift bekanntgegeben, ob dieser Raum nun Himmel, Erde oder Hölle bedeutet, freie Weide, Thronsaal oder Schäferhütte.[10])

Ob die Spielfläche parallel zu den Wänden oder schräg durch den Raum verläuft, ist kein Wesensunterschied. Das hängt von der Lage der Eingangstür ab. In den älteren, am Herkommen hängenden Spielorten strebte man bis kurz vor dem zweiten Weltkriege

[9]) „Der Schauplatz war im Tanzsaale beym Jacklwirthe zu Fohnsdorf", vermerkt der Kärntner J. F. Knaffl in seiner ausführlichen Beschreibung und Textwiedergabe steirischer Volksschauspiele von 1807 im Jahre 1813 für die Landesaufnahme des Erzherzogs Johann. Vgl. V. Geramb, Die Knaffl-Handschrift, eine obersteirische Volkskunde aus dem Jahre 1813. Quellen zur Deutschen Volkskunde, H. II, Berlin 1928, 73.

[10]) Auch die kleine Tanne mit dem aufgebundenen Rotapfel als „Baum der Erkenntnis" ist im Paradeisspiel mehr aus Bibeltreue, denn aus illusionistischer Notwendigkeit aufgenommen. Ein anderer Gegenstand könnte den Baum unwidersprochen ersetzen. Wenn der Bayrische Hiasl dem Höfentrager im Obermur-Metnitztaler Spielkreis befiehlt, „auf den höchsten Baum" zu steigen, so stellt er sich einfach auf einen Stuhl. Wenn der verdammte Reiche Prasser in schwarzem, kopfverhüllendem Maskenkostüm Fluch und Verzweiflung „in der Hölle" singt („Seelsingen") und vom seligen Lazarus „im Himmel" (weißes Gewand, ein Leintuch über den Kopf geworfen) einen Tropfen Wasser erfleht, so scheidet die beiden nur ein einziger ebener Schritt, keine Vertikalstufe als Himmel und Hölle (Laßnitz, Jänner 1950, Hauptsündenspiel).

jedenfalls darnach, die Stuben-Mitte zu gewinnen und sich von drei Seiten von den Zuschauern einschließen zu lassen. Nur die vierte, schmale beim Eingang blieb frei (Fig. 1 und 2). Während sich die steirischen Spielkreise (Weststeiermark bis 1937; Mürztal bis 1935; Obermurtal bis 1948) auch beim rollen- und auftrittreichen weihnachtlichen „Hirtenspiel" mit dieser völlig ausreichenden Flächenwahl und -ausstattung begnügten und beim Hirten- und Königsopfer an der Krippe oder beim Gericht über Adam und Eva im Paradeisspiel und ähnlich im weststeirischen „Verstockten Sünder" (einem Seitenstück zum „Kärntner Jedermann") als Sitzgelegenheiten für Gottvater, Sohn und Engel, für Maria und Joseph einfach eine Bank über die Köpfe der Zuschauer herreichten und zurückschafften oder eine solche für die Dauer dieser Einzelszenen den vorne Sitzenden entzogen oder aber doch Sessel zusätzlich hereinbrachten und wieder wegzutragen gewohnt sind, bestand in den Metnitztaler Spielorten (Metnitz, Ingolstal, Grades, St. Salvator) mindestens seit dem letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts eine andere Gepflogenheit. Man pflegte für das Weihnachtsspiel am türabgelegenen Ende der Spielfläche einen Vorhang quer zu spannen, der nicht zwischen Spielern und Zuschauern hing, sondern eine Langbank, einen Tisch und ein darauf stehendes Kripperl („Stallerl") mit Ochs und Esel in Spielzeuggröße bis zu Hirtenbesuch und Königsopfer verdecken sollte. Dies bot aber immerhin die dort um den ersten Weltkrieg herum schon ausgenützte Gelegenheit, daß etwa die Herbergsucher bei Bauer, Bürger und Wirt zwischendurch nicht immer zur gleichen Eingangstüre zurück, sondern einfach hinter diesen Vorhang traten, also ihn dem Prinzip eines zweiten Eingangs dienstbar zu machen wußten (Fig. 3).

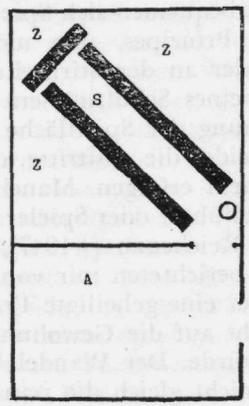
Der eingangs erwähnte Wandel in der seelischen Einstellung zum Volksschauspiel im allgemeinen, zum Stubenspiel im besonderen, läßt nun eigenartigerweise nicht zuerst an den Requisiten Anstoß nehmen und Wandel schaffen, die sehr wenig Illusion (illusio = Einspielung!) bieten und viel Phantasie verlangen. Gedrechselte Holzkegel, auf Säbel gespießt, als Bethlehems gemordete Kinder; eine lange, vierfüßige Bank „mit braunen, lodenen Lumpen bedeckt" als Hirschkuh der Genoveva im Walde;[11]) Ochs und Esel als spannenlanges Spielzeug, das Joseph vor der Ägyptenflucht seelenruhig vor den Zuschauern in seinen Zimmermannszögger schiebt: all das und ähnliches wird heute noch ohne Stilhemmungen oder Mißvergnügen an Anachronismen oder „unnatürlichen" Größenverhältnissen hingenommen, und zwar mit der gleichen Selbstverständlichkeit, die bis zur volksliturgischen Bewegung niemand zur Frage nach Sinn und Berechtigung der kirchlichen Zeremonien bewog. Der Wandel setzt wirklich bei der „Grundlage", der Spielebene ein. Nur im eigenen Spieldorf und in den seit jeher von da aus bespielten Orten nimmt man diese Darstellungsart des von drei

[11]) V. Geramb, Knaffl-Hs., 51, (aus Zeiring).

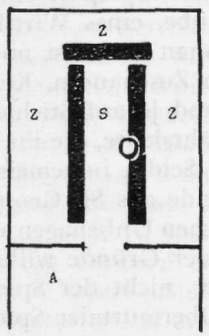
Seiten von Zuschauern umschlossenen Stubenspiels hin; nicht aber dort, wo die Erinnerung daran vergessen ist und solch ungewohntes „Theater"-Erleben einer jüngeren Generation komisch erscheinen muß. Bezeichnenderweise widerfuhr es den St. Georgener Spielern einmal, als sie in Neumarkt an der steirisch-kärntischen Grenze den „Bayrischen Hiasl" als bühnenfreies und vorhangloses Spiel in der Stubenmitte aufführten, daß sie von den dieser Art Spielüberlieferung ungewohnten jüngeren Zuschauern einfach ausgepfiffen wurden. Auf diesen Wanderfahrten zuerst bequemen sich Spielführer und Spieler zum Verlassen des alten Prinzipes, zum möglichst rückenfreien Spiel in einer Raumecke oder an der Stirnseite einer Bauernstube, eines Wirtshaussaales oder eines Schulzimmers. Dabei benützt man zunächst noch keine Erhöhung der Spielfläche gegenüber den Zuschauern. Kein Vorhang scheidet die Auftritte, die wie seit eh und je auf Stichwort und Hereinruf erfolgen. Manche meiner Gewährsleute, die ihr Leben lang Spielführer oder Spieler waren, Mathias Seidl, insgemein Potz in der Reichenau († 1947), Hans Stock, beide aus St. Georgen ob Murau, berichteten mir von ihrem anfänglichen Unbehagen darüber, weil hier eine geheiligte Tradition um äußerer Gründe willen, aus Rücksicht auf die Gewohnheit der Zuschauer, nicht der Spieler, verlassen wurde. Der Wandel betrifft in den Obermurtaler Spieldörfern auch nicht gleich die rein „geistlichen" Themen (Paradeis-, Hirten-, Schäferspiel, Ägyptischer Joseph u. ä.); er setzt vielmehr bei den ohnehin als „mehr weltlich" empfundenen, etwa den Volksbuchspielen ein; zumal beim Rührstück der „Genoveva", wo Hans Stock mit seinen St. Georgener Spielern zuerst 1938 in St. Egydi bei Murau die Spielfläche auf zwei Meter Breite längs der Stirnwand einer Wirtsstube beschränkte. Allerdings spannte er schräg vor eine Spielplatz-Schmalseite einen einfachen, grünen, nicht aufziehbaren Vorhang, der nicht als „Ausgang" benützt wurde, sondern das eine Mal Genovevas Kerker, das andere Mal die Zufluchtshöhle für sie und ihren Sohn Schmerzenreich im Walde darstellte. Von hier war es nur ein Schritt weiter, daß die Steirisch Laßnitzer um Neujahr 1948 die „Genoveva" in einem Schulzimmer auf dem Lehrerpodium gaben und die gleiche Vorhanglösung in der Ecke dem Eingang gegenüber wählten.[12]) Damit war der Verlust des für das steirisch-kärntische Volksschauspiel so kennzeichnenden ambulando-Sprechstiles, des Verserezitierens der Darsteller im Auf- und Abgehen zwischen den auf drei Seiten sie umgebenden Zuschauern angebahnt. Das brachte bei der weitgehend in Prosa überlieferten „Genoveva" noch wenig Rhythmusstörungen. Aber zusammen mit dem in der neuen Spieplatzlage zum ersten Male fühlbar werdenden Streben nach „Bildwirksamkeit" durch möglichst andauerndes Hingewendetsein der Spieler in die eine Richtung auf die Blicke der Zuschauer war dadurch schon eine merkbare Andersartigkeit der

[12]) Hans Stock in St. Georgen ob Murau spielt nach eigenen Handschriften. Der nahe verwandte Genoveva-Text aus Steirisch-Laßnitz ist gedruckt bei J. R. Bünker, Volksschauspiele aus Obersteiermark, Wien 1915, 209 ff.

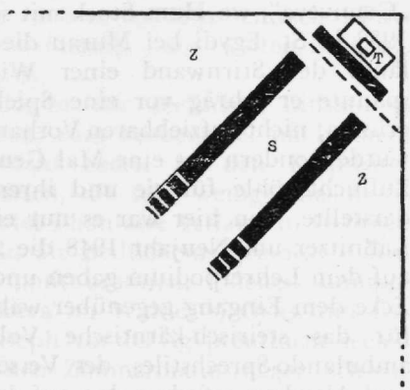
Spielauffassung, -wiedergabe und -aufnahme der nun räumlich (wenn auch noch ohne Bühnenvorhang) geschiedenen Gruppen, hie Spieler, hie Zuschauer, gegeben. Einen vorläufig letzten Schritt beim Genoveva-Spiel tat den Winter darauf (1948/49) eine andere Sankt Georgener Spielergruppe (Ignaz Stock – Franz Pichler), die diesen selben Genovevatext bereits als Bühnenspiel auf einer primitiven Vorhangbühne in der „Kulturbaracke" einer politischen Partei in



Figur 1



Figur 2



Figur 3

Legende:

S = Spielfläche, von Bänken u. Stühlen eingefaßt.

Z = Zuschauer stehend oder sitzend.

A = Ankleide- und Aufenthaltsraum der Spieler.

O = Platz des „Buchhalters".

T = Tisch mit kleiner Krippe darauf und Sitzbank davor.

St. Lorenzen ob Murau aufführte, wobei die uneinheitliche Auffassung des Spiels und die sich daraus ergebende Mischung von Stubenspielart und naturalistischem Bühnenbrauch in Sprechart, Gestik und Mimik ein höchst unerquickliches Gesamtbild bot, wiewohl die gleichen Spieler den altüberlieferten Stil des heimatlichen Stubenspiels beherrschen und durch Jahre zeigten, ihn mit vorläufig nur geringen Abweichungen im bodenständigen Paradeis- und Hirtenspiel noch bis 1950 beizubehalten imstande waren. Erst das Abgehen vom überlieferten Stil des Spiels in der Zuschauermitte

bedingt mit dem daraus folgenden Zwang zur „Wendung" an eine einzige Zuschauerseite auch die Abkehr von der alten Darstellung und das Streben darnach, sich in „neumodischer" Art als Schauspieler vorzustellen.

Immerhin, zu ganz genau der gleichen Zeit (1948) blieb eine dritte St. Georgener Volkschauspielgruppe unter Mathias Bacher, insgemein Jörgenbauer, dem Stiefsohn des ersten Spielleiters der Obermurtaler Christi-Leiden-Spiele zwischen 1922 und 1938, im Spiel vom Ägyptischen Joseph bei Aufführungen in den Heimatgemeinden, in Steirisch-Laßnitz und weitum im Murauer Bezirk strenge bei der alten Ordnung des Spielens auf schmaler Fläche vom einzigen Eingang weg gerade so weit über die Stubenmitte, daß jeweils der alte Vater Jakob mit dem kleinen Benjamin an der einen Schmalseite und die anderen zehn Söhne (ohne Joseph), fünf auf jeder Seite in zwei Reihen einander gegenüber, Platz hatten. Je nach Lage der Eingangstüre wählte man die Spielfläche (Fig. 1 und 2) und blieb so vollends in der Überlieferung, die sich bei diesem Spiele im Obermur-Metnitztaler Spielkreis bis zu Beginn des vorigen Jahrhunderts zurück verfolgen läßt.[13])

Auch die Steirisch- und Kärntisch-Laßnitzer wichen von der gleichartigen Gepflogenheit nach dem zweiten Weltkriege wohl in der „Genoveva" und jüngst (Winter 1949/50) bei zwei weiteren Volksschauspielen, bislang aber nicht beim brauchtümlichen und mit eigenem Spieltext bodenständigen Paradeis- und Hirtenspiel[14]) an den drei ausschließlich feststehenden Spieltagen (Heiliger Abend vor dem Mettengang, Stefanitag, Dreikönigstag) ab. Hingegen zwang der Umstand, daß die seit altersher gebrauchte Spielstube im Oberstock des Gasthauses Steinbrugger in Steirisch-Laßnitz, die schon Generationen von Laßnitzer und St. Georgener Spielern als Aufführungsort gedient hatte, ausnahmsweise nicht verfügbar war, den erfahrenen und sonst außerordentlich überlieferungstreuen Spielführer Pius Lindner, insgemein Bödner, zu einem Ausweg ins Nachbardorf nach Kärntisch-Laßnitz. Dort aber enthält der einzig verfügbare Spielraum beim Methwirt eine wenn auch primitive, aus Holz und Papierbespannung bestehende Bühne mit zwei Eingängen an der Stirnwand des an sich schmalen Saales fest eingebaut. Auf diese – jedoch vorhanglos bleibende – Bühne hob Pius Lindner das früher (1904, 1920) immer nur als Stubenspiel im altgewohnten Sinne aufgeführte, gerade in diesem steirisch-kärntischen Spielkreise in vielen, voneinander durch mannigfache Abarten und Erweiterungen unterschiedenen Fassungen zwischen 1815 und 1950 bekannte und beliebte „Spiel vom Reichen Prasser oder den Sieben Haupt-

[13]) Darüber eine Dissertation von H. Koren, Graz 1931 (Manuskript). Textdruck bei Bünker, 162 ff. Neufunde von Texten verzeichnet R. Pramberger, Hs., Erg. Bd. VIII, f. 260 ff., aus Oberhof (Metnitztal). Zum Stubenspielerlebnis in St. Georgen ob Murau vgl. H. Koren, Fahrt in die Heimat, Graz 1946, 5 ff.

[14]) Text bei Bünker, 128 ff., 93 ff.

sünden".[15]) Seit 1920 läßt man dort darauf das jüngere, liederreiche „Schäferspiel" folgen,[16]) bei dem in zwei Einzelszenen immer ein Spieler von außen zu singen und zu sprechen hat (Guter Hirt, bzw. Wildschäfer-Teufel begehren Einlaß bei der Schäferin). Die sehr überlieferungsstrenge sonstige Regie Lindners nützte beim vorhanglosen Spiel wohl die Möglichkeit der zwei Eingänge (und beim Schäferspiel eines dritten im Bühnenhintergrunde) aus. Man blieb aber im Versrhythmus, ambulando-Sprechen, im Kreisgang der vielen Totentanzszenen, in Gestik und Mimik der Altform nahe. Lindner nahm verhältnismäßig wenig darauf Rücksicht, daß die Zuschauer nur noch von einer Seite her sahen. So ließ diese Aufführung den andernorts infolge der unausgeglichenen Mischformen so ungünstigen Eindruck nicht fühlbar werden.

Ob mit diesen Kärntisch-Laßnitzer Aufführungen auch für diese beiden Typen wie für Genoveva, Bayrisch Hiasl und andere die Abkehr von der Tradition als Stubenspiel und die Hinwendung zum Bühnenspiel endgültig vollzogen ist, wird die Zukunft lehren. Entscheidend scheint zu sein, was im vorbestimmten Spielraum des Gastortes der Wanderspieler vorgesehen ist. Denn als die Laßnitzer nach den Bühnenaufführungen zu Kärntisch Laßnitz (zwischen Weihnachten und Dreikönig 1950) nach St. Georgen ob Murau kamen, führten sie ihr Prasser- und Schäferspiel in der Wohnstube beim Neuwirt am 26. März 1950 als reines Stubenspiel, fast erdrückt von der übergroßen Zuschauermenge, nach dem Vormittagsgottesdienste auf. Am Abend des gleichen Tages benützten sie im Saal beim Seppenwirt im nahen St. Lorenzen ob Murau die schon vorhandene Bühne. Doch war die Anteilnahme an dieser Aufführungsform wesentlich geringer als am Vormittag.[16a]) Um dieselbe Zeit gaben die Laßnitzer ihr Schäferspiel als Spiel in der Stubenmitte vor den Teilnehmern an einer Laienspieltagung in Obdach. Vorläufig jedenfalls geht die Tendenz der Volksschauspieler im ganzen genannten Spielkreise dahin, sich nicht mehr in der Stubenmitte auf zwei Lang- und einer Schmalseite von den Zuschauern einengen zu lassen, sondern höchstens noch zwei Schmalseiten neben einer Langfront zu dulden (Hirtenspiel der St. Georgener im Bauernhause Neuwirt zu St. Georgen ob Murau, Jänner-Februar 1950). Am liebsten möchte man keine Zuschauer auf den Seiten haben. Daß

[15]) Handschriften und Spielgeschichte bei L. Kretzenbacher, Die steirisch-kärntischen Prasser- und Hauptsündenspiele. Zum barocken Formwandel eines Renaissancethemas und dessen Fortleben im Volksschauspiel. Österr. Zs. f. Vkde., NS I, Wien 1947, 67 ff. Weitere hsl. Spieltexte bei R. Pramberger, Hs. Erg. Bd. IV, dict. 5085 (Pöllau bei Neumarkt i. Stmk.), ebenda dict. 4716 (St. Margareten am Silberberg).

[16]) Seltsamerweise spielte man trotz eigener Schäferspielüberlieferung dieses Spielkreises nach Text und Weisen der Mürztaler Aufführungen. Textdruck bei E. Stepan, Das Paradeisspiel, ein obersteirisches Volksspiel, Wien 1911, Selbstverlag, (mit Schäferspiel).

[16a]) Freundliche Mitteilung von Herrn Oberlehrer Rudolf Steiner, St. Georgen ob Murau.

damit neben der Änderung in der Sprech- und Schaurichtung auch der Verzicht auf viele köstliche Einzelheiten des Stubenspieles, z. B. der Verlust der „Hirtenspäße", der zwischen den Füßen der vorne sitzenden Zuschauer auf dem bloßen Stubenboden hockend oder liegend „agierenden", singenden und ihre „Faxen" treibenden Hirten mit ihren Ringstöcken angebahnt ist, wird den Spielern einstweilen noch nicht voll bewußt.

Immerhin, Rückbildungen sind möglich. Bei einzelnen Spielthemen hat diese aufgezeigte Entwicklung anscheinend noch gar nicht begonnen. Das steirische Mitterennstal zwischen Schladming und Admont und der von hier aus bespielte steirische Teil des Salzkammergutes, das Auseerland, waren noch vor hundert Jahren ein rege tätiger Spielkreis. Gerade hier aber scheint die aufgezeigte Entwicklung besonders früh begonnen und den Untergang fast aller Volkschauspielthemen in diesem Spielkreise schon vor der Jahrhundertwende herbeigeführt zu haben. Zwar Titel und Bemerkungen in den Spielhandschriften wie „Szene", „Aufzug" und ähnliche besagen nichts oder wenig darüber. Die werden seit den frühesten Abschriften aus Textdrucken und Bearbeitungen der Barocktheaterspiele gedankenlos mitgeschleppt und lassen doch keinen Zweifel am Stubenspielcharakter dieser Aufführungen zu. Wenn es aber z. B. in Ennstaler Handschriften ländlicher Spieler um 1835 heißt: „Dritter aufzug. Das Deada (Theater) Stält eine Höle und ein Aker vor" oder „Ende des ersten aufzugs, das Deada wird zugelasen" oder „Das Theater stellt ein Zimmer vor. Im Hintergrund ist ein Tuch aufgebreitet, darauf sich der Jäger und die Schäferin zur Ruhe begeben"[17]) usw., so sind dafür zweifellos Bühnenaufführungen vorgesehen, zumal auch die jeweiligen Abgänge nach links oder rechts ausdrücklich vermerkt sind. Auch wenn sich ein Kausalzusammenhang zwischen der Tatsache des frühen Wandels der Ennstaler Volksschauspiele zu dieser Bühnenform und schließlich dem Absterben des Volksschauspiels ebendort noch vor 1900 – mit einer einzigen Ausnahme! – nicht ausdrücklich erweisen läßt, so liegt ein solcher Schluß nahe. Das einzige noch unverwüstlich lebenskräftig bestehende brauchtümliche Volksschauspiel des Mitterennstales und der Dörfer am Ostfuß des Grimming, das Nikolausspiel, ist in allen Aufführungsorten auch jetzt nach dem zweiten Weltkriege (Tauplitz, Klachau, Mitterndorf a. d. S., Lessern, Lassing, Liezen, Gröbming) reines Stubenspiel in allen seinen Phasen (Bischofsansprache, Bettelmanndlbeichte, Roßhandel, Luziferpredigt und wildes Treiben der „Rauhen"). So sehr ist das Gefühl für die alleinige Eignung als Stubenspiel in den Trägern lebendig, daß sich selbst die auf nicht weniger als 36 kostümierte und zum Großteil auch Kopfmasken tragende Spieler angewachsene Gruppe aus Tauplitz zu Nikolo 1949 sogar in der riesigen Werkskantinenhalle von Liezen nicht auf die vorhan-

[17]) Regiebemerkungen aus Donnersbacher Spielhandschriften. Vgl. Bünker 72, 59, 85.

dene Bühne begab, sondern sich während des Spieles gar von vier Seiten von den Zuschauern umstellen ließ. Die auftretenden Gruppen und Einzelspieler zwängten sich lieber vom Eingang weg jeweils durch die schaulustige Menge auf die quadratische Spielfläche (etwa 4 × 4 m) in der Saalmitte und zurück. Auch in ihrem Heimatorte wurde 1948 die im Spielsaal vorhandene Bühne von den Tauplitzern zum Nikolausspiel[18]) nicht benützt.

Ein anderes Beispiel. Dr. Eduard Stepan-Wien, der Obmann des sonst um die Volkskunde verdienten Vereins „Deutsche Heimat" und Herausgeber der gleichnamigen Zeitschrift, bemühte sich 1911, das Paradeis- und Schäferspiel der Mürztaler einem großen, von weither angelockten Zuschauerkreise zugänglich zu machen. Sozusagen als Spiel im Spiele mußten die Kindberger in einer großen Werkshalle auf einer Bühne agieren, die ein Maler „stilecht" in eine Bauernstube verwandelt hatte, in der wieder eine kostümierte Bauernfamilie saß und sich die beiden Volksschauspiele besah.[18a]) In den Sommern 1911/12 rollten diese wohlvorbereiteten, gut gemeinten und von verständigen Leuten anfangs begrüßten Aufführungen ab. Sie waren aber dennoch ein traditionsgefährdendes Experiment von ähnlicher Art, mit der derselbe Dr. E. Stepan zur gleichen Zeit durch allzuviel „Pflege" beinahe die Metnitzer Passionsspiele von 1912 unmöglich gemacht hatte. Es zeugt nur vom ererbten Stilgefühl und einer rührenden Überlieferungstreue, daß der Mürztaler Spielführer Karl Schneller, insgemein Rahner in Kindtal, die mit Aufhören der Vereinsaufführungen von 1911/12 eingeschlafene Tradition noch 1933 – allerdings ex voto! – ganz und gar in der alten Stubenspielart von vor 1911 aufnahm und mit seiner rein bäuerlichen Spielgruppe bis 1935 in lebhafter Wandertätigkeit durch den ganzen traditionsreichen Mürztaler Spielkreis fortführte. Auch das ist also möglich. Es scheint aber freilich nicht die Regel zu werden.

III.

Eine ähnliche Entwicklung zu immer stärkerer Angleichung an den Stil der Illusionsbühne läßt sich auch in der letzten noch bestehenden Großform eines Volksschauspiels innerhalb unserer Volksschauspiellandschaft, beim Christi-Leiden-Spiele erkennen. Der Begriff „Großform"[19]) besagt, daß es sich nicht um Spiele mit verhältnismäßig geringer Anzahl von Rollenträgern handelt, die ein geistliches oder „weltliches" Thema (Bibel, Legende, Volksbuch) mit einem etwa ein bis drei Stunden Spielzeit erfordernden Text in den Wohnstuben oder Wirtshausräumen ein- oder auch zweimal am Tage vorzuführen imstande und gewohnt sind. Bei den „Großspielen" handelt es sich von vornherein um Aufführungen von Spieltexten, die eine ganze Kette von Einzelhandlungen mit zahlreichen Rollenträgern in verwandlungsreichen Szenen und Auftritten zu einem zyklischen Gesamtmysterium verbinden. Man denke dabei nur an jene 6685 Verse umfassende „Comedy vom Jüngsten Gericht",[20]) die der aus Tirol zugewanderte Webermeister Franz Platner in den Jahren 1755, 1764, 1781 zu Altenmarkt bei Radstadt mit nicht weniger als 103 bzw. 105 Spielern in mehr als sechsstündiger Aufführung bis zu siebenmal im Jahre auf einer raffiniert ausgeklügelten Bühnenanlage vor einer riesigen Zuschauermenge abrollen ließ. Wir können hier bewußt von ähnlichen und noch größer aufgezogenen historischen Aufführungen Tirols, des klassischen Volksschauspiellandes der Ostalpen, absehen, auch wenn die enge Verbindung insbesondere Kärntens mit der gesamttirolischen Spielwelt vor allem beim Passionsspielwesen durchaus nicht verkannt wird. Im ganzen aber ist für die Volksschauspiellandschaft Innerösterreich ihr aus historischen Beispielen der Abhängigkeit von Tirol zu erkennender und noch im Gegenwartszustand klar bemerkbarer Wille zur Vereinfachung gegenüber den tirolischen Spielansprüchen deutlich zu erkennen.[20a]) Das zeigt beim Stubenspiel ein bedeutend längeres Bewahren der urtümlichen Verhältnisse dieser Volksschauspielart in Steiermark und Kärnten. Dieses Vereinfachungsstreben erweist sich aber auch darin, daß einzelne Spiele, die in westlichen Volksschauspiellandschaften seit jeher oder längst nur noch als Großspiele aufgeführt werden, z. B. jenes vom „Ägyptischen Joseph", in unserem Bereich zumindest in dem von der bisherigen Spielforschung erhellten Zeitraum der Überlieferung einzig und allein als „Stubenspiele", höchstens vereinzelt als frühe, bühnenlose Freilichtaufführungen bekannt sind.

Die gewohnt hohen Anforderungen der innerösterreichischen Volksschauspiele an das Phantasievermögen der Zuschauer, der strenge Verzicht auf jegliche nur irgendwie entbehrliche Illusionsstütze und die Selbstverständlichkeit der Hinnahme des einen, einzigen schmuck- und ausstattungslosen freien Platzes in der Zuschauermitte für eine Fülle raschest wechselnder und lediglich aus den Versen der Darsteller erkennbarer Handlungsorte: all das bezeugt trotz vielfacher textlicher Abhängigkeit der innerösterreichischen Volks-

[18]) Vgl. die Textübersicht bei L. Schmidt, Ein obersteirisches Nikolausspiel. Wiener Zs. f. Volkskunde XXXVIII, 1933, 69 ff.

[18a]) Genau entsprechend ließ man 1949 zu Mayrhofen im Zillertal das bodenständige Nikolausspiel in einer Bauernstube auf einer Bühne vor den Zuschauern im Saale aufführen. A. Dörrer, Jahrhundertaltes Stubenspiel im neuen Kleid. „Tiroler Nachrichten" Nr. 292 vom 19. Dezember 1949.

[19]) Zu den Gattungsbegriffen „Umzugsspiele", „Stubenspiele", „Großspiele" vgl. L. Schmidt, Formprobleme der deutschen Weihnachtsspiele, Die Schaubühne, Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte, Bd. 20, Emsdetten 1937, 7 ff.

[20]) Herausgegeben von M. Jäger, Programm des Collegium Borromaeum, Salzburg 1900 (Gesamttext). Dazu kürzende Bearbeitung mit Bühnenplan von A. Außerer, Das kleine Altenmarkter-Spiel „Vom jüngsten Gericht", Deutsche Hausbücherei, Bd. 124, Wien 1924.

[20a]) Vgl. A. Sikora, Die Bühnen der alten Volksschauspiele in Tirol. Eine kulturhistorische Studie. „Innsbrucker Nachrichten" Nr. 206, 1905, Feuilleton. – Herr Dozent Dr. K. Ilg-Innsbruck vermittelte mir freundlich diese schwer zugängliche Arbeit.

schauspielüberlieferung von Tirol doch einen sehr bedeutenden Unterschied im Spielleben der beiden Landschaften. Gerade diese Haltung verleiht dem steirisch-kärntischen Volksschauspiel auch noch in der Gegenwart seine ihm eigene Note.

IV.

Als einzige Großform des Volksschauspiels besteht in Kärnten und Steiermark also das Christi-Leiden-Spiel in vielen, weitverzweigten und untereinander oft sehr nahe verwandten Texten.[21]) Es erlebte zwischen den beiden Weltkriegen eine zwar vorläufig letzte, aber sehr bedeutende Blütezeit. Die Anteilnahme breiter Volksschichten ließ erkennen, daß man es noch vorwiegend als religiöse Verrichtung übte und als volksliturgische Andacht empfand. Es sind bei allem Streben der deutschen und slowenischen Spielergemeinschaften nach Periodisierung der Passionsspielaufführungen in Räumen von sieben oder zehn zu zehn Jahren etwa (Köstenberg, Metnitz) im großen gesehen innerhalb des überschaubaren Stromes von Passionsspielen seit dem Spätmittelalter über Gegenreformation, Barock, Aufklärung und Liberalismus dennoch jeweils nur gewisse Zeiträume, in denen Wellen religiöser Devotion auf Grund historisch bestimmbarer Impulse auf das geistige Volksleben eine dichtere Aufeinanderfolge von Aufführungen und große Breitenwirkungen erkennen lassen. Dabei blieb man — um von vielen Einzelheiten der Textübernahme, Bearbeitungen älterer Vorlagen zu gereinigten „Reformtexten" usw. in dieser Skizze abzusehen — in der Volksschauspiellandschaft Innerösterreich auch beim Christi-Leiden-Spiel bis ungefähr um den Anfang des ersten Weltkrieges sehr strenge bei der auf Illusion weitestgehend verzichtenden Altform der Spielüberlieferung, aus der ihr Zusammenhang mit der kirchlichen Osterliturgie noch sehr fühlbar ist.

Zu einer weiter ausgreifenden Studie müßten hier die „Bühnen"-Erfordernisse der stiftischen Ritualien für die Zeremonien der Palmweihe, der depositio, adoratio, elevatio crucis des Mittelalters durchforscht werden.[22]) Es müßten die enge damit verbundenen vorreformatorischen Passionsspiele aus

[21]) Geschichte, Handschriften- und Spielortübersichten vor allem bei G. Graber, Kärntner Volksschauspiele, Teil III, Das Kärntner Spiel vom Leiden und Sterben Christi, Deutsche Hausbücherei, Bd. 82, Wien 1923. Dazu G. Graber, Das Köstenberger Passionsspiel. Beiträge zur Geschichte und Kulturgeschichte Kärntens, Arch. f. vat. Gesch. u. Top., 24./25. Jg., Klagenfurt 1936, 231 ff. Derselbe: Passionsspiel aus Köstenberg, Graz 1937. Auch andere deutsche Kärntner Passionsspiele sind gedruckt, z. B. ein Gurktaler Text bei A. Schlossar im Anhang zu „Deutsche Volksschauspiele, in Steiermark gesammelt", II, Halle 1891, 269 ff., oder ein Text aus Sörg-Zensweg in der Zs. „Deutsche Heimat", II, Wien 1907, 81 ff., 105 ff.

[22]) Z. B. O. Wonisch, St. Lambrechter Osterfeiern und dramatische Szenen der Palmweihe. St. Lambrechter Quellen und Abhandlungen I, Graz 1928, 7 ff. — B. Roth, Die Seckauer und Vorauer Osterliturgie im Mittelalter, Seckauer geschichtliche Studien, H. 4, 1935.

den innerösterreichischen Stiften der Kulturorden (Benediktiner, Zisterzienser) herangezogen werden; etwa die Admonter „Anonymi alt-teutsche Comoedia Vom Leyden Christi",[23]) die nach dem Fundort der Handschrift in Ungarn so benannten „Erlauer Spiele" oberkärntischen, vermutlich Gmünder Urprungs[24]) oder jene mit 1606 datierte „Passio Domini nostri Jesu Christi in versiculos germanicos accomodata" des Johannes Geiger aus St. Lambrecht.[25]) Alle waren sie für Aufführungen bestimmt und enthalten Bühnenbemerkungen. Im weiteren müßten im gleichen Innerösterreich die entscheidenden und aus reicher Quellenlage noch erkennbaren Formen der figuralen Spielprozessionen, der Markt-, Friedhof- und Calvarienbergaufführungen im Wirkbereich der Reformorden der Gegenreformation (Jesuiten, Kapuziner) untersucht werden.[26]) Darunter sind nun wieder vor allem die in einer Fülle von Prozessions-„Ordnungen" und Spieltexten aus Steiermark, Kärnten und Krain überlieferten Spätformen des ausgehenden 18. Jahrhunderts wesentlich. Auf ihnen gründet nämlich die gesamte innerösterreichische Passionsspielüberlieferung des 19. und 20. Jahrhunderts, und zwar entgegen den früheren engen Bindungen an das klassische Passionsspielland Tirol nunmehr in einer eigenständigen Entwicklung, deren Schwerpunkt und kennzeichnende Einzelstufen am besten in Kärnten zu beobachten sind. Von hier aus hat zumindest der angrenzende steirische Spielkreis des Obermurtales kräftige und formbestimmende Anregungen bis zu den jüngsten Obermurtaler Passionsspielen von 1922—1938 empfangen.

Vor allem zwei Gründe scheinen es gewesen zu sein, die in Kärnten und Steiermark zu Beginn des 19. Jahrhunderts einen raschen Wandel in den äußeren Formen des Christi-Leiden-Spieles in einer auffallenden Rückkehr zu größter Einfachheit bewirkten. Einmal der unglaublich rasche Zerfall der Barockkultur in ihrer höchsten Blüte auf Grund jener kulturbiologischen Wachstumsgesetze, die auch die Volkskultur des Spätmittelalters in ihrer höchsten Übersteigerung, im Überschwang aus innerer Aushöhlung und Sinnverlust bei Formenreichtum jäh hatten untergehen lassen. Das andere Mal war es — geistesgeschichtlich mit dem ersten Grunde engst verbunden, ja im Grunde überhaupt nur die andere Seite seiner Erscheinungsform — der den Verfall beschleunigende Zugriff der Macht, also der Kampf der Aufklärung gegen diese Welt des religiö-

[23]) Stiftsbibliothek Admont, Hs. 812. Der kulturgeschichtlich hervorragend bedeutungsvolle Text wird gegenwärtig in einer Grazer Dissertation von K. Polheim d. J. zur Zeitbestimmung auf seine Lautgeschichte untersucht.

[24]) K. F. Kummer, Erlauer Spiele. Sechs altdeutsche Mysterien nach einer Handschrift des XV. Jahrhunderts. Wien 1882.

[25]) Stiftsbibliothek St. Lambrecht; gegenwärtig von ihrem Entdecker P. O. Wonisch zur Herausgabe vorbereitet.

[26]) Vgl. für Steiermark: L. Kretzenbacher, Barocke Spielprozessionen in Steiermark. Zur Kulturgeschichte der theatralischen Festfeiern in der Gegenreformation. Aus Archiv und Chronik, Blätter für Seckauer Diözesangeschichte, II, Graz 1949, 13 ff., 43 ff., 83 ff.

sen Spieles. Er bewirkt zunächst ein Verdrängtwerden der alten Wucherformen des geistlichen Spiels in der Pflege der Bruderschaften aus den Städten und Märkten in die entlegenen Dörfer und erzwang dort für das Verbleiben in solcher Umgebung eine weitgehende Vereinfachung der Texte, Kostüme, Masken und Requisiten. Die raffiniertesten Theatermaschinerien der Ordensdramatik, die prunkvollen Bühnenaufbauten an Haltepunkten des Prozessionsweges oder die nach spanischem Vorbild über Jesuitenvermittlung üblich gewordenen, von Pferden gezogenen Wagenbühnen oder von Männern getragenen Spielflächen (scenae ambulatoriae, scenae portatiles, fercula oder feretra ambulatoria): all das wurde schnell und fast restlos aufgegeben. Der nur in barocker Aufzugsfreude begründete Aufwand an Darstellern in den Karfreitagsumzügen und -spielen (ganze Kompanien von Soldaten, Schächern, Juden) wurde auf die ländlichen Möglichkeiten zugeschnitten und in bäuerlich dürftige Aufmachung an Kostümen und Requisiten gezwängt, die eben das Kennzeichen der auf Illusion verzichtenden Volksschauspiele unserer Landschaft sind.

Ländliche Anspruchslosigkeit in Dingen der Illusion auf der einen Seite, auf der anderen die jahrzehntelange behördliche Verfolgung jeglicher Form „theatralisch" zur Schau gestellter volkstümlicher Religiosität aus dem josephinischen Streben nach Rückkehr zu „Würde" und Verinnerlichung der Religionsübung unter Abkehr von äußerlichen Dingen der Barocküberlieferung schufen den neuen, durch seine Rückkehr zu sehr alten Formen gekennzeichneten Bühnen- und Darstellungsstil der innerösterreichischen Passionsspiele. Dieser blieb nun so lange bestimmend, bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts neue fernwirkende Einflüsse von Tirol und mehr noch von Oberammergau her zum zweiten Male in der Geschichte der innerösterreichischen Passionsspiele[27]) wirksam wurden. Sie trafen unsere Spielführer und Spieler gerade in einer Seelenlage an, die sie wie beim Stubenspiel auch bei der Großform des Volksschauspiels nach neuen Ausdrucksformen suchen ließ. Daß dies auch hier in der Richtung nach stärkerer Illusion und mehr Naturalismus im Darstellungsstil hin geschieht, nimmt bei den genannten Vorbildern und der allgemeinen Zeittendenz nicht wunder.

V.

Dennoch besteht ein wesentlicher Unterschied gegenüber der Entwicklung beim Stubenspiel. Liegt dort das Hauptkennzeichen des Wandels auf der Verlagerung der Spielebene, ohne bis jetzt merkbaren Veränderungswillen in Kostümen, Masken und Requisiten, so bleibt die Spielebene, die Auswahl der für ein Großspiel meist erforderlichen Mehrzahl von Spielplätzen beim Christi-Leiden-

[27]) Über die Einflüsse der schwäbischen Passionsspiele (Augsburger Spiel von St. Ulrich und Afra, XV. Jahrhundert; Umformungen durch Sebastian Wild 1566) auf Kärnten und seine Grundform vgl. G. Graber, Kärntner Volksschauspiele III, 11 f.

Spiel durchaus bestehen. Das Veränderungsstreben gilt der Bühnenausstattung, der Raumillusion und dem Suchen nach „Stilechtheit", nach „historischer Treue" der Masken, Kostüme und Requisiten. Von den Zugaben aus wandeln sich also hier Bildgrund und Rahmen und nicht umgekehrt wie beim Stubenspiel.

Die nachbarocke Form des Christi-Leiden-Spieles in Kärnten ähnelt hinsichtlich der Spielebene den Urformen von Kultbrauch und Liturgie sehr weitgehend. Fast könnte man allein an der Entwicklung der Kärntner Passionsspielbühne vom frühen 19. bis ins beginnende 20. Jahrhundert die gesamte Bühnenentwicklung auf deutschem Boden von der Simultanbühne des Mittelalters bis zu einer gegenwärtigen Illusionsbühne mit Lichteffekten, Versenkungen und Verwendung anderer Illusionsbeihilfen noch einmal ablesen.

Sehen wir von der allereinfachsten und noch im späten 19. Jahrhundert in Kärnten und Steiermark gebräuchlichen Art der Passionsspielaufführung mit den auch im Stubenspiel verwendeten Kostümen und Masken auf einer freien Wiese ab, so erhielt sich wie in vielen steirischen Orten (Murau, Zeiring) auch in Kärnten die vom Spätmittelalter über Gegenreformation und Barock (trotz der verlockenden Nachbarschaft jener in höchstem Grade illusionistisch aufgezogenen Ordenstheaterspiele) kontinuierliche Art der Passionsdarstellung auf offenem Markte. Das geschieht fast völlig in der Art eines Spieles auf einer Simultanbühne, für die der Marktplatz die Spielebene und allenfalls einige ihn umstehende Häuser die „mansiones" der Spieler für Einzelszenen boten. Das Volk war noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts in Kärnten engstens auch in den kleinen Märkten mit dem Passionsspiel verbunden und sah wie in einer mittelalterlichen Stadt von allen möglichen Aussichtspunkten her zu, soweit es nicht bei den Massenszenen selber spielend eingesetzt war. Der Anblick des Marktplatzes von Hüttenberg an einem Dreifaltigkeitssonntag mit Reiftanzaufführung zwischen dicht bevölkerten Tribünen, Lauben und Fensterplätzen (1949) dürfte davon nicht allzu verschieden sein. Gerade deswegen wettert ja der aufgeklärte Herr Sartori so heftig gegen die Kärntner Passionsspiele um 1810: „Schullehrer, Handwerker und Bauern führen dieses Stück vor einer ungeheuren Menge Menschen auf. Unwissenheit und Aberglaube haben es geboren, und richterliche Schläfrigkeit hat es so lange in seiner Kraft erhalten." Diese Pflichtvergessenheit erbittert ihn am meisten: „. . . aber die hinkenden Magistrate einiger Märkte haben diese frommen Gaukeleyen noch im 19ten Jahrhundert unterstützet, und aus den aufgesperrten Fenstern ihrer Rathshäuser vielbedeutende Zuschauer abgegeben."[28])

Hier in den Märkten gelang schließlich die Unterdrückung der Spielüberlieferung durch Gewaltmaßnahmen wie „Aufheben" = Verhaften des Christusspielers kurz vor Spielbeginn, Wegnahme der

[28]) F. Sartori, Neueste Reise, a. a. O.

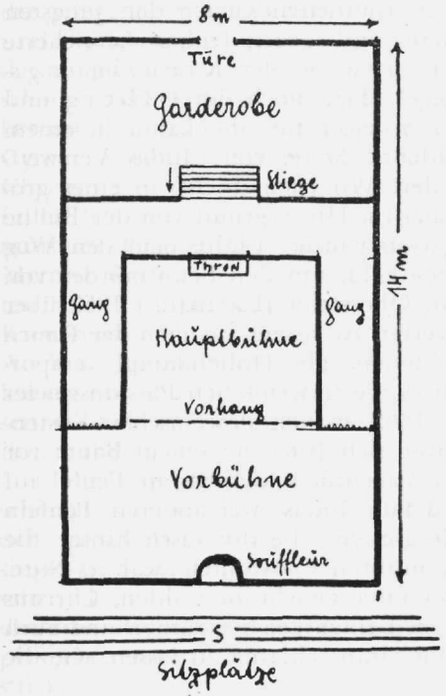
Spielbücher, Kostüme, Requisiten, Geld- und Freiheitsstrafen für die Mitwirkenden usw.[29]) Hingegen vermochte der weltliche Arm (zumal bei Duldung oder wenigstens vereinzelter Anteilnahme des geistlichen!) nicht in jedes Spieldorf zu greifen. Unbekümmert um die in früheren Aufführungen aus den altüberlieferten Texten abgelesenen Bühnenanforderungen richteten sich die deutschen und slowenischen ländlichen Volksschauspieler diese gleichen Texte für die allereinfachsten brauchtümlichen Formen des Christi-Leiden-Spieles in der Fasten- und Osterzeit ein. Eine bescheidene Bretterbühne an einem sanft geneigten Berghang, auf dem dicht gedrängt die Zuschauer standen und saßen, genügte für eine Vielzahl von Passionsspielszenen. An der Rückseite stützten Pfosten diesen Bretterboden, vorne ruhte er auf dem Hang flach auf. Eine vermutlich zunächst auch noch ungedeckte hölzerne Bühnenzelle, ein Guckkasten von etwa 5 × 5 m Grundfläche mit drei etwa 3—4 m hohen Wänden und durch einen einzigen Vorhang verschlossen, erstand darüber. Davor lag fast immer und liegt heute noch ausnahmslos bei allen Passionsspielbühnen Innerösterreichs die neutrale Vorbühne, auf der sich auch ohne Illusionselemente sehr viele Szenen abspielen, die nicht wie das Abendmahl, die Verhöre Christi bei Annas, Kaiphas, Herodes und Pilatus oder die Geißelung, Dornenkrönung oder Kerkerhaft gewohnheitsmäßig an den Innenraum der Hauptbühne gebunden sind. Auch die Auftritte der Teufel („Höllischer Rat" usw.) spielen sich bei dieser einfachen Form auf der Vorbühne („mostovž" bei den Slowenen) ab.

Im Grunde genommen hat diese einfache Form aus dem späten 18. Jahrhundert bis ins ausgehende 19. nur noch wenig Zutaten erhalten. Es ist im Wesen die Meistersingerbühne mit ihrem einen Vorhang. Bis in die Zeit zwischen den beiden Weltkriegen blieben einzelne Passionsspieldörfer Kärntens bei dieser einfachsten Form, die schon durch eine offene und mit einem Vorhang oder durch eine Flügeltüre verschließbare Scheune gegeben war.[30]) Wurde dieser „Stadel", der nach einer Seite offen stand, in seiner Tiefe noch durch eine Querwand geteilt, so war dahinter zugleich für den Ankleide- und Aufenthaltsraum der Spieler und dazu für den Aufstellungsort des Chores für die Liedeinlagen gesorgt, der immer unsichtbar blieb und auch bei den besonders errichteten Bühnen hinter der Bühnenzellenrückwand oder seitlich der Hauptbühne in einem geschlossenen Doppel-„Gang" (s. Fig. 4) seinen Standplatz hatte.

[29]) Reiches Archivmaterial hob Oskar Moser-Klagenfurt aus und wird es in einer eigenen Studie zur Geschichte des Volksschauspieles in Kärnten vorlegen.

[30]) So langte beim Kreisamt Klagenfurt schon 1803 eine Anzeige aus dem Landgericht Dürnstein bei Friesach ein, derzufolge am 7. April „in dem Stadel des Simon Rauchenwald vulgo Prieger im Moserwinkel, einer zwei Stunden von St. Salvator im Metnitztale auf einem Berg entlegenen, aus wenigen zerstreuten Häusern bestehenden Gegend," Christi Leiden gespielt worden sei. Vgl. A. Dörrer, Tiroler Fasnacht innerhalb der alpenländischen Winter- und Vorfrühlingsbräuche, Wien 1949, 118 (nach O. Moser).

Die dreieckige Giebelwand des Stadels, die den Zuschauern zugewendet ist, oder das entsprechende Giebelfeld unter dem Satteldach einer solchen Bühne wurde und wird in Kärnten und Steiermark mit einem Bilde geschmückt. (Zwei anbetende Engel vor einem „Auge Gottes" und einer Heiligengeisttaube in Köstenberg 1936; ein einfaches, schmuckloses Holzkreuz in St. Lorenzen ob Murau, 1938.[31]) Die Dreieckseiten und die Ränder der Bühnenöffnung, die im allgemeinen auch bei den entwickelteren Formen der innerösterreichischen Passionsspielbühnen nur knapp über zwei Meter lichte Weite zeigen, so daß sich also die Hohenpriester mit ihrem phantastischen Kopfschmuck beim Eingang in die Hauptbühne unter die obere Begrenzung ducken müssen, sind alle mit grünen Girlanden aus Reisig und bunten gedrehten Bändern aus Kreppapier geschmückt.



Figur 4

Es ist eine Weiterentwicklung, die die innerösterreichische Passionsspielbühne über die einfache Form der Meistersingerbühne hinausführte, wenn zum einen Vorhang ein zweiter, wie er aus dem Bühnenbrauch der englischen Komödianten theatergeschichtlich bekannt ist, hinzugenommen wird. Als sogenannte „Mittelkartin" verschließt dieser Zwischenvorhang die immer als Innenraum gedachte und gebrauchte Hauptbühne (Abendmahlsaal, Hoherpriester-Ratssaal usw.). Der Hauptvorhang trennt als „Schlußrahm" (Kärnten und Obermurtal) die einzelnen „Aufzüge" des Gesamtspiels, dessen einzelne „Auftritte" bei Ver-

[31]) Vgl. die Bilder der slowenischen Köstenberger Aufführungen von 1932 bei Niko Kuret in seiner für die moderne slowenische Volksbühne bearbeiteten Ausgabe des kärntnerslowenischen Passionsspieles von Andreas Schuster insgemein Drabosenig aus Sternberg bei Velden am Wörther See, das dieser 1818 nach einer deutschen Vorlage bearbeitet hatte: Igra o Kristusovem trpljenju. Sammlung Ljudske igre, Band 17, Laibach 1937, Bilderteil. Dazu die Bilder von der letzten deutschen Aufführung in Köstenberg im Jahre 1936 bei G. Graber, Passionsspiel aus Köstenberg, Graz 1937. Einige jüngere steirische Passionsspielbilder vorläufig bei L. Kretzenbacher „Vom Christi-Leiden-Spiel in Steiermark", Steirischer Bauernkalender 1949, 104 ff.

wandlungsnotwendigkeit (Schauplatzwechsel zwischen Innenraum und Vorplatz) durch diesen hinzugenommenen Mittelvorhang rasch abrollen können. „Mittelkartin" und „Schlußrahm" nebeneinander sind ungefähr seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in manchen Spieldörfern üblich.

Nun treten beim innerösterreichischen Passionsspiel auch in seinen allereinfachsten Formen noch mindestens zwei, meist aber drei oder vier weitere „Schauplätze" hinzu, die ihrerseits wieder auch bei den weitest entwickelten Bühnenentwürfen der jüngsten Aufführungen keinerlei besondere und gegen früher bereicherte Zurichtungen aufweisen: der Kreuzweg, der Kreuzigungshügel (gelegentlich mit Grablege), dazu noch der Ölberg und allenfalls noch ein abgesonderter Spielort für die kaum in einem Passionsspiel Innerösterreichs fehlende Szene von „Judas Verzweiflung". Beginnen wir gleich mit der! Wo Judas nicht in einer grotesk-komischen Teufelsszene einfach im Hintergrund von der Bühne gestoßen, also in die Hölle geworfen wurde, wählte man den Weg von der Bühne abseits über freies Feld, um den Selbstmörder von den Teufeln wie zu Kammern in Obersteier (Liesingtal) 1862 über eine Böschung in einen Graben werfen zu lassen, aus dem der Rauch eines schnell entzündeten Strohfeuers als Höllendampf emporquoll.[32]) Noch einfacher machten es die slowenischen Passionsspieler aus Mallestig (Malošče), die von 1862 an den slowenischen Köstenberger Text spielten.[33]) Dort mußte sich Judas an einem Baum vor der Bühne erhängen. Im gleichen Augenblick klettert ein Teufel auf diesen Baum, löst den Strick und läßt Judas zwei anderen Teufeln unter dem Baum in die Hände gleiten, die ihn rasch hinter die Bühne, „in die Hölle" schleifen mußten.[34]) Ähnlich war es Sitte, nahes Gebüsch als Schauplatz der Ölbergnacht zu wählen, Christus dort beten und zum Engel mit dem Leidenskelch sprechen und auch die drei Jünger auf der Erde nahe dran schlafen zu lassen, ehe die

[32]) L. Kretzenbacher, Altsteirisches Passionsspiel, Blätter für Heimatkunde XX, Graz 1946, 27.

[33]) Die grundlegenden Arbeiten über das slowenische Volksschauspiel im allgemeinen und die Kärntner Passionsspiele im besonderen schrieb seit seiner Wiener Dissertation von 1912/13 F. Kotnik. Einige seiner verstreuten Studien sind gesammelt in seinem Buche „Slovenske starosvetnosti", Laibach 1943. (Nekaj črtic o slovenskih pasijonskih igrah na Koroškem; Predstava Drabosnjakove pasijonske igre leta 1911; Pasijonska igra iz Železne Kaple [Eisenkappel].) Eine zusammenfassende Studie F. Kotniks brachte der anscheinend nicht ausgelieferte II. Band des slowenischen Volkskundewerkes „Narodopisje Slovencev" (I. Band v. R. Ložar, II. Bd. v. I. Grafenauer), Sonderdruck „Verske ljudske igre", Laibach 1946. Eine Gesamtausgabe der kärntnerslowenischen geistlichen Volksschauspiele des Bauern A. Schuster-Drabosenig († nach 1818) wird von F. Kotnik-Cilli erwartet, der den gesamten gedruckten und handschriftlichen Nachlaß dieses Spieldichters, -bearbeiters und -leiters bewahrt. Zur Bühnengestaltung der altkärntischen slowenischen Passionsspiele vgl. auch F. Kalan, Obris gledališke zgodovine pri Slovencih. Zs. Novi svet, III, Laibach 1948, 470 ff.

[34]) N. Kuret, Ljudske igre H. XVII, 109.

Judasrotte zur Gefangennahme von der Bühne kommt und den Gefangenen wieder dorthin zum ersten Verhör beim Hohenpriester Annas schleppte.

Hingegen liegt der Kreuzigungshügel, auf dem vorher lediglich die drei Gruben zum Einrammen der Kreuze ausgehoben waren, in der Regel ein paar hundert Meter weiter ab. Gern wählt man dazu eine freie Erhebung, an deren Fuß das Volk betend steht. Die gesamte Kreuztragung dahin ist eine Spielszene für sich, die gelegentlich auch allein erhalten blieb.[35]) In Köstenberg, Metnitz und St. Lorenzen reiten Hohepriester, römische Offiziere und Soldaten dabei, wenn sie Christus mit dem Kreuze treiben. Die Zuschauer aber gingen bis in die jüngsten Aufführungen rosenkranzbetend mit und waren Zeugen der Zwischenszenen (Simon von Cyrene, Veronikas Schweißtuchreichung, Mutterbegegnung und Fälle Christi unter der Last des Kreuzes). Es erregte ausgesprochenes Mißfallen bei den älteren Generationen, daß die Spielleiter der Obermurtaler Passion 1937 und 1938 und gelegentlich schon früher in Metnitz wohl den prächtigen Aufzug der „Rösserpassion" beibehalten wollten, aber um der Sprechdeutlichkeit und Hörbarkeit der Kreuzzugsszenen willen das Rosenkranzbeten abschaffen wollten. Auch das geschah im Zuge jener Oberammergauer Einwirkungen, die in Textgestaltung, Bühnenbau und Kostümierung seit etwa 1910 das innerösterreichische Passionsspielleben in eine ihm bisher fremde Richtung zu lenken begannen.

Theatergeschichtlich betrachtet waren also die innerösterreichischen Passionsspiele vom Zerfall der Barockspiele bis gegen 1910 auf der spätmittelalterlichen Bühnenanlage mit den Zutaten der Meistersinger und der englischen Komödianten verblieben. All die romanischen Errungenschaften, die von der Renaissance weg auch das deutsche Bühnenwesen von Grund auf umänderten, das Prinzip der perspektivischen Illusionsbühne mit Kulissen, Prospekten, Versatzstücken und raffinierten Theatermaschinerien, waren das 19. Jahrhundert hindurch für die ländlichen Passionsspiele Innerösterreichs fremd und ohne Bedeutung. Es zeigten sich dazu nach der Mitte des 19. Jahrhunderts nur wirklich allerbescheidenste Ansätze primitivster Art. So wenn die Hauptbühne als Abendmahlsaal mit Bildern oder einer Lampe geschmückt wird; wenn über ein Holzgestänge an den beiden Seitenbegrenzungen der Vorbühne je drei Hängekulissen aus weißem Packpapier oder aufgespannter Leinwand gehängt werden und auf der einen Seite je eine stilisierte Palme als „Wald" und auf der anderen je eine sehr schematische „Säule" zur Illusion „Palast" ganz und gar ohne naturalistische Kunstübung aufgemalt zeigen (Sörg, 1933). Die drehbare Aufhängung der symbolisierenden „Kulissen" erinnert übrigens entfernt an das telari-Prinzip der Renaissancebühne.

[35]) Vgl. die stumme „Kreuztragung" von Treßdorf bei Stall im Mölltale, Bild bei G. Graber, Volksleben in Kärnten, 3. Aufl. Graz 1949, S. 235; Bild nach S. 236.

Das Streben nach wirklich illusionistischer Bühnengestaltung durch Ausmalen des Innenraumes zu einem „Saal", Säulenbemalung des Bühnenrahmens, Stilangleichung der Kostüme und Requisiten nach umweltgetreuen Bilddarstellungen biblischer Szenen in der kirchlichen Kunst (Nazarener), gelegentliche Aufnahme einer prunkvollen und volkreichen Palmsonntagsszene mit großartigem Einzug Jesu in Jerusalem,[36]) die Verwendung von eigens bezogener Theaterschminke und ähnliche Veränderungen gegen früher sind Einflüsse, die sich am deutlichsten aus den neuen Textbearbeitungen und Spielerlebnissen seit 1912 im Obermur-Metnitztaler Spielkreis erkennen und nach ihrer Herkunft bestimmen lassen. Es ist der Ruf Oberammergaus, der auch hier in diesen entlegenen Spieldörfern immer stärker geworden ist, der den Wunsch nach eigener Wiederaufnahme und Periodisierung des Passionsspiellebens auf neuer, vergrößerter Bühne, in neuer Textgestalt, mit neuen szenischen Mitteln und vor allem vor einer größeren Zuschauergemeinde als bisher wachwerden und auch unmittelbar unter Berufung auf dieses ferne Vorbild aussprechen läßt.

Jetzt auf einmal genügt auch der altüberlieferte, seit rund hundert und mehr Jahren bodenständige Spieltext nicht mehr. Eine Reihe von steirischen Pilgern hatte 1890 und später Oberammergau kennen gelernt. Aus Metnitz hatte die Passionsspielgesellschaft ausdrücklich zur Beobachtung und auf Gesellschaftskosten zwei Leute 1910 hingeschickt. Es war Sylvester Wietinger, insgemein Oberer Nieperle in Teuchl bei Metnitz, und Thaddäus Auer, vulgo Baumgartner in Preining. Als man zu Metnitz am 11. Februar 1911 einstimmig beschlossen hatte, 1912 wieder Passion zu spielen, wurde die Oberammergauer Art ausdrücklich als Muster und Ziel der eigenen Umgestaltungspläne hingestellt. Es heißt in der handschriftlichen Chronik (11. Februar 1911): „Wietinger erstattete hierauf einen Bericht über das Passionsspiel in Oberammergau und warum dasselbe so berühmt ist und gab Vorschläge bekannt, wie unser Passionsspiel zu verbessern wäre; und zwar: Umschreiben des Textes mit verschiedenen Einschiebungen, eines vermehrten Gesanges und Hinzufügung einer Auferstehung und so manches andere, besonders in Betreff der Kostümierung."[37]) All das wurde beschlossen und zum Teil durchgeführt. Gerade hier griff wieder wie in Kindberg beim Paradeis- und Schäferspiel 1911/12 der Verein „Deutsche Heimat" mit Dr. Eduard Stepan-Wien ein und gefährdete nachmals durch eine über jedes gerechte Maß volksbildnerischer Pflege und Einflußnahme bedenklich hinausgehende Bevormundung das Zustandekommen der Metnitzer Spiele überhaupt. Abgesehen von allzuweit gehenden finanziellen Forderungen des Vereines an die Passionsgesellschaft als Entgelt für die vom Verein übernommene Propagandatätigkeit usw., vom Ausschalten des bodenständigen Spielführers Wietinger und anderen Einzelheiten, die unter dem Deckmantel der „Volkspflege" grobe Eingriffe in gewachsene Tradition bedeuteten, war es das Schlimmste, der Abkehr von der Tradition in Textgestaltung, Bühnenbau und Kostümierung noch das Wort zu reden. Unter E. Stepans Einfluß nahm Sylvester Wietinger († 1948) ganze Partien aus einem gedruckten Passionsspieltext aus Eibistal bei Mistelbach in Niederösterreich auf, der einer völlig anderen Tradition entsprossen war. Der Verein sandte sogar Clemens Holzmeister zu Besprechungen und Entwurf eines neuen Bühnenplanes nach Metnitz (12. Jänner 1912).[38]) Davon kam man ab, als man sich hoch im Sommer des Spieljahres zerstritten hatte.[39]) Dadurch kam es auch nicht zu dem von Dr. E. Stepan empfohlenen und in die Wege geleiteten Ankauf des gesamten Kostümfundus jener niederösterreichischen Passionsspielgesellschaft. Immerhin mißfiel fortan der eigene überlieferte Bestand und man entlieh sich jene Kostüme aus Eibistal für den Spielsommer 1912 um 150 Kronen. Am 28. April 1912 hatte man noch „mit den alten Kostümen beim Senger in Klachl (bei Metnitz)" . . . „eine provisorische Aufführung" gemacht. Dazu war „im Garten hinter dem Kuhstadel aus Leinwand eine Bühne errichtet" worden. „Der Kalvarienberg war unter dem Dörrofen aufgestellt".[40]) Die Generalprobe fand am 4. August 1912 schon mit den neuen Kostümen aus Eibistal beim Speckbauer statt. Wenige Tage darauf begann man mit dem Bühnenbau, zu dem man doch noch einmal die eigene, altkärntische Planung der Haupt- und Vorbühne nur mit einem Vorhang verwendete. (Fig. 4.) Die Chronik Wietingers berichtet darüber: „Unter der Hauptbühne wurden 16 Piloten geschlagen, diese zuerst mit Langholz, dann mit Brettern überlegt. Diese gering befestigt. An der Seite wurden Stöcke aufgestellt, diese mit den Piloten verklammert und dann ein geringer (leichter) Dachstuhl darauf gestellt und mit Leinwand eingedeckt und auch seitlich umgeben. Der Garderoberaum blieb oben frei und wurde nur von der Seite mit Brettern verschlagen. Von der Spielbühne führte eine Stiege hinab in den Garderoberaum."[41])

---

[36]) Die sehr realistische Spielbearbeitung der Obermurtaler Passion durch Matthias Seidl (vgl. L. Kretzenbacher, Altsteirisches Passionsspiel, a. a. O., 30 f.) sah im Text einen eigenen „Einzug Jesu in Jerusalem" nach Oberammergauer Vorbild ad libitum vor. Die Szene ist der großen Spielhandschrift lose beigelegt.

[37]) Eigenaufzeichnungen des „Oberen Nieperle" Sylvester Wietinger, handschriftlich bei R. Pramberger, Hs. XVII, 495 (Archiv des Steir. Volkskundemuseums in Graz).

[38]) Ebenda 504.

[39]) Die Vorgänge vor Beginn der Metnitzer Passionsspiele im August 1912 sind ein unerfreuliches Kapitel in der Geschichte des steirisch-kärntischen Volksschauspiellebens. Sie müssen einmal neben anderen Formen und Versuchen der Volksartpflege in einer Studie über Spielleben, Behörde und Volksbildung behandelt werden.

[40]) R. Pramberger, Hs. XVII, 505 (von S. Wietingers eigener Hand geschrieben).

[41]) Ebenda 515, Bühnenskizze 516, sieben Lichtbildaufnahmen von Metnitzer Spielszenen 519 ff.

Eine ähnliche Bühne, nur etwas stabiler im Ausbau, erbauten sich 1922 auch die Obermurtaler Passionsspieler. Sie legten allerdings (nach etlichen Versuchen der Konstruktion und vorübergehender Abwegigkeit in einer naturalistischen Bühnenbemalung) vor den etwa einen Meter hohen Bühnenunterbau eine breite hölzerne Freitreppe, die zu den Zuschauern herunter, bzw. zu den anderen Schauplätzen (Ölberg, Kreuzigungsstätte) führte.

Eine Reihe von Einzelunterschieden innerhalb der Aufführungsreihe der steirischen Obermurtaler Passionsspiele, auf die die Metnitzer insbesondere durch die lebhafte freundnachbarliche Anteilnahme ihres Spielleiters Sylvester Wietinger und anderer Mitspieler immer von maßgebendem Einfluß blieben, zeigt zwischen 1922 und 1938 eine deutliche Entwicklungslinie zum mehr und mehr illusionistischen Darstellungs- und Kostümstil, auf den neben dem erlebten Oberammergauer Stil auch die viel propagierten Bestrebungen zum Bau „historisch-geographisch echter" Krippen einwirkten. Die sogenannten „umweltgetreuen orientalischen" Krippen der Weihnachtszeit verdrängen in den Kirchen ebenso die heimischen alpenländischen Krippen wie die modernen Kreuzwegbilder eines Gebhard Fugel und anderer die überlieferten heimischen Formen der „bäurisch-derben" Kreuzwegbilder in Kirchen und Kalvarienbergkapellen abzulösen beginnen. Der Vorgang läßt sich häufig beobachten, er entspricht völlig der aufgezeigten Stilentwicklung beim Passionsspiel und allgemein dem gegenwärtigen Geschmackswandel auch der ländlichen Bevölkerung in Dingen der Überlieferungsformen des religiösen Volkslebens. Die wertmäßige Beurteilung dieses Wandels im allgemeinen religiösen Volksleben und in seinen Auswirkungen auf das Volksschauspiel in der Stube und auf der Spielbühne im Freien, ist nicht Sache der Volkskunde. Jedenfalls wurde das Passionsspiel Innerösterreichs in den bisher letzten Aufführungen zwischen den zwei Weltkriegen[42]) auf eine Stufe geführt, die es von seinen Grundlagen weitab lenkte und den Bestand seiner eben nur ihm eigenen Wesensart zugunsten einer Richtung in Frage stellt, die andernorts schon viel früher und entschlossener eingeschlagen wurde.

Immerhin bieten die innerösterreichischen Länder als historisch gewordene, in sich geschlossene Kultureinheit der volkskundlichen, literar- und kulturhistorischen Forschung ein wichtiges Arbeitsfeld und reiches Vergleichsmaterial auch zur tieferen Erkenntnis der Gegenwartsformen von Brauch und Spiel, der Kontinuität alter Kultbrauch- und Liturgieformen. Als „volkskundliches Rückzugsgebiet" bewahren sie tausend urtümliche Erscheinungsformen der geistigen und der materiellen Volkskultur. Ähnlich wie nur noch auf dem burgenländischen Heideboden, den einst zu Beginn des 17. Jahrhunderts protestantische Exulanten aus Steiermark und Kärnten besiedelten, liegen hier die Leitzeichen für die kontinuierliche Überlieferung von Kultbrauch- und Spielformen als wichtige Elemente im Aufbau der Gesamtkultur offen zutage.

[42]) Kärntner Passionsspieldaten zwischen den beiden Weltkriegen in einer Dissertation von Ruthild Ottitsch, Graz 1937 (Manuskript Teil I, S. 20 f.). Als letzte Aufführungen in Kärnten sind erwähnt: Metnitz, Hoch-St. Urban, Waiern; St. Ruprecht bei Feldkirchen 1928, Glanhofen 1926, Köstenberg (deutsch) 1936, Sörg und Obermühlbach bei St. Veit 1937. Die vorläufig letzten steirischen Spieldaten: St. Georgen-St. Lorenzen ob Murau, Sommer 1938.

Der Graf von Backenweil

Ein Heimkehrerspiel auf dem steirischen Barocktheater

Mitten in den Wirren und Nöten der Türkenkriege des späteren 17. Jahrhunderts erstrahlt wie überall im katholisch verbliebenen oder im gegenreformierten Abendland so auch in der Steiermark trotz der oft bedrohlichen Nähe der Türkenfront auf den Bühnen der städtischen Ordenshäuser und der stiftischen Gottesburgen im Lande das glanzvolle Gepränge des jesuitisch-benediktinischen Barockdramas. Es ist das Streben der Ordensbühne, die studierende Jugend im zweckvoll, jedoch ohne wesentlich dichterische Absicht zusammengestellten und aufwandreich inszenierten Theaterspiel zur Eleganz des sprachlichen Ausdruckes, zur formvollendeten Geste und zum sicheren Auftreten als Persönlichkeit im künftigen öffentlichen Leben zu erziehen. All dies aber ordnet sich der glaubensapologetischen Tendenz der „streitenden" Kirche unter. Es verbindet sich aber auch mit dem Wunsche, die sorgenbeladenen Menschen jener gefahrvollen Zeit in echt barocker Art der Seelenführung mit den sinnfälligen Mitteln des Spiels, des Liedes, des Tanzes und der Musik auf einer farbenfrohen und illusionsreichen Bühne auch im Gemüte anzusprechen; sie zu belehren, zu trösten, aufzumuntern; ihnen die so oft und eben wieder bedrängte Kirche als die letzten Endes auch immer wieder „triumphierende", die *Ecclesia triumphans* hinzustellen.

Zahlreich sind die Themen, die der Spielplan des steirischen Ordenstheaters Jahr für Jahr auf den Studentenbühnen der Jesuiten zu Graz, Leoben und Judenburg wie der Benediktiner zu Admont und St. Lambrecht aufzuweisen hat[1]). Nicht minder gehört die eigenartige Tradition religiöser Weihespiele am alljährlichen Wallfahrtsfest zu Maria Rast in der Untersteiermark hierher, wo die Studenten eines von Weltpriestern

[1]) Noch besteht keine Zusammenfassung der Stoffgeschichte und kulturgeschichtlichen Bedeutung des Ordenstheaters in der Steiermark. Die Materialien liegen als Programmdrucke in der Steiermärkischen Landesbibliothek, an der Universität Graz und in den Archiven der Ordensgemeinschaften, nur zum Teil ausgezogen für die Studien zur Geschichte der Universität Graz (F. Krones) oder des Akademischen Gymnasiums in Graz (R. Peinlich). Eine Geschichte des Grazer Jesuitentheaters, allerdings nur dessen Anfänge (1576 bis etwa 1600) schrieb der leider allzufrüh verstorbene junge Grazer Germanist Robert Hofer als Dissertation (1931).

nach Jesuitenlehrplänen geleiteten Gymnasiums zwischen 1680 und 1722 vor zehntausenden Zuschauern spielten[2]), von den Einzelaufführungen an anderen steirischen Stiften, wie z. B. der Zisterzienser zu Rein, und dem sich im 17. Jahrhundert deutlich herauskristallisierenden Laientheater im Sinne des „geistlichen Volksschauspiels" gar nicht zu reden.

In der Vielfalt der Themen spiegelt sich zunächst der Anteil der Steiermark und der mit ihr zur historischen Länderdreiheit verbundenen Bruderlande Kärnten und Krain an den allgemeinen Tendenzen des abendländischen Barocktheaters wider. Die übernationale Verbindlichkeit des Lateins ermöglichte das Fluten eines bunten Repertoires über alle volkssprachlichen Grenzen hinweg. Dennoch mögen jene Spielinhalte in Steiermark und Innerösterreich stärkeren Anklang gefunden haben, die von standhafter Glaubenstreue, von Leid und Glorie des Märtyrertums, von Ritterschaft und Sieg im Dienste der Glaubensverteidigung in der inneren Mission gegen den fortwirkenden Geheimprostantismus und mehr noch im Waffengange mit dem würgend nahen Erbfeind der damaligen Christenheit, mit den Türken handeln. Es ist die erhöhte Aktualität, die immer einen wesentlichen Teil der Bühnenwirkung des „Zeittheaters" ausmacht. Denn noch ist es ziemlich weit bis zur heiter-ironischen Türkenromantik des ausgehenden 18. Jahrhunderts, wo der liebende Held bei der „Entführung aus dem Serail" nur den komisch-wütigen türkischen Aufpasser zu prellen braucht und dann noch obendrein im Sultan Selim Bassa einen edlen und menschenfreundlichen Heiden als großmütigen Befreier aus Furcht und Ketten kennenlernt. Noch geht es im 17. Jahrhundert hart auf hart mit dem Türken. Blutgierig und grausam bis zum Entsetzen ist der Erbfeind. Nur die Hilfe der Heiligen kann den Unglücklichen aus seiner Gewalt befreien, oder die Liebe einer Frau, die sich aufopfernd selbst in die Höhle des türkischen Löwen wagt und dadurch auch den grimmigsten Christenhasser entwaffnet. So kehrt auch auf dem österreichischen Ordenstheater der standhafte Held der Türkenkämpfe immer wieder. Manchmal ist es Georg Stratiota Skanderbeg, der sich auf albanischer Heimaterde für sein Volk mit den Türken schlägt und zum Vorbild christlichen Kreuzfahrergeistes auch in der Gegenwart wurde. Die liebende Gattin Ansberta wieder ersingt sich, in Männerkleidern getarnt, den Weg zum türkischen Kerker ihres unglücklichen Mannes Bertulphus und selbst zum Herzen des grausamen Sultans[3]). Den „Grafen von Backenweil" aber rettet Heiligenhilfe aus dem Jenseits in einer

[2]) L. Kretzenbacher, Barocke Wallfahrtsspiele zu Maria Rast in Untersteiermark (1688—1722). (Österr. Zs. für Volkskunde, NS. Bd. 5, Wien 1951, S. 103 ff.).

[3]) L. Kretzenbacher, Jesuitendrama im Volksmund. Zum Thema von der getreuen Frau in Ballade und Sage, auf dem Barocktheater und im Volksschauspiel. (Volk und Heimat, Festschrift für V. Geramb, hrsg. von H. Koren und L. Kretzenbacher, Graz 1949, S. 133 ff.)

wunderbaren Entführung in letzter, notvoller Entscheidungsstunde aus der Gewalt des Erbfeindes[4]).

Zweimal ist dieses Spiel vom „Grafen von Backenweil", den der hl. Julian nach jahrelanger Türkengefangenschaft gerade an dem Tag wunderbar in die Heimat entrückte, als er von Türkenhand sterben sollte und seine Frau, die ihn für tot wähnte, sich eben wieder verheiraten wollte, über die Bühne des Jesuitenkollegs zu Judenburg gegangen. Im heute verfallenen „Antoneum" im Murwald nahe der Stadt hatten die Jesuiten, die zu Judenburg ihr Tertiorat für die österreichische Ordensprovinz eingerichtet hatten, durch Jahrzehnte die übliche Ordenstheatertradition mit Spielen auf geschlossenem Bühnenbau und mit öffentlichen Umzügen theatralischer „Spielprozessionen"[5]) nach spanischem Muster fortgeführt. Das erste Mal spielte man den „Backenweil" im Jahre 1669 unter dem Titel: „*Bacquevillus comes divinae in pios Sanctorum cultores providentiae exemplum, amori et honori Reverendissimi . . . Domini Francisci . . . monasterii ad S. Lambertum et Cellas Marianas Abbatis . . . exhibitus a studiosa iuventute collegii Judenburgensis*" (Grazer Programmdruck 1669)[6]). Für die zweite Aufführung bzw. Aufführungsreihe, jene vom Jahre 1685, hat sich die Perioche in der Stiftsbibliothek von St. Lambrecht, dessen kunstsinnige Äbte sich oft als die Mäzene der Judenburger und anderer Jesuitenstudenten erwiesen, erhalten. Statt einer sonst notwendigen ausführlichen Schilderung des Spielverlaufes seien hier Titel, Argumentum und Szenar dieses steirischen Programmdruckes als ein Beitrag zur Kultur- und Druckgeschichte des steirischen Barocktheaters wortgetreu wiedergegeben[7]):

S. 1: „*PIETAS TUTELARIS, / SEV / BAQUEVILLE / Ope S. Juliani Captivitate Turcica / ereptus. / Ab / Illustrißima, Perillustri, Nobili, ac Ingenua Juden- / burgensis Gymnasij Societatis JESV Juventute in / Scenam datus. / Dum de re literaria bene meritis praemia di- / stribuebantur.* Schutz der Andacht / Oder *BAQUEVILLE*, Welcher / Durch Beyhülff deß H. *Juliani* der Türckischen / Gefängnuß wundersamben entrunnen. / In offentlicher Schau-Bühne vorgetragen / Von / Der Hoch-Adelichen Jugend deß *Gymnasij* der *Societet* / *JESV*, in dem dero Jährlicher an die Wissenschaft gewendter Fleiß / nach Verdienst mit Ehren-Sold belohnet wurde. / Zu Judenburg, im Jahr 1685. den 2. Tag deß Monaths Julij. (Zierleiste aus lauter kleinen Sternchen.) / Gedruckt zu Grätz, bey denen Widmanstätterischen Erben."

S. 2: „*ARGUMENTUM. Inter primos ac potentiores Gallicae Nobilitatis Heroes, qui anno 1386, oppressae a Turcis Ungariae succurrentes, virtutem suam militarem, et Religionis Zelum probaverunt; BAQUEVILLE ab historicis nominatur, qui aegre impetrato Conjugis suae ROSILLAE consensu, tam arduae expeditioni omnem viam obstruentis; eidem in amoris, ac fidei conjugalis perpetuam tesseram, dimidiatum annulum aureum valedicens donat. Bello deinde ex parte Christianorum infeliciter gesto, BAQUEVILLE in captivitatem Turcicam abreptus, in eadem toto septennio cogitur haerere: Nam dum ipse iterato missis nuncijs Uxoris auxilium implorat. haec vero de Mariti statu nil certi perciperet, belli injurijs maritum mortuum autumans, in novas nuptias consensit ROSILLA. Tyrannus interea desperato lytro morti addicit captivum BAQUEVILLE, qui ope Divi JULIANI singulari voto in hoc ultimo vitae discrimine invocati, eodem, quo vita privandus erat, die carcere, et vinculis liberatur, et Dominij sui Castello in Gallia sito, miraculose sistitur. Ignotus Dominus, ubi arci sui appropinquans audit, a Rosilla novas nuptias acturum confectum iri, impetrat tandem importunus ab ea, tentatum saepe colloquium, exhibet ei dimidiatam annuli aurei partem: ROSILLA ex hac tessera Maritum suum agnoscit, stupet aula, applaudunt omnes, et pro novis nuptijs vetus conjugum amor innovatur, et triumphat.* Ludovic. Richeom. in Peregrin. Lauretan. cap. 145. Georg Stengel. Judic. divin. tom. 2 cap. 28."

S. 2v: „Inhalt. *Baqueville* am Macht vnd Adl einer auß den Vornehmsten deß Franckreichs, begunte mit andern Rittern vnter einer nahmhafften Kriegs-Macht zur Schutz deß Königreichs Vngarn, welches im Jahr 1386. mit Waffen deß Erbfeinds überschwemmet, sein Christliches Helden-Gemüth vor der Welt ruchbar zu machen. Solches sein Vorhaben zubequemen, erzwunge er bey *Rosilla*, seiner Ehegemahel, die sich auff so gefährlichen Begünnen hafftender Gefahr halber, anfäncklich entrust, die Bewilligung vnd Vrlaub, der er auch zum Zeichen der vnwanckbaren Lieb vnd ehelichen Treu, einen auß Gold, doch zertheilten Ring hinterliesse. Demnach das blutige Treffen mit denen Türcken auff Christlicher Seyten vnglückhafft gelungen, muste *Baqueville* Kühnheit vnd Tugend der überligenden Feindlichen Macht zur Beuthe werden. Diser so schwären Gefängnuß abzukommen, die sich in die Länge siben Jahr erstreckte, wäre *Baqueville* Sorg vnd Nachsinnen allein dahin gestellet, *Rosillae* Lieb vnd Treu zur Beyhülff vnd gutwilligen Darreichung deß Loß-Geldts mit widerholten, doch vergeblichen Schreiben zu vermögen, massen dise der Trangsaalen ihres Ehegemahels ob hinterhaltenen Brieffen niemahlen

[4]) Zur Stoffgeschichte unseres Themas vgl. M. Eberle, Die Bacqueville-Legende. Quellen- und Stoffgeschichte. (Sprache und Dichtung Heft 20, Bern 1917.)

[5]) Vgl. L. Kretzenbacher, Barocke Spielprozessionen in Steiermark. Zur Kulturgeschichte der theatralischen Festfeiern in der Gegenreformation. (Aus Archiv und Chronik. Blätter für Seckauer Diözesangeschichte II, Graz 1949, S. 13 ff., 43 ff., 83 ff.)

[6]) O. Wonisch, Versuch einer Bibliographie der Benediktinerabtei St. Lambrecht. St. Lambrecht 1916, S. 14.

[7]) Die Perioche hat Herr Dozent Dr. P. Othmar Wonisch aufgefunden und mir freundlich zur Photokopie für das Steirische Volkskundemuseum und zur theatergeschichtlichen Bearbeitung überlassen. Ich schulde Dozent P. Wonisch auch sonst Dank für manchen weiterführenden Hinweis.

verständiget worden; Wurde demnach zu disen Wohn veranlasset, *Baqueville* sey durch so geraume Zeit deß Todts verfahren, sie aber der Ehelichen Pflicht befreyet, auch ferner befugt, zur andern Heyraths-Bedingnuß zu schreiten. Der Wütterich, deme die Hoffnung das Löß-Geldt zu überkommen, gäntzlich erloschen; bestimbte *Baqueville* den Tag seines Ableibens, an deme er aber nicht nur deß Todts, sondern auch deren Banden befreyet, durch wundersame Hülff deß heiligen *Juliani* in Franckreich übersetzt, vnweit von seinen Schloß voriger Freyheit gewidmet worden, allwo er die annahende Ehe-Verbündtnuß *Rosillae* in Erfahrnuß gebracht, auch zu dero Hintertreibung sich höchst bemühet, mit diser Red zu pflegen, auß welcher er nach dargebenen Ring vnter anmüthigen Frolocken erkennet, wie auch die verpflichte Treu vnd alte Lieb erneuert, vnd sigreich erhellet. *Ludovic. Richeom. in Peregri. Lauretan. cap. 145. Georg Stengel. Iudic. Divin. tom. 2. c. 28.*"

S. 3: *PROLOGUS. Anulum maritalem per Zelum Religionis divitum amor Conjugalis conflat, et barbariem resistentem prosternit.*

V o r - S p i l. Die Eheliche Lieb ergäntzet den Braut-Ring, welcher durch den Religions-Eyffer zertheilet worden, Hemmet auch vnd erlegt den Gewalt tyrannischer Waffen.

PARS PRIMA.

INDUCTIO PRIMA. Rosilla luget diuturnam absentiam mariti in terras barbaras profecti.

E r s t e E i n f ü h r u n g. *Rosilla* betauret wehemütig ihren abwesenden vnd so fehren entlegenen Gemahel.

I n d u c t i o S e c u n d a. Baqueville interim in carcere scythico detentus, literas ad conjugem pro auxilio mittit.

A n d e r t e E i n f ü h r u n g. *Baqueville*, begunte vnterdessen *Rosillae* Brieff zu senden, ersprießliche Hülff dardurch zu erhalten.

I n d u c t i o T e r t i a. Pulcherellus cum suis aulicis Genitoris absentiam deplorat; quem tamen Rosilla spe novi Parentis consolatur.

D r i t t e E i n f ü h r u n g. *Pulcherelli* trauren-volles klagen ob der Abwesenheit seines Herrn Vatters wird von *Rosilla* vnd einen auß denen Edlknaben durch die Hoffnung eines neuen Vatters gelindert.

I n d u c t i o Q u a r t a. Barbarus Baqueville ad labores inutilem reperit, et desperato lytro eum morti destinat.

V i e r d t e E i n f ü h r u n g. Uber den gefangenen *Baqueville*, weilen er zur Arbeit vndichtig, noch mächtig das Leß-Geldt zu erlegen, ergehet das Vrtheil deß Todts.

S. 3v: *I n d u c t i o Q u i n t a. Latrones nuntium a Baqueville missum morte afficiunt.*

F ü n f f t e E i n f ü h r u n g. Der Briefftrager von *Baqueville* abgesent, wird von denen Strassen-Raubern ermordet.

CHORUS. Providentia divina Tyrannidis ensem convertit in alas, quibus genium Baqueville in liberas auras educit.

CHORUS. Die Göttliche Vorsichtigkeit verändert das Schwerdt der Tyraney in Flügl durch dero Hülff der Art-Geist *Baqueville* durch den freyen Lufft wird abgeführt.

PARS SECUNDA.

I n d u c t i o p r i m a. Architriclinus omnia pro novis Rosillae nuptijs apparat.

E r s t e E i n f ü h r u n g. *Rosillae* Taffelmaister macht alle Anstalt für die neuangehende Hochzeit.

I n d u c t i o s e c u n d a. Baqueville nuncium mortis imperterrito animo excipit.

A n d e r t e E i n f ü h r u n g. *Baqueville* wird deß auffgetragenen Todts mit vnerschrockenen Gemüt verständiget.

CHORUS. Spes humana Genium captivi deserit.

CHORUS. Die Menschliche Hoffnung verlast deß Gefangenen Art-Geist hülffloß.

I n d u c t i o t e r t i a. Baqueville ad spem divinam se convertit implorato S. Juliani auxilio.

D r i t t e E i n f ü h r u n g. *Baqueville* lendet sein Hoffnung gegen Himmel mit flehentlicher Anruffung deß H. *Juliani.*

S. 4: *I n d u c t i o q u a r t a. Baqueville in somno spectro tenetur, a quibus gratia S. Juliani liberatur.*

V i e r d t e E i n f ü h r u n g. In dem Schlaff wird *Baqueville* von den Gespenstern beunruehigt, von welchen er doch durch Hülff deß H. *Juliani* endlich befreyet.

I n d u c t i o q u i n t a. Pastorculi gregem pascentes, tempus cantu et jocis fallunt.

F ü n f f t e E i n f ü h r u n g. Die Hirten erquicken sich, die Zeit zu verzehren, mit Gesang vnd Lust-Spil.

I n d u c t i o s e x t a. Baqueville e somno excitatus, se catenis liberum, et suo castello vicinum agnoscit.

S e c h s t e E i n f ü h r u n g. *Baqueville* ermuntert von den Schlaff, befindet sich frey von der Gefängnuß, vnd erkennet mit Verwunderung, daß er nunmehr vnweit von seinen Schloß seye.

I n d u c t i o s e p t i m a. Baqueville actis D. Juliani de libertate gratijs, Nobilitatem castro appropinquantem videt.

S i b e n d e E i n f ü h r u n g. *Baqueville* vnter anmüthige Danckerweisung gegen den heiligen *Julianum*, ersicht ein Anzahl Adels-Persohnen seinen Schloß zu nahen.

CHORUS. Genius Baqueville inter timoris, et curae fluctus navigans, repulso a Pietate fastu, ad portum feliciter deducitur.

CHORUS. Der vnter vngestüme deren Sorgen, vnd Forcht schwanckende Art-Geist *Baqueville* wird von den Ubermuth belästiget, endlich durch begleit der Andacht glücklich an das Gestath eingeführt.

S. 4v: *PARS TERTIA.*

Inductio prima. Ignotus Baqueville, Rosillae alloquium expetens, ab arcis ingressu repellitur.

Erste Einführung. *Baqueville*, nach ersuchter Gelegenheit mit *Rosilla* zu reden, wird als vnbekandt von den Schloß abgetriben.

Inductio secunda. Arbastus carcere invisens, indignatur elapsum fuga Baqueville.

Anderte Einführung. *Arbastus*, der Kercker-Maister, in deme er die Gefangene besuchte, ergrimmet über den flüchtigen *Baqueville*.

Inductio Tertia. Baqueville rursus alloquium Rosillae desiderans, ut incognitus pauper, stipe donatur.

Dritte Einführung. *Baqueville* trachtet mehrmahlen nach Gelegenheit mit *Rosilla* Red zu pflegen, wird aber gleich einen onbekandten Bettler abgewiesen.

Inductio quarta. Barbarus Baqueville fugisse intelligens, reliquos captivos arctius stringi mandat.

Vierdte Einführung. Der Wütterich, in deme er die Flucht *Baqueville* vernommen, befilcht die noch überigen Gefangene in schärpffere Obsicht zu halten.

Inductio quinta. Baqueville tandem alloquim Rosillae impetrat, haec ex dimidiato aureo annulo Maritum suum agnoscit, et in comitatu aulicorum cum plausu in arcem reducitur.

Fünffte Einführung. *Baqueville* erlangt endlich mit *Rosilla* zu reden, dise erkennet auß den Theil deß Rings ihren Ehegemahel, wird also in Begleit der Hoff-Statt vnter Freuden-Zeichen, vnd Frolocken in das Schloß eingeführt.

S. 5: *CHORUS. Jupiter Hymenaeum secundas nuptias suadentem, in favorem amoris conjugalis cedere jubet.*

Schluß-Spil. Auff *Hymenaeum* den Hochzeit Gott, der zur andern Eheverbündnuß eingerathen, ergeht von *Jupiter* der endliche Befelch, den Ehrenpreyß der Ehelichen Lieb abzuwarten.

(Zierleiste aus kleinen Sternchen.)

Die nunmehr auf dem Grazer Programmdruck für die Judenburger „Backenweil"-Aufführung von 1685 folgenden *Nomina actorum* bringen wir deshalb, weil daraus das Rollenverzeichnis zu entnehmen ist und weil ferner aus der landsmannschaftlich genauen Spieleraufzählung zu erkennen ist, was dieses steirische Jesuitengymnasium im oberen Murtal für die Bildungsgeschichte der Alpenländer einst bedeutet haben mochte, da dort Studenten aus ganz Österreich einschließlich Südtirol, Bürgerliche und Adelige nebeneinander, die Lateinschule und die Vorbereitungsjahre auf die Universität durchliefen. Die Steiermark war auch nach Ausweis anderer, ähnlicher Quellen, wie z. B. der Grazer Universitätsmatriken der Barockzeit, tatsächlich eine bevorzugte Bildungsstätte des damaligen Österreich und das Kernland nicht nur der Gegenreformation, sondern der damit Hand in Hand gehenden Barockisierung der Kultur.

NOMINA ACTORVM.

Baqueville.	*Joannes Manaego civis Italus Ampeziensis Rhetor.*
Rosilla.	*Philippus Jacobus Paumgartner, Nobilis Styrus Muraviensis Rhetor.*
Filius.	*Joannes Xaverius L. B. a Lang, Styrus Graecensis Grammatista.*
Barbarus.	*Andreas Luchini, Civis Italus Sauranus Poeta.*
Gratia S. Juliani.	*Tobias Mosmann, Tyrolensis Toblacensis, civis Poeta.*
Genius Baquev.	*Franciscus Falckh, Carinthus Villacensis, Rhetor.*
Spes Humans.	*Tobias Petrus Womesey, Civis Tyrolensis Inichensis, Principista.*
Praefecti carcerum.	*Franciscus Xaverius Eysanck a Marienfels, Nobilis Tyrolensis, Rhetor.*
	Joannes Martinus Färber, Provincialis Styrus Farchensis, Principista.
Nuncius.	*Matthias Stainer Enserstorffensis, Syntaxista.*
Proceres.	*Georgius Honorius Grillitsch, Civis, Styrus Obedachensis, Rhetor.*
	Joannes Antonius Manharter, Nobilis Styrus Ernhausensis, Rhetor.
	Antonius Ludovicus a Winckelshoffen, Provincialis Tyrolensis Peitlstanensis.
Ephebi.	*Antonius Josephus Ignatius L. B. a Rechling, Styrus Judenburgensis. Grammatista.*
	Josephus Raymundus L. B. Sideniz, Styrus Rackerspurgensis, Parvista.
	Joannes Udalricus a Winckelshoffen, Provincialis Tyrolensis Peitlstanensis, Grammatista.

S. 5v:

	Joannes Josephus Claudius Amion Provincialis Styrus Judenburgensis Principista.
	Maximilianus Mauritius a Moshardt, Praenobilis Styrus Seccoviensis. Principista.
	Josephus Mayr, Tyrolensis Anrasensis, Grammatista.
Captivi.	*Christophorus Aigner, Tyrolensis Aphalterspachensis, Civis Rhetor.*
	Matthias Wilhelmus Geyer, Nobilis Styrus Weiskirchensis, Poeta.
	Matthaeus Höschl, Styrus ad Sanctam Radegundam, Poeta.
Pastores.	*Joannes Baptista Edlinger, Civis Styrus Oberwelzensis, Rhetor.*
	Josephus Meislinger, Styrus Obedachensis, Poeta.

Joannes Baptista Eysanck a Marienfels, Nobilis Tyrolensis Silianensis Syntaxista.
Wolffgangus Ignatius Hylleprant, Nobilis Styrus Graecensis, Syntaxista.
Matthaeus Winckler, Nobilis Italus Enenbergensis, Syntaxista.
Joannes Cornelius Pollinger, Nobilis Styrus Graecensis.
Franciscus Josephus ab Atlmayr, Nobilis Tyrolensis Pruneggensis, Principista.

Latrones. *Franciscus a Gagers, Nobilis Tyrolensis, Chienensis, Rhetor.*
Josephus Jenner, civis Tyrolensis Clusinensis, Rhetor.
Stephanus Antonius Ramblmayr, Nobilis Tyrolensis Arnensis, Poeta.
Ferdinandus Rästl, Carinthus Gmyntensis, Poeta.
Franciscus Womesey, Civis Tyrolensis Inichensis, Syntaxista.
Paulus Chiantri, Italus Vigensis Civis, Syntaxista.
Michael Kronobiter Civis Tyrolensis Silianensis. Syntaxista.
Franciscus Christianus Samosin, Carinthus Guettaringensis Civis Syntaxista.
Joannes Carolus Götschl, Carinthus Wolffspurgensis. Grammatista.
Petrus Sigismundus Fraisamb Styrus Scheifflingensis, Grammatista.

CHORUS MUSICORUM.

ProvidentiaDivina
Jupiter
Tyrannis } *Joannes Jacobus Wolnesser Styrus Hardtpergensis, civis, Poeta.*

S. 6:

Zelus Religionis
Barbaries
Fastus } *Antonius Siesl, Civis Tyrolensis Silianensis, Syntaxista.*

Amor Conjugalis
Genius Captivi } *Georgius Sigismundus Wagner, Civis Styrus Muraviensis, Grammatista.*

Pietas
Fortuna
Hymenaeus } *Georgius Preis, Civis Carinthus ad S. Leonardum, Grammatista.*

FINIS. (Als Vignette ein Engel mit Lorbeerzweig und Palme inmitten eines Barockgerankes).

Das Spiel, das sich uns hier in knappen Szeneninhalten nach einer Judenburger Jesuitenaufführung vorstellt, ist die Dramatisierung eines

Erzählstoffes, der in seinen Grundmotiven der Weltliteratur angehört. In seiner Festlegung auf das Geschlecht derer zu Bacqueville-en-Caux in der Normandie geht der Stoff auf eine Sage von der wunderbaren Jenseitshilfe für die Diesseitsnot eines normannischen Türkenkämpfers zurück, zu der eine alte Wunderlegende von der Gefangenenbefreiung und der Entrückung in die Heimat schon spätestens im frühen 16. Jahrhundert verdichtet wurde. Legende und Sage, Erbauungsgeschichte, Barockschauspiel, Volkslied, Volksschauspiel, Puppentheater und Hanswurstkomödie haben das Thema des „Grafen von Backenweil"[8]) mit seinen spannenden und seinen rührenden Elementen immer wieder den Hörern, Lesern und Zuschauern vorgeführt. Im Grunde ist auch er Odysseus, der nach langer Kriegs- und Irrfahrt gerade rechtzeitig heimkommt, die Wiedervermählung seiner Frau zu verhüten. Auf deutschem Boden ist es Caesarius von Heisterbach, der uns in seinem berühmten *„Dialogus miraculorum"* (8, 59), entstanden zwischen 1219 und 1222, als Erster die noch aus dem 12. Jahrhundert stammende Geschichte von dem glühenden Verehrer des Apostels St. Thomas erzählt, der vor seiner Pilgerfahrt ins „Thomasland" (vermutlich Indien) seiner Frau eine Ringhälfte zum Gedenken überreicht und sie gebeten hatte, fünf Jahre lang ihm die Treue zu halten, ihn dann aber als tot zu beweinen und sich frei zu fühlen[9]). Die Pilgerfahrt aber dauert länger, ohne daß es dem Verspäteten möglich gewesen wäre, Nachricht nach Hause zu geben. Drum wußte er nach Ablauf der Fünfjahrfrist, daß sich seine Frau eben heute einem anderen vermählen würde. Traurig betet der Pilger in einer Thomaskirche. Da wird er mit Hilfe dieses Heiligen plötzlich auf wunderbare Art entrückt, in die Heimat entführt und kann sich gerade noch durch den halben Ring, den er, zunächst unerkannt, seiner Frau in den Hochzeitsbecher wirft, zu erkennen geben und alles wieder für sich retten[10]).

Caesarius von Heisterbach erzählt uns also eine richtige Legende, ausschließlich zu dem Zweck gedichtet, das Ansehen des vielverehrten Indienapostels zu vermehren, im Unterhalten zu belehren. Die deutsche Heimkehrersage aber knüpft sich ganz in der Art der südfranzösischen Troubadourviten an manchen heimischen Minnesänger, vor allem an

[8]) Wir verwenden hier die deutsche Namensform „Backenweil" für das französische Bacqueville, wie der deutsche Name in den vor allem im Saargebiete, im Elsaß und in der alemannischen Schweiz verbreiteten Balladen gebraucht wird. Zur Stoffgeschichte der Ballade: „Der Markgraf von Backenweil" vgl. J. Meier, Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien, I. Bd., Balladen, 1. Teil, Berlin-Leipzig 1935, S. 122 ff.

[9]) M. Eberle, S. 6 ff. (mit reicher Literatur).

[10]) Genau die gleiche Legende, allerdings auf einen Jakobspilger bezogen, konnte ich mit verspäteter Heimkehr, Treuering und Wiedererkennen am Ring im Weinglas am Tage der Wiederverehelichung der Frau vor wenigen Jahren zu Steirisch Laßnitz bei Murau aus dem Volksmunde aufzeichnen.

Heinrich von Morungen. Wie es eine Tannhäusersage gibt, die nachmals in den einzelnen deutschen Landschaften kulturhistorisch bedingt in Balladenform verschiedene Tendenzen vertritt[11]), so gibt es derlei Lieder „Vom edlen Möringer", über den „Bremberger" usw.[12]). Der Spielmann mag es gewesen sein, der die Legende immer wieder mit einer historisch bedeutsamen Persönlichkeit verband und den ursprünglich rein auf den Heiligenkult gerichteten Inhalt mit Schilderungen von fernen Landen und seltsamen Lebensschicksalen ausschmückte, die sein Publikum zu hören beliebte, ja verlangte. Immer wieder überkreuzte sich dabei diese Form mit ähnlichen Inhalten, mit Heimkehrergeschichten, in denen der Gefangene bei den Türken vor den Pflug gespannt wurde („Der Graf von Rom", „Alexander von Metz[13])") und in denen etwa die liebende Frau als Mann verkleidet ihm unter Gefahren liebend und schließlich rettend nachreist.

Unser Judenburger Jesuitenspiel hingegen geht nach eigenem Quellenausweis nicht auf eine deutsche, sondern auf eine französische Lokalsage zurück. Die Perioche nennt „*Ludovic. Richeom. in Peregr. Lauretan. cap. 145*" als die primäre Quelle und daneben „*Georg Stengel. Judic. divin. tom. 2, cap. 28*". Stengels *Opus de iudiciis divinis*, lateinisch Ingolstadt 1651, deutsch Augsburg 1712, ist ein reines Erbauungsbuch mit Legenden und Wundererzählungen zur Ehre der Weisheit, Güte und Allmacht des Herrgotts. Seine lateinische Backenweil-Geschichte (II, 1651, 349 ff.) entnahm er zur Gänze und ohne wesentliche Veränderungen aus einer französischen Quelle, aus Louis de Richeôme, *Le Pélerin de Lorete* (*Peregrinus Lauretanus*), Lyon 1604, zweite Ausgabe 1607. Dessen Quelle hinwiederum ist die französische Bacqueville-Legende des 16. Jahrhunderts in der Fassung des Vielschreibers Fr. de Belleforest, angeblich in seinen *Voyages de Hongrie* (*Itinerarium Hungaricum*). Doch konnte die Forschung dieses Werk nicht mehr auffinden und auch aus der Bibliographie Belleforests anscheinend nicht mit Sicherheit feststellen[14]). Es bleibt uns zunächst allein Richeôme als Vergleichsgrundlage. Ihr gegenüber erweist sich das vorliegende steirische Spiel als eine sehr knappe, sich auf die Höhepunkte bzw. den Schluß der ganzen Geschichte wirkungsvoll beschränkende Dramatisierung.

Es wäre nun müßig, hier den mangels klarer Urkunden unentschieden gebliebenen Streit darüber aufzurollen, welcher aus der Reihe der anglo-

[11]) L. Kretzenbacher, Der Tannhäuser in der Volksdichtung Österreichs. (Volkslied-Volkstanz-Volksmusik, Bd. 48, Wien 1947, S. 2 ff.) Dazu L. Schmidt, Zur österreichischen Form der Tannhäuser-Ballade (Jahrbuch des Österr. Volksliedwerkes, Bd. 1, Wien 1952, S. 9 ff.)

[12]) Vgl. die Balladen und ihre Stoffgeschichte bei J. Meier a. a. O. I/1, S. 94 ff. (Heimkehr des Ehemannes), S. 106 ff. (Der edle Moringer), S. 161 ff. (Der Bremberger).

[13]) J. Meier, ebd. 134 ff.

[14]) M. Eberle, S. 11 f.

normannischen Grafen von Bacqueville-Backenweil, die königstreu in französischen Diensten gestanden waren und deren einer, Wilhelm VIII. Martel von Bacqueville, in der für Frankreich unglücklichen Schlacht von Azincourt (1415) die Oriflamme getragen hatte, zum Helden der Legende, des Schauspiels und nachmals des Volksliedes geworden ist[15]). Wesentlich für unsere Frage ist es, daß die steirischen Jesuitenaufführungen den Stoff unmittelbar aus der Prosalegendenliteratur, aus Richeôme und Stengel übernommen haben. Soviel sich aus dem knappen Szenar von 1685 ersehen läßt, stehen sie auch völlig für sich.

Vor und nach den Judenburger Backenweil-Spielen gibt es eine ganze Reihe von Jesuitenaufführungen unseres Themas, dazu eine weitere Ausformung der Geschichte in der Erbauungsliteratur und vor allem die Ausbildung des Volksliedes, des Volksschauspiels um die Backenweil-Legende, der Puppen- und der Hanswurstkomödie.

Die ersten Dramenfassungen, die wir kennen, gingen schon im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts, mithin knapp nach Richeôme und Jahrzehnte vor den steirischen Spielen und der nachmaligen Ausweitung in der deutschen Erbauungsliteratur, dem Volkslied und dem Volksschauspiel, in den Jahren 1622 und 1630 über die Bühne der Jesuitenniederlassung zu Tournay in Belgien. Von beiden Aufführungen haben sich Programme erhalten[16]).

Dem Typus des Barockdramas entsprechend ist die ganze Handlung von Zwischenspielen aus der Welt der klassischen Mythologie durchzogen. Immer wieder lassen sie die irdischen Vorgänge in den Auseinandersetzungen dieser allegorischen Gestalten aus klassischen Reminiszenzen parallelisiert, gelenkt und ausgedeutet erscheinen. Beide belgischen Jesuitendramen stützen sich auf Richeôme. Sie sind (im Gegensatz zum lateinisch-deutschen Programmdruck von Judenburg 1685) nur in französischer Sprache gehalten. Französischem Spielbrauch entsprechend sind auch reichlich Balettszenen und andere glanzvolle Auftritte eingestreut. So z. B. wenn König Karl VI. erscheint und über den Untergang seines gegen die Türken in Ungarn geschickten Heeres klagt; oder wenn sein Gegenspieler, der türkische Sultan selber ein Freudenfest zu Ehren Mahomets anordnet und damit Gelegenheit zu prunkvoller szenischer Tanzentfaltung gibt. Natürlich darf dann auch die Erscheinung des helfenden hl. Julianus nicht fehlen. Von tragischen Motiven ist im Jesuitenspiel zu Tournay 1622 keine Rede. Die Grundlage bildet einzig und allein die Legende. Um sie rankt sich die Belehrungsabsicht und das Schaugepränge.

[15]) Ebd. 15 ff.

[16]) M. de Blosseville, Le Sire de Bacqueville, légende normande. Reproduction de deux arguments scéniques représentés en Belgique par les étudiants des Jésuites en 1622 et 1630. Societé des bibliophiles normands, Nr. 21, Rouen 1870.

Näher dem steirischen Texte steht das zweite belgische Jesuitenspiel zu Tournay, jenes von 1630. Wesentlich knapper ist hier alles gehalten. Kurz vor der Katastrophe setzt die Handlung ein. Nach Art eines analytischen Dramas holt sie die Vorgeschichte nach. Der Verlobte der vermeintlichen Witwe, ein gewisser Phormio, tritt scharf hervor. Dazu dessen Vater Cranio, der im letzten Augenblick die Einwilligung zur Heirat auf Grund eines beängstigenden Traumgesichtes verweigert. Charakterlich ist Phormio, ebenfalls der Schwarzweißmanier des Barocktheaters entsprechend, als rücksichtsloser Draufgänger voll Habgier gezeichnet. Um so heller tritt der Dulder und endlich doch mit Freiheit, Heimkehr und erneutem Eheglück belohnte Bacqueville hervor. Allegorische Zwischenszenen und Musik als Aktschluß sind auch hier vorgesehen. Auch hier erscheint der hl. Julianus sichtbar auf der Bühne. Ursprünglich ist ja er der eigentliche Held, auch wenn es an Bacqueville-Sagenfassungen nicht fehlt, in denen an seiner Stelle der südfranzösische Mönchsheilige und bevorzugte Gefangenenbefreier und Kettenlöser St. Leonhard das Befreiungswunder bewirkt. In der Tat ist ja auch St. Leonhard der Kirchenpatron von Bacqueville in der Normandie. Außerdem läßt sich dort keinerlei historischer Sonderkult für St. Julianus nachweisen. Doch tritt St. Leonhard frühestens in einem ebenfalls nicht auffindbaren Werke von Joseph du Chalard 1624 an St. Julians Stelle[17]). Die Frage des Heiligenwechsels bleibt vorerst ungelöst.

Verglichen mit dem steirischen Jesuitenspiel von 1685 war für Tournay 1630 ein wesentlich geschickterer *pater comicus* als Textgestalter auf Grund der alten Legende am Werke. Wohl ist auch das steirische Spiel durch knappe Handlungsführung gekennzeichnet. Es setzt ebenfalls kurz vor dem Höhepunkt mit Rosillas Trauer über ihres Gatten lange Abwesenheit ein. Doch trägt sie sich schon mit neuen Heiratsgedanken, die sie, dies wohl als eine Besonderheit des steirischen Spieldichters, eines uns nicht bekannten und hier für Judenburg tätigen *pater comicus*, ihrem Sohne Pulcherellus verrät, den sie dabei mit der Aussicht auf einen neuen Vater für ihn tröstet. Dramentechnisch gesehen ist die Einführung des Knaben völlig bedeutungslos. Er tritt später nicht mehr in Erscheinung und hat, wenigstens soviel aus dem kurz gefaßten Szenar zu erkennen ist, keinerlei andere dramatische oder psychologische Funktion zu erfüllen, als diesen Wiederverehelichungsentschluß der Mutter zu vernehmen.

Nicht genauer datiert und auch nicht mit Sicherheit als Aufführung bezeugt ist ein handschriftlich erhaltenes Jesuitenspiel unseres Themas in der Nationalbibliothek zu Wien: *Drama sacrum latinis expressum versibus de quodam Baquevillio qui captivus apud Ottomanos a S. Juliano liberatur et ad Bonillam uxorem redit, inscriptum „Amores Baquevilli et Bonillae*[18])*“*. Elf kurze Szenen auf 15 Kleinoktavseiten sind es, „eine dramatische Skizze, die aber nach bewußt künstlerischen Grundsätzen aufgebaut ist“ (M. Eberle). Wieder ist, wie zu Tournay 1630 und zu Judenburg 1685, nur der letzte Teil des Geschehens zur szenischen Aufführung vorgesehen. Zudem springt die Handlung nicht mehr auf wechselnden Schauplätzen zwischen der Normandie und der Türkei hin und her. Alles ist auf den Helden Bacqueville ausgerichtet. Ihn begleitet der Zuschauer durch sein Leid bis zur Entrückung und zur Endglorie des Dulders.

[17]) M. Eberle, S. 20 ff.

[18]) Ebd. 67 ff.

Manches erinnert beim Wiener Spiel an das steirische. Wenn im Judenburger Spiel von 1685 der *Amor Conjugalis* im Vorspiel „den durch den Religionseifer zerteilten Brautring ergänzt“, so schmieden im Wiener Spiel Amoretten als Hüter der Gattenliebe Eheringe. Im allegorischen Spiel werden sie von „Widerwärtigkeit“ (*Adversitas*) durch deren beständige Angriffe gegen den Sitz der Liebesgötter gestört. Es ist gleichsam der Leitgedanke des Wiener Spiels, daß es den Amoretten endlich doch gelingt, *Adversitas* zu besiegen. Der Textgestaltende *pater comicus* aber hat sich in der Komposition des Wiener Spiels wirklich in die Seele des zwischen Angst und Hoffnung, zwischen Daseinslust und Jenseitsbereitschaft sich quälenden Helden versenkt.

Das Wiener Spiel des 17. Jahrhunderts ist lediglich in lateinischer Sprache, dafür aber im Gesamttext erhalten. Vom steirischen kennen wir nur das lateinisch-deutsche Szenar. Die Prioritätsfrage wird dadurch sehr erschwert. Wahrscheinlich liegt das Wiener Spiel, das sich im wesentlichen an Richeôme hält, vor dem zweiten steirischen Spiel. Vielleicht hat der steirische Textdichter sowohl die gedruckten belgischen Programme wie auch das handschriftliche Wiener Spiel gekannt. Der Austausch von Spielprogrammen zwischen den einzelnen Ordensprovinzen und mehr noch innerhalb des gleichen Verwaltungsbereiches der Jesuitenniederlassungen war sehr rege. Zudem ist es für den Jesuiten seit eh und je schon nach dem Willen seines Ordensstifters Grundsatz, daß er sich nirgends fest bindet, daß er vielmehr als ein *miles Christi* heute da und morgen dort der Innenmissionsidee der Kirche nach den genau geregelten Aufträgen des militärisch straff gelenkten Ordens dient, ganz im Gegensatz zur festen Heimatbindung, zur *stabilitas loci* bei den bodenständigen „Kulturorden“ der Benediktiner, Zisterzienser u. a.

Die Aufführungen bzw. Texte der Jesuiten zu Tournay, Judenburg und Wien sind nicht die einzigen dieses Ordens geblieben. Nach den steirischen Aufführungen von 1669 und 1685 liegen solche auf den Jesuitenbühnen zu Augsburg (1688)[19]), Eichstätt (1694)[20]), München (1713)[21]), Linz a. d. Donau (1714)[22]),

[19]) Ebd. 33.

[20]) „Carolus von Baqueville. Auss Siben-Jähriger Türckischer Gefangenschafft durch Göttliche-Hilff Erlediget und wiederumb in sein voriges Glück gesetzet.“ (M. Eberle, S. 33.)

[21]) R. Köhler, Kleinere Schriften, Bd. I, Weimar 1898, S. 585.

Rottweil (1721)[23]), Luzern (1723)[24]) und Brig im Wallis (1755)[25]). Allerdings ist es sehr wahrscheinlich, daß sich diese Spiele, von denen wir ebenfalls meist nur die Titel und kurze Szeneninhalte nach den Periochen kennen, bereits auf eine neue, sehr weit verbreitete deutsche Legendenfassung nach der französischen bei Richeôme und der lateinischen bei G. Stengel stützen: auf der Darstellung im „Auserlesenen Historybuche", das der berühmte Kapuziner P. Martin von Cochem zu Dillingen erstmals 1687, zwei Jahre nach dem letzten Judenburger und eines vor dem Augsburger Spiel erscheinen ließ. P. Martins von Cochem Einwirkung auf die gesamte spätere Erbauungsliteratur und mittelbar auf die Textgestaltung des deutschen geistlichen Volksschauspiels, darunter sehr wesentlich auch des steirischen, ist kaum zu überschätzen[26]).

Immerhin gehen neben dem Jesuitentheater auch dramatische Fassungen von Einzelgängern außerhalb der Ordenstheatertradition einher. So hatte 1643 der Schwyzer Kaspar Abyberg ein bisher ungedrucktes Monsterspiel von weit über 4000 Versen um unser Thema geschrieben[27]). Es ist mit aufdringlicher Lehrhaftigkeit vollgepfropft und enthält endlose allegorische Szenen. Doch bringt es in gut eingeführten Rollen von derbkomischen Volksmenschen, wie des Bauern Claus und seines reizbaren und zungenfertigen Weibes Clev, ein kräftiges Lokalkolorit gesunder Alltagsmenschlichkeit zu Schwyz herein. Daneben hat Abyberg offenkundig auch schon den verwandten Balladenstoff des „Grafen im Pfluge" dort verwendet, wo er die Leiden des Gefangenen zu schildern unternimmt.

[22]) A. C. Czerny, Kunst und Kunstgewerbe in St. Florian. Linz a. d. D. 1886, S. 266. Es handelt sich um einen „Bacqueville, Normandiae comes". Die erhaltene Musik dazu (cod. 13.364 der Wiener Hofbibliothek) schrieb der Organist Melchior Kämpfl. Vgl. K. Schiffmann, Drama und Theater in Österreich ob der Enns. 63. Jahresbericht des Museums Linz, 1905, S. 39.

[23]) R. Köhler, I, S. 585.

[24]) „Libertus Sancti Juliani. Das ist der auß der Türckischen Gefangenschafft durch Hülff deß heiligen Juliani Freygelassener. Vorgestellt von der studierenden Jugend deß Gymnasii der Gesellschafft Jesu zu Lucern den 3.—6. Herbst Monat" (1723). „Getruckt zu Lucern bey Heinrich Rennward Wyssing, Statt-Buchtrucker, 1723." (München, sign. 4°, Bav. 2193, IX, 19. lat. u. deutsch.) Vgl. J. Ehret, Das Jesuitentheater zu Freiburg in der Schweiz. Freiburg i. Br. 1921, S. 200.

[25]) „Bacqueville Comoedia, genio huiusce loci accomodata." A. Carlen, 250 Jahre Studententheater im deutschen Wallis. 1600—1800 (1850). (Vallesia, Jahrbuch der Walliser Kantonsbibliothek, des Staatsarchivs und der Museen von Valeria und Majoria, V. Bd., Sitten 1950 [in Buchform Zug 1950], S. 334.)

[26]) Vgl. J. J. Ammann, Das Leben Jesu des P. Martinus von Cochem als Quelle geistlicher Volksschauspiele. (Zs. des Vereins f. Volkskunde, III, Berlin 1893, S. 208 ff.) Dazu: L. Kretzenbacher, Lebendiges Volksschauspiel in Steiermark. Wien 1951, S. 283 f., 259 f., 343 f.

[27]) M. Eberle, S. 35 ff.

Eine Rückkehr zum vorwiegend religiösen Charakter der ursprünglichen Geschichte bedeutet ein anderes Schweizer Backenweildrama, das ganz in die reiche Volksschauspiel-Überlieferung des schweizerischen Wallis gehört, die ihrerseits völlig aus dem Nährboden des barocken Ordensdramas, zumal der Jesuitenaufführungen zu Sitten und Brig im Wallis, erwachsen war[28]). Wir sprachen schon davon, daß die Jesuitenstudenten zu Brig 1765 eine „*Bacqueville-Comoedia*" spielten. Ums Jahr 1800 schrieb nun Lukas de Schallen (Deschalen) (1766—1821) ein Spiel um „Die Grafen Philibert und Rodolf von Paqueville oder Bruderliebe und Ehetreue[29])". Zwei Brüder sind es, die zunächst das gleiche Schicksal erleiden, die türkische Gefangenschaft. Den einen rettet seine getreue Gattin Roserta, die, als Musikant verkleidet, ihn im weiten Türkenlande gesucht, gefunden und befreit hatte. Genau so wie es das steirische „Grafeng'spiel" aus St. Peter am Kammersberg als Spätling im Gefolge des Jesuiten- und Benediktinerdramas auf der Grundlage dieser Heimkehrergeschichte und Volksballade geschehen läßt[30]). Den andern rettet die Hilfe des hl. Julianus durch das Entrückungswunder aus der Gefangenschaft. Deschalens Spiel mit dem Doppelschicksal der beiden Brüder liegt ganz auf der Ebene des im späten 18. Jahrhundert mächtig aufblühenden Volksschauspiels. Es wäre verwunderlich, hätten sich nicht auch die Ostalpenländer in ihrer so reichen und bis zur unmittelbaren Gegenwart fortdauernden Volksschauspielfreude des Heimkehrerthemas erinnert und es unterhaltend und lehrhaft zugleich aufgenommen und immer wieder neben der Balladenform weiter gepflegt.

Zumal das Tiroler Volksschauspiel ist es, das unser Backenweilthema gern aufnahm, wenngleich uns seine Texte ebensowenig erhalten blieben wie die sichere Kunde von ihrem wirklichen Zusammenhang mit der Ordensdramatik an den tirolischen Jesuitenkollegien und anderen Klöstern. Noch während der Blütezeit der an sich für ein gebildetes, des Lateins kundiges Publikum berechneten Ordendramatik gab es zu Innsbruck 1754 schon eine Volksaufführung eines Spiels „Das Leben des Grafen Pagnevill[31])". Das kleine Dorf Brennbichel im Gurgeltal erfreute sich 1770 an einem Parabelspiel „Neutestamentlicher Job, das ist Graf Julian de Paquevill[32])". Die weitere

[28]) Vgl. J. Ehret a. a. O. bes. die Karte im Anhang: Die Jesuitenniederlassungen im Oberwallis und ihr Einfluß auf das Volkstheater. Dazu: A. Carlen, Das Oberwalliser Theater im Mittelalter (Schweizerisches Archiv für Volkskunde, 42, Basel 1945, S. 65 ff.), J. Bertrand, Le Théatre populaire en Valais, ebd. 31, 33 ff.

[29]) M. Eberle, S. 74 ff.

[30]) L. Kretzenbacher, Jesuitentheater im Volksmund. A. e. O., Text- und Stoffgeschichte des aus steirischem Volksmund aufgezeichneten Jesuitenerbes.

[31]) A. Sikora, Zur Geschichte der Volksschauspiele in Tirol. Zs. des Ferdinandeum, III. Folge, Bd. 50, Innsbruck 1906, S. 365.

[32]) Ebd. 363.

Aufführung eines „Paqwevill" zu Wilten bei Innsbruck im Jahre 1790 mag in den Kulturumkreis des berühmten, theaterfrohen und sehr volksverbundenen Prämonstratenserstiftes gehören[33]). Auch zu Pfunds im Inntal ging 1792 ein „Julian, Graf von Paquevill" über die Bretter der Volksschauspielbühne[34]).

Die Erkenntnis vom Lebenszusammenhang des lebendigen Volksschauspiels oder auch des inzwischen unter den Verboten der Aufklärung des späten 18. und der Mißachtung des 19. Jahrhunderts ausgelöschten Spiels ist erst sehr spät gereift[35]). Bestenfalls hatte man noch die Hanswurstkomödie ernst genommen und auch die meist nur, weil sich in ihr die großen Themen der Weltliteratur in der kindlich-naiven oder derb-animalischen Schau des „gemeinen" Volkes widerspiegeln: ein Don Juan, ein Doktor Faust, eine leidende Genoveva.

Wirklich hat sich auch das österreichische Puppenspiel den „Backenweil" nicht entgehen lassen. „Graf Paquafil" heißt das Spiel eines fahrenden niederösterreichischen Puppenführers[36]). Es ist ein typisches Kind dieser Art Volkspoesie und die genügsamen Zuschauer werden Tränen geweint haben, wenn Graf Backenweil traurigen Abschied von seiner schönen jungen Gemahlin nimmt, und Tränen gelacht, wenn Kasperl dasselbe bei seinem Katherl tut oder wenn Kasperl sich in der türkischen Gefangenschaft bemüht, aus einem türkischen Buche den muslimanischen Glauben zu erlernen. Seltsam bleibt die Verbindung mit dem Faustmotiv, da „Paquafil" sich mit des Teufels Hilfe aus der Gefangenschaft hätte befreien können, den Versucher aber zurückweist und Himmelshilfe durch seinen Schutzengel erfleht und erhält. Denn der Schutzengel ist es, der dann den hl. Julian als mächtigen Retter herbeiholt. Die Beziehungen dieses Puppenspiels zum „Faust" der gleichen Gattung sind auch sonst kaum zu verkennen. Ein gewiegter Puppenführer kennt sein Publikum und alle theaterwirksamen Szenen. Die flicht er deswegen auch beliebig und ohne Rücksicht auf feste Themenverbindung ein, wenn es ihm geraten scheint. Natürlich wird auch Kasperl befreit, mit des allerdings dann geprellten Teufels Hilfe entrückt und gerade rechtzeitig heimbefördert, als auch sein Katherl schon neue Ehegelüste verspürt.

Die Frage, wie das Backenweilthema ins Puppenspiel gekommen ist, läßt sich nicht mit Urkunden lösen. An eine Verbindung des niederösterreichischen Spiels unmittelbar mit der Schweizer Dramatik des 17. Jahrhunderts zu denken, wie dies geschah, solange man die gesamte ostalpine Volksschauspielüberlieferung und wesentliche Zwischenglieder der Stoffgeschichte auf dem österreichischen Ordenstheater nicht kannte, erübrigt

[33]) Ebd. 363. [34]) Ebd. 362.

[35]) Vgl. für die Steiermark: L. Kretzenbacher, Die Steiermark in der Volksschauspiellandschaft Innerösterreich. Österr. Zs. f. Volkskunde II, Wien 1948, 148, insbes. die Karte nach S. 192.

[36]) R. Kralik und J. Winter, Deutsche Puppenspiele, Wien 1885. M. Eberle, S. 94 ff.

sich heute. Der Stoff ist als Erbe des Barocktheaters und des geistlichen Volksschauspiels lebendig geblieben. Hat er doch auch in der Steiermark unmittelbar in der Nähe des Jesuitenspielortes Judenburg, von dem wir ausgegangen waren, zu Weißkirchen auf der Bretterbühne einer wandernden Komödiantentruppe zum wer weiß wievielten Male fröhliche Urständ gefeiert, als deren Direktor um 1820 die schaulustigen Weißkirchner zu folgendem Spiele vielversprechend einlud: „Mit hoch und gnedigster Bewilligung, wierdt heindte von uns aufgefieret eine History in drey Abhandlungen, betitult ‚Graf Jullianus oder die Gefangenschaft der Christen in der Türgey', wobey sich der Hansswurst recht lustig einfindet. Zum Beschluss volget mit Bersohnen ein lustiges Nachspill. Wobey wier nuhr schmeichlen um den gnedigen Besuch[37])."

Und sie werden auch ihren Zuspruch gehabt haben. Freilich wird sich wohl keiner der Weißkirchner Zuschauer träumen haben lassen, daß es das gleiche Spiel ist, mit dem einst die Jesuitenstudenten im nahen Judenburg Adelsgäste und Bürger ihrer Stadt und der Umgebung in notvoller Türkenzeit tröstend und aufrichtend unterhielten. Freilich ohne den Hanswurst, den zwar Gottsched nachmals feierlich verbannt hatte, allerdings ohne mit der Schaulust des Volkes zu rechnen, die Tragisches nur dann verträgt, wenn es mit Heiterem gewürzt ist. Denn der Mimus ist ewig und unverlierbar wie die menschliche Anteilnahme an den Geschicken des Helden, der kämpfend Heimat und Glauben verteidigt, wie die Rührung, wenn er nach Leid und Todesnot dennoch als Heimkehrer die Freiheit, den Frieden und das Glück am heimatlichen Herd bei einem liebenden Weibe wiederfindet.

[37]) J. Zahn, Steirische Miszellen, Graz 1899, S. 399.

Schlangenteufel und Satan im Paradeisspiel

Zur Kulturgeschichte der Teufelsmasken im Volksschauspiele

„Ich komm herein in das Paradeis
Geschlichen in einer Schlangen Weis'".

Mehr und mehr entwickelt sich die Maskenforschung zu einem Sondergebiete innerhalb der kulturhistorischen Volkskunde. Der reiche Bestand an historischen und gegenwärtig noch fortlebenden oder sich neu bildenden Maskenbräuchen in Europa umfaßt nur eine Gruppe innerhalb der über die ganze Erde verstreuten Maskenformen des religiösen Ritus, der volksglaubensmäßigen Magie oder der ihres kultischen Sinnes entleerten Maskeraden in den verschiedenen Maskenperioden des Jahrlaufes. Zu ihnen gehören auch die Masken im kultischen Ritual, im religiösen Drama und — nach mannigfachem Sinnwandel — auch jegliche Art der Theatermaske bis heute.

Sehen wir von den religiösen Weihespielen ab, wie sie zu bestimmten Anlässen (Kirchengründungen, Reliquienübertragungen, Jubiläen usw.) meist an historischen Stätten, an Wallfahrtsorten etwa, als Barockerbe fortleben oder neu sich bildeten, so hat innerhalb des christlichen Glaubensbereiches allein das geistliche Volksschauspiel in allen Formen, als Umzugs-, als Stuben- und als Großspiel den Lebenszusammenhang zwischen Spiel und Brauch bewahrt, mithin auch der Maske ihre alte Funktion im Kulte belassen.

So vermag denn auch das geistliche Volksschauspiel in seiner Stellung zwischen Liturgie und Brauch heute noch manches auch über das Wesen der Maske auszusagen, wie es in seiner Gesamtheit einen eigenartigen Sonderzweig der Volkskultur darstellt, um den sich Literaturgeschichte, Volkskunde, Theaterwissenschaft und Religionspsychologie in gleicher Weise bemühen müssen. Dieses geistliche Volksschauspiel hat sich in der Form des bühnen- und vorhanglosen Spiels in der Wohnraummitte (Stubenspiel) vor allem in den ostalpinen Ländern erhalten. Es gehört zumal in den Ländern Steiermark und Kärnten zum lebendigen Erbe der Volkskultur bis auf unsere Tage. So kann auch

die Maskenforschung auf Grund einer Reihe schon geleisteter Vorarbeiten [1]) vom Gegenwartsbestande ausgehen. Sie kann in der räumlichen Enge einer einzigen Spiellandschaft [2]), ja noch enger: eines Teiles dieser Spiellandschaft, eines Spielkreises, und an der begrenzten Anzahl der Spielthemen dennoch die Vielfalt der Ausformungen aufzeigen, zu denen etwa die Teufelsmasken im steirischen Volksschauspiele sich ausgliederten und gegenwärtig noch weiterformen.

I.

Fast alle geistlichen Spielthemen des steirischen Volksschauspieles lassen den oder die Teufel und zwar durchaus maskiert auftreten. Ausgenommen sind lediglich das Hirten-(Christgeburt-) Spiel, das Spiel vom ägyptischen Joseph, das Job-Spiel und das Genoveva- und Bayerischer-Hiasl-Spiel. Innerhalb der verbleibenden, noch immer aufgeführten Spielthemen (Paradeis-, Schäfer-, Nikolaus-Spiel, Prasser- oder Hauptsünden-Spiel, Spiel vom Verstockten Sünder) sind der oder die Teufel wesentliche Träger der Handlung. Ihre Erscheinungsform ist mannigfach gegliedert. Zunächst schon darnach, ob der diabolus im christlichen Sinne auftritt oder ob er als solcher nur den Namen für eine oder mehrere Brauchgestalten der mittwinterlichen Masken- und Lärmumzüge hergibt, die sich sekundär einem Spiele christlich-legendaren Sinnes einordneten. Dann aber, ob der Teufel nach der alttestamentlichen Vorstellung als Schlange auftritt oder aber als menschengestaltiger Verführer des Urelternpaares und als Widersacher Gottes. In einem der wesentlichsten und themenältesten Volksschauspiele überhaupt, im „Spiel von Schöpfung, Fall und Austreibung Adams aus dem Paradiese" (um mit Hans Sachs den Titel anzugeben), im volkstümlichen „Paradeisspiele", wie es in den alpinen Spiellandschaften heißt, tritt der Teufel in zweierlei

---

[1]) K. Weinhold, Weihnacht-Spiele und Lieder aus Süddeutschland und Schlesien. Graz 1853.
A. Schlossar, Deutsche Volksschauspiele. In Steiermark gesammelt. 2 Bände, Halle a. d. S. 1891.
J. R. Bünker, Volksschauspiele aus Obersteiermark. Wien 1915.
L. Kretzenbacher, Lebendiges Volksschauspiel in Steiermark. Wien 1951.
L. Kretzenbacher, Passionsbrauch und Christi-Leidenspiel in den Südost-Alpenländern. Salzburg 1952.

[2]) L. Kretzenbacher, Die Steiermark in der Volksschauspiellandschaft Innerösterreich. (Österreichische Zeitschrift für Volkskunde N. S. II, Wien 1948, S. 148 ff., mit Verbreitungskarte).

Erscheinungsformen auf: als Schlange und als hörnertragender Höllenmensch. Diesen Formen gilt unsere Untersuchung.

Das Mitansehen eines geistlichen Volksschauspieles in einer gedrängt vollen Bauern- oder Wirtshausstube gehört zu den eigenartigsten Erlebnissen dieser Art religiös-dichterischer Volkskultur. In der Stubenmitte ist ein schmaler Fußbodenstreifen von 3—4 m Länge von der einzigen Türe zur Raummitte hin freigelassen. Nicht mehr als anderthalb Meter ist diese völlig beigabenlose „Bühne" breit. Der Prologengel ist schon auf und abgeschritten. Gottvater hat in großartiger Majestät seine Ewigkeitsverse rezitiert, hat Adam und Eva erschaffen. Die Teufel haben wütend über die Erschaffung des Menschen ihren „Ersten Höllischen Rat" gehalten und schon ist der Verführungsplan ausgeheckt. Das Urelternpaar ist ahnungslos. Johlend haben die Teufel die Spielstube verlassen.

Da tritt nun einfach ein Bursche im steirischen grau-grünen Lodengewande des Alltags herein. Er ist der Spielleiter, der „Buchhalter" (Einsager mit der Texthandschrift), der Regisseur, der Billeteur und vor allem der Requisiteur, alles in einer Person. Als solcher bringt er jetzt ein kleines Tannenbäumchen. Kaum einen Meter ist es hoch. Es steht auf dem eigenen, mitausgegrabenen Wurzelstocke oder in einem hölzernen Standkreuze. An seinem Wipfel aber trägt es einen leuchtend roten Apfel. Nun wissen es alle Miterlebenden, die die überlieferte Formensprache des Volksschauspieles verstehen: die Bauernstube, die eben noch die „Hölle" war, in der die Teufel tobten, ist jetzt der Garten Eden, das Paradies. Gleich wird es uns auch Satan selber zuraunen, was wir schon ahnen: „Dies ist der Baum der Wissenschaft . . ." und der rote Apfel am Tannenwipfel, das ist die verhängnisvolle Frucht der Erkenntnis.

Wie aber setzt nun das lebendige Volksschauspiel der Steiermark den biblischen Bericht über die Schlange in szenische Gegenwart um, da der Verführer Satan doch als Schlange vom Baume zu den Ureltern sprach? (Gen. 3, 1—6; Apok. 12, 9, die „alte Schlange, die Teufel und Satan heißt").

In jener für das Volksschauspiel so kennzeichnenden, ja sein innerstes Wesen erklärenden Art der naiven Realistik bei einer sonst geradezu unglaublichen und nur aus den liturgischen Wurzeln des religiösen Spiels verständlichen Anspruchslosigkeit in Dingen der szenischen Illusion wird nun der Begriff der biblischen Teufelsschlange in doppelter Art sinnfällig gemacht: durch ein naturalistisch wirkendes stummes Requisit einerseits und den sprechenden Teufelsspieler in der konventionellen Teufelsmaske andererseits. Der Miterlebende, der durch kein

Spannungselement einer unbekannten Handlung abgelenkt wird, sondern gewohnt ist, beim Hören „heiliger" Sprache wie in der Kirche vom allzu Sinnfälligen zu abstrahieren, beachtet nur das plumpe Requisit und hört dabei auf den maskierten Teufelsspieler. Mit einem Satze ist der in die Stube gesprungen und hat sich, völlig schwarz gekleidet, mit Lederhaupt-Maske und Hörnern drauf, die Mund- und die Augenränder rot umrandet, hinter den „Baum der Wissenschaft" gehockt. Mit einer Hand hält er im Obermurtaler Spiele wie in der Weststeiermark das Schlangenrequisit gefaßt. Es ist eine zwei Meter lange, mit Sägespänen gefüllte Sackwurst aus schwarzem Stoff. Vorne dran ein ziemlich großer, plumper Tierkopf, halb schlangenartig, halb hündisch; Ohren und Nase sind aufgenähte schwarze Lederflecke, das Maul und die Augenränder sind mit roten Wollfäden eingesäumt. Der Schlangenleib selber ist mit roten Flicken benäht. Doch das sind nur die Reste einer ehemaligen grellroten Bandumwindung, die das an sich schon gefährlich aussehende Schlangenungetüm noch unheimlicher erscheinen läßt. Der Leib dieser Teufelsschlange läuft spitz aus [3]).

So wird die Szene des Ursündenfalles zu einem eindringlichen Erlebnis. Der Schrecken des Gottvaterrufes, sein Fluch über das Paar, der Teufelsjubel: all das wird nun rasch folgen. Inzwischen aber hat der Satansspieler sich, noch ehe die Stimme Gottvaters aus der Nebenstube ertönt, seelenruhig erhoben, den nunmehr apfellosen „Baum der Erkenntnis" am Wipfel gepackt und ihn samt seinem dran hängenden zweiten Selbst, der „Schlange", unbekümmert zur Türe hinausgetragen. Denn Gottvater braucht Platz, wenn er das sündige Paar zur Rechenschaft zieht, und ebenso der Erzengel, der mit dem Schwerte die in Schuld Gefallenen zur Stubentüre hinaus „ins Elend" drängt.

Indes ist diese Gegenwartsform einer Teilung der Verführerrolle zwischen einem redenden Satan und einem leblosen Schlangenrequisit eine anscheinend jüngere Entwicklung. Die vielen steirischen Paradeisspiele des 19. Jahrhunderts kennen hier noch andere und nicht minder eigenartige Lösungen, die ebenso ihre Wurzeln in der mittelalterlichen Spielwelt und in der Ikonographie der Sündenfallsdarstellungen haben dürften. Noch aus dem frühen und mittleren 19. Jahrhundert sind etliche Paradeisspiele erhalten, bei denen wir aus den, wenn auch knappen Andeutungen, immerhin die Verführerteufels-Maske einigermaßen erkennen können.

---

[3]) Vgl. dieses Spielrequisit der Paradiesschlange im Steirischen Volkskundemuseum zu Graz, Inv. Nr. 5120 (aus St. Peter ob Judenburg).

II.

Zu den ältesten heute gedruckt vorliegenden Volksschauspieltexten der Steiermark gehört das „Paradeysspiel" aus Fohnsdorf in Obersteier, wie es der Cameralverwalter J. F. Knaffl im Zuge der statistisch-topographisch-historischen und volkskundlichen Landesaufnahme des Erzherzogs Johann aus eigenem Spielerlebnis niederschrieb und wie es V. Geramb 1928 handschriftgetreu herausgegeben und kommentiert hat [4]). Als reines Stubenspiel („im Tanzsaale beym Jacklwirthe zu Fohnsdorf") (Knaffl-Hs. S. 73) nimmt es schon dadurch eine eigenartige Stellung in der übrigen Paradeisspielüberlieferung ein, daß es nicht (wie heute fast allein üblich) dem weihnachtlichen Erlösungsspiele vorangestellt ist, sondern zusammen mit einem satirischen Nachspiele (vom „Teufel, der den Verwalter holt") an das Krippen-(Christgeburt-)Spiel angehängt wurde. In Knaffls Vorbemerkungen über die „Personen und das Kosthüm" scheint die Schlange nicht gesondert auf. Bezüglich des Teufels wird lediglich verwiesen: „wie er oben im heil: Nicolaus Vorabend beschrieben worden ist" (S. 97). Hier aber handelt es sich lediglich um den buttentragenden Begleiter des Bischofs, den „Bartl in einem umgekehrten Pelz oder Kotzen gehüllt und vermumt, mit Glocke und Kotzen Schrecken verbreitend; mit einem Futterkorb, in welchen Nüssen, Biernen und Äpfel, als Gabe für gute Kinder und Ruthen für böse Kinder da sind. Hinter ihm ein Bedienter mit einem Korb am Rücken, aus welchen zum Schrecken der Kinder ein paar ausgeschoppte Kinder strümpfe herausgucken" (S. 50). Das könnte also nur im ersten Teile, in der Pelz- und Deckenvermummung auch für das Paradeisspiel zutreffen.

Der Spieltext besagt deutlich, daß ein menschlicher Teufelsspieler „statt der Schlange" die Verführungsszene spricht. Noch freuen sich Adam und Eva über Gottes Schöpfung, „daß wir hier im Paradeiß / Ihm dienen mit größten Fleiß". Hier besagt nun die Regiebemerkung: „Da kommt schon der Teufel und blaßt der Eva zu". Er muß also wohl wie eine Schlange fauchen, hat aber vorerst noch nichts zu sprechen. Indes dürfte (wie im Obermurtaler und im Weststeier-Gegenwartsspiel) bereits ein Bäumchen in die Spielstube getragen sein. Denn schon bemerkt Adam: „Von diesen Baum mußt Eva nichts genüssen . . .". Eva glaubt ihm jedoch nicht: „Die Frucht schadet uns gewißlich nicht / Her, was die Schlange zu uns sagt, / Sie uns bey Gott ja nicht verklagt". Da aber vermerkt die Handschrift ausdrücklich: „Der Teufel statt der Schlange rückwärts: Es ist der Baum der Wissenschaft, / Eßt nur, er bringt euch grosse Kraft . . .". Gleich darauf: „Eva ißt vom Apfel, den ihr die Schlange giebt".

Nach dem „Schlangenlied", der Wehklage über die Verführung, versteckt sich das Urelternpaar „hinter den Baum", von wo es Gottvater hervorruft.

Die (durch den Bibelbericht bedingte) Ähnlichkeit mit der gegenwärtig üblichen Darstellung der Verführungsszene liegt auf der Hand. Doch ist anscheinend nur Satan als menschengestaltiger Teufel anwesend, der — bibelgerecht! — „statt der Schlange" auftritt. Von einem besonderen Schlangenrequisit, das der Berichterstatter gewiß erwähnt hätte, ist keine Rede. Auch nicht von einem besonderen Schlangenkostüm. Ohne jede Besonderheit heißt es zu Beginn der Gerichtsverhandlung in der Handschrift: „Teufel hebt den geessenen Apfel auf und sagt zu Gott . . .". Gottvater selber spricht den Teufel ebenfalls nunmehr als „Schlange" an: „Du Schlange! Weil Du sie zur Frucht / Gereizet, sey Du jetzt verflucht. / Du wirst nun auf dem Bauche gehen . . .".

Aus einer Admonter Spielhandschrift des frühen 19. Jahrhunderts druckte der verdienstvolle Volksschauspielforscher J. R. Bünker 1915 ein Paradeis- und Schäferspiel des Ennstales in der Rechtschreibung der Vorlage ab [5]). Daraus geht hervor, daß hier Satan und die Schlange als zwei verschiedene Darsteller mitwirkten. Gleich zu Spielbeginn, nachdem Gottvater das Menschenpaar erschaffen hatte und Luzifer voll Wut darüber den „Ersten Höllischen Rat" einberufen hat, heißt es: „Luzifer drit auf" und „Satan und schlan (scil. Schlange) dreten auf". Die beiden letzten haben verschiedene Rollen, deren Einzelteile („Sprüch", „Reim", „G'sätzl" im steirischen Volksschauspiel genannt) gesondert numeriert sind [6]). Offenbar trägt nun der Schlangenteufel auch ein Schlangenkostüm mit einem Schlangenkopf. Denn Luzifer bezieht sich darauf, als Satan die Verführung unter dem Baum der Erkenntnis vorschlägt (nr. 16): „Gar recht, gar recht mein Satan, / dein Rath thut mich drösten schan, / darum wil ich mich befleißen / und mit dem Schweif der schlangen schmeisen, / weil sie die Listigste unter allen . . .". Dabei mußte sich der Luzifer-Spieler von Satan weg zum Schlangenteufel gewendet haben, der daraufhin seinen Gehorsam bekundet: (S. 24, nr. 17) „Zu diesen will ich mich bequemen, / wil alen befehl auf mich nehmen, / ich wil mit meinen Schweif herumschmeisen, /

[4]) V. Geramb, Die Knaffl-Handschrift, eine obersteirische Volkskunde aus dem Jahre 1813. Berlin-Leipzig 1928.

[5]) J. R. Bünker, Volksschauspiele, S. 17 ff., über die Hs. S. 18 f.
[6]) Ebenda, S. 23 f., nr. 11 ff.

du wirst mir auch beistand Leisten . . .". Satan tritt dann auch in der Verführungsszene überhaupt nicht mehr auf, sondern überläßt das Verführungswerk dem Schlangenteufel, der sich also einführt (S. 24, nr. 20): „Ich kum herein ins Paradeis / als ein Schlangen weis". Und es heißt: „Die Schlangen wentet sich zu Adam und Eva". Die „Schlange" dürfte also ähnlich dem Gegenwartsspiele hinter dem Bäumlein geduckt die Verführungsverse geraunt haben, vielleicht mit einer Fistelstimme halb gesungen, halb gelispelt, wie es heute üblich ist.

Als eigenartige Zwischenszene, die ähnlich auch in den Donnersbacher Paradeisspielen wiederkehrt, ist nun im Admonter Spiele zwischen der jähen Reue Adams und dem Gottvaterfluche über ihn und sein Weib ein Streitdialog zwischen dem Tode und der Schlange eingeschoben (S. 25, nr. 35—42), in dem sich der Teufel „Schlang" plötzlich als „Ehe-Teufel" einstellt und sich seiner Verdienste rühmt. Die Rolle des „Eheteufels" ist seit den Renaissancespielen (Paul Rebhuhn, „Hochzeit zu Kana", 1538) geläufig und lebt auch im steirischen Nikolausspiele ungebrochen fort.

Erst im nächsten „Höllischen Rat", in Luzifers voreiligem Victoria-Jubel (nr. 69 ff.) tritt die „Schlange" wieder auf, hier als dritter Teufel neben Luzifer und Satan. Am „Himmlischen Gericht" im Beisein Gottvaters und der Schwestern Barmherzigkeit und Gerechtigkeit (litigatio sororum) beteiligen sich die beiden Teufel „Satan" und „Schlange" nicht mehr. Im unmittelbar darauf folgenden „Schäferspiel" jedoch, das mit einem neuerlichen „Höllischen Rat" abschließt, sieht sich Luzifer lediglich je einem nicht näher gekennzeichneten „1., 2. und 3. Teufel" gegenüber.

Ähnlich verhält es sich bei der Teufelsverführung in den zwei Paradeisspielen aus Donnersbach bei Irdning im Ennstale, die ebenfalls J. R. Bünker 1915 abdruckte. Einst hatten sie einem J. Baresser in St. Martin bei Gröbming gehört. Es handelt sich um zwei Paradeis- und Schäferspiele. Beide sind von einem Spielführer namens Franz Seebacher, vulgo Tinnersbichler in Donnersbach 1835 und 1836 geschrieben [7]). Die Fassung von 1835 stellt lediglich eine Reimbearbeitung jener Vorlage vor, die Seebacher ein Jahr darauf (1836) nochmals, jetzt aber ohne den Versuch der Reimform abschrieb. Die Maskenandeutungen sind auch hier sehr knapp. Leider fehlt wie meistens ein beschreibender Erlebnisbericht über eine Aufführung.

[7]) Ebenda, S. 45 ff.

Beiden Fassungen sind Titel und Personenverzeichnis vorangestellt: „Adam in Paredeys oder Die Erschaffung des Ersten Menschen. Ein sehr Lehr Reuches Trauer Spiell in Drey aufziegen". Unter den Personen: „Luziffehr, Oberster Fürst der Höll. Satton und Schlangen, seine mit gesellen" [8]). Diese drei Teufel beraten sich auch im 3. Auftritt dieser szenenmäßig aufgegliederten Texte von 1835/36. Nähere Kostümbeschreibungen fehlen. Daß der Verführerteufel wie im Admonter Spiel, so vermutlich auch hier ein Schlangenkostüm angehabt hat, läßt sich aus seinen Auftrittsworten schließen (S. 58): „Ich komme herein in das Poredeyß / geschlichen in einer Schlangen Weiß". Ungefähr gleichzeitig hat Johann Gabriel Seidl diese Art Schlangenkostüm auch im Tiroler Volksschauspiele beobachtet und beschrieben: „. . . oder wer könnte sich des Lächelns enthalten, wenn er sähe, was ich sah, wie bei der Darstellung des Sündenfalles der ersten Menschen, die Schlange mit einem zierlich abgenähten, mit rothen Schleifen und Bändern besetzten Schwanze, gleich einem Wickelkinde, sich daherwälzt, und alles in tiefer Ergriffenheit zusieht, wie sie das Unheil, an dem wir alle leiden, listig und verführerisch anzustiften sich abquält?" [8a]). Übrigens rühmt sich die Schlange auch in jenem Donnersbacher Spiele als „Eheteufel" (S. 61). Als Gott das sündige Menschenpaar zur Verantwortung ruft und Eva sich auf die Schlange ausreden will, heißt es (Text von 1835): „Die Schlange Priehlt (brüllt): B. B. B.". Gottvater verflucht die Schlange: „o du häysche (höllische?) schlange, du solst kriechen auf deinem Bauch! (Die Schlange falt zum Bohn [Boden] und bewäck [bewegt] sich starck)". Und nach dem weiteren Gottesfluche: „(Gott Vatter versätzt der schlange ein gewaldigen Streich, darauf Kriecht sie zur Linken seyte hinaus: und gehen alle ab)".

Bald treten die drei Teufel zu ihrem Triumph auf. Luzifer läßt sich von den zweien huldigen: „Satton und Schlange (zugleich)" (S. 63 f.). Zu dritt führen sie die Sünder zum Jenseitsgerichte: „. . . Luzifähr und Satton, Schlangen fierren Adam und Efa gebunden herein . . ." (S. 65). Gemeinsam brüllen die Teufel auch ihr „W. B. B. B." bei Gottvaters Ansprache, genau wie sie noch im gegenwärtigen steirischen Volksschauspiel des Obermur-

[8]) Ebenda, S. 50.

[8a]) Vgl. L. Schmidt, Das deutsche Volksschauspiel in zeitgenössischen Zeugnissen vom Humanismus bis zur Gegenwart (Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Veröffentlichungen des Instituts für Deutsche Volkskunde, Band 7). Berlin 1954, S. 77 nach J. G. Seidl, Wanderungen durch Tyrol und Steyermark. I. Band, Wanderungen durch Tyrol, Leipzig 1840, S. 102 ff.

tales ihren Unwillen schnaubend kundtun. Weitere Hinweise auf Kostüm und Gesten erfolgen aber nicht.

Die geläufigen Verse des Schlangenteufel-Auftretens begegnen uns auch in jenem Paradeisspiele aus Vordernberg, das Karl Weinhold 1853 abdruckte [9]). Luzifer gibt Satan diesen Befehl: (S. 310): „. . . und mach dich zu einer Schlangen weis / und verfüre Adam und Eva auß dem Paradeis." Zur Verführung treten „Die Schlange" und „der Belial" gemeinsam auf, jene mit den Versen: „Ich tret herein ins Paradeis / geschlichen in einer Schlangen Weis." Hier nun fügt K. Weinhold, leider ohne nähere Hinweise auf das Wann und Wo, die Anmerkung ein: „Die Schlange wird durch ein Mädchen mit langem Zopfe dargestellt. Mit einem Frauenkopfe oder ganzem Frauenleibe findet man sie häufig auf alten Bildern. In Hans Sachs Tragödie von der Schepfung heißt es: die Schlange steht auf jre Füß" [10]). Die Formel: „In einer Schlangen Weis" ist geläufig und findet sich in manchen älteren Texten, so beim Epigonen des Minnesanges Muskatblüt [11]). Die Teufelsdarstellung durch ein Mädchen jedoch ist — soferne nicht doch ein Irrtum Weinholds vorliegt — vorerst ein Einzelfall im steirischen Spielbrauch.

Das Mürztaler Paradeisspiel aus der Zeit um 1830, das Anton Schlossar 1891 [12]) aus einer Handschrift des Titels „Rabulat (vermutlich: Rapular) über das sogenannte Paradeiss-Spiel" abdruckte, enthält keinerlei Textstellen oder Regiebemerkungen, aus denen man auf die Art der Kostümierung, auf Mimik und Gestik der Spieler schließen könnte. Wohl aber ist die „Schlange" eine eigene Teufelsgestalt neben Luzifer und „Belial". „Schlange" steht hier wesensgleich mit „Satan", denn Luzifer wendet sich an die „Schlange": „Ja, Satan, ich heiße gut deinen Rath / Geh nur hin und stell das Beste an, / Stell dich in einer Schlangenweis / Und verführ mir Adam und Eva im Paradeis." Nach Luzifer soll Satan als „das listigste Thier unter allen Thieren" auch von ihm „das beste Trinkgeld kriegen" (S. 10 f.). Später stellt sich „Schlange" als „Irtzteufel" (Erzteufel) vor, was aber wohl „Eheteufel" heißen soll, da die Verse sehr denen des Schlangen-Ehe-Teufels in den Ennstaler Spielen entsprechen. Gottvater spricht seinen Fluch über die Verführerin: „Die Schlange tritt kriechend ab".

---

9) K. Weinhold, Weihnacht-Spiele, S. 302 ff.
10) Ebenda, S. 311, Anm. 1.
11) Ebenda.
12) A. Schlossar, Deutsche Volksschauspiele, I, S. 1 ff., Anmerkungen S. 311 ff.

Der Mürztaler Text besagt also als solcher nichts über das Aussehen des Schlangen-Teufels [13]). A. Schlossar selber vermag keine Beschreibung zu geben, da er niemals ein Volksschauspiel selbst miterlebt hat. Wohl aber verweist er auf ein Bild aus einem steirischen Paradeisspiele [14]), das „nach einem Aquarell gezeichnet wurde, das unmittelbar nach der wirklichen Darstellung eines Paradeisspieles in Obersteiermark verfertigt worden ist. Leser des vorliegenden Textes werden die agierenden Personen auf der einfachen Holzbühne mit ihrer primitiven Dekoration leicht herausfinden und auch die Scene, welche dargestellt ist, erkennen" [15]). Wir kennen leider nur den Zeichner (Alois Greil), nicht aber den Maler, noch auch den Ort und die Zeit der gemeinten Aufführung, die (entgegen dem sonst ziemlich allgemeinen Gebrauch) anscheinend in einer Bauernstube (Riemlingdecke des Ennstales?) auf einer erhöhten Bretterbühne stattgefunden hat, deren Hintergrund ausgespannte Tücher bilden [16]). Es handelt sich um das Vorführen des Urelternpaares vor Gottes Gericht durch Luzifer (mit Hörnermaske, Ketten und einem Menschenknochen als Teufelsszepter) und (ganz links) die „Schlange", die leider am wenigsten deutlich zu erkennen ist. Immerhin trägt der Schlangenspieler eine tiergestaltige Kopfmaske mit einer winzig kleinen Krone, etwa in der Art, wie man in Märchenbüchern den „Froschkönig" dargestellt findet. Die Gestalt ist wie jene Luzifers in ein schwarzes eng anliegendes Gewand gehüllt; rückwärts hängt dem Schlangenspieler ein langer Schweif herunter.

Szenengleich stellt sich Jakob Gauermann's Silberstiftskizze aus der Zeit nach 1811 hieher [17]). Bei ihm handelt es sich um eine bühnenaufbau- und vorhanglose „Stubenspiel"-Aufführ-

---

13) Auch im Vorwort zum Textbuch der Kindberger Paradeis- und Schäferspielaufführungen durch den Verein „Deutsche Heimat" in den Jahren 1911 und 1912 ist nichts über die Schlangenkostümierung enthalten. E. Stepan, Das Paradeisspiel, ein obersteirisches Volksspiel. Wien 1911 (Selbstverlag).
14) A. Schlossar, Das Volkslied und Volksschauspiel der Deutschen. Im Sammelwerk: Die Österr.-Ungar. Monarchie in Wort und Bild (Kronprinzenwerk), Band Steiermark, Wien 1890, S. 187.
15) A. Schlossar, Deutsche Volksschauspiele, I, S. 314.
16) Vgl. L. Kretzenbacher, Bühnenformen im steirisch-kärntischen Volksschauspiel. (Carinthia I, 141. Jgg., Klagenfurt 1951, S. 136 ff.)
17) A. Haberlandt, Weihnachtsbaum - Paradiesbaum - Lichterbaum. (Oberdeutsche Zeitschrift für Volkskunde X, Bühl/Baden 1936, S. 158 f.)

rung. Allerdings wissen wir auch da weder Ort noch Zeit [18]). Es liegt nahe, an eine obersteirische Aufführung zu denken. Die Darsteller der Barmherzigkeit und der Gerechtigkeit (ganz links im Bilde) sind hier von einem tiergestaltigen (Schweinsrüssel [19]) und einem geschwänzten Teufel flankiert, den man aber vermutlich als „Schlangenteufel" wird ansprechen können.

Da sich das Volksschauspiel im Mürztale bis wenige Jahre vor Ausbruch des zweiten Weltkrieges fast kontinuierlich gehalten hat, das heißt mit nur einigen kürzeren Unterbrechungen des Spielbrauches, die aber stets durch das noch lebendig weiter getragene Wissen von älteren Spielern überbrückt wurden, die die Tradition wieder aufnahmen und den jüngeren weitergaben [20]), so läßt sich aus den Berichten der letzten Mürztaler Paradeisspieler noch heute in Erfahrung bringen, daß sich bei den Aufführungen tatsächlich ein Sonderteufel in Schlangenkostüm befand. Einer der Mitspieler der Dreißigerjahre, der Bauer Franz Scheikl, vulgo Lärcherbauer, in Kindtalgraben bei Kindberg beschrieb mir im September 1954 [21]) diesen Schlangenteufel. Demnach wartet der „Schlangenteufel" nur auf jene Stelle im epischen Begleitgesang der „Gottheit" (Gottvater, Gottsohn und Heiliger Geist, die in der Spielstube sitzend den biblischen Bericht singen, ehe er von den anderen Spielern „agiert" wird), wo es heißt: „Es kommt herein ins Paradeis / Der Teufel in der Schlangen Weis'"

[18]) Die Annahme Haberlandts, daß es sich nach den darauf dargestellten, übrigens kaum erkennbaren Trachten um ein Spiel zu Miesenbach, NÖ, „oder unweit davon in Scheuchenstein" handle, erscheint uns als bloße Vermutung. Das Blatt könnte genau so gut von einer Steiermarkfahrt stammen, da der Künstler doch dem Kreise um Erzherzog Johann angehörte.

[19]) Ein Schweinsrüssel als Kopfmaske des Teufels kehrt wiederholt auf mittelalterlichen Fresken mit Teufelsdarstellungen, die oft zur Spieltradition in enger Beziehung stehen (Weltgerichtsfresken, Höllenrachen, Teufelsseil) wieder. Sie fehlen auch im gegenwärtigen Volksschauspiel nicht. So z. B. im Kärntner Passionsspiel, wo unter vier Teufelsspielern einer einen Widderkopf, einer einen Hahnenschädel, ein dritter einen Bockskopf und der vierte einen Schweinsrüssel trägt. Vgl. G. Graber, Das Kärntner Spiel vom Leiden und Sterben Christi. (Deutsche Hausbücherei, Band 82), Wien 1923, S. 20. Im Steirischen ist vor allem der Name „Saubartl" geblieben, der heute wohl nur einen unreinen Menschen bezeichnet, aber auch dem Erzähler zotiger Witze gilt, wie er ehedem den die Geilheit darstellenden Unzuchtsteufel bezeichnete.

[20]) L. Kretzenbacher, Die Steiermark in der Volksschauspiellandschaft Innerösterreich, S. 174 ff.

[21]) Franz Scheikl, vulgo Lärcherbauer, Kindtalgraben bei Kindberg im Mürztale. Tonband von der Aufnahme steirischer Dialekte durch die Akademie der Wissenschaften in Wien, Phonogramm-Archiv. Aufnahme September 1954.

(Strophe 21 des Berichtgesanges [22]). Da sei nun „der dritte Teufel" oder der „kleine Teufel" hereingekommen. „Die Schlangen selber hat eigentlich ein Gewand gehabt, das ausgeschaut hat wirklich wie ein' Schlangen . . . das Gewand war g'scheckert (buntfleckig) als wie ein Ringelnatternbauch. Auch mit einem halbwegs langen Schweif. Es war grünlich und gelblich, wirklich wie ein Schlangending und auch das Gesicht, die Maske, oder wie man sagt: die Larve, hat natürlich einen Schlangenkopf dargestellt [22a]). In der Sprache — das hat dazu gehört, sonst hätte Eva ja nicht können verführt werden, — hat die Schlange eine feine, zarte Stimm' gehabt und so lange hat sie geschnattert und gelockt, bis die Eva wirklich mit hereingefallen ist und hat nach dem Apfel gelangt." Der Teufel aber „hat schon hinter dem Baum gewartet, und kaum daß die Eva hat den Apfel herunter gepackt, hat er schon mit der Tatzen hingeschlagen und der Apfel ist ihr herunter gefallen auf den Erdboden. Ein ‚raschperer' (Räusperer) und ein ‚wuisler' (Winsler) und hat ihn schon gehabt, den Apfel! Mit dem Moment hat er den Beweis gehabt, was er getan hat . . .".

Hier bei den (vorläufig letzten) Mürztaler Spielen bedurfte es also auch keines Schlangenrequisites, das tot auf den Baum der Erkenntnis gelegt worden wäre.

Die Gewißheit der Darstellung eines Schlangenteufels in besonderer Schlangenmaske für das 19. Jahrhundert gibt uns ein eigenartiger, bislang noch ungedruckter steirischer Paradeisspieltext aus Obdach an der steirisch-kärntischen Landesgrenze [23]). Romuald Pramberger hat den Text nach einem Rollenheft für „Adam, Todgötter und Teufel" vom Jahre 1847 und einem Gesamtspieltext aus Obdach (Handschrift um 1870) nieder-

[22]) L. Kretzenbacher, Lebendiges Volksschauspiel in Steiermark. S. 90.

[22a]) Erst nach Fertigstellung dieser Arbeit kamen mir einzelne Lichtbilder der Kindberger Paradeisspiele von 1911/12 in der Photothek des Österreichischen Museums für Volkskunde in Wien (Photo-Nr. 8233—8236; 8674—8679) zur Hand, auf denen man das hier breiter beschriebene Schlangenkostüm des Verführerteufels einigermaßen deutlich erkennen kann.

[23]) Handschriftlich bei Romuald Pramberger, Volkskunde der Steiermark, Handschriftband XVI, 1922, S. 41 ff. Dort auch der Titel: „Vorstellung: Schöpfer dieser Welt oder Auszug der hl. Schrift. Zusammengetragen in ein Komödi, das sogenannte Baradeis und Schäfergespiel, wie im Buch geschrieben ist. Von der Erschaffung am ersten Kapitel, Von der Verführung Adams am dritten. Von der Schäferei bei Johannes am 10. Kapitel 11 Vers zu lesen. Wie auch der höllische Rat. Und mit sehr schönen Liedern bekräftiget und gezieret 1870 Johann Baumgartner." — Interessanterweise hat der Schreiber der Handschrift (Baumgartner) auch ein Personenverzeichnis beigefügt, aus dem

geschrieben. Sein Gewährsmann, der 1920 schon 84jährige Kraus aus Spießgang konnte sich gut an die Obdacher Spieltradition in den Jahren um 1870 erinnern, wo man ohne Eintrittsgeld bei den Bauern rundum spielte und lediglich dafür bewirtet wurde [24]).

Mit den üblichen Versen tritt der Schlangenspieler ein: „Ich komme herein in das Paradeis / Wohl in einer Schlangenweis . . .". Der Spieler aber war (nach dem Bericht des greisen Gewährsmannes von 1920) „ein schwarzgekleideter Mensch mit einem Riesenschweif von blauer und grüner Farbe", also doch ähnlich der Art, wie ihn das Bild bei A. Schlossar (Kronprinzenwerk) zeigt. Das aber ist nicht Satan, sondern „die Schlange". Dennoch konnte der gleiche Spieler beide Rollen (Satan und Schlange) übernehmen [25]). Denn Satan war bei der Verführungsszene gar nicht zugegen. Wohl aber sprang bald darauf ein anderer Teufel, Belial, hervor, der sich im Bericht vor Luzifer auf seine Mitwirkung etwas zugute hält: „Durch unsrer beide List und Reizerei / Brachten wir dies zuwege frei . . ." [26]). Mithin ist es auch verständlich, wenn das Rollenverzeichnis eines ungedruckten Paradeisspieles, das im Pfarrarchiv von St. Peter am Kammersberg verwahrt wird und (nach Mitteilung des verstorbenen Pfarrers A. Radl [26]) zwischen 1835 und 1855 niedergeschrieben ist, neben Luzifer, Belial und Satan auch noch ausdrücklich „Die Schlange" aufzählt.

Zusammenfassend können wir sagen: das steirische Paradeisspiel kennt spätestens vom 19. Jahrhundert an die Schlangenverführung in mehrfacher Art. Einmal durch besondere Schlangenmasken redender Spieler allein oder in Begleitung eines eigenen zweiten Teufels, der dann nicht als Schlange kostümiert ist. Zum

---

die Rollenmöglichkeiten der Einzelspieler und sogar die für geeignet gehaltene körperliche Statur der Darsteller hervorgehen. Darnach muß der Schlangenspieler „mittelmäßiger" Körpergröße sein.

Das Obdacher Paradeisspiel wäre auch in seinem eigenartigen Aufbau (z. B. litigatio sororum vor dem Rufe Gottvaters an den sündigen Adam, also nicht im Beisein Gottes; Sondertypus des Adams-Todes) einer eigenen Untersuchung wert.

[24]) Wie sehr es sich um ein Brauchtumsspiel und nicht um ein „Theater" dabei handelte, zeigt auch der Vermerk, daß „die Leute der Nachbarschaft sich den Hirten (beim Christi-Geburt-Spiel) anschlossen und ein kleines Opfer zur Krippe hinlegten". R. Pramberger, a. e. O. — Vgl. auch L. Kretzenbacher, Weihnachtskrippen in Steiermark. Wien 1953, S. 42 f.

[25]) In der Obdacher Aufführungsreihe von 1870 gab den „Satan" und die „Schlange" der Schuhmacher Johann Kuttner, Vgl. R. Pramberger, Handschriftband XVI, S. 66.

[26]) Briefmitteilung des verstorbenen Herrn Pfarrer A. Radl an das Steirische Volkskundemuseum in Graz vom 13. III. 1940.

anderen durch einen Teufelsspieler, der wohl „Schlange" heißt, aber anscheinend nicht ein „Schlangenkostüm" tragen mußte, sondern wohl dem Teufel glich, der im heutigen Paradeisspiel des Obermurtales und der Weststeiermark hinter dem Baum hockend die Verführungsszene raunt. Es scheint eine jüngere, gegenwärtig allein noch gebräuchliche Entwicklungsstufe zu sein, daß dieser eine Teufel sozusagen in einer nichtdifferenzierten Teufelsmaske bleibt und der andere durch ein Schlangenrequisit ersetzt wird.

Wie nämlich das Paradeisspiel in seiner Grundlage der religiösen Geistigkeit des Mittelalters zugehört und in seinen wesentlichen Teilen (trotz mancher späterer Umformungen in Renaissance, Barock und Rokoko [27]) mittelalterliches Gepräge, etwa in der litigatio sororum oder in der Gerichtsszene beibehielt, so hat sich offenbar auch die Vorstellung des „Schlangenteufels" aus mittelalterlichen Vorformen über die lange Spielgeschichte des Themas hinweg bis ins 19. Jahrhundert im Wesentlichen unverändert erhalten; bis der große Umbruch in der Volksschauspielüberlieferung, die Vereinfachungswelle des frühen 19. Jahrhunderts hier den Wandel schuf, den wir aus den Texten jener Zeit und aus dem Spielerlebnis von heute noch erkennen können [28]).

III.

Es ist nicht allzuviel, was an Nachrichten über den „Schlangenteufel" im Paradeisspiel oder in der themengleichen Ikonographie der christlichen Kunst des Mittelalters erhalten blieb. Insbesondere aus Steiermark bzw. Innerösterreich sind bisher keine bemerkenswerten Sonderbeispiele in der Buchmalerei, in der Freskenkunst oder in der Plastik des Mittelalters gefunden worden, die sich nicht in den üblichen Rahmen der Sündenfallsdarstellungen des christlichen Abendlandes fügten.

Die berühmte Miniatur in der Alkuinbibel (bald nach 800), in der sich eine allein für sich aufrecht stehende Schlange neben dem Baume und den feigenblattbedeckten Ureltern vor Gottvater befindet, wiederholt sich in unseren Landschaften nicht [29]). Hier herrscht vielmehr die in der romanischen Stil-

---

[27]) Vgl. L. Kretzenbacher, Frühformen des Paradeisspieles in Innerösterreich. (Zeitschrift des Historischen Vereins für Steiermark, XXXIX. Band, Graz 1948, 137 ff.).

[28]) Zum gesamten Formwandel vgl. L. Kretzenbacher, Bühnenformen. (S. oben, Anm. 16).

[29]) Vgl. die Abbildung im Lexikon für Theologie und Kirche, Band IX, Freiburg i. B. 1937, Sp. 905, s. v. Sündenfall.

periode fast allein gültige Art der Verführungsszene, daß sich eine Schlange um einen stilisierten Baum windet. Sie hat im Maule jenen Apfel, den (in der Simultanwiedergabe des biblischen Handlungsablaufes) Eva zum Munde führt und Adam weitergibt, der ebenfalls schon von ihm abbeißt. So z. B. in den berühmten Fresken in der Westempore des Domes zu Gurk (vier Paradiesesströme, irdisches Paradies; um 1220 [30]) bzw. in den späteren Wandbildern der Vorhalle von Gurk (urkundlich zwischen 1339 und 1343) [31]).

Noch ins 12. Jahrhundert reicht im Raume der Südostalpen das romanische Fresko der Eva-Verführung auf dem Gewölbe des Unterchores in der Filialkirche St. Nikolaus zu Matrei in Osttirol zurück [32]), indes die Sündenfallfresken am Karner zu Pisweg in Kärnten dem späteren 13. Jahrhundert zugehören und in Stellung und Gebärde offenkundig vom nahen Gurker Dom übernommen sind (Schlange um den Baum geringelt; kein weiterer Teufel) [33]).

Die ikonographische Besonderung, die Schlange als Weib zu bilden, so z. B. dadurch, daß man ihrem Schlangenleib einen Menschenkopf aufsetzt, ist nun ebenfalls seit manchen frühmittelalterlichen Bildern geläufig. Sie erfährt später vor allem im Spielmaskenbrauch eine besondere Ausweitung. Selbstverständlich können wir auch hier nur von der Bibelauslegung ausgehen. Die vorchristlichen Ansichten über die Schlange als chthonisches Tier, über Zeus Ktesios als Hausschlange usw. fallen ebenso außerhalb unseres Rahmens wie der Glaube an die Schlangen als Verkörperungen der Totenseelen.

Eine der schönsten Darstellungen der Weib-Schlange findet sich in den gotischen Sockelplastiken an der Kathedrale zu Notre Dame in Paris. Zwischen die Gestalten der Ureltern schiebt

---

[30]) K. Ginhart — B. Grimschitz, Der Dom zu Gurk, Wien 1930, Tafel 75; Detailaufnahme Tafel 78. Dazu: W. Frodl, Die romanische Wandmalerei in Kärnten, 2. Aufl. Klagenfurt 1944, S. 55 und Detailaufnahme (Schlangenkopf und Eva) in Farben auf Tafel XII.

[31]) K. Ginhart — B. Grimschitz, Der Dom zu Gurk, Tafel 103. W. Frodl, Die gotische Wandmalerei in Kärnten, Klagenfurt 1948, S. 154.

[32]) W. Frodl, Die gotische Wandmalerei, S. 47 (Abb.); dazu S. 32 f. (allgemeine Beschreibung).

[33]) W. Frodl, Die gotische Wandmalerei, S. 69 (Abb.); dazu Text S. 48.

sich vom Baume der Erkenntnis herunter der Verführerteufel menschenmaßgetreu wie eine dritte Person als begehrliches und begehrenswertes Weib. Lediglich sein Unterleib windet sich als Schlange um den Baum [34]). Vorstellungsähnlich schließt sich auch das Sündenfallsbild auf einer der 1181 vollendeten Emailtafeln des Nikolaus von Verdun an, die 1320 zu dem heute als „Klosterneuburger Altar" bekannten Flügelaltar zusammengefügt wurden [35]).

Nur sehr selten allerdings begegnet in der mittelalterlichen Kunst die Trennung der Verführergestalt in einen Teufel (in der üblichen ikonographischen Auffassung als gehörnter und geschwänzter Höllenbewohner) und eine „Schlange" entsprechend den oben beschriebenen steirischen Spielen. Ein Beispiel aus der deutschen Hochkunst bietet die sogenannte „Bernwardstüre" im Dom zu Hildesheim, die Bronzetüre aus dem Jahre 1015 mit den acht Vollguß-Reliefs auf jedem Flügel, darstellend die Erschaffung des Menschen und seine Geschichte bis zu Kains Brudermord im Vergleich zur Jugend- und Leidensgeschichte Christi. Deutlich ist der Verführerteufel als Drachenschlange geformt [36]).

Hieher gehört auch die Buchmalerei in einer Handschrift aus der Ambraser Sammlung. Es handelt sich um die Szene der Paradiesverführung. Neben einem stilisierten Baum, der ausdrücklich als „arbor" gekennzeichnet grüne Blätter und rote Äpfel trägt, steht rechts „eua" als nacktes Weib. Links aber ein Fabeltier mit weiblichem Oberkörper, mit Löwenpranken als Füßen, an den Hüften drachenartig geflügelt und mit einem Unterleibe, der in einen langen, eingeringelten Schwanz ausläuft. Darüber der Inschrift-Hinweis auf den „Teufel in einem Schlangen-

---

[34]) Vgl. die Abb. in der Zeitschrift: Der Erdkreis, Würzburg, Februar 1953.

[35]) Über den Altar und die Emailtafeln vgl. H. Th. Bossert, Geschichte des Kunstgewerbes aller Zeiten und Völker. Band V, Berlin 1932, S. 313 ff. Die Sündenfallszene in der obersten Reihe, 6. Bild von links.

[36]) Vgl. St. Beissel, Der hl. Bernward von Hildesheim als Künstler und Förderer der deutschen Kunst. Hildesheim 1895. — Dazu V. C. Habicht, Des hl. Bernward von Hildesheim Kunstwerke. (Niederländische Kunst in Einzeldarstellungen, Heft III/IV, 1922, Sonderausgabe). Beide Werke waren mir leider nicht zugänglich. Die Wiedergabe der Bernwardstüre bei E. Panofsky, Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts, Florenz-München 1924, Tafelband, Tafel 3, schneidet den Bildausschnitt allerdings so, daß erst die Szene der Verantwortung des Urelternpaares vor Gottvater sichtbar ist, nicht aber die eigentliche Verführung.

weis'": „Dyabolus spē serpent." (diabolus sub specie serpentis) [36a]).

Das berühmteste Beispiel einer Weiterführung der Auffassung vom Paradiesteufel mit Schlangenleib und Frauenkopf ist wohl jenes, das Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle gab, wo er den Schlangenleib des Verführers zu einem weiblichen Oberkörper und Antlitz wachsen ließ.

Damit aber halten wir bereits in der Renaissance, die uns schon ausführlichere Belege für diese Art der Verführerszene bietet. An sich lag der Sprung von der Kunstgestaltung zur Spielmaskenverwendung dieses Themas ja nahe. Gewiß wurde er auch in der mittelalterlichen Welt der Mysterienspiele Europas getan. Ein hervorragendes Beispiel dafür ist ja das anglo-normannische „Adamsspiel", ein Mysterium in altfranzösischer Sprache mit lateinischen Regiebemerkungen nach einer Handschrift des späteren 12. Jahrhunderts aus Tours [37]). Nach den ersten Verführungsversuchen, die der „diabolus" bei Adam und Eva gesondert anstellte, wendet sich die Szene dem biblisch beschriebenen Vorgang zu. An dieser Stelle besagt der Vermerk: „Tunc serpens artificiose compositus ascendit juxta stipitem arboris vetite. Cui Eva proprius adhibebit aurem, quasi ipsius ascultans consilium; gehinc accipiet Eva pomum, porriget Ade . . ." [38]).

In der Mehrzahl der Paradeisspiele wird der Teufel sicher im buntgefleckten Kostüm eines Schlangen- oder Echsenleibes mit einem Schwanz und einer Kopf-(Überzieh-)Maske in Gestalt eines Weibes aufgetreten sein. Als „serpens in specie virginis" also, da dies doch auch in der hagiographischen Literatur des Mittelalters, bei Beda Venerabilis († 673) nicht minder als in der um 1170abgefaßten „Historia scholastica" des Theologen Petrus Comestor († 1179) immer wiederkehrt und den Geistlichen als

[36a]) Abb. bei G. Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Handschriften des Mittelalters (Jahrbuch der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale. V. Bd., Wien 1861, Tafel VII).

[37]) K. Grass, Das Adamsspiel. Anglonormannisches Mysterium des XII. Jahrhunderts. (= Romanische Bibliothek, Nr. 6.) 3. Auflage, Halle a. d. S. 1928.

[38]) M. Boehn, Das Bühnenkostüm in Altertum, Mittelalter und Neuzeit, Berlin 1921, S. 165 f. zweifelt daran, „ob die Vorschrift . . . damals ausgeführt werden konnte". Da es sich aber m. E. doch kaum um ein besonders ausgeklügeltes und überaus kunstvolles Maschinentier gehandelt haben dürfte, sondern wohl eher um eine leichte Attrappe, etwa in der Art der heutigen alpinen und balkanischen „Habergeiß"-Maskierung mit beweglichem Unterkiefer oder vielleicht auch noch einem hölzernen Gliederschwanz, so möchte ich den Realgehalt der Stelle nicht anzweifeln.

den Spielleitern der mittelalterlichen Mysterien geläufig war [39]). Das steckt wohl auch hinter der leider nur sehr knappen Inszenierungsvorschrift im erhaltenen Bruchstück der Wiener Passion des 13. Jahrhunderts, wenn es dort zwischen den deutschen Verszeilen heißt: „Adam et Eua sint in paradyso et serpens dyabolus clam veniens ad Euam . . . introspiciat sicut dicens: bistu dô inne Evâ? . . ." [40]). Nicht anders verhält es sich im großartigen und weitläufigen „Mystère du Vieil Testament", einem der wichtigsten Texte des französischen geistlichen Spieles im 15. Jahrhundert. Auch hier muß der Verführerteufel eine Schlangenhaut und dazu das Gesicht eines jungen Mädchens tragen [41]).

Hier steht die altfranzösische Inszenierungskunst gewiß in einer lebendigen Tradition von Teufelsvorstellungen, die sich auch in der Erbauungsliteratur wiederfinden. So z. B. in jenem Psychostasie-Prozesse, der im 14. Jahrhundert (Niederschrift vermutlich 1355) in der berühmten „Pèlerinage du vie humaine" des Guillaume de Deguilleville erhalten blieb. Nach dem Tode des Pilgers, der in das Schloß der Tugenden gekommen war, streiten Satan und der Engel vor dem Seelenwaage-Gerichte des Erzengels Michael um die Menschenseele. „Syneidesis oder Conscience . . . in der Gestalt eines Wurmes mit Frauenkopf" erscheint als Zeuge vor der Seelenwaage [41a]). Mag sein, daß auch in unserer Namensgebung für das „nagende" Schuldbewußtsein, im „Gewissenswurm" diese Vorstellung mitanklingt.

In aller nur wünschenswerten Deutlichkeit zeigt uns diese Auffassung des Schlangenteufels die Verführergestalt auf dem Gemälde „Adam und Eva im Paradies", das man früher H. Memling, nun aber Hugo van der Goes († 1482) zuschreibt [42]). Das

[39]) Vgl. G. Cohen, Geschichte der Inszenierung im Geistlichen Schauspiele des Mittelalters in Frankreich. Deutsche Ausgabe von C. Bauer, Leipzig 1907, S. 198. Zur Stelle bei Petrus Comestor vgl. Migne, Patrologia Latina, 198. Band, Paris 1855, Sp. 1072: Historia scholastica, liber Genesis, cap. XXI, De suggestione serpentis, sive daemonis . . .: „Elegit (scil. Deus) etiam quoddam genus serpentis, ut ait Beda, virgineum vultum habens, quia similia similibus applaudunt, et movit ad loquendum linguam eius . . .".

[40]) J. Haupt, Bruchstück eines Osterspiels aus dem 13. Jahrhundert. (Archiv für die Geschichte deutscher Sprache und Dichtung, herausgegeben von J. M. Wagner, I, Wien 187, S. 353 ff., bes. S. 362.)

[41]) J. de Rothschild und E. Picot, Mistère du Vieil Testament. (Société des anciens textes francais), Band I, Paris 1878, S. 54.

[41a]) Vgl. H. F. Rosenfeld, Heinrich von Burgeis. Der Seele Rat (= Deutsche Texte des Mittelalters, Bd. XXXVII). Berlin 1932, S. XXXIII f.

[42]) Vgl. die Abbildung (Teilwiedergabe) bei M. Boehn, Bühnenkostüm, S. 169. (Original im Wiener Kunsthistorischen Museum.)

eidechsenartige Ungeheuer steht auf zwei Beinen aufrecht neben dem Baume der Erkenntnis, an dem es sich mit Krallentatzen festhält. Ein langer, dünner Schweif zeigt seine Schlangennatur, ein menschliches Frauenantlitz den Teufelstrug.

Im alpinen Bereich aber begegnet uns der solcherart für die meisten dieser Spiele vorauszusetzende „weibische scheinbart" urkundlich besonders deutlich in den berühmten Luzerner Bühnenrodeln von 1545 und 1583 [43]). Dort heißt es 1545: „Schlang. Mit eym wybischen Angesicht, bekrönnt, sonst alls ein gifftiger Wurm." Im Jahre 1583 lautet die erweiterte Regiebemerkung so: „Schlang. Als ein vierfüssiger gifftiger Wurm angethan vnd gerüst, mit wybischen Angsicht vnd Stimm, ein Huben vnd Cron vff dem Houpt. Sy zücht nit yn vff den Platz, sonder verbirgt sich morgens frü jn den Ölberg bis es an sy kompt zereden vnd sy den Fluch emphangen, krücht sy vff allen Vieren wider durch die Hell hinweg." Daß dieser Schlangenmaskenträger auch (wie beim anglo-normannischen Adamsspiele) auf den Baum der Erkenntnis steigen muß, besagt die Luzerner Bühnenrodel von 1597: „Schlang. Zücht ouch nit vff sonder verbirgt sich morgens frü jn Ölberg bis es zyt jst, macht sy sich vff den Boum."

Hier schließt sich formähnlich die Maskierung des Verführerteufels in Hans Sachsens Paradeisspiel nach einer Handschrift aus dem Ende des 16. Jahrhunderts an: „Schlang die hat auch ir aigen klaid und zum ersten, wen die Eva verfurt, sol sie ein weibischen scheinbart haben, nachmals so sies verfuert, ein teuflischen." Weiters heißt es dort: „Die schlang soll erstlich mit einem junkfreilich schen haupt umbgeben werden, darnach mit eines sauriessels kopf" [44]).

Daß wir zu dieser Zeit eine ziemlich gleichartige Darstellung in allen Landschaften mit mittelalterlichem Spielerbe und mit Sonderformen der Renaissance-Mysterien annehmen dürfen, bezeugt eine englische Regieanweisung zum Weltschöpfungsspiel (Creation of the World) von Perranzabulo in Cornwall, jüngere Fassung, vor 1611). Luzifer erscheint hier den hoch- und

[43]) R. Brandstetter, Die Luzerner Bühnen-Rodel. (Germania, Band XXX = N. R. Band XVIII, Wien 1885, S. 205 ff., XXXI. Bd. = N. R. XIX, 1886, S. 325 ff.) Die Stellen: XXX, 206; XXX, 325; XXX, 342 (vom Jahre 1597).

[44]) Vgl. die hervorragende Studie des leider früh verstorbenen R. Stumpfl, Schauspielmasken des Mittelalters und der Renaissance und ihr Fortbestehen im Volksschauspiel. (Neues Archiv für Theatergeschichte, Band II, = Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte Band 41), Sonderdruck S. 50 f. (nach Th. Hampe, Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg. Nürnberg 1900, S. 51 f. Anm.). Über die Saurüssel-Maske vgl. oben Anm. 19.

spätmittelalterlichen deutschen und französischen Parallelen genau entsprechend als „a fyne serpent made with a virgyn face and jelowe heare vpon her head" [45]).

In dieser Spielschicht nun, vermehrt um die für unseren Raum noch wesentlich nährkräftigere barocke Ordensdramatik, wurzelt die Überlieferung des alpenländischen Volksschauspieles, darunter auch seines lebenskräftigsten Themas, des Paradeisspieles [46]). Das Ordenstheater selber bringt in Steiermark und in seinen Nachbarländern wenig Themengleiches [47]). Einem Teile des eben zu jener Zeit neu sich formenden Volksschauspieles lag eben nichts an der zunehmenden Raffiniertheit der Inszenierung. Zumal hier am Südostrande der Alpen nicht, wo man vielfach mit einer wesentlich anderen inneren Einstellung zu den überlieferten Spielthemen rechnen muß als etwa in westlicheren Gebieten, etwa im theaterfreudigeren Tirol oder in Bayern. Insbesondere seit dem frühen 19. Jahrhundert, als die großartige Vereinfachungswelle weite Gebiete des Spiellebens und des Brauchtums neu formte, fielen die Reste barocken Überschwanges in zunehmendem Maße ab. Soweit wir die Entwicklungsgeschichte des Paradeisspiels im engeren Raume der Spiellandschaft Innerösterreich zurück-

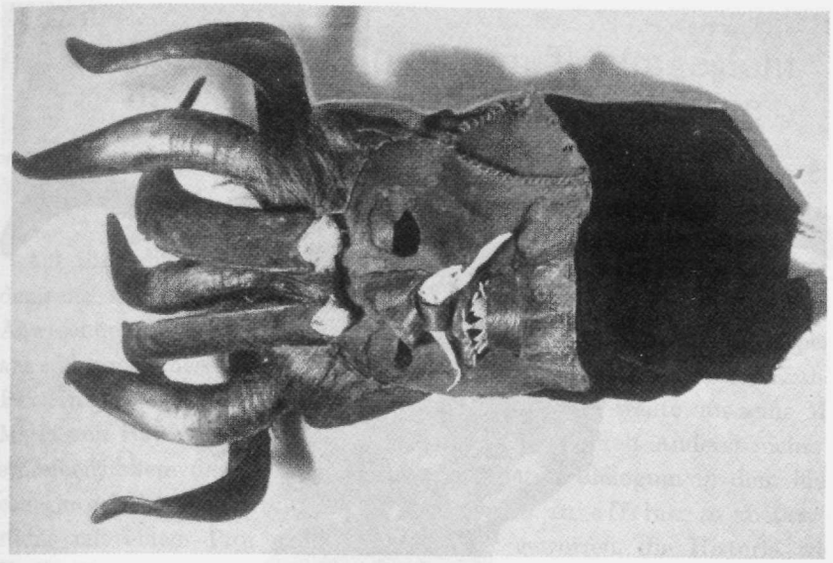
[45]) R. Stumpfl, S. 51 nach E. K. Chambers, The Mediaeval Stage, London 1903, Band II, S. 391.

[46]) Zu trennen ist allerdings das Thema von der „ehernen Schlange" (serpens aeneus, Nom. 21, 4—9), das gelegentlich auf der Barockbühne gespielt wurde. So z. B. in Agram 1617: „Duo ab illis (den Studenten der Agramer Jesuitenschule) data drammata, altero Goliath funda et lapide Davidis concidit, altero serpens aeneus, typus e cruce pendentis salutis exhibitus est . . .". Vgl. E. Laszowski, Povijest zagrebačkih Isusovaca od g. 1608—1618 (Geschichte der Agramer Jesuiten von 1608—1618). (Vjesnik kr. hrvatsko-slavonsko-dalmatinskoga zemaljskoga arkiva XV, Zagreb 1913 (Mittlg. des kgl. kroat.-slawon.-dalmatin. Landesarchivs) S. 161 ff. Stelle S. 175.

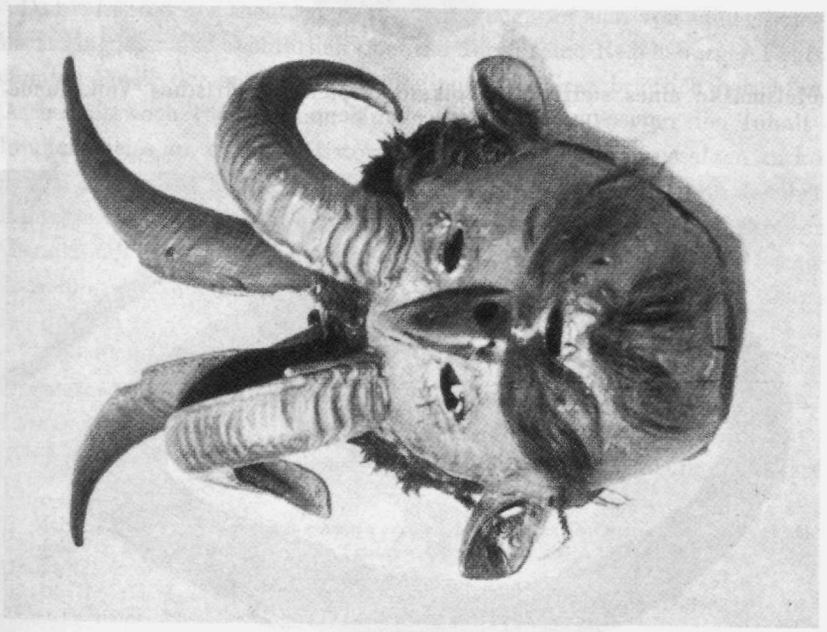
[47]) Das Sündenfallsthema wird auf der Barockbühne in unseren Landen nur gelegentlich als „Präfiguration" bzw. als „stumme Szene" (scena muta) in andere Themen eingestreut oder innerhalb der großen Spielprozessionen nach mittelalterlichen und romanisch-barocken Vorbildern gezeigt. Vgl. L. Kretzenbacher, Barocke Spielprozessionen in Steiermark. Zur Kulturgeschichte der theatralischen Festfeiern in der Gegenreformation. (Aus Archiv und Chronik. Blätter für Seckauer Diözesangeschichte, II, Graz 1949, S. 13 ff., 43 ff., 83 ff.) So z. B. in der Karfreitags-Buß-Prozession bei den Kapuzinern zu Radkersburg, 1756, a. e. O. S. 84. Ähnlich in der „Lamentation Adams und Evas" innerhalb eines Passionsspieles der Jesuiten, dessen Text für Kindberg im Mürztale sich erhalten hat. Vgl. darüber L. Kretzenbacher, Passionsbrauch, S. 39. Das Paradeisspielthema lebt im Barock mehr als Umzugsspiel. Die Nachrichten über seine innerösterreichischen (steirisch-kärntisch-krainerische) Formen bei L. Kretzenbacher, Frühformen des Paradeisspieles in Innerösterreich. (S. oben Anm. 27.)

verfolgen können, schließt sich die Darstellung des Sündenfalles nach Masken und Szene wieder näher an das Bibelgleichnis Teufel = Schlange an. Solcherart, daß man dem Satan seine schreckhaften Teufelszüge beließ; daß man ihn nicht mit einem weiblichen Maskenkopfe auftreten ließ, sondern an seine Stelle lieber eine bildhafte Schlange in Gestalt eines geschwänzten Tiermasken-(Schlangenkopf-)Trägers berief, wie sie in jenem anglonormannischen Adamsspiele des 12. Jahrhundert schon als „serpens artificiose compositus" vorgebildet gewesen zu sein scheint. Allerdings nur so lange man nicht vorzog (wie in der Überlieferung einzelner steirischer Spielkreise seit dem 19. Jahrhundert), die Verführerteufel-Rolle in einen Teufelsmaskenträger und in ein Schlangenrequisit zu teilen. Von dieser Gegenwartsform des Auftretens von Schlangenteufel und Satan im steirischen Paradiesspiele waren wir ja ausgegangen.

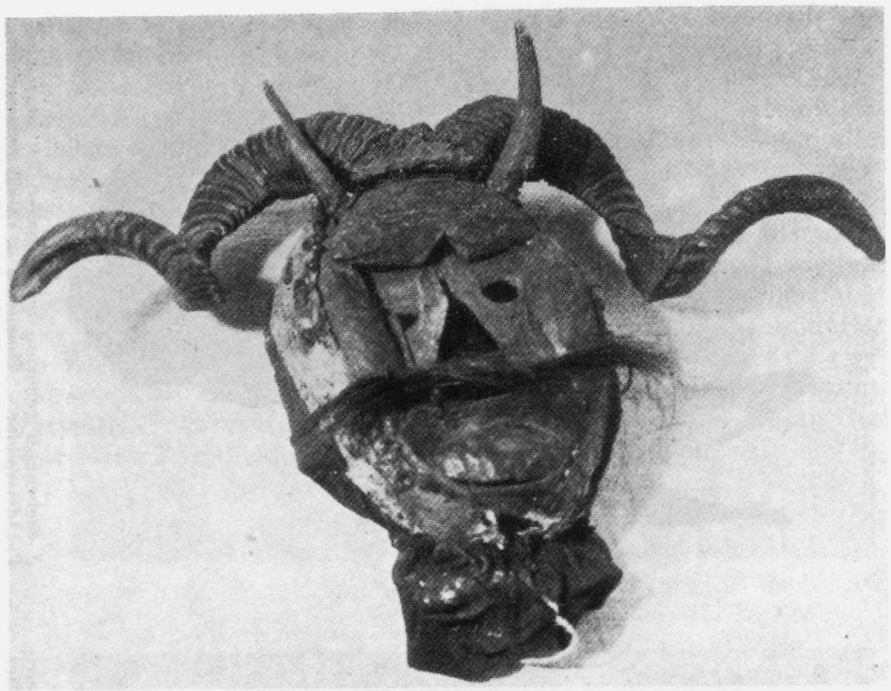
Zum Aufsatz Kretzenbacher, Schlangenteufel und Satan:



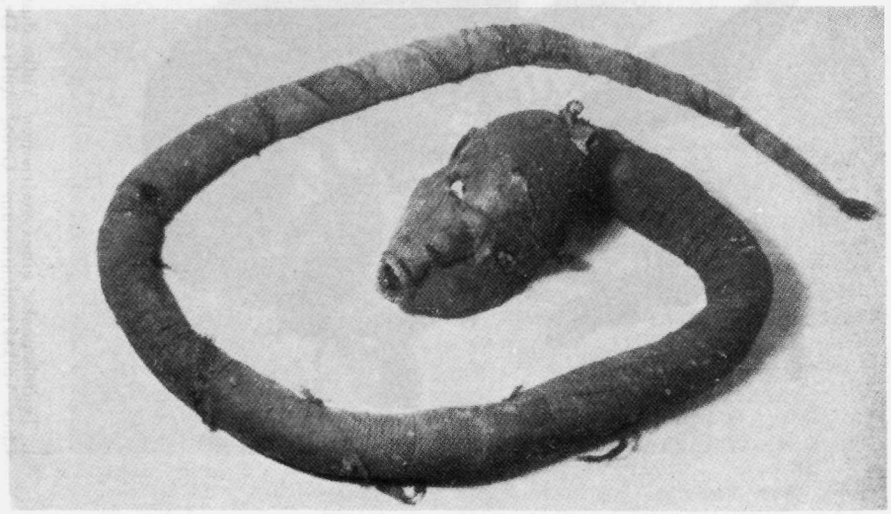
2. Siebenfach gehörnte Luzifermaske der Mürztaler Paradeisspieler. Steirisches Volkskundemuseum, Graz. Aufn. Dr. Sepp Walter.



1. Teufelsmaske eines steirischen Volksschauspieles. Steirisches Volkskundemuseum. Graz. Aufn. Dr. Sepp Walter.



3. Teufelsmaske eines steirischen Volksschauspieles. Steirisches Volkskundemuseum, Graz. Aufn. Dr. Sepp Walter.



4. Teufelsschlange der Paradeisspieler von St. Peter ob Judenburg. Steirisches Volkskundemuseum, Graz. Aufn. Dr. Sepp Walter.

Legende und Spiel vom Traumgesicht des Sünders auf der Jenseitswaage

Zu Fortleben und Gehaltwandel einer frühchristlichen Legende um einen „sozialen" Heiligen

Am 16. Februar 1608, also mitten im Karneval jenes Jahres, das für die deutsche Theatergeschichte, insbesondere für jene der Steiermark durch die Anwesenheit der „Engelländischen Comedianten" mit ihrem reichen Repertoire am erzherzoglichen Hofe zu Graz so bedeutungsvoll wurde, schreibt Erzherzog Ferdinand, der auf dem Reichstage zu Regensburg weilte, an seine Mutter Maria von Bayern nach Graz: „Waiss E. Fl. Dt. derzeit Anderst nichts Zueschreiben, allein das wier vorgestert ein schenen dialogum in dem hiesigen collegio gehabt, von dem petro publicano in affrica, so anstatt eines stains mit einem Prot nach einem Pettler geworfen, die Historia wierdet E. Fl. Dt. gar woll bekant sein; sie haben Ziemblich woll agiert, aber den vnserigen actoribus sein sie nit Zuvergleichen . . ."[1].

Damit kündet der theaterfreudige Erzherzog, der sich von seiner Schwester Maria Magdalena so ausführlich über die durch seine Regensburger Fahrt versäumten Spiele der englischen Komödianten in Graz brieflich berichten läßt (Aschermittwoch 1608[2]), seiner Mutter mit wenigen Worten den Inhalt eines Jesuitenspieles an, dessen „Historia" er ausdrücklich voraussetzen zu können glaubt. In der Tat handelt es sich um eine für die Ordensbühne der Jesuiten dramatisierte Legende, deren Inhalt breiteren Hörer- und Leserkreisen des Abendlandes mindestens seit dem späten 13. Jahrhundert, seit der berühmten Sammlung geistlicher Erzählungen in der Legenda aurea des Jacobus de Voragine († 1298) bekannt war.

Vielleicht hatte Maria von Bayern, die Mutter des nachmaligen Gegenreformators Ferdinand, diese „Comoedia" schon fünf Jahre vorher in ihrer Heimat 1603 auf der Bühne des Jesuitenkollegs zu München gesehen[3] oder darüber gehört. Leider blieb uns der Text beider Aufführungen, jener 1603

[1] J. Meissner, Die Englischen Comoedianten zur Zeit Shakespeares in Österreich = Beiträge zur Gesch. der deutschen Literatur und des geistigen Lebens in Österreich IV, Wien 1884, S. 83.
[2] Ebd. S. 76ff.
[3] O. Eberle, Theatergeschichte der Innern Schweiz = Königsberger Deutsche Forschungen V, Königsberg i. Pr. 1929, S. 191.

zu München und jener 1608 zu Regensburg, nicht erhalten. Wohl aber verlor das Thema auf der gegenreformatorischen Ordensbühne wegen seiner lehrhaften Tendenz und seiner theaterwirksamen Verbindung mit einem einprägsamen Motiv das ganze 17. Jahrhundert über nichts an Beliebtheit. Mancherlei Programmdrucke späterer Aufführungen haben sich erhalten. Noch im 19. Jahrhundert fand das Legendenthema vom „geizigen Peter" auf der Seelenwaage des Jenseits eine späte Nachblüte im alpenländischen Volksschauspiele der Schweiz.

Jacobus de Voragine flicht die seltsame Traumgeschichte des geizigen Zöllners Petrus (Petrus Publicanus; Petrus Telonearius, Telonarius) der Legende „Von Sanct Johannes dem Almosner" (De sancto Johanne eleemosynario)[4] ein. Johannes war Patriarch von Alexandria und hatte in einer Gebetsvision die Barmherzigkeit zu seiner Braut erwählt. So ward er der Armenvater seiner Stadt und hieß alle Menschen barmherzig zu sein. Richard Benz hat diese Geschichte sprachgewandt in sein besonderes Legendendeutsch übertragen[5]:

„Wann er die Menschen wollte ziehen zur Barmherzigkeit, so sagte er ihnen dieses Beispiel. ‚Es saßen einst arme Menschen an der Sonne, daß sie sich wärmten, und redeten untereinander von den Almosengebern; und rühmten die Guten und schmähten die Bösen. Da war ein reicher und mächtiger Zöllner in der Stadt, Petrus mit Namen, der war gar unbarmherzig gegen die Armen, und wer von ihnen an seine Tür klopfte, der ward mit Schelten davongejagt; von dem hatte noch keiner ein Almosen empfangen. Da sprach einer von den Bettlern ‚Was wollt ihr mir geben, so ich diesem Kargen noch heute ein Almosen abgewinne'? Also machten sie mit ihm einen Pakt, und er lief hin vor des Geizigen Tür und bat das Almosen. Und da er eine Weile gesessen hatte, kam der karg Peter heim. Als der des Bettlers gewahr ward, sah er sich um nach einem Stein, damit er ihn würfe; da fand er keinen. Allweil trug sein Knecht einen Korb Weizenbrote in sein Haus; da riß er ein Brot aus dem Korb und warf es auf den Armen in großem Grimm. Der hob es schnell auf und lief damit zu seinen Gesellen und rühmte sich, er hätte das Brot von des Zöllners Hand empfangen. Darnach über zwei Tage ward der Zöllner siech bis auf den Tod. Da träumte ihm, er stünde vor Gericht, und etliche Mohren legten alle seine Sünden auf die eine Schale einer Waage; auf der andern Seite stunden Etliche in weißen Kleidern, die waren gar betrübt, denn sie hatten nichts auf die Waagschale zu legen. Endlich sprach einer ‚Wir finden wahrlich nichts anderes, denn dies Weizenbrot, das er vor zwei Tagen Christo gab wider seinen Willen'. Sie legten es auf die Waage: da stunden die Schalen gleich. Die in den weißen Kleidern aber sprachen zu dem Zöllner ‚Lege mehr guter Werke zu dem Brot, sonst packen dich die schwarzen Mohren'. Als der Zöllner am anderen Morgen erwachte, ward er gesund; und sprach bei sich ‚Ei, wenn ein Brot mir also wohl zu statten ist kommen, das ich im Zorn geworfen hab, wie nütze mag es dann sein, so ich all mein Gut mit Willen Gott gebe'! Eines Tages ging er auf der Straße gar köstlich gekleidet mit seinen besten Kleidern, da begegnete ihm ein Schiffbrüchiger und bat um etwas, damit er seine Blöße decke. Alsbald zog er sein köstlich Gewand aus und gab es ihm; der Arme aber ging hin und verkaufte das Kleid. Da nun der Zöllner wieder desselbigen Weges ging, sah er sein Kleid aufgehängt zum Verkauf. Des betrübte er sich sehr und mochte vor Leid des Tages weder essen noch trinken; und sprach bei sich ‚Ach ich bin nicht würdig, daß der Arme mein gedachte bei dem Kleide'. Aber da er des Nachts entschlief, sah er Einen, der strahlte lichter denn die Sonne und hatte ein Kreuz auf seinem Haupt: der war mit dem Gewand gekleidet, das er dem Armen hatte gegeben; und sprach zu ihm ‚Peter, warum weinest du'? Da sagte er ihm, warum er traurig sei. Sprach jener, ‚Kennst du dieses Kleid'? — Antwortete Petrus ‚Ja Herr, ich kenne es wohl'. Da sprach der Herr, ‚Siehe, mit diesem Kleide bin ich bekleidet, weil du es mir gegeben hast, und danke dir deines guten Willens: denn ich habe gefroren und du hast mich gekleidet'. Als Petrus erwachte, da war er froh; und pries die Armen und sprach ‚Der Herr lebt, und ich mag nicht sterben, bis ich bin wie ihrer einer'. Also gab er den Armen alles, was er hatte . . ."

Schließlich hat sich der durch jenes Traumgesicht zu Buße und Barmherzigkeit bekehrte Petrus Telonearius selber noch durch seinen Schreiber in die Sklaverei verkaufen lassen, um dereinst vor der Waage des Gerichtes für gewiß bestehen zu können.

Die Quelle für Jacobus de Voragine liegt aber schon Jahrhunderte zurück. Noch zu Lebzeiten des hl. Johannes Eleemosynarius, der als einer der frühesten „sozialen" Heiligen weithin reichende Verehrung fand — seine Reliquien sollen in der Kathedrale zu Preßburg/Slowakei liegen[6] — hat sein Freund und Biograph, Bischof Leontios von Neapolis (Nemosia) auf Cypern (590 bis um 668) auch diese Legende niedergeschrieben. Er hat — in Ergänzung der schon gemeinsam von dem Mönche Johannes Moschus († zu Rom 619) und dem Patriarchen von Jerusalem Sophronios († nach 638) geschriebenen Biographie Johannis des Almosengebers[7]— eine volkstümliche Darstellung dieses sozial vorbildlichen Heiligenlebens für einfache Menschen geben wollen[8].

Das Hauptmotiv, das den Kern der Legende ausmacht, ist seit Jahrtausenden geläufig. Es ist eben die religiöse Ur-Idee vom Gericht über die Seele auf der Waage des Jenseits[9]. Sie ist von Alt-Ägyptens Totenbüchern, von der Kero-

[4] Legenda Aurea des J. de Voragine, Ausgabe von Th. Graesse, 3. Aufl. Breslau 1890, cap. XXVII, S. 127f.
[5] R. Benz, Die Legenda aurea, aus dem Lateinischen übersetzt. Dünndruckausgabe Heidelberg 1955, S. 148f.

[6] Lexikon f. Theologie u. Kirche, her. v. M. Buchberger, V, Freiburg i. B. 1931, Sp. 476.
[7] Gesamtausgabe der Werke des Leontius bei Migne, PG 93, Paris 1860, Sp. 1565—1748.
[8] Das erhaltene Fragment bei H. Gelzer, Leontios' von Neapolis Leben des hl. Johannes des Barmherzigen. Freiburg i. B. u. Leipzig 1893, S. 108—112.
[9] Ein Buch über Bild und Legende der Idee des Jenseitsgerichtes auf der Seelenwaage von L. Kretzenbacher liegt druckfertig vor und dürfte 1957—58 erscheinen. Vgl. vorerst:
E. Naville, Das altägypt. Totenbuch der XVIII.—XX. Dynastie, 3 Bände, Berlin 1886, I, Taf. CXXXIIIff.; II, 275ff.; III, 159ff.

stasie Homers und der griechischen Tragiker oder der mykenisch-griechischen Vasenmalerei über die frühen lateinischen und griechischen Kirchenlehrer (Lactantius, Augustinus, Prudentius, Dionysius Areopagita usw.) bis ins frühe 7. Jahrhundert, in die Lebenszeit Johannis des Almosengebers wie seines Biographen Leontios von Cypern lebendig geblieben, und von diesem weitergereicht worden. Nachmals hat unsere Idee vom Seelgericht auf der Jenseitswaage zumal im abendländischen Mittelalter eine reiche hagiographisch-literarische (Heinrich von Burgeis; Guillaume de Guilleville u. a.) wie eine hochbedeutsame künstlerische Blüte in den Weltgerichtsszenen auf den Portalplastiken an den Westwerken der Dome und Kirchen (Notre Dâme de Paris, Autun, St. Trophime in Arles, Freiburg in der Schweiz u. v. a.), in der Buchmalerei (Hamilton Psalter, Utrecht-Psalter, Wolfenbütteler Evangeliar von 1194 usw.) und in schier unübersehbarer Zahl in der Bildersprache der mittelalterlichen Fresken vom Einzel- oder Weltgerichte, insbesondere in der Übertragung auf den Seelgeleiter und Seelenwäger St. Michael gefunden. Alle diese und viele weitere Zeugnisse lassen eine Nachwirkung des Motives der Seelenwaage von den Ausprägungen im Ostmittelmeerraume bis ins alpenländische geistliche Volksschauspiel der Gegenwart erkennen[10].

Der literarische Überlieferungsweg ist nur einer von mehreren. Für unsere besondere Legende vom „geizigen Peter" ist er jedoch anscheinend der bedeutendste, wenn nicht überhaupt der alleinige. Wie das historische Vorbild des zypriotisch-griechischen Almosengebers zu Alexandria in Ägypten, so hat auch die um ihn sich rankende Legende im griechischen Ostmittelmeerraum und nachmals im lateinischen Mittelalter fortgewirkt.

Einer der hervorragendsten Hagiographen des frühen Christentums, Johannes von Damaskus († um 754 zu Jerusalem), läßt in seiner „Quelle der Erkenntnis" (πεγὴ γνώσεως), dem ersten dogmatischen Handbuche, das nachhaltigen Einfluß auf die Gedankenwelt des griechischen wie des abendländisch-lateinischen Mittelalters gewann, in einen Abschnitt „über diejenigen,

A. Maury, Recherches sur l'origine des représentations figurées de la psychostasie ou pèsement des âmes et sur croyences qui s'y rattachaient, in: Revue archéologique I, Paris 1844, S. 234ff., S. 291ff.
E. Wüst, Die Seelenwägung in Ägypten und Griechenland, in: Archiv für Religionswissenschaft 36, Leipzig-Berlin 1939, S. 162ff.
M. Ph. Perry, On the Psychostasis in Christian Art. Burlington Magazine for Connoisseurs XXII, London 1912/13, S. 94ff. u. 208ff.
L. Kretzenbacher, La bilancia delle anime. La trasformazione del motivo medievale nel barocco e la sua continuazione nella poesia popolare religiosa attuale. Ce fastu? Rivista della Società Filologica Friulana XXVII—XXVIII, Udine 1951/52, S. 129ff.

[10] L. Kretzenbacher, Lebendiges Volksschauspiel in Steiermark. Wien 1951, S. 248ff.

die im Glauben geschlafen haben[11]", die Legende vom „geizigen Peter" einfließen. Seine Darstellung ist gegenüber jener von Leontios, auf den sie zurückgeht, stark gekürzt, ohne daß wesentliche Motive verloren gegangen wären:

„. . . nec quisquam dicat: Potestne hic reperiri homo, qui cum divitiis affluat, pauperum calamitate non moveatur? Ita certe, inveniri potest, sicut etiam, cum in multis aliis temporibus. tum celebratissimi sanctissimique Joannis Misericordis aetate inventus est Petrus quondam publicanus, qui ex summa inhumanitate ad eximiam misericordiam sanctitatemque transiit.

Cum enim aliquando, ut in beatissimae Vitae Joannis libro proditum est, raptus ille extra se fuisset, suaque opera ad lancem expendi viderat, siligneum panem unum, quem etiam ipsum in pauperis cuiusdam faciem saxi loco iratus coniecerat. in dextra trutinae lance conspexisse dicitur. Quo viso commotus beatus hic Petrus ad summam pietatem evasisse compertus est".

Johannes von Damaskus hatte seine „Quelle der Erkenntnis" griechisch geschrieben, mithin auch unsere Legende griechisch überliefert. In lateinischer Sprache begegnet uns die Legende vom „geizigen Peter" jedoch in der Übersetzung durch einen der zu seiner Zeit besten Kenner des Griechischen, bei Anastasius dem Bibliothekar. Neben vielen anderen Übersetzungen, die der ehrgeizige, einmal (anno 855) sogar als Gegenpapst aufgestellte Römer (zwischen 800 und 880)[12] für Rom lieferte, steht jene der Vita des Johannes Eleemosynarius von Leontius[13]. Diese der breit ausschwingenden volkstümlichen Legendenerzählung des Griechen folgende Übersetzung war es denn auch, die zwei bedeutsamen lateinischen Fassungen des 12. und des 13. Jahrhunderts zugrunde gelegt wurde; einmal der Legende bei Honorius von Autun und zum anderen der Legenda aurea des Jacobus de Voragine.

Honorius von Autun (Augustodunensis)[14], der überaus fleißige, wenn auch nirgends selbständig denkende Scholastiker aus der 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts, nahm unsere Legende offenkundig nach der Version des Anastasius Bibliothecarius in sein „Speculum Ecclesiae", ein Handbuch für Prediger auf[15]. Honorius merzte in seiner Sonntagspredigt lediglich die Namen Alexandria und Petrus aus. Ansonsten läßt er die Engel jenes Weizen-

[11] Migne, PG 95, Paris 1860, Sp. 274, § 27: De his, qui in fide dormierunt.
[12] Lexikon für Theologie und Kirche I, 1930, Sp. 391f.
[13] Migne, PL 73, Paris 1871, Sp. 338ff., Vita Sancti Joannis Eleemosynarii, auctore Leontio, Neapoleos Cyprorum episcopo, interprete Anastasio S. R. E. bibliothecario. Unsere Legende Sp. 356f., cap. XXI.
[14] Vgl. Lexikon f. Theologie u. Kirche V, 1931, Sp. 135.
[15] Migne, PL 172, Paris 1854, Sp. 888f. Spec. Eccl., Dominica II in Quadr.

brot in lauter kleine Brosamen zerkrümeln, bis damit die große Zahl der Sünden des Zöllners überboten wurde. Weitere Zusätze zur alten Legende machte Honorius jedoch nicht. Seine Fassung ist im Gegenteil noch knapper als jene des Leontios-Anastasius und des Johannes von Damaskus.

Die gleiche Quellentreue hinsichtlich der Motivauswahl und ihrer Verkettung bewahrt nun auch die Legenda aurea des Jacobus de Voragine. Wir hatten sie schon wegen ihrer überragenden Bedeutung für die gesamte mittelalterliche Hagiographie und Ikonographie und wegen ihrer unglaublich weit verzweigten und dichten Nachwirkungen bis in die Erzähl- und Spielwelt des Barocks bewußt vorangestellt. Jacobus de Voragine ist der letzte in der Reihe der Hagiographen, die sich im wesentlichen strenge an die früheste Überlieferung der Legende vom „geizigen Peter" in der Biographie des Leontios aus der Mitte des 7. Jahrhunderts gehalten haben. Denn schon zu seiner Zeit (und letzten Endes aus seiner Legenda aurea an anderen Orten selber erkenntlich) vollzog sich ein geistesgeschichtlich und volkskundlich bedeutsamer Wandel in der Auffassung des Vorganges der Seelenwägung vor dem Jenseitsgerichte im allgemeinen und in der weiteren Überlieferung der Visionslegende vom geizigen Zöllner im besonderen.

Überdenken wir nochmals das Kernmotiv der alten Legende: ein ganz kleines, gar nicht in berechnender Absicht auf Jenseitsvergeltung getanes gutes Werk hatte die Kraft, den Sünder im entscheidenden Augenblick noch zu retten. Das war im Traumgesicht geschehen, als Warnung also und jedenfalls ohne Heiligenhilfe. Nun ging aber die Frömmigkeit des hohen Mittelalters im Ausgestalten unserer Legende noch einen anderen, zeitgeistbedingten Weg. Schon im 11. und mehr noch im 12. Jahrhundert war die Marienverehrung insbesondere in Frankreich herrlich aufgeblüht. Eine Welle marianischer Devotion breitete sich von dort aus besonders im 13. Jahrhundert über das Abendland, zumal auch über Deutschland aus. Es ist die Zeit, in der nun jene vorreformatorischen Strömungen in der Motivik der Bildkunst und mehr noch im Legendenwissen und -gestalten vorzuherrschen begannen, in denen die dogmatisch streng genommen wohl begründete Ausweglosigkeit des Sünders nach einem vertanen Diesseitsleben an der Schwelle zum Jenseits dennoch gemildert, nicht völlig hoffnungslos erscheint. Das neue Bild der Jenseitserwartungen gewann zumindest in der Laientheologie, im Jenseitsdenken und Jenseitshoffen der sozusagen bloß „Gläubigen", also nicht nach kirchlichen Lehrsätzen, sondern nach menschlichen Sehnsüchten Rechnenden einen gewandelten Gehalt. Letzten Endes wurzeln hier die Tendenzen der Tannhäuser-Ballade[16], genau so wie die Legenden und die Mirakelspiele von Mariens Gnadenhilfe und Gnadenmittlerschaft (Maria mediatrix gratiarum) aufblühen.

Das Hauptmotiv wird nun oft die Kraft der Gottesmutter, sogar Tote noch einmal aus dem Jenseits zurückzuholen. Sie läßt diese gewissermaßen „noch einmal Davongekommenen" sogar beichten und büßen, wodurch sie ihr verfehltes Leben noch an der Schwelle des Jenseits, die sie bereits überschritten hatten, noch einmal zum Guten wenden konnten. Es ist dies der „Recovatus-Typ" der Legenden[17]. Dazu treten aber noch viele andere Legendenmotive, von denen manche später, besonders in der Zeit der Glaubensspaltung, gelegentlich sehr streitbare Züge tragen. Manche erhalten wiederum in der Gegenreformation ihre neue, ihre barock-katholische Fundierung. Solcherart im Gehalt neugeformt, sollten sie sich dann als Glaubensgut der barocken Volksreligiosität in Lied und Spiel wie in der Legende und fortdauernd auch noch im Predigtmärlein bis zur Gegenwart erhalten.

Die neue Entwicklung, der gesteigerte Kult der Gottesmutter und das Vertrauen auf ihre Mittlerkraft, das nunmehr in hohem Maße die Devotion des gesamten Abendlandes zu bestimmen begann, bewirkte auch eine sehr wesentliche Neuprägung unserer Legende vom Zöllner Petrus. Das Waage-Gleichgewicht zwischen Sünden und Weizenbrot ist es nicht mehr allein, das ausreicht, den Träumenden zu Einsicht und Umkehr zu bewegen. Vielmehr ist es nun Maria, die hinzutreten muß, ihren Sohn, den Richter zu bitten, barmherzig zu sein; daß ER dem reuigen Sünder noch einmal Gelegenheit gebe, sein Leben zu ändern, Buße zu tun und Hoffnung zu erlangen, nach diesem Traumgesicht dereinst, wenn der letzte Waageentscheid gefordert würde, bestehen zu können.

Damit ist schon hochmittelalterlich ein sehr wesentliches neues Motiv in die alte Legende gebracht. In zwei deutschsprachigen Denkmälern des 13. und des frühen 14. Jahrhunderts spricht es sich aus: in der mittelrheinischen Legendendichtung vom „Traum des Sünders" und in einer altdeutschen

---

[16] J. Meier, Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien, I: Balladen, Berlin-Leipzig 1935, I/1, S. 145ff., Nr. 15 und Nachträge S. 321.
L. Kretzenbacher, Der Tannhäuser in der Volksdichtung Österreichs. Volkslied — Volkstanz — Volksmusik, Band 48, Wien 1947, S. 2ff.
L. Schmidt, Zur österreichischen Form der Tannhäuser-Ballade = Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes Band I, Wien 1952, S. 9ff.

[17] Frühe exempla zum Preise der Macht Mariens gibt es schon im 11. Jhdt., so z. B. in den Schriften des Petrus Damiani (988—1078). Vgl. P. Damianus, ed. Migne, CXLIV—CXLV, epistola XXXI, cap. 2. — Zur Entwicklungsstufe vgl. A. Mussafia, Studien zu den mittelalterlichen Marienlegenden I = Sitzber. d. Akad. d. Wiss. zu Wien, phil.-hist. Kl. 113, Wien 1886, S. 923f.

Predigt aus Mitteldeutschland, wenngleich im einen Falle auch nur die Situation des Seelgerichtes und des rettenden Dazwischentretens Mariens gegeben ist und nicht ein Direktbezug auf die Petrus-Publicanus-Legende.

Das mittelrheinische Beispiel[18] ist aus dem sogenannten „Alten Passional" entnommen und gewiß nur eine freie Bearbeitung einer lateinischen Vorlage, wie wir sie auch in der Legenda aurea im Abschnitt über Mariens Himmelfahrt (cap. 119, De assumptione beatae Mariae virginis) erkennen.

Im Traum wurde ein Mensch vor den Richterstuhl Gottes geladen, wo ihn die Teufel dreifach verklagen: daß er ein Mensch sei und daher dem Fluch über das ganze Geschlecht verfallen; daß er dreißig Jahre in Sünden auf Erden unbußfertig gewandelt; daß also die Zahl der Sünden nunmehr die der guten Werke beträchtlich übersteige. Doch der Sünder erhält acht Tage Zeit zugestanden, daß er seine Rechtfertigung vorbereite.

Die zwei „himmlischen Schwestern" Wahrheit und Gerechtigkeit wollen den schwer Verklagten gegen die ersten beiden Anschuldigungen verteidigen. Sie tun es am Tage des Gerichtes: der Fluch gegen das Menschengeschlecht betreffe nur den Körper, nicht die Seele; deren Tod sei durch Christi Erlöserblut reingewaschen. Auch sei der Mensch die dreißig Jahre lang nicht nur in Sünden gewatet, sondern habe manchmal gebeichtet und Buße getan. Gegen den dritten Vorwurf, jenen der Überzahl des Bösen gegenüber dem Guten, gibt es keine Verteidigung. Hier greift der Richter selber ein:

dô sprach der richter ‚bringet her
eine wâge und lât wegen,
was er mê hât gepflegen:
des guten oder des argen'.

Da es nun ganz bedrohlich aussieht, mahnen „Wahrheit" und „Gerechtigkeit" den Sünder wie im steirisch-kärntischen „Armensünder"-Spiel (Spiel „vom verstockten Sünder") heute noch[19], er möge sich an Maria wenden, die allein ihm noch beistehen könne:

armer mensch, louf balde hin
zu Marîen unser vrouwen!
bit, sie wellen schouwen
dîn armut unde ir gute . . .

[18] Textausgabe F. Pfeiffer, Marienlegenden. Dichtungen des 13. Jahrhunderts. Neue Ausgabe Wien 1863 (1. Auflage Stuttgart 1846), S. 127ff.

[19] G. Graber, Kärntner Volksschauspiele II, Wien 1923; Kärntner Jedermann, S. 54ff. L. Kretzenbacher, Lebendiges Volksschauspiel in Steiermark, Wien 1951, S. 273ff.

Das tut der Sünder, und Maria, die „Mutter der Barmherzigkeit", läßt sich wirklich erbitten. So malt der rheinische Dichter die erregende Szene des Endgerichtes und Mariens Beistand liebevoll aus:

hie mite er die vrouwe erwac
daz si quam bî die wâge.
mit wol gehûfter lâge
wart die sunde al zumâle
geworfen in die schâle
unde gehoufet als eine berc.
man leite ouch sîne guten werc
in daz ander becken.
der tûvel wart zu stecken
an sîn ende alsô genuc
daz die schâle nider sluc
und dâchte, im wêre gelungen
die guten werc ûf swungen.
die nam die juncvrouwe gut
durch iren tugenthaften mut
unde legte drûf ir hant.
die bôsen werc al zuhant
sach man hôch ûf snurren.
die tûvel zu schurren
swaz si arges kunden,
dar uber ouch si begunden
daz si sich selber hiengen dran
und wolden zien sô her dan
ir teil in die tiefe nider.
die vrouwe hielt sô vaste wider
die schâle an widersâze
daz si in schôner mâze
den sunder vrî machte.
Der mensche sâ entwachte . . .

Es ist genau die Funktion der Seelenwaage im Traum vom Gericht über den Sünder, wie wir es auf so zahlreichen mittelalterlichen Freskobildern des Eigen- wie des Weltgerichtes oder in den Buchmalereien der Zeit finden[20].

[20] J. de Voragine, Legenda aurea, cap. 119, De assumptione beatae Mariae virginis, faßt diese Szene in folgende Worte:
„. . . ad tertium objectum neminem habuit (scil. peccator) duitaorem dixitque dominus: afferatur statera et bona et mala omnia ponderentur . ." und nach der Anrufung Mariens: „. . . Quod cum fecisset, beata Maria in eius adiutorium venit, et super stateram ex illa parte, ubi erant pauca bona, manum apposuit, dyabolus autem ex alia parte trahere conabatur, sed mater misericordiae praevaluit et peccatorem liberavit . . .".

Ob diese kleine deutsche Dichtung aus dem mittelalterlichen Rheinland weitere Wirkung auf die Literatur und die Legendenbildung oder die Predigtexegese der Christenpflicht zur Barmherzigkeit getan hat, wissen wir nicht. Jedenfalls ging die neue Form der Traumgesicht-Legende, wie nicht anders zu erwarten, auch in die homiletische Literatur ein. Vermutlich aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts stammt eine Leipziger Handschrift von deutschen Predigten, deren eine auf den ersten Sonntag nach Pfingsten mit der Bibelparabel vom Reichen Prasser und dem Armen Lazarus auch unsere neugeformte Legende vom Traumgesicht der rettenden Marienhilfe an der Jenseitswaage des geizigen Zöllners verwendet[21]:

„. . . iz waz zu Alexandrie, daz ist ein strenge burk jensit mers und ist nu leider betungen mit den heyden, sie was aber hier bevor wo besezzen mit der christenheit, da waz ein man der hiez Peter und was ein zolnere. der selbe was ein bittir man und negab nie dicheinem armen durftigen kein almusen, erne mochte joch des niht irlieden daz er kein armen menschen gesehe. zu einem male do sazin die armen betelere an einer stat zu samene und rumeten sich der genaden die in gute lute hatten getan die in der stat gesezzen warin und vluchten da wider den zolnere daz ern nier keine genade hatte getan. do sprach einer under in: ‚was woldet ir mir geben, daz ich im ein almusen an gewinne sunder sinen dank?‘ do gelobeten si im ein myete und der arme man gink in al gerichte sitzen vor sin hus. under des so ging her Peter der zolnere von dem markete und sine knechte trugin vor ime einen trog vol brotis nuwebacken. do der arme man in do gesach, do rief er und sprach: ‚herre, erbarme dich uber mich und tu mir icht zu gute durch got und durch unser vrowen sente Marien willen‘. do her Peter daz gehorte, do wart er sere zornich, wane er die armen lute sere hazzete, und sach all umme sich, ob er irigin kein stein vunde damit er den armen man mochte gewerfin. do er kein stein vant, do begreif er ein warm brot und ramete des armen manes mit zu werfene. der arme man, liebin, der intphinch den wurf und begreif daz brot und lief zu den andern armen luten und wisetiz den. darnach in borlang do wart her Peter siech biz an den tot. do quamen uber in die tuvele den er viel hatte gedienet und zugin her vor alliz daz er ie getan und wugen daz in einer wagen. do quamen uch zwene engele, wane swo diechein christenmensche verscheidet, da sin die tuvele, da sint uch die engele und warten weme er werden sule zu teile. do sprachen die tuvele zun engelen, do si sie gesahen: ‚waz suchit ir herren hie? ja wizzit ir wol daz dirre mensche nie nicht gutis getet und daz sin sele unser ist, wes beitet ir hie‘? die engele irschemeten sich des vil sere und sprachen zu einander: ‚wes muge wir hie beiten? wir nevinden hie niht gutes. dirre arme mensche der gegab nie niht durch got dan ein worm brot, daz selbe gab er mit zorne. nu nemen wir doch daz selbe brot und legin iz in die wage‘. do taten si also. daz enhalf allez niht, wane leider der guten werk enwas betalle niht. Merket, daz sach allez die arme sele des sichen manes mit den geistlichen ougen. wane wir lesen daz an den buchen: so der lip niht mer insihet zu dirre werlde, so sihet die sele zu jener werlde allis daz sie ie getet. in den angistin, da der arme mensche also lach und beite des dodes und des ewigin hellewizzis so erbarmete sich unser liebe vrowe sente Marie ubir in und bat im vrist noch langer zu lebene zu irm trutkinde, unserm herren dem almechtigen gote, daz wir da bi merken die sin vil groze genade, und sant sinen boten der sprach zu den tuveln und zu den engeln: ‚ir herren, scheidet ditz urluge, der oberste richtere der wil dem man vrist gebn und wil in baz vorsuchen‘. in der stunt zuvurin si und der sieche bezzerte sich zu libe und begonde zu merkene die groze genade die got zu ime getan hatte und clagete und weinte vil bitterliche sine sunde und gab do alliz daz er haben mochte armen luten durch die liebe unsers herren gotis und seiner lieben muter, unser vrowen sente Marien. zu aller jungist do hiez er sinen eigenen knecht daz er in vurte in ein vremede lant und in vorkufte und daz selbe daz er mit ime neme, daz er daz gebe durch die liebe unser herren gotes und unser vrowen sente Marien und des niemande gewuge . . .“

[21] A. E. Schönbach, Altdeutsche Predigten. I, Graz 1886, Nr. 46, S. 102ff.; unsere Stelle S. 103/31—105/3.

Oft genug mochte solche Predigtausdeutung der letzten Dinge vor den Freskobildern des Seelenwägers Michael oder der Weltgerichtsdarstellungen in den Steinplastiken der Kirchen erklungen sein. Gewaltige Prediger des deutschen Mittelalters, wie z. B. ein Berthold von Regensburg, haben sich diese Vision des Jenseitsgerichtes auf der Waage[22] nicht entgehen lassen, wenngleich nicht immer in der Sonderform der Legende vom „geizigen Peter“. So konnten Idee, Legendenwissen und Bildverständnis auch über die Wirren des Spätmittelalters hinaus völlig lebendig bleiben. Bis in jene Zeit, als die Jesuiten im Suchen nach bühnenwirksamen Themen für ihre reiche und zweckgebundene Theatertätigkeit unseren Stoff aufgriffen.

Es wäre verständlich, wenn die Societas Jesu als die Hauptträgerin der allgemeinen Gegenreformation und mithin auch der neuen, der nachtridentinischen Gnadenlehre eine Fassung als Quelle genommen hätte, die die mittelalterliche Erweiterung der alten Visionslegende um die Gnadenmittlerschaft Mariens schon aufwies. Gerade die Jesuiten waren diejenigen, die selber alte, festgefügte und volkläufige Legenden selbständig im Sinne ihrer Mariologie, ihrer Werbung für den Kult der Gnadenmittlerin Maria (Maria mediatrix gratiarum) umformten[23]. Mit solcher Umformung von Legenden und mit ihren

[22] Berthold von Regensburg, Predigt „von drîn lâgen“ (Von den drei Fallstricken scil. des Teufels). Ausgabe der Predigten von F. Pfeiffer, I, Wien 1862, S. 29ff., bes. S. 45ff.

[23] Vgl. zu dieser Tendenz des Barocktheaters L. Kretzenbacher, Barocke Wallfahrtspiele zu Maria Rast in Untersteiermark (1680—1722) = Österreichische Zeitschr. f. Volkskunde, NS V, Wien 1951, S. 103ff., bes. S. 111ff.
L. Kretzenbacher, St. Dismas, der rechte Schächer. Legenden, Kultstätten u. Verehrungsformen in Innerösterreich = Zeitschr. des Histor. Ver. f. Steiermark XLII, Graz 1951, S. 119ff., bes. S. 133f. mit dem Hinweis auf das untersteirische Barock-Wallfahrer-Festspiel der „. . . actio theatralis de S. Disma latrone poenitente, cui Beatissima Virgo a filio crucifixo remissionem peccatorum et finalem gratiam obtinuit“ (anno 1699).

mitreißenden Bühnenaufführungen konnten sie am ehesten jene Wirkung erzielen, die insbesondere in der gegenreformatorischen Tendenz gegen die Gnadenlehre M. Luthers und J. Calvins erhofft war.

Aber diese Mitübernahme des mittelalterlichen Marienmotivs, wie es in die frühchristliche Legende wesenformend eingebaut worden war, ist auf dem jesuitisch-benediktinischen Barocktheater beim Petrus Telonearius seltsamerweise nicht erfolgt. Es kam der Societas Jesu, die in der Aufnahme unseres Themas in das Theaterrepertoire der Ordensbühne voranging, wohl darauf an, daß es — entgegen der lutherischen Lehre von der Rechtfertigung sola fide — die Wichtigkeit der opera (Almosen) betonte. Doch die mariologische Auswertung übernahm sie nach den freilich nur spärlich auf uns gekommenen Drameninhalten nirgends, so sehr sie das alte Thema da und dort mit anderen Legendenstoffen (z. B. Barlaan und Josaphat) und Allegorien vermengte.

Des weiteren bleibt es auffällig, daß sich die Jesuitenaufführungen des Spiels vom geizigen Zöllner Petrus Africanus im wesentlichen auf Süddeutschland, die Schweiz und Österreich als Aufführungsorte und zeitlich auf das 17. Jahrhundert beschränkt finden. Das nimmt auch deswegen wunder, weil die auch in Fragen der zweckgebundenen Theaterkultur (Vgl. die Neuformung der „dialogi"[24] usw.) wie der allgemeinen Studienordnung (ratio studiorum) straff gelenkte Societas Jesu vermöge der Übernationalität des Lateins imstande war und meist auch bestrebt blieb, die bereitgestellten Spielthemen aus Bibel, Legende und Kirchengeschichte gleichmäßig im Gesamtbereich ihrer gegenreformatorischen Wirksamkeit zur Aufführung zu empfehlen. Das zeitigte die Erscheinung, daß wir besonders im späteren 16. und das ganze 17. Jahrhundert hindurch mit einem ausgesprochen europäischen Repertoire der jesuitischen Ordensdramatik zu rechnen haben. Die Themen kehren in fast allen theaterspielenden Kollegien zwischen Spanien und Polen und von Belgien über Deutschland bis in den Südosten, ins eben türkenbefreite Kroatien, fast gleichartig ständig wieder. Daß die Marienmirakel dabei eine besondere Rolle spielen, die nicht immer auch im Titel aufscheint, sei nebenbei vermerkt.

Sehen wir nun die Reihe der Aufführungen unserer Legende auf dem jesuitisch-benediktinischen Ordenstheater an, soweit sie aus der sehr verstreuten Literatur und den meist nur sehr spärlichen Angaben erkennbar ist.

[24] Zu Entstehung und Entwicklungsbedingungen des jesuitischen „dialogus" als dramatische Form vgl. L. Kretzenbacher, Frühbarockes Weihnachtsspiel in Kärnten und Steiermark. Klagenfurter und Grazer Weihnachtsspieltexte des frühen 17. Jahrhunderts als kulturhistorische Denkmäler der Gegenreformation in Innerösterreich. Klagenfurt 1952, bes. S. 24ff. und S. 121ff.

Münster in Westfalen, 1598, Jesuitenkolleg: „S. Petrus". Ob es tatsächlich der „Petrus Telonearius" ist, bleibt vorerst offen, da die einzige Nennung eine nur unsichere Beziehung zu einem am Gymnasium Theodorum (der heutigen Theologischen Fakultät) von Paderborn liegenden Handschrifttext andeutet[25].

München, 1603, Jesuitenkolleg: Auch diese Aufführung bleibt unsicher. Das Jesuiten-Diarium des Münchner Kollegs, ansonsten wie überall die Hauptquelle zur Rekonstruktion des Spielrepertoires, verzeichnet für 1603 zu München lediglich ein Stück „Menschliche Neugier", das aber nichts mit unserem Thema zu tun hat[26]. Die Bemerkung von Johannes Müller[27] „vielleicht der Petrus des Wolfgang Schoensleder" (gemeint ist der bekannte Jesuitenliterat, geb. München 1570, gest. Halle 1651) beruht auf reiner Vermutung einer Autorschaft für jenen „Dialogus de Petro Telonario", den J. Müller quellenmäßig leider nicht näher nachweist. Der Frühzeit und der Bezeichnung „dialogus" entsprechend dürfte es sich um eine Aufführung kleineren Stils handeln, über deren thematischen Inhalt wir nichts Genaues auszusagen vermögen.

Olmütz, 1607, Jesuitenkolleg: „Petrus Publicanus". Näheres nicht bekannt[28].

Regensburg, 1608, Jesuitenkolleg: Nach Erzherzog Ferdinands Briefmitteilung ein dialogus „von dem petro publicano in affrica, so anstatt eines stains mit einem Prot nach einem Pettler geworfen ...".

[25] J. Müller, Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge vom Anfang (1555) bis zum Hochbarock (1665). II. Augsburg 1930, S. 53, vermerkt: „vielleicht der Petrus Telonarius. Text Paderborn Gymn. Msc. X, 3, n. 7." Vom gleichen Spieltext nimmt P. Bahlmann Jesuiten-Dramen der niederrheinischen Ordensprovinz (XV. Beiheft zum Centralblatt für Bibliothekswesen), Leipzig 1896, S. 118, an, daß er zwischen 1600 und 1602 zu Paderborn am Gymnasium Salentinianum gespielt worden sei. Bei der lange Zeit vergeblichen Nachforschung nach diesem Texte zu Münster und Paderborn war mir Frau Dr. M. Bringemeier im Münster i. W. freundlicherweise behilflich. Erst während des Druckes dieser Studie konnte ich mir durch das Entgegenkommen der Direktion der Erzbischöflichen Akademischen Bibliothek zu Paderborn einen Mikrofilm mit Aufnahmen der — stellenweise nur schwer lesbaren — Handschrift des „argumentum" besorgen lassen, das dem lateinischen Petrus-Telonarius-Drama vorangestellt ist. Als Quelle der Perioche wird die Vita des Johannes Eleemosynarius beim Kirchenhistoriker Surius angegeben. Doch füllte der „Dichter" des Paderborner Textes die Personen der Handlung mit vielen zusätzlichen Gestalten (Salomon, Pomotinus, Aurifaber, Mors, Medicus, Rusticus) und Bettlertypen wie Caecus, Claudius, Mutus, Ulcerosus, Puer usw. auf. Für den nichtdatierten Handschrifttext ist auch keinerlei Aufführung bis jetzt nachweisbar.

[26] Die Sonderuntersuchung von K. Reinhardstöttner, Zur Geschichte des Jesuitendramas in München = Jahrbuch für Münchner Geschichte III, 1889, S. 53ff., enthält in der Zusammenstellung der Spieltitel von 1596—1772 den Petrus Telonarius nicht. Für freundliche Hilfe bei der Überprüfung dieser mir nicht zugänglichen Arbeit habe ich Herrn Dr. Hans Moser, München, Bayerische Landesstelle für Volkskunde, zu danken.

[27] J. Müller, Jesuitendrama II, S. 122.

[28] J. Müller, Jesuitendrama II, Sp. 122. Dazu: A. Tschochner, Das deutsche Gymnasium zu Olmütz. 5 Teile, Programme Olmütz 1901—07, 3. Teil, 1904, S. 7 (hier ohne Datierung erwähnt).

Laibach, 1634, Jesuitenkolleg: Die handschriftliche „Historia annua Collegij Societatis Jesu Labacensis“[29], die von 1599 ab viele Aufführungen (dialogus, tragoedia, drama, comoedia, spectaculum) verzeichnet, setzt (pag. 141) für 1634 den Vermerk: „Gymnasii Juventus in Scenam dedit Petrum Telonarium et Extremam Judicij diem...“. Die Jenseitsvision des Petrus Telonarius als Schau seines Eigengerichtes erscheint hier offenkundig mit dem Thema des allgemeinen Weltgerichtes verbunden.

Wir kennen weder den Verfasser noch das Spiel selber oder seine genaue Quelle. Daher wissen wir auch nicht, in welcher Sprache es aufgeführt wurde. Drei Sprachen wären möglich: lateinisch, deutsch, slowenisch; denn in allen diesen Sprachen wurde zu Laibach (Ljubljana) auf der Bühne des Jesuitenkollegs und in den Kirchenaufführungen gespielt, rezitiert und gesungen[30]. Da auch der Tag der Aufführung bzw. ihrer Wiederholungen nicht genannt wird, bleibt es unsicher, ob unser Spiel ebenso in deutscher Sprache gegeben wurde wie das Magdalenenspiel des gleichen Jahres, das in der selben Spielbemerkung mit diesen Worten miterwähnt wird: „Ad Sepulcrum Christi Magdalena poenitens ad Christi crucem defixa, spectaculum dedit versu germanico“.

Iglau, 1641, Jesuitenkolleg: Petrus Telonarius[31]. Näheres nicht bekannt. Das Spiel war als Schulschlußvorstellung mit der üblichen Prämienverteilung an die Vorzugsschüler verbunden[32].

Straubing, 1658, Jesuitenkolleg: für diese Aufführung ist eine gedruckte Perioche mit vollem barock-schwülstigem Titel, mit Argumenten und Scenarium und sogar den Namen der zusammen nicht weniger als 122 Mitwirkenden in der Bayerischen Staatsbibliothek München erhalten geblieben[33]:

[29] Handschrift in der Bibliothek des Nationalmuseums zu Laibach-Ljubljana (Jugoslawien). Die Stelle nach einem handschriftlichen Auszug meines Freundes Prof. Dr. Niko Kuret, Ljubljana, der eine Geschichte des Barocktheaters (Jesuitendrama) in Krain zum Druck vorbereitet.

[30] Sprachgebrauch und Erfolg für das Ansehen der anfänglich stark angefeindeten Jesuitenschule gehen aus einer Eintragung in der handschriftlichen Historia annua vom Jahre 1599, Weihnachten, hervor: „Pueri Christum infantulum Latinis, Slavonis et Germanicis cantibus ac versibus celebrantes in ferijs Natalitijs existimationem nostris Scholis longe maiorem conciliarunt...“.

[31] J. Müller, Jesuitendrama, II, S. 122.

[32] J. Wallner, Geschichte des Gymnasiums zu Iglau. II. Teil, = 33. Progr. des k. k. Staats-Obergymnas. zu Iglau, 1882/83, S. 49: „Die Schulschlußvorstellung war ‚Petrus Telonarius‘ betitelt, die Prämien bestritt Anton Graf Collalto“.

[33] O. Eberle, Theatergeschichte der Innern Schweiz, S. 257.
J. Müller, Jesuitendrama, II, S. 122.
Für das schwierige Auffinden des Periochendruckes dieser Aufführung zu Straubing 1658 in der Bayerischen Staatsbibliothek zu München danke ich Herrn Kollegen Univ.-Dozent Dr. Hellmut Rosenfeld, München, sehr. Er hatte die Güte mir einen der beiden (identischen) Drucke (sign. 4 Bavar. 2193/II, 46 und 4 Bavar. 2197/IV, 38) für diese Studie in Mikroaufnahmen zugänglich zu machen. Inzwischen war es meinem verehrten Freunde Dr. Hans Moser, München, auch gelungen, den Spieltitel in der Lokalliteratur festzustellen

„PETRI / TELONARIJ / Auaritia, castigata et correcta. / Daß ist / Petri eines Zollners / Geitz, in ein unverhoffte, vnnd ver- / dienstliche Freygebigkeit verändert. / Denen Wol-Ehrwürdigen / Geistlichen vnd Hochgelehrten Herren / Dechant, Cammerer, vnnd wolbestelten / Herrn Pfarrern deß Löblichen Capituls / Deggendorff. / Als Freygebigen vnnd Hochdanckwürdigen Praemiatorn / zu Ehrn, in einem Schawspil vorgestellt / Von der Jugendt deß Löblichen Gymnasij der Societ. / IESV in der Churfürstlichen Hauptstatt Straubing / den 3. vnd 5 Septemb. Anno 1658. — (Siegel mit IHS und Umschrift: Benedictum sit nomen Domini) — Gedruckt in der Churfürstlichen Hauptstatt Strau- / bing, bey Simon Haan.“

Nach einer namentlichen Aufstellung der „Admodum Reuerendi Domini Maecenates“ folgen im Periochendruck von Straubing 1658 ein „Summarischer Inhalt“ und das Scenarium:

„Summarischer Inhalt“: „Petrus ein Zollner war also von dem Geitz eingenommen, das er keinen Armen das wenigste Almusen einmal raichete. Auß dem daran ervolgt, das die Betler selbst vntereinander gewettet, vnnd deme ein gewiß gewinnen versprochen, so dem Petro durch sein Bettlerische wollredenheit wurde ein Allmusen abschwetzen. Auff diß hat sich einer in der Bettlkunst woll gestudirter Bettler an ihn gewagt, sich für des Petri Behausung gemacht, da eben newgebachen Brodt von dem Becken gebracht wurde vnnd der Haußherr selbst darzu kommen ware. Dieser so erwinschten gelegenheit, gebraucht sich der Bettler vnd spricht dem Petro also maisterlich zue, das er entlich auß verdruß ein Brodt ergriffen, vnd an statt eines stains jhm auff den Buggl geworffen. Bald auff diß erkrancket er, vnd wird für das Göttliche Gericht verzuckt, allda die Höllische Mohren alle seine böse werck auff die Gerichtßwag gelegt, an welche die H. H. Engel nichts zusetzen hatten, als das mit vnwillen gegebene Brodt, welches doch gleich wol den bösen wercken gleich gewogen, vnnd einen Instandt verursacht: jedoch wird Petrus ermahnt, ein mehreres an das Brodt zusetzen, wann er nit wölle den schwartzen Mohren zuthail werden. Petrus last jhm das gesagt sein, thailt all sein Haab vnd Guet vnder die Armen, vnnd da jhm Christus erschinen, vnnd vergewist, was den Armen geraicht werde, empfang er selbsten, hat sich Petrus gar in die Dienstbarkeit verkauffen lassen, vnnd ist Christi wegen arm worden. Mehr von disem hat Leontius Bischoff in Cypren im Leben des h. Allmosengebers Johannis im 21. Cap. geschriben.

Diser Hystori ist beygefügt worden was Damascenus in dem Leben des Barlaam C. 13. von einem König (durch welchen wir Robertum ein König auß Franckreich einen großen Liebhaber der Armen verstehen) vnnd einem seiner Verwalter (durch welchen wir Petrum Telonarium andeuten) erzehlet. Diser verwalter hatte drey Freunde. Einen auß disen Liebte er mehr, nemblich die Reichthumben, als sich selbsten: den andern (verstehe die Blutsverwandten) liebte er als wie sich selbsten: deß drittens aber, nemblich der Armen vnd guten Wercken, achtete er sich wenig, ia gar nichts. Es hat sich begeben, das er rechenschafft wegen Zehntausent Talent zu geben für Gericht citiret worden; deßwegen dann er sich zu seinem besten Freund begeben, vnnd flehentlich von demselbigen begert,

bei: J. Behner u. J. Keim, Beiträge zur Straubinger Theatergeschichte. Jahresbericht des Historischen Vereins für Straubing und Umgebung, 44.—51. Jgg., Straubing 1949, S. 11.

er wölle doch jhme bey dem König widerum die alte Gnad erlangen; aber vmb sonst: dann er allein ein Leylach, inn welches er nach dem Todt kundte eingewicklet werden, erlangt. Auff dises ersucht er den andern, welcher jhn allain biß zum königlichen Gerichtsstuel beglaitet. Als er aber gezwungner weiß, auch bey dem dritten sein Hayl gesucht, hat dieser jhn nit allein zum Königl. Richterstuel beglaitet, sonder vor dem König selber verthädiget, vnnd die alte Gnad jhme widerumb erworben. Verhoffe es werde der günstige Leser vnd Zuschauer dise poetische vereinbarung einer wahren Geschicht mit einer Parabel jhme nit lassen zuwider seyn".

„Eingang." Christus Verkündiget sein Gesatz, krafft dessen man den Armen Almuesen geben solle, welches als die Welt so die Reichthumben thette vorziehen, mit jhrem Anhang bestraittet, stellt Christus auß dem 5. Capitl der Weißheit, der Reichthumb Eytelkeit für die Augen, auff welches etliche auß der Welt gesellschafft Christo nachzufolgen sich entschlossen.

PARS I. SCENA I. RObertus ein König in Franckreich macht ein Anfang der Action, welcher mit Armen als einem starcken Kriegsher zur Himmels Porten (dann also nennete er die Armen) vmgeben, berathschlaget mit seinen Hoffherren, vnder welchen auch Petrus Telonarius war, was zu Erhaltung des Reichs zum besten dienstlich; wird entlich beschlossen, das die Frewgebigkeit sonderlich einem König wol ansteht, obwol sich Petrus vorgebens widersetzet.

SCENA II. Petrus mit andern seines geliffters als sie des Königs, von der Freygebigkeit, Sententz durch die Hechel gezogen, berümbt sich seiner Reichthumben vnd grossen gunst seiner Bluetsverwandten.

SCENA III. Das Bettlgesindt wird vnderricht wie es doch auch andere, sonderbar aber den Petrum möge zu einem mitleiden bewegen, vnd als es von jhme ein Almuesen begert, hat er darfür ein Priglsuppen anerbotten.

SCENA IV. Einer auß des Königs Edlknaben sammbt anderen mehrern geben dem König ein Schein ihrer Kriegskunst, damit derselbe sehe, das sie gleich so tauglich, Schlösser vnd Stätt dem König zu erobern, als die Betler den Himmel dem König zu eröffnen.

SCENA V. Petrus aller frölich, thails weile seine List, deren er sich gebrauchet, also schleinig fürüberpassieret, thailß von wegen seiner federklauber guethayssungen, wird von des Königs Allmuesengeber zur Freygebigkeit ermahnt.

SCENA VI. Die Bettler streitten vor dem Hauß Petri vmb das erste orth, vnnd begehren vmbsonst ein Allmueßen.

SCENA VII. Der König, nach dem er des Petri Geitz vernommen, vndersteht sich durch ein List den Petrum auff den rechten Weeg zubringen, welchen er als ein Vbelthätter last für Gericht fordern.

SCENA VIII. Zu disem Zihl vnd Endt wird auch ein Hochgericht beraittet.

SCENA IX. Petrus wegen Gerichts Citation aller sorgfältig, begehrt von seinem allerbesten Freund beystand, erlangt aber nichts als ein Leilach.

SCENA X. Das Gymnasium sammt seiner Jugent beklagt sich vber der Reichthumb eytelkeit.

SCENA XI. Petro werden für Augen gestellt die Straffen der Geitzigen: da entzwischen Gottes Gerechtigkeit Rach begehret: Barmhertzigkeit aber Gnad vnnd auffschub der

PETRI
TELONARIJ
Auaritia, castigata & correcta.
Daß ist
Petri eines Zollners
Geitz / in ein vnverhoffte vnnd verdienstliche Freygebigkeit verändert.
Denen WolEhrwürdigen / Geistlichen vnd Hochgelehrten Herren
Dechant / Cammerer / vnnd wolbestelten
Herrn Pfarrern deß Löblichen Capituls
Deggendorff.
Als
Freygebigen vnnd Hochdanckwürdigen Præmiatorn
zu Ehrn / in einem Schawspil vorgestellt /
Von der Jugendt deß Löblichen Gymnasij der Societ.
IESV in der Churfürstlichen Hauptstatt Straubing
den 3. vnd 5. Septemb. Anno 1658.
SIT NOMEN DOMINI BENEDICTVM
IHS
Gedruckt in der Churfürstlichen Hauptstatt Straubing / bey Simon Haan.

PETRVS
ex
Telonario Eleemosy
nario,
In Theatrum Productus.

Peter

Der also genandte Allmuossengeber

Vorgestelt

Vom Gymnasio PP. Benedictinorum, in der Löblichen Alt-Catholischen des H. Römischen Reichs-Statt Rottweil,

Den 3 vnd 5 Septembris

Getruckt zu Rottweil bey Christoff Steinhart Anno, 1675.

Straffen: vnd als diß der reiche Prasser mit andern gehört, schreyen vnd begehren sie auch Rach wider Petrum, denen doch sich Gottes Barmhertzigkeit widersetzet, vnd zugleich auch Peter trohet gleiche Peyn, wann er sich nit bessere.

PARS II, SCENA I. Die Betler Petrum zuerweichen, begehren das Almuesen singent.

SCENA II. Die Engel nach dem sie sich vber des Petri Geitz beklaget, beklaiden Christum mit eines Betlers Habit, welcher doch sehr abgewisen wird.

SCENA III. Das Betl Gesünd verspricht sammentisch den jenigen, der Petro wurde ein Almusen abiagen, für jhr höchstes Haupt zuernennen.

SCENA IV. Ein außgestudirter Bettler indem er jetzt dessen, jetzt jenes Gestalt annimbt, erprest er vom Peter ein Allmuesen.

SCENA V. Der Bettler wegen erprester Allmuesen muethig, wird von der Bettler zunfft für ein König der Bettelhemiter vnd der außnitzer außgerueffen.

SCENA VI. Christus nach dem er die vnbilligkeit so dem Bettler angethon worden, nit anderst alß wann sie jhme were angethon worden, außgelegt, beschliesset er des Betlers klaidt von sich an, vnnd eines Richters anzulegen, weilen die Höllische Rohten starck Rach begehrten.

SCENA VII. Petrus begert beystant von seinem andern Freund, welcher jhn allein für des Königs Richterstuel beglaittet.

SCENA VIII. Das Gymnasium sambt seiner Jugent beklagt sich vber die große Vnbarmhertzigkeit vnd Vndanckbarkeit der Blutßverwandten.

SCENA IX. Es wird der Lohn der Barmhertzigen für die Augen gestelt, vnd dem Choro die Freygebigkeit gelobt vnd geprisen.

PARS III. SCENA I. Petrus so ab vorgehaltner Erscheinung des Gerichtsproceß gantz ertattert, wird von seinem Schmaichler getröst.

SCENA II. Petrus wird für den Richterstuel Gottes verzuckt, allwo er scharpff von den Höllischen Geistern verklagt wird.

SCENA III. Ein Ruhmsichtiger Soldat, welcher in dem nechsten Schawspill den kürtzern gezogen, will das härle wider holen, tragt aber für diß widerumb den spott vnnd die stöß darvon.

SCENA IV. Die anklag der Höllischen Mohren bringt Petrum auff den rechten Weeg.

SCENA V. Petrus thailt Freygebig das Almuesen auß durch welches die Bettler auffgemundert frolocken, welches doch entlich in ein Klaglied geendet.

SCENA VI. Petrus gantz verlassen, sucht hilff bey den Bettlern, welche die alte Genad bey dem König jhme widerumb erhalten.

SCENA VII. Christus mit Petri klaid so er einem Bettler geschenckt, beklaidt, zaigt solches den Engeln, welche dann dise Freygebigkeit preisen, auff welches Petrus, da diß in dem schlaff jhme fürgemahlet worden, befilcht seinem Haußmeister das er jhne vmb gebihrenden werth verkauffe, vnnd das Geld vnder die Armen außtheile.

SCENA VIII. Gymnasium mit der Jugendt, ruehmet die Krafft deß Allmosen.

SCENA IX. Die Blinden, lahmen, Gehörlosen bawen für den Petrum ein Pallast, in welchen er durch den Chorum eingeladen wird".

Den Rest der Seite macht im Periochendruck der „Syllabus Actorum", die Namenliste der 122 Mitspieler aus, die Hauptrollen wie die daemones, milites, angeli, damnati, Virtutum Comites, Comites Mundi usw.

Auf jeden Fall erreichte unser Thema auf der Jesuitenbühne zu Straubing 1658 eine dramatische Vollform mit allem zeitüblichen Aufwand an Pomp und Allegorien, Chorliedern und Verwandlungen.

Luzern, 1663, Jesuitenkolleg: „Petrus Telonarius redivivus"[34].

Innsbruck, 1673, Jesuitenkolleg: „Petrus der Zöllner" (Petrus Telonarius)[35].

Rottweil, 1675, Benediktiner-Gymnasium: Petrus ex Telonario Eleemosynarius. Über die Aufführung am Gymnasium der Benediktiner zu Rottweil am Neckar unterrichtet uns ebenfalls ein Periochendruck, der sich in der Stiftsbibliothek zu St. Gallen in der Schweiz erhalten hat[36]. Titel, lateinisches argumentum und lateinisch-deutsches Scenarium seien hier vergleichshalber wiedergegeben:

„PETRVS / ex / Telonario Eleemosy- / narius, / In Theatrum Productus. / Peter, der also genandte Allmuossengeber / Vorgestelt / Vom Gymnasio PP. Benedictinorum, in der / Löblichen Alt-Catholischen des H. Römischen Reichs- / Statt Rottweil, / Den 3 vnd (hier eine Vignette: der Reichsadler) 5 Septembris / Getruckt zu Rottweil bey Christoff Stein- / hart Anno. 1675./"

„ARGVMENTVM. PEtrum, vulgo Telonarium damus, virum, uti praediuitem, ita oppido parcum et in egenos silicem. Contigit, vt cum ei ad latus aliquando adreperet mendicabulum, et importunis precibus stipem deposceret, iste iratus pro lapide panem (quem forte furor pro telo ministrabat) in importunum rogatorem iacularetur; paulo post petrus in morbum et ad ultimam vitae lineam, denique ad tribunal Dei. Ibi fatali bilance

[34] O. Eberle, Theatergeschichte der Innern Schweiz, S. 191; J. Müller, Jesuitendrama II, S. 122. Unzugänglich war mir: B. Fleischlin, Die Schuldramen am Gymnasium und Lyzeum von Luzern 1581—1797 = Katholische Schweiz. Blätter für Wissenschaft, Kunst und Leben, N.F. I, Luzern 1885. Herr Professor Dr. Robert Wildhaber, Basel, hatte die Freundlichkeit, mir das Zitat (S. 370) wörtlich mitzuteilen. Daraus geht aber nur hervor, daß Fleischlin anscheinend das Zentralmotiv (Die Seele auf der Waage) gar nicht als solches erkannte. Es heißt in der knappen Inhaltsangabe des Stückes vom „geizigen Peter" nur: „Da hatte er einmal Nachts in einem Traumgesichte die Qualen der Hölle für die Geizigen so furchtbar geschaut, daß vor Schrecken die Haare grau wurden. Petrus, tief erschüttert, bekehrte sich sofort, gab all sein Gut den Armen ..." Es ist unwahrscheinlich, daß die Wägeszene, die überall die Mitte bildet, etwa auf der Luzerner Jesuitenbühne ausgelassen oder durch eine (szenisch viel schwieriger zu bewältigende) Schau in die Hölle ersetzt worden wäre.

[35] O. Eberle, Theatergeschichte der Innern Schweiz, S. 257. Das dort Anm. 89 sehr ungenau zitierte „Programm in München" ließ sich trotz vieler Bemühungen von Dozent Dr. Hellmut Rosenfeld nicht auffinden. Einen bloßen Titelvermerk geben: N. Neßler, Das Jesuitendrama in Tirol. Ein Beitrag zur Geschichte des Schuldramas. Progr. Brixen 1906, S. 21, und K. Lechner, Geschichte des Gymnasiums zu Innsbruck, III. Teil, Progr. Innsbruck 1908/09, S. 100. „1673, zum Schulschluß ‚Petrus Telonarius'."

[36] O. Eberle, Theatergesch. d. Innern Schweiz, S. 257, Anm. 89 mit genauem Hinweis auf jene Perioche, aus der mir Herr Stiftsarchivar Dr. J. Duft, St. Gallen, freundlicherweise die folgenden Auszüge besorgte, wofür ich hier sehr danken möchte.

examinantur eius vitia, et virtutes; hae plumae sunt, illa graui pondere recta ad inferni Centrum subsidunt. Jam desperato misero salus erat, cum beati Genij panem, quem nuper in pauperem coniecerat, proferunt, trutinae imponunt, eamque castigato non nihil fatali pondere in aequilibrium reducunt. Ex eo tempore Petrus in egenos largus et prodigus. Cum iam omnia sua donasset, vt se ipsum daret, clam patria valere iussa, Ierosolymam abijt, ac se ipsum per Notarium suum in seruitutem Zoilo cuidam vendidit, pretio in pauperes distributo, ibi cum Servus est, et multarum sannarum ludibriorumque scopus, saepius Christi secundum quietem sibi aparentis et Diuina solatia ingerentis spectaculo recreatur: donec a duobus suis popularibus casu Ierosolymam aduenis cognitus, et manifestatus, inde in nouas latebras iterato disperijt muto miraculo se in viri Sancti laudes facundo. Ex vita S. Ioan. Eleemos. apud Boland. 23. Ian".

„PROLOGVS Musicus

Sponsus diuinus animam humanam ad Alchimiae fornaces fuliginem contraxisse dolet, eamque symbolicis terroribus ab eo studio reuocat.

ACTVS I.

Scena I. Misericordia sordidos Eucliones ad balneum inuitat, noto illo ex D. Lucae c. I innitu, Date eleemosynam, et ecce omnia munda sunt vobis. Petro potissimum Telonario acre lixiuium parat, aenigmatica citatione ad lauacrum euocato.

Eingang

Vnd 1. Scen. Barmhertzigkeit klopffet denen ruossigen Goldmachern ins Badt, dahin auch der Geitzige Zolner Petrus beschaiden wirt.

Scen. 2. Petrus obaeratis suis diem dicit, et vt rationibus suis consulat, Rationem iuxta habet.

Geitzteüffel lehret Petrum einen mercklichen handgriff, daß Judenspiel in maisterlich zufihren.

Scen. 3. et 4. Comitia Mendicabulatorum Petri Telonarij nomen solenniter ex albo Datariorum expungunt, quod et ipse in miserorum Casibus datiuum non admitteret.

Betler Zunfft ist mit Peter übel zufriden, daß sie imer von ihme mit dem nüchternen helff dier Gott abgewissen wurden. haben sunst jhre händel mit ainander.

Scen. 5. Petrus ad importunum rogatorem, cum alia tela deessent, panem iaculatur, et diuinae miserationis pupillam tangit.

Petrus wirfft einem vngestimen Betler ein Leib Brot auß Zorn nach.

Scen. 6. Ad disputandas Theses de heriscundo Petri pane conueniunt Esuritores plures, et dum suam sibi quisque portionem vrget in Ferio, illorum aliquis argumentatur in Celarent, et triumphat.

Andere wöllen auch ein thail daran haben, thailens mit dem Stäcken.

Chorus.

Date, et Dabitur vobis, duo fratres Misericordiae pro castris sororijs e tenello pueritia flore centurias legunt, et suo vterque nomine ac officio perfungitur.

Daß Edle schencken-geschlecht, auff daß es nit in angang komme, wirt mit neüen jugent-Pfläntzlin vermehrt.

ACTVS II.

Scen. I. Petrus ex Dei nutu repente aeger Medicorum Pharmacopolia solicitat.

Petrus gehling kranck: Man laufft ihm vmb den Doctor.

Scen. 2. Misericordiam inter et Iustitiam breue amicumque de Petro friuiculum.

Barmhertziekeit vnd Gerechtigkeit gerahten in ein freündliches streitlein wegen Peter.

Scen. 3. et 4. Petro medicâ sub manu nihildum saniori, Diunina denique arteriam tangit; vocat ad iudicium; ante actae vitae opera fatali trutina explorat: graui scelerum lance recta inferni centrum petente, vnus denique panis in pauperem nuper coniectus fatale pondus castigat, et Iudicis sententiam suspendit.

Peter in zigen, vnd vor dem gestrengen Richterstuel GOttes. Ihme werden abgewogen alle seine begangne Werck, in ermanglung der Gueten, da gleich ietzt daß erschröckliche Vrtheil über jhn ergehen solte, thut das best der einige laib Brott, so er dem Bettler nachgeworffen, vnd macht die Wag-schalen einstehen.

Scen. 5. Petrus a praedictae scholae censoria Virga iam docilior, capere tandem incipit, verba accipiendi, aufferendi etc. plerumque post se accusandi casum trahere: idcirco Auaritiam suas sibi res deinceps habere iubet.

Nach dem Peter widerumb zu sich selber kommen, ziehet er andere Saiten auff.

Scen. 6. Esuriens quidam Podalirij nepotulus Petrum, post morbum, curatum venit: Rusticum cum Filio ludos dat.

Facell ein durstiger Gseng-Gott tragt sich Petro für ein Artz ahn, kombt zu spat. wilfahret einem Bauren der seinen Sohn in einer Stund will zum Doctor gemacht haben.

Scena 7. et Chorus.

Plenum virtutum Chorum bipatentibus Petri foribus admittit Eleemosyna, proscriptis inde vitiorum laruis.

Von Petro bekommen den Korb die 7. Haubtlaster, hingegen wirt bey jhme einlogiert die sambtische Tugendt-gesellschafft.

ACTUS III.

Scena I. Naufragus, quam a Petro in Eleemosynam acceperat vestem, quod sibi minus esset commoda, in foro scrutario venditum it; id quod deinceps Petro argumentum magnae tristitiae.

Einer, so ein Schiffbruch erlitten will daß Klaid, welches jhme Petrus von seinem Leib mittheilt zu Gelt machen.

Scena 2. Petrus ex pumice torrens late in pauperes exundat. synthesin naufrago a se datam, in foro venalem esse cum moerore intelligit.

Petter nuhn mehr ein anderer Mann giesset denn Armen mit Küblen aus, waß er zufohr mit Geitz zusammen geschwembt. vernimbt mit laid daß sein Klaidt, so er dem Schiffbrichigen geben, jetzo auff dem Grempel-marckt hange.

Scen. 3. Misericordia suspensum nuper ad Petri aedes paraeneticum aenigma, iamque ab ipso probe solutum, refigit, alteramque illi lectionem praescribit ex imitatione Christi.

Die Barmhertzigkeit erfrewet sich ob jhres Discipuls großen progressen: schreibt jhme ein Newe lection vohr.

Scena 4. Petrum, mutante Dextera Excelsi ex Harpya in Pelicanum abijsse, non dubijs argumentis deprehendunt Nicomachus, Lysimachus etc. debitores.

Nicomachus Petri Schuldner wil hinfürahn denn Zinß so jhme nachgelassen worden, bey dem Zapffen flüssig machen, sein Vrssul aber sagt nain darzu.

Scena 5. et Musica. Christus secundum quietem apparet Petro et delicias facit ipsa in veste, quam ille nuper naufrago in stipem.

Petro erschaint Christus im schlaff eben in dem Klaidt so er dem bedürfftigen neülich geben.

Scena 6. Ebrius caelestis solatij poculo Petrus audet altius ad diuinae inspirationis praecentum attemperare chordas, et qui sua hactenus, modo se ipsum egenis velle impendere.

Peter nach außgaab alles des seinigen erkünet sich aus Himmlischen antrib sich selbsten den Armen zuschencken.

Scena 7. et 8. Vernula aliquis a Petro manu missus, quod . . . (unleserlich, Druck verderbt) . . . clamosis de nocte iubilis plateas velut a dentium dolore amens dentifrangibulo subijitur, et sanos dentes perdit interea Petrus, clam patria valere iussa, Frustra domi quaeritur.

Eim Gassen-iolendten nacht bachanten werden die Zähn außgerissen, als hete er auß zahn wähe also geschrihen, vnder dessen wirdt Peter dahaimbd ermanglet vnd vergebens gesucht.

Scena 9. et Chorus.

Petro, quo se pauperum seruitio liberius impenderet trans mare Ierosolymam clam fugienti Neptunus cum Syrenibus festium inter vndas propempticon accinit, nequicquam a tergo in insidias sequente orco.

Peter macht sich über Mehr, Jerusalem zu, deme der Gott Neptunus sambt seinen Merfräwlein mit einem lieblichen Hoffrecht auffwartet, darbey auch der hölische Fischer sein interesse zu beobachten waist.

ACTVS IV.

Scena I. Petrus Ierosolymis novus aduena, semet in pauperum seruitia diuendendi propositum aperit suo Notario vni viae comiti et secretorum conicio.

Peter ein nunmehr zu Jerusalem ankommender Frembdling begehrt an seinen Diener Achate verkaufft zu werden mit erlöstem Gelt den Armen beyzuspringen.

Scena 2. Echo et Bursimungus aliquis Hurnum Petri Famulum ludificant, dum perditum herum per syluas frustra quaerit.

Hurnus in dem er seinen verlohrenen Herren suecht, verliehrte witz vnd Beutel.

Scena 3. Petrus cuidam Zoilo in culinae servitia venditus Notarum remittit domum, mutuum Vale inter lachrymas.

Peter allberaith auß einem Edel-vösten Herren ein freüwilliger Sclav vnd Zoilo einem Burger zu verächtlichem Kuchen Dienst verkauffter Knecht beurlaubet Achatem. trauriger abschidt.

Scena 4. Philargyria nundinans explicat suis ex omni statu confluis Desiderijs, et pro re fumos vendit.

Frauw Gelt lieb eröffnet jhren Lufftschluggern ein glücks haffen, zihen all mit voller Hand lehren betrug.

Scena 5. Petri virtus hero in admiratione et pretio est. Conseruis Lentino et Mutio spina in oculis.

Peter erwirbt zeitlich mit from vnd embsig keit seines Herren Gunst wie nit weniger seiner mit-Diener grosen Neidt vnd verhassung.

Scena 6. Clepta quidam e Zoili culina furtim ahenum effert, et in flagranti deprehensus captat in arena consilum, atque hero velut alienum obtrudit venale.

Ein Stücklin aines auß gebeutleten Diebs, so auff der Arbeit erdapt, verkaufft Zoilo sein aignen Kessel für einen frembten.

Scena 7. Petrus inter vncta coquinae seruitia et aemulorum probra, pura renidet animi serenitate, et Rex est.

Petro ist sein schmutziger Kuchen dienst vmb ein Königreich vnd Scepter nit fail.

Scena 8. Petri patientia inuidentis Conserui pugnis et conuitijs validae arietatur, ablati insuper aheni fuliginosa suscipio candidae eius innocentiae nequiter affricatur, citra maculam.

Auff Petri fäst-gebaute Gedult-schantz thuon vnter General Neydharten einen vergeblichen versuch die Vnbild vnd Verleimbdung.

Scena 9. et Chorus.

Iterum Christus Petro virtutum inter accentus diuina solatia propinat. iterum datam pauperi synthesin cum venditae liberatis pretio ostendit, et ad fortiter glutienda sortis humanae catapotia commasculat.

Petro werden die bittere Geduldt-pilulen widerumb in etwas mit Himblischen Trost verzuckeret.

ACTUS V.

Scena I. Caridon et Iaricus duo Petri populares, Ierosolymam veniunt et apud Zoilum diuertunt.

Zwen Herren, so Petri Landtsleüth, kommen zu Jerusalem an, vnd nemen jhr einkehr bey Zoilo.

Scena 2. In apparando hospitali epulo Mediastinum inter et puerum familias verbosae tricae.

Zwen Haußschmarren lehren einander vnder zuberaithung deß Gastmals die rothe Hosen.

Scena 3. Petrus a praedictis duobus conciuibus sub seruili lacerna agnoscitur et magnifice consalutatur, diuulgatur.

Petri hällscheinender Tugend glantz Strahlet endlich mit vollem Lücht vnder verächtlichem dienst Klaid herfohr, wirt von obgedachten 2. Landtsleüth erkennet vnnd Hoch verehrt, mit bestirtzung Zoili.

Scena 4. ut nouis honoribus obuertat dorsum Petrus nouas in latebras se sub ducit. Muto miraculose loqui iusso.

Peter wendet der Ehr den Rucken, flihet von dannen, vnd macht einen Stummen reden.

Scena 5. Fama Dei nutu petri virtutem late diuulgat; Eadem, quod in veriuerbio est, crescit eundo.

Petri lob vnd Wunderwerck wirt durch daß gemeine geschrey erweitert, nit ohne gewönlichen zusatz.

Scena 6. Petrum in fuga velut solem in occubitu clarius resulgentem adorat, et iessu prosequitur Zoilus cum familia.

Zoilus sambt seinem Hausgesindt betauret sehr Petri flucht, befählen sich sambtlich dessen hochmägendten Gebett vnd verdiensten bey Gott.

Schlußred."

Im Anschluß folgen nur noch „Actorum Nomina et Ordo Personarum" wie gewöhnlich bei den Periochen des barocken Ordensdramas.

Im ganzen läßt sich aus der benediktinischen Spielfassung von Rottweil 1675 erkennen, daß sie sich stärker als etwa Straubings Jesuitenspiel von 1658 an die Urfassung der Eleemosynarius-Petrus-Legende hält, mithin auch jene allegorisierende Überkreuzung mit dem Barlaam-Josaphat-Roman nicht aufnimmt. Gleichwohl fehlt das Behagen an Allegorie, humanistischen Reminiszenzen und dergleichen auch hier nicht (Der Himmlische Bräutigam läßt die Menschliche Seele in der Ofenglut der Alchimisten läutern; die „Geschwister der Barmherzigkeit" treten auf: „Eleemosyna" als allegorische Gestalt erweist sich als Retterin; Petrus wird aus einer „Harpya" des Geizes ein „Pelicanus" der Güte und Selbstaufopferung; Neptunus und die „Mehrfräwlein" schenken dem Jerusalemfahrer freundliche Seefahrt; Philargya zeigt ihren gelehrigen Schülern, den „Luftschluckern", ihr falsches Spiel usw.). Auch volkstümliche Elemente scheinen in reichem Maße eingestreut, mitunter reichlich derb, wie man entnehmen zu können glaubt. (Der „Geizteufel" lehrt Petrus einen Trick fürs „Judenspiel"; Geschichte „von dem Bauern, der seinen Sohn will in einer Stunde zum Doctor gemacht haben"; die strenge Ursel, die ihren Mann am Versaufen des Ersparten hindert; die derb-komische Straßenszene, wo einem Schreiner des Nachts die Zähne ausgerissen werden, obwohl sie ihm nicht weh tun usw.). Daß sich ins barocke Spiel auch jener Streit der himmlischen Schwestern Barmherzigkeit und Gerechtigkeit über Strenge oder Gnade beim Urteil über den Sünder eingefügt hat, wie wir diese Szene von den allegorischen Disputationen des mittelalterlichen Mysterienspieles („litigatio sororum") bis ins unmittelbare Volksschauspiel der Gegenwart etwa im innerösterreichischen Paradeisspiel kennen, nimmt weiter nicht wunder. Jedenfalls zeichnet sich die Aufführung des Benediktinergymnasiums zu Rottweil 1675 durch größere Volkstümlichkeit aus, als wir sie aus den bisherigen Legenden- und Spielszenarien kennengelernt haben.

Damit aber nähern wir uns auch schon dem Ende des 17. Jahrhunderts, das nur noch eine Spielaufführung auf der Ordensbühne beibringen kann.

Pruntrut 1681, Jesuitenkolleg: Näheres über diese Schweizer Aufführung ist nicht mehr bekannt[37].

Weitere Spieldaten ließen sich im barocken Mitteleuropa vorerst nicht finden. Wohl aber wurde auch dieses Thema der Ordensbühne nachmals vom Volksschauspiel aufgenommen, wenn auch nur in einem bisher bekannten Beispiele aus der Schweiz.

[37] O. Eberle, Theatergeschichte der Innern Schweiz, S. 191.

Aus dem Ende des 18. Jahrhunderts stammt ein Textfragment des Volksschauspiels vom „gitzig Peter", das noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts zu Hergiswil (Kanton Luzern) aufgeführt worden war. Alois Lütolf teilte die Verse, die sein Vater mit 70 Jahren noch vorsagen konnte, 1868 mit[38]. Das Gesamtspiel ist als Text freilich verloren. Erhalten blieben die Begrüßungsworte des „Argumenter" mit der formelhaften Einleitung und der im Volksschauspiel üblichen captatio benevolentiae:

„. . . verzeiht daß wir einfache Baureng'sellen
Solche Sach vornehmen wellen".

Wir erfahren nur vom Berichterstatter den Inhalt der Legende, die wir ja kennen; vor allem, daß der von den Bettlern, die nacheinander kamen und abgewiesen wurden, sich bedrängt fühlende „gitzig Peter" in seiner Wut ein Brötchen (Mutschli) nachgeworfen hatte. Dann aber erkrankt er und jammert wie der Jedermann aus Sorge darum, was wohl aus seinem Besitzstande werden würde. Die Szene zwischen ihm und dem Diener, den er um einen Sessel schickt, ist wieder im Wortlaut erhalten. Sie geht nach dem Abgange des Dieners unmittelbar in die ebenfalls im Verstext auf uns gekommene Szene des Traumgesichtes der Schicksalwägung über:

„(Diener ab. Petrus schläft.)

Engel: Petrus, mein liebes Kind,
Wie hat dich gmacht der Geiz so blind,
Wie viel hast gsetzt auf Guot und Geld,
Auf Zeitlich Ehr und Gunst der Welt.
Das doch vergeht wie der Rauch im Wind;
Betracht es jezt, mein liebes Kind,
Daß nichts mit dir reist ins ewige Leben,
Als nur was d'hast den Armen geben.
Ich hab's dir oft gebildet ein,
Das Unrecht muoß zrukgeben sein.
Du wirst dich nicht bereden lon
Wie viel vor Gott Allmosen gilt,
Damit du einmal werdest milt.

Christus: Hörst mich du viel verruchter Sünder,
Gib Rechnung von deinem Guot, du Schinder
Vor meinem Angesicht rein und bloß
Für all deine Laster klein und groß.

[38] A. Lütolf, Aus der frühern Schaubühne der Stadt und Landschaft Lucern = Der Geschichtsfreund XXIII, Einsiedeln — New York — Cincinnati 1868, S. 154ff., bes. Nr. 9 (Der gitzig Peter, S. 313ff.).

Engel: Höchster Gott ich für ihn bitt,
Du wöllest ihn doch strafen nit,
Sondern ich bitt aufs höchst gar eben
Du wöllest ihm doch schenken's Leben.
So wird er gwüß von Sünden lon,
Zur Buß bald wieder auferston.

Christus: Wohlan so bin ich schon bereit,
Am meisten aus Barmherzigkeit,
So thünd ihr bald ein Wag vorträgen
Darauf die ganze Handlung wägen,
Wann er unrecht erfunden wird,
Vom Rechten ihm die Straf gebürt.

(Engel erscheint mit der Wage)

1. Teufel: Wie will nun das ein Wägen sein
Unbillig wärs und gar nicht fein,
Wenn er der Hölle sollt entgoh,
Der nie nüd Guots sein Lebtag tho.

2. Teufel: Dieweil sie nun wend afo wäge,
So wend mir au als füreträge.
Damit mir recht haben z'leggen auf.

3. Teufel: Ja sei nur gschwind in allem Lauf.

(Alle Teufel bringen Kohlen und legen sie auf die Waage. Die Engel finden nichts, was sie auflegen können als ein Brot, daß Petrus einst einem Armen nachgeworfen, das aber hält dem Bösen das Gleichgewicht)

Teufel: Hätt' er 'ne Stei in seinem Grimm,
Das Brot das wär nit worden ihm.

Engel zu Christus: Die Wog stoht still mein Herr und Gott,
Darum billig ihn verschonen sott.

(Die Teufel wüthen darüber)

Christus: Han ich nicht selber Macht und Gewalt,
Zu thun und zu handeln wies mir gfallt,
Darum daß Jeder für gwüß glaubt.
Ihr Engel! jagt sie aus dem Staub,
Damit sie uns nit plagen mehr.

Engel: Soll fleißig geschehen, mein Gott und Herr.

(Zum Teufel)

Geschwind, fort mit euch, ihr wüosts Unthier!

(Die Engel jagen sie mit Schwertern fort).

Teufel: O weh, o weh, mir müönd is Für.

Engel (zu Petrus, der noch schläft):

Petrus, mein lieber Sohn!
Hast geseh' die Disputation,
Wies geht mit der Welt und der Seligkeit,
Auch was für Pein der Sünd bereit;
So unbarmherzig als ein Grus,
Wirds mit dir gefahren us.
Wenn d'aber au Almosen gist,
Den Armen liebst zu jeder Frist,
Handlest mit deinem Guot nach Grechtigkeit,
So hast z'erwarten die Seligkeit.
Bitte dich, nimm dirs wohl zu Herzen,
Die Seligkeit thuo nit verscherzen,
Es ist viel besser eine Weil hier z'leiden,
Als ewig dann den Himmel z'meiden.
(Engel gehen ab).

Petrus (erwachend): O wo bin i gsi, wie isch mer gsi,
O hunderttausendseliges Brod,
Das mich errettet aus aller Noth.
Ich will jetz Gott dienen geg wie's mir gang,
Kein Sünd mehr thuon mein Leben lang . . ."

Und gleich darauf kommt wieder ein Bettler, den Petrus Telonarius getreu der griechisch-lateinischen Legende und den Barockspielen (so weit wir dies aus den erhaltenen Szenarien sehen können) beschenkt.

Immerhin ist das Wesentliche, die Kernszene des Legendenspiels, im Volksmunde erhalten, wenngleich sich soviel wie gar nichts über die „Inszenierung" aussagen läßt. Daß es ein „Volksschauspiel" jener Art ist, die sich aus dem Erbe des Barocktheaters unter Weglassung des Allzu-Äußerlichen langsam im eisigen Anhauch der Aufklärung zu Ende des 18. Jahrhunderts ergeben hatte, scheint ziemlich sicher. Vielleicht ist es eine bühnen- und vorhanglose Vorstellung, wie sie z. B. die innerösterreichischen Lande bis heute als die hier typische, immer noch lebenskräftige Form des Volksschauspiels aus barockem Erbe und nach zäher Verteidigung gegen den Rationalismus bewahren[39]. Darauf deutet z. B. die Kleinigkeit, daß der müde und kranke Petrus Telonarius, wenn er ruhen will, sich nicht in ein Bett legt, wie dies bei einer Bühnenaufführung wahrscheinlich wäre, sondern seinen Diener um einen Sessel schickt,

[39] Vgl. zum Wandel der Inszenierungsart des Volksschauspiels zwischen Barockdrama und Stuben- bzw. Großspiel des Volkes: L. Kretzenbacher, Bühnenformen im steirisch-kärntischen Volksschauspiel = Carinthia I, 141. Jgg., Klagenfurt 1951, S. 136ff.

auf dem er schlafen will[40]. Denn er fühlt nach seinen Worten den Tod herannahen. („Es dünkt mi frei es wöll mer gschwinden / Wie übel stärb ich von meinen Kinden. . .). Petrus bestellt durch den Diener noch den „Schaffner" für morgen früh und schläft auf dem Sessel ein. Das gehört fest der Formensprache des „Stubenspiels" innerhalb der Volksschauspiele zu.

Der bezeichnendste Gegensatz gegenüber der hoch- und spätmittelalterlichen Legendenform in Versnovelle und Predigermund auf der einen Seite und dem barocken (jesuitisch-benediktinischen) Legendendrama ist auch hier im Schweizer Volksschauspiel das Fehlen des Motives der Marienvermittlung. Das kann kaum unbewußtes Vergessen, Verlust eines wesentlichen Motives sein. Vielmehr hängt es wohl mit der direkten Übernahme eines Barocktheatertextes zusammen, auch wenn es die Quellenlage bisher nicht erlaubt, eine bestimmte Übernahmsrichtung festzustellen. Schließlich gibt es im süddeutsch-schweizerisch-österreichischen Volksmunde ungezählte Beispiele für das Fortleben von Barock- (insbesondere Jesuiten-)Theatertexten im Volksmunde[41]. Zum andern aber wäre es hier im Spielkreis Luzern-Land unter dem wohl stärker als anderswo wirksamen Einflusse protestantisch-kalvinischer Geistigkeit auch nicht zu erwarten, daß ein Bearbeiter der mittelalterlichen Legendenform auch die für den Ablauf des Spieles keineswegs wesensnotwendige Marienszene übernahm, soferne es überhaupt je eine dramatisierte Form dieser geistesgeschichtlich wie legendenpsychologisch so bedeutsamen Episoden-Ausweitung der Urform gegeben hat. Auf jeden Fall schien hier die Rückkehr zur alten Legende geraten, auch wenn nicht die entscheidenden Vorbilder, nämlich die Tradition des Barocktheaters als des eigentlichen Nährgrundes des geistlichen Volksschauspieles in den Alpenländern diesen Weg schon vorgezeichnet hätte.

[40] Genau so heute noch im geistlichen Stubenspiel der Steiermark: Paradeisspiel: Adam schläft auf einem Sessel ein, wenn Gottvater ihm die Rippe für Eva aus dem Leibe nimmt. Herodes erwartet die Drei Könige im „Hirtenspiel", nachdem er auf einem in die Spielplatzmitte in der Stube gestellten Sessel eingeschlafen war, und ebenso erwartet der „Reiche Prasser" im „Hauptsündenspiel" den Todspieler auf einem Sessel, der das Bett vertritt. Vgl. L. Kretzenbacher, Lebendiges Volksschauspiel in Steiermark, Wien 1951, S. 62 u. 221.

[41] Vgl. für die Spiellandschaft Innerösterreich (Steiermark, Kärnten, Krain): L. 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 V. Geramb, Graz 1949, S. 133ff.
L. Kretzenbacher, Magdalenenlegende und Volksschauspiel, in: Beiträge zur Volkskunde Tirols, Festschr. f. H. Wopfner, II, Innsbruck 1948, S. 219ff.
L. Kretzenbacher, Der Graf von Backenweil. Ein Heimkehrerspiel auf dem steirischen Barocktheater. Festschrift f. Julius Franz Schütz, Graz 1954, S. 101ff.

2 Beilagen:
1. Titelseite des Programmdruckes der Jesuiten-Aufführung zu Straubing 1658.
2. Titelseite des Programmdruckes der Benediktiner-Aufführung zu Rottweil 1675.

Predigtexempel, Leselegende, Kirchenbild, Barockdrama oder Volksschauspiel: sie alle mahnen zur Barmherzigkeit gegenüber dem irdischen Elend der Armut des Nächsten. In unserer Legende ist es die Traumvision, die den Schwerbelehrbaren im Bilde der Ur-Idee des Waagegerichts im Jenseits über alle Diesseitstaten einprägsam überzeugt, daß dem Hartherzigen nichts zu hoffen bleibt. In die soziale Mahnung der frühen Legendenform im griechischen Kulturraum des christlichen Ostmittelmeeres mischt sich die aufkommende Welle mittelalterlicher Marienverehrung mit vorreformatorisch-undogmatischer Tröstung für den Sünder, daß er vielleicht dennoch gerettet werden könne, sofern nur die Gottesmutter für ihn einträte. Im Streit der Konfessionen um die Rechtfertigungslehre, in der neukatholischen Ablehnung des protestantischen „sola fide"-Gedankens gewinnt das Thema, von jeder sozusagen „undogmatischen" Zusatzepisode gereinigt, auf dem Barocktheater neuen Sinn, der eben in der Betonung der Heilsnotwendigkeit der „opera", der „Werke" liegt, die nach der nachtridentinischen Lehre über die Letzten Dinge unbedingt dazu kommen müssen, soll der Mensch gerettet werden. Diese Idee wird nun im barocken Schaugepränge der jesuitisch-benediktinischen Ordensbühne ebenso eindringlich und zielbewußt den Zuschauern vor Augen gestellt, wie es das Volksschauspiel im bescheidenen Rahmen einer Wirtshaus- oder Bauernhofstube denen sagt, für die die unbeholfenen Verse des alten Legendenthemas kein „Spiel" zur Unterhaltung sind, sondern eine volksfromme Form der Andacht, ein „Spielen zu des Schöpfers Preis".

Adams Testament und Tod

Apokryphe und Totentanz im lebendigen Volksschauspiel der Steiermark

I.

Es gehört zu den eindrucksvollsten Begegnungen mit religiöser Volksdichtung in unserer Zeit, der Aufführung eines geistlichen Volksschauspieles in einer innerösterreichischen Bauern- oder Wirtshausstube beizuwohnen. Auf einem kleinen freien Platz gleich neben der Stubentür, kaum 2,5 m im Geviert, ohne Bühne und Vorhang oder Versatzstücke, mitten unter den von drei Seiten andrängenden Zuschauern rollt so ein geistliches Geschehen aus Bibel oder Evangelienbericht, aus Volksbuch oder Legende ab. Volkstümlich zurechtgebogene Kirchenliturgie bestimmt die streng beibehaltene, eigenartig steife Gestik und das mienenspiellose Gehaben, dazu aber auch manches aus dem überlieferten Liedsang der Spieler, die durchwegs der ländlichen Bevölkerung angehören. Bauern, Holzknechte, Handwerker, Eisenbahn- und Strassenarbeiter haben sich die reimgebundenen Verstexte mühsam in Verbindung mit dem eigenartigen ambulando-Stil des Auf- und Abgehens während des stark rhythmisierten Sprechens aus den eigenen Handschriften und aus dem ständigen Vorsprechen und Vor-Agieren der älteren Spieler eingelernt. Nun spielen sie, in kleinen Gruppen von etwa acht bis zehn Rollenträgern, zusamt ihrem Bündel von seltsam unhistorischen Kostümen und Masken und Requisiten umziehend, an Samstagen und Sonntagen im Advent oder in der Fastenzeit rundum in den Dörfern und auf den Einschichthöfen ihres Heimatumkreises. Hier spielen sie ihr geistliches «G'spiel»[1] deshalb, weil ein duldsamer oder gar spielfreundlicher Pfarrer die Aufführung in den geistlichen Sonntagsunterricht seiner «Christenlehre» einbezieht; dort wieder, weil eine ganze Gemeinde die Spieler von weither zu sich gebeten hat und da, weil sich's ein Hof zur Ehre und zum geistlichen Nutzen anrechnet, wenn die Spieler von heute auch zu ihm kämen und mit ihnen die ganze «Freundschaft», die Verwandten und die Nachbarn, so wie es ehedem der Brauch gewesen sei.

Das beliebteste Thema im lebendigen Volksschauspiel der Steiermark und Kärntens ist unzweifelhaft das «Paradeisspiel». Einst hatte es in den Jahrzehnten der Verachtung und Verfolgung des geistlichen

[1] Vgl. V. Geramb, Vom «geistlichen Gspiel» in Steiermark: Zeitschrift des Historischen Vereins für Steiermark 43 (Graz 1952) 152ff.

Volksschauspiels der Alpenländer, während der Aufklärung zwischen 1760 und der Jahrhundertwende, ja noch drüber hinaus fast bis zum Auftreten Karl Weinholds[2], der ganzen Gattung den Namen gegeben. Dutzende von Behörden-Currenden gegen die «Paradeisspieler» verengten ihren Lebensraum, da «von Amts wegen derley unanständige Fuerstellung» nicht geduldet wurde, zumal «derley Spieler zu keiner Auferbauung, sondern lediglich nur zur Ärgerniß des Publici Anlaß geben». Die «Paredeißspiller» aber, denen man Masken, Kostüme, Handschriften und die paar verdienten Kreuzer weggenommen hatte, wurden als «solchem Verbotte zuwider Handelnde sogleich arrestirlich angehalten»[3]. Noch heute aber nennen sich die Träger des geistlichen Volksschauspieles in der Steiermark mit Vorliebe «Paradeisspieler».

Auch im lebendigen Spielbrauch der Steiermark und Kärntens gibt es etliche Typen des Paradeisspieles. Die Grundform bleibt im wesentlichen freilich immer die selbe, wie sie bei Hans Sachs vorgebildet erscheint in seiner «Tragedia von schepfung, fal vnd ausstreibung Ade auss dem paradeyss», geschrieben 1548[4]. Während aber das Spiel des steirischen Obermurtales und seiner Kärntner Nachbarschaft rein auf das gesprochene Wort gestellt ist, halten die steirischen Mürztaler und jene aus dem weststeirischen Södingtal an ihrem «gesungenen Paradeisspiel» fest. Das ist jene sehr altertümlich anmutende Art, nach der die priesterlich gekleideten drei «Göttlichen Personen» auf einer Bank mitten unter den Zuschauern sitzend dreistimmig in epischer Breite mit jeweils einem Reimpaar und einem Kehrreim jenen heiligen Bericht von Weltschöpfung, Teufelslist und Sündenfall, vom Gericht über das Urelternpaar und seiner Vertreibung aus dem Paradiese singen, der dann immer wieder nach etlichen Strophen dafür unterbrochen wird, dass nun all das Gesungene auf dem neutralen Spielplatz vor den Füssen dieser Bauern-Dreieinigkeit in lebendiges Spiel übertragen werden kann[5].

Der tiefe Ernst des gesungenen Schöpfungsberichtes oder der hart auf einander prallenden Streitverse von «Barmherzigkeit» und «Gerechtigkeit», die nach der hohen Theologie des Mittelalters in der

[2] K. Weinhold, Weihnacht-Spiele und Lieder aus Süddeutschland und Schlesien. Graz 1853.

[3] Beide Archivstellen aus L. Kretzenbacher, Lebendiges Volksschauspiel in Steiermark (Wien 1951) 51.

[4] Hans Sachs, Gesammelte Werke, herausgegeben von A. Keller: Bibliothek des Stuttgarter Litterarischen Vereins 102 (Tübingen 1870) 19ff.

[5] Vgl. Spielerlebnisse und Textschichten-Untersuchungen steirischer Paradeisspiele bei L. Kretzenbacher, Lebendiges Volksschauspiel 41ff.

«litigatio sororum»[6] die beiden widerstreitenden Wesenseigenheiten Gottes vor der Tatsache des Sündenfalles versinnbilden, der wechselt mit den burlesken Szenen des «Höllischen Rates» und des «Luzifer-Thrones» der Teufel und mit ihren grotesken Bocksprüngen zwischen Dreifaltigkeitsbank, Paradeisbaum und Sünderpaar.

Dann aber ist das Gericht über das Urelternpaar zu Ende. Trotz des brüllenden und heulenden Protestes der Teufelsspieler in der stickig heissen Spielstube verkündet Gottvater seinen Ratschluss, das Menschengeschlecht dennoch, wenn auch nur vor der ewigen Strafe zu bewahren, es durch seinen Sohn, der als priesterlich gekleideter Christusspieler demütig fürbittend vor ihm auf dem Stubenboden gekniet hat, erlösen zu lassen. Hier konnte nun, wie üblich in der Steiermark und in Kärnten, das weihnachtliche Erlösungsthema, also das «Hirteng'spiel» unmittelbar anschliessen oder auch das österliche im Grosspiel der Passion[7], oder aber es konnte zeitlos gültig das Gleichnis vom Guten Hirten und dem verlorenen Schäflein, der sündigen Menschenseele im gesungenen «Schäferspiel» barocker Herkunft folgen[8].

Eine ganze Gruppe steirischer Paradeisspiele aber schliesst hier noch einen sehr kennzeichnenden, gesungenen, gesprochenen und gespielten «Totentanz» an, der in den älteren Handschriften wie im lebendigen Spielbrauch als «Testament Adams» geht. Es ist sogar die überwiegende Mehrzahl der vorliegenden Texte, die diesen Abschluss des Paradeisspieles als Übergang zu einem Folgespiel wählt, meist dem «Schäferspiel», das ja selber wieder einen Totentanz («Tod und Schäferin») enthält.

Wir wollen hier dem Schluss eines Paradeisspieles im Frühsommer 1958 in der Weststeiermark beiwohnen. Ganz junge Leute aus den Dörfern Stiwoll, Södingberg und Stallhofen haben die nie völlig unterbrochene Tradition aus dem Munde jener älteren Spieler übernommen, denen einst Max Mell zugehört und in seinem «Steirischen Lobgesang» ein Denkmal gesetzt hatte[9].

Eben hat der Engel auf Gottvaters Geheiss mit einem quergehaltenen Schwerte, so wie es manche Steinbilder des Mittelalters darstellen, das Urelternpaar aus der Spielstube gedrängt. Doch hat er dabei auf den Trost einer Erlösung wenn auch in ferner Zeit nicht

[6] Ebenda 78ff.

[7] L. Kretzenbacher, Passionsbrauch und Christi-Leiden-Spiel in den Südost-Alpenländern. Salzburg 1952.

[8] Zum Schäferspiel und seinen kulturhistorischen Wurzeln vgl. L. Kretzenbacher, Lebendiges Volksschauspiel 151ff.

[9] Max Mell, Steirischer Lobgesang (Leipzig 1939) 221ff.

vergessen. Das singt sie nun nochmals, die «Göttlichkeit», die drei göttlichen Personen, und wiederum im gleichen festen Rhythmus und in der einprägsamen Weise dieses Bauernpsalmes, der durch das ganze Paradeisspiel des Södingtales wie durch jenes des Mürztales zieht:[10]

Dreieinigkeit:

Als Adam im Paradies nicht mehr war,
Sandt' Gott einen Engel vom Himmel herab.
So loben wir Gott im höchsten Thron.

Der ihn getröst' in seinen Leid
Und die Erlösung hat prophezeit.
So loben wir Gott im höchsten Thron.

Er lebt wohl neunhundertdreissig Jahr,
Dass seine Erlösung folget dar.
So loben wir Gott im höchsten Thron.

Alsdann macht Adam vor seinem End
Seinen Kindern ein Testament.
So loben wir Gott im höchsten Thron.

Was sie aber eben gesungen haben, das wird gleich in lebendige Wirklichkeit, sinnennahe und erregend in der einfältigen Darstellung umgestellt. Würdevoll schreiten die Drei Göttlichen Personen aus der Spielstube. Durch die gleiche Tür wankt nun schon der «930 Jahre alte» Adam herein. Nicht mehr aufrecht und weiss, wie ihn Gottvater durch seinen belebenden Hauch von der «Erde», einem weissen, in die Stube gebreiteten Linnen weg aufstehen hatte heissen. Nun ist Adam alt und längst in Schuld gefallen. So trägt er einen breiten, schwarzen Bauernhut, der sein bärtiges Gesicht verdeckt, und einen dunklen Mantel, unter dem freilich noch Hosen, Strümpfe und Schuhe weiss hervorschauen. Tief gebückt wankt Adam herein, in den heftig zitternden Händen eine klappernde «Beten», einen grobkörnigen, grossen Rosenkranz oder eine «Psalterbeten». Und glaubwürdig berichtet er nun den Zuschauern von seinem endlos langen Leben und Hoffen und schliesst daran sein «Testament», den Auftrag an seine Kinder:

«O ihr meine lieben Kinder, ihr habt gar oft und vielmal gehört, wie dass ich in dem Paradeis, in dem Ort der Wollustbarkeit gewesen bin und wegen meinem Ungehorsam in dieses Elend bin verstossen worden. Als ich einst über die Massen sehr betrübt war, sendete mir Gott einen Engel, welcher zu mir sagte, wie aus meinem Stamme ein Mensch soll geboren werden, der uns aus diesem Elend erlösen soll. Darum ihr meine lieben Kinder bittet Gott unablässlich, dass er seine Verheissung einmal erfülle. O Erden, eröffne dich! O ihr Felsen, zerspaltet euch und bringt uns hervor den langgewünschten Messias!»

Hinterdrein aber war schon der Tod zur Tür hereingeschlichen. Graubraunes Sackleinen umschliesst enganliegend seinen Leib. Darauf sind mit weissen Ölfarben und schwarzen Rändern die Gebeine gemalt. Nur durch die Augenschlitze schaut der Todspieler unablässig auf sein Opfer Adam, das vor ihm herwankt. In der Hand hält der Tod ganz nach der mittelalterlichen Vorstellung vom «grimmig Tod mit seinem Pfeil» eine holzgeschnitzte Pfeilwaffe, die er unaufhörlich wie den Zeiger der ablaufenden Lebensuhr dreht. Durch die leinerne Schädelmaske raunt der Todspieler nun in einer Art monotonen Sprechgesanges die Totentanzverse, wobei er ständig dem vor ihm einherwankenden Adam auf den Fersen bleibt. Jeweils gegen Ende des Reimpaarverses sinkt der Sprechgesang um eine Quart ab. Gerade das steigert noch das Unheimliche dieser Szene, deren Text sich inhaltlich jenen Merkversen zu Totentanzfresken und anderen Bilderfolgen anschliesst, wie wir sie vielfach gerade auch aus den Alpenländern seit dem Spätmittelalter her kennen.

Tod:

«Ich bin der grimmige Tod genannt.
Den Pfeil trag ich in meiner Hand.
Der Pfeil ist eben so stark
Und dringt dem Menschen durch Bein und Mark.
Hernach bricht man ihm das Leben ab.
Dann legt man ihn wohl in das Grab.
Er sei jung, alt, arm oder reich,
Das ist mir alles gleich.
Die kleinen Kinderlein
Werden vor mir auch nicht sicher sein.
Der Reisende auf der Strass'
Hat von mir auch keinen freien Pass.
Bürger und Bauerngeschlecht,
Ist mir jeder recht.
Die päpstliche Heiligkeit
Ist von mir auch nicht befreit.
Sei's ein Fürst oder Graf oder geistlicher Herr,
Alles muss durch mich zu Staub und Asche werden.
Adam hat gelebt neunhundertdreissig Jahre,
Jetzt stehe ich eben da
Und stoss dem Adam das Leben ab.»

Da war nun der zitternde Adam schon in die Nähe der Türe gewankt und jäh stösst ihm der Todspieler den Pfeil in den Rücken und gibt ihm noch einen Fusstritt, dass der alte Adam unmittelbar zur Tür der Spielstube hinausstürzt. Noch einmal wendet sich der Todspieler in die Spielplatzmitte, seinen Pfeil drohend auf die Zuschauer ringsum gerichtet und rezitiert ebenso monoton wie früher diese Worte, ehe

[10] Tonbandaufnahmen vom Mai 1957 im Schallarchiv des Steirischen Volkskundemuseums, Graz, Band Nr. 23 und 25.

er mit seinem wiegenden Schritte leise, wie er gekommen war, die Spielstube verlässt:

«Ich habe dem Adam das Leben genommen, was ihm Gott gegeben hat. Hernach wird er ihn schon belohnen, was er Gutes und Böses hat getan.»

Noch einmal betritt die Dreifaltigkeit die leer gewordene Spielstube. Ruhig nehmen die Drei auf der Bauernbank Platz und singen im epischen Berichtliede weiter, was eben geschehen war und was weiter werden soll:

Dreieinigkeit: «Unterdessen stirbt Adam, der frommen Mann
Und lasst seine Kinder im Frieden stahn.
So loben wir Gott im höchsten Thron.

Es kommt schon die Zeit der Erlösung herzu,
Da Gottes Sohn Mensch werden tu'.
So loben wir Gott im höchsten Thron.»

Damit ist aber der Übergang zu einem der nachfolgenden Erlösungsspiele gegeben.

Ähnlich im Darstellungsstil, aber etwas anders im Text und vor allem in den Liedweisen vollzieht sich der Tod Adams im gegenwärtigen Paradeisspiel des Mürztales. Auf dem Bauernhofe des greisen Spielführers Karl Schneller, insgemein Ranner am Eichberg hoch über dem Mürztal in der Gegend von Kindberg wurde es letztmals Mitte Mai 1957 auf Tonband genommen. Zu den drei göttlichen Personen, zu Gottvater, Gottsohn und dem Heiligen Geist, dessen reine Singrolle von einer Frau gespielt wurde, treten im epischen Berichtliede noch ein Spieler der «Gerechtigkeit» mit Römerhelm, mit rotem Wams und weissem Chorrock darunter, eine gewöhnliche Waage wie sonst St. Michael der Seelenwäger[11] sie hält, in der Rechten, dazu eine, hier ebenfalls von einer jungen Frau gesungene und rezitierte «Barmherzigkeit». Zu fünft singt man also in der Spielstube zwischen den Einzelszenen in einer langgezogenen Kirchenliedweise das Berichtlied:

Himmlisches Gericht: «Also wurd' Adam und Eva weiss
Geschlagen aus dem Paradeis.
So loben wir Gott schon im höchsten Thron.

Der Adam weinet also heiss,
Weil er von keiner Erlösung nichts weiss.
So loben wir Gott schon im höchsten Thron.»

[11] Vgl. L. Kretzenbacher, Die Seelenwaage. Zur religiösen Idee vom Jenseitsgericht auf der Schicksalswaage in Hochreligion, Bildkunst und Volksglaube. Klagenfurt 1958.

Wieder wankt nun der arme, alte Adam in dunklem Mantel und mit einem schwarzen Hut bekleidet, einen Rosenkranz in den zitternden Händen herein und beginnt zu rezitieren:

Adam: «O ich armer Mann, was hab ich getan, dass ich wegen einen einzigen Apfelbiss in ein so grosses Elend geraten bin? Soll ich denn nie mehr die Hoffnung haben in das Paradeis zu kommen? Soll ich denn all mein Lebtag in dem Tal der Zähren hier verbleiben müssen? O barmherziger Gott, erbarme Dich meiner und strafe mich nicht ewig wegen einer einzigen Sünde.»

Gottvater beauftragt den Erzengel Gabriel, dem Adam die Hoffnung auf Erlösung zu verkünden. Und wieder singt das himmlische Gericht ein paar Strophen und leitet damit zu Adams Testament und Tod über:

Himmlisches Gericht: «Alsdann macht er vor seinem End
Seinen Kindern ein schönes Testament.
So loben wir Gott schon im höchsten Thron!»

Adam: «O Ihr meine lieben Kinder, Ihr habt oft und vielmals gehört, wie ich im Paradeis in der Wollust bin gewesen ...» Es sind die gleichen Worte, wie sie auch der weststeirische Adam zu rezitieren hatte. Flehentlich hebt auch der aus dem Mürztal die zitternden Hände gen Himmel und bittet um den Messias. Aber auch hier im Mürztal tritt nun schon der Todspieler von hinten durch die Stubentüre an Adam heran. In einem mit Ölfarben auffallend bunt gefleckten, die ganze Gestalt einhüllenden Maskenkostüm, das einen verwesenden Leichnam darstellen soll, tritt der in diesem Falle über 84 Jahre alte «Tod» den Adam an. Singend beginnt er den Totentanz:

Tod: «Ich Tod von Gott geschicket bin.
So nimm ich Dir das Leben.
Dein Leib muss werden wie ein Aas
Den Würmlein untergeben.
Mach Dich nur auf und säum Dich nicht,
Du musst ja heute noch
Jawohl mit mir auf fremde Strassen.»

In der gleichen Liedweise singt nun Adam dawider:

Adam: «Ach nit, ach nit, Du toter Mann,
Tu mich nicht hinweg reissen,
Hab ich gelebt auf dieser Erd so lang,
Neunhundert Jahr und dreissig,
Soll ich von all meinen Kinderlein
In diesem Jahr schon scheiden?»

Und wieder singt der Tod:

«Verlass Du's all Deine Kinderlein,
Du musst ja jetzt schon sterben.
Hast Du gelebt auf dieser Erd!
Solang: neunhundert Jahr und dreissig,
Das ist eine lange Zeit.
Dein Lebenslauf ist aus,
Du musst hin in die Ewigkeit.»

Adam: «Behüt Euch Gott, Ihr lieben Kinderlein,
Ich muss von Euch schon scheiden.
Halt's Gott vor Augen stets allzeit,
Tut's Sünden und Laster meiden.
Gedenket meiner allezeit
Und denkt auch ans Sterben,
Auf dass bereit seid's allezeit
Den Himmel zu erwerben.»

Hart war der Todspieler während dieser gesungenen Verse, die freilich schon starke «Zersingens»-Erscheinungen zeigen, dem Adam auf den Fersen geblieben, der immer langsam und zitternd auf der schmalen Spielfläche zwischen den Zuschauern im Kreise herumgegangen war. Da wechselt die Szene vom gesungenen Totentanz zum gesprochenen über:

Tod: «Ich als der Tod von Gott gesandt
Den Pfeil trag ich in meiner Hand.
Dieser Pfeil ist also stark
Und dringt dem Menschen durch Bein und Mark
Und bricht ihm auch das Leben ab.
Dann legt man ihn ins Grab.
Jung und alt, gross und klein,
Soll alles meinesgleichen sein.
Arm oder reich,
Das gilt mir gleich.
Bürger und Bauerngeschlecht,
Das ist mir auch eben recht.
Der Reisende auf der Strass
Hat von mir auch keinen freien Pass.
Der Adam hat gelebt neunhundertdreissig Jahr.
Das ist eine lange Zeit.
Sein Lebenslauf ist aus,
Er muss hin in die Ewigkeit.
Darum steh ich da
Und brich dem Adam das Leben ab.
Ich, der allergewisseste Tod,
Den man alle Stund und Augenblick zu hoffen hat,
Ich hab dem Adam das Leben genommen,
Welches er von Gott hat empfangen.
Gott wird ihm schon belohnen,
Was er auf dieser Welt Gutes oder Böses hat getan.»

Damit stösst der Todspieler dem Adam auch hier den Pfeil in den Rücken, dass der Urmensch vornüber durch die Türe aus der Spielstube stürzt[12].

Verständlicherweise macht dieses unheimliche Umkreisen und Raunen und fremdartig-eintönige Singen des Todspielers in der Stube auf die vielen Zuschauer einen besonderen Eindruck. Wenn die Alten dazu die Hände falten und schweigen, so können sich die Jungen der unangenehm ernsten Stimmung nur durch jähes Auflachen beim Fusstritt des Todes gegen sein Opfer erwehren. Es ist eine jener Stellen im lebendigen Volksschauspiel aus alter Überlieferung, wo es sich heute um das noch wenig beachtete und diskutierte «Problem der Zuschauer», nicht um jenes der Spieler handelt. Wir haben es hier eben tatsächlich mit einer Altüberlieferung zu tun, die seltsam trümmerhaft und dem übrigen Gang der Handlung nur lose verbunden zwischen dem Paradeisspiel, das ja dieser Szene gar nicht bedarf (die steirischen Spiele des Obermurtales kennen sie nicht!) und dem darauf folgenden Volksschauspiel (Hirten- oder Schäferspiel) stehen blieb und von den Spielern anderer Spielkreise aber als fest zugehörig empfunden wird.

II.

Ausser dem vorgebrachten Mürztaler Spiele[13] und dem eben jetzt im Frühsommer 1958 wieder weitum gespielten Paradeisspiel der Weststeiermark[14] kennen unseren Sonderabschluss mit «Adams Testament und Tod» auch noch die folgenden steirischen Paradeisspiele: Kraubath bei Leoben[15], Wildalpen im Salzatal[16], Admont[17], Donners-

---

[12] Zur Gesamteinordnung vgl. vorerst L. Kretzenbacher, Totentänze in der ostalpinen Volkskultur: Berichte über die Vorträge auf dem 4. Kongress des Savez udruženja folklorista Jugoslavije zu Warasdin, 1957, Agram 1958 (im Druck).

[13] E. Stepan, Das Paradeisspiel, ein obersteirisches Volksspiel. Wien o.J. (1911). Dazu: P. Rosegger, Das «Paradeisspiel» zu Kindberg: Heimgarten 36 (Graz 1912) 54ff., bes. 57.

[14] A. Schlossar, Deutsche Volksschauspiele. In Steiermark gesammelt. Band I (Halle/S. 1891) 1ff. 311ff. Dazu vgl. K. Mautner in: Wiener Zeitschrift für Volkskunde 17 (1921) 16. Über die Aufführungen der Spieler von Stiwoll und St. Oswald bei Plankenwart 1933 vgl. Grazer Volksblatt, Nr. vom 30. März 1932. Versproben aus der weststeirischen Szene bei K. Polheim, Textveränderungen im Volksschauspiel: Germanisch-Romanische Monatsschrift 19 (Heidelberg 1931) 143ff.

[15] Aufgenommen 1916. Handschriftlich in der Sammlung K. Polheim, mit einem Liede «Ich bin der Tod, gesandt von Gott ...». Vgl. K. Polheim, 2. Bericht über die ... Vorarbeiten zur Herausgabe steirischer Volksschauspiele: Akademie der Wissenschaften in Wien, 1918, nr. XVI, 128f.

[16] Vgl. die Proben bei J. Gregor, Das Theater des Volkes in der Ostmark (Wien 1943) 72ff.

[17] J. R. Bünker, Volksschauspiele aus Obersteiermark (Wien 1915) 33f.

bach (in einem rechten Seitengraben des steirischen Mitterennstales)[18] und noch weitere[19]. Unter den älteren steirischen Texten findet sich unsere Szene am ausgeprägtesten im Paradeisspiel aus Vordernberg, wie es Karl Weinhold 1853 nach einer jungen Handschrift aus dem Jahre 1847 veröffentlichte[20].

Nicht enthalten ist die Szene lediglich im ältesten gedruckt vorliegenden Paradeisspieltext aus der Steiermark, d.i. in jenem aus Fohnsdorf bei Judenburg vom Jahre 1813. Hier ist vielmehr eine zeitkritische, sozialanklägerische Szene vom groben Verwalter eingefügt, den dann der Teufel holt[21]. Desgleichen fehlt die Szene in den gegenwärtig noch regelmässig aufgeführten Paradeisspielen des Obermurtales, hauptsächlich der Spieldörfer Steirisch und Kärntisch Lassnitz und St. Georgen-St. Lorenzen ob Murau[22]. Damit im Zusammenhang verwundert auch das Fehlen dieser Szene im nachbarlich kärntischen Teile der Volksschauspiellandschaft Innerösterreich[23] nicht.

Eine recht eigenartige Sonderstellung nimmt auch hierin der bisher nur handschriftlich vorliegende Paradeisspieltext aus Obdach (südlich Judenburg am Übergang ins kärntische Lavanttal) ein[24]. Hier ist zunächst an die Stelle eines besonderen Todspielers der Teufel Belial getreten, der sich aber dennoch singend so vorstellt:

«Ich Tod von Gott geschicket bin,
Zu nehmen Dir das Leben,
Denn es ist verflossen hin,
Was Dir Gott hat gegeben ...»

Nach dem Gegensange Adams heisst es aber «Tod (tritt auf)»:

[18] Ebenda S. 73ff. Die Szene: «Adam in seynem Aelter».

[19] z.B. bei C. Reiterer, Zeitschrift «Steirer Seppl» 26 (Graz 1891) 135f. Leider ohne genaue Ortsangaben, vermutlich aus dem Mitterennstal.

[20] K. Weinhold, wie Anm. 2, 302ff., bes. 328ff.

[21] Textabdruck bei V. Geramb, Die Knaffl-Handschrift, eine obersteirische Volkskunde aus dem Jahre 1813 (Berlin und Leipzig 1928) 97ff. (Quellen zur Deutschen Volkskunde, 2).

[22] Texte bei J. R. Bünker, wie Anm. 17, 93ff. (St. Georgen ob Murau). Der Text aus Steirisch Lassnitz handschriftlich bei R. Pramberger, Volkskunde der Steiermark, Hs. Bd. 16, Niederschrift 1921 nach einer Vorlage von 1893, im Steirischen Volkskundemuseum Graz.

[23] Vgl. L. Kretzenbacher, Die Steiermark in der Volksschauspiellandschaft Innerösterreich: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, NS 2 (1948) 148ff. Zum Kärntner Spiel vgl. G. Graber, Kärntner Volksschauspiele II, Das Kärntner Paradeisspiel. Wien 1923.

[24] Handschriftlicher Text bei R. Pramberger, Hs. Bd. 16, 1920, nach einer Vorlage aus dem Jahre 1870. Vgl. L. Kretzenbacher, Schlangenteufel und Satan im Paradeisspiel. Zur Kulturgeschichte der Teufelsmasken im Volksschauspiel, im Sammelwerk: Masken in Mitteleuropa, herausgegeben von L. Schmidt (Wien 1955) 72ff. mit Exkursen über das Obdacher Spiel.

«Verlass Du Deine Kinder hier!
Auf musst Du Dich schon machen,
Ich lass Dir ja kein Tag mehr Ruh.
Dein Leben tu betrachten ...»

Von Belial ist weiter nicht die Rede. Es handelt sich dann lediglich um den üblichen Totentanz zwischen Tod und Adam. Das könnte an sich ein Handschriftfehler sein, doch mehren sich solche Merkwürdigkeiten. Ganz abgesehen davon, dass im Obdacher Paradeisspiel der Ruf Gottes an den gefallenen Adam erst nach dem Himmlischen Gerichte des Schwesternstreites zwischen Barmherzigkeit und Gerechtigkeit erfolgt, was ja durchaus sinnvoll ist, da erst die theologisch-dogmatische Grundlage für den Urteilsspruch gegen Adam geschaffen werden muss, ist es z.B. im Schäferspiel aus dem gleichen Obdach so, dass Adam als «Tod» der Schäferin das memento mori entgegen singen muss, wenn sie mit ihm zum Abschluss des Spieles zum Totentanz antritt[25].

Das Erscheinen des Todes an sich ist theologisch gesehen eine Folge der Sünde und dementsprechend gelegentlich auch in der Renaissance schon vorgebracht. In Jakob Ruff's «Adam und Eva» (um 1550) kommt der Tod sofort nach Evas Apfelbiss und stellt sich in einem Monologe vor: «Ich bin der Tod in d'welt erborn, gemacht von der Sünd und ußerkorn ...»[26] Doch handelt es sich dabei nicht um einen Totentanz in unserem Sinne als Abschluss des Adam-Zyklus. Übrigens erscheint der Tod im Schweizer Spiel des Jakob Ruff ohne das sonst ständig wiederkehrende Attribut des Pfeiles, mit dem z.B. in einem Elsässer Spiel an die Stelle des Todes der Teufel getreten ist und den Menschen bedroht:

«Mein Pfeil isch Gift,
Wenn er dich trifft,
Müäsch dich bald ergäwä.
Wiä mängger Hans
Fiähr ich zum Tanz,
Mit mir in die Helle neinfahre»[27].

Wohl aber tritt der Tod mit seinem Pfeil im 16. Jahrhundert in einem Weihnachtsspiele auf, den Herodes am Spielende damit zu durchbohren[28]. Vor dem 16. Jahrhundert begegnen diese Szenen nirgends im Volksschauspiel.

[25] R. Pramberger, Hs. Bd. 16, S. 417f. Im gleichen Spiel tritt andererseits Adam wieder völlig undogmatisch als Teufel im «Letzten Höllischen Rat» auf, eine Szene, die eine Art Parallelisierung ähnlicher Paradeisspielszenen darstellt. A.e.O. S. 428 vgl. bes. Vers 984ff., also Adam noch nach der Erlösung als Teufel!

[26] Vgl. K. Weinhold, wie Anm. 2, 329, Anm. 1.

[27] J. Bolte, Ein elsässisches Adam- und Evaspiel: Alemannia 17 (1889) 121ff., bes. 123, Vers 231ff.

[28] Vgl. F. Vogt, Die schlesischen Weihnachtsspiele (Leipzig 1901) 293.

III.

Offenkundig handelt es sich bei dieser Textüberlieferung eines Totentanzes zum Abschluss einiger steirischer Formen des Paradeisspieles inhaltlich um das Nachleben einer Apokryphe, wie es deren im lebendigen Volksschauspiel der Steiermark mehrere gibt[29]. Es ist schwierig, die unmittelbare Herkunft der Texte zu erkennen. Bei den Singweisen handelt es sich einfach um jenen mehrmals besonders in den altertümlicher verbliebenen Spielformen begegnenden Sprechgesang, der deutlicher noch als Texte und Gestik auf die sakral-liturgischen Wurzeln des geistlichen Volksschauspieles weist[30]. In der Darstellungsart ist die übliche Wiedergabe des Totentanzes im Sinne eines Umkreisens oder Nachschleichens nach einem Opfer durch den Todspieler nicht verändert. Auch das Kostüm erhielt die überlieferte Form, bei der ein Zusammenhang mit den mittelalterlichen Freskobildern unverkennbar ist, wenngleich eine direkte Herleitung zunächst die (heute meist vergessenen) Formen der Todesdarstellungen in den Gross-Spielen des Volksschauspiels[31] und in den bis zur Aufklärungszeit überragend wichtigen und geläufigen Figuralprozessionen berücksichtigen muss[32].

Was den Inhalt anlangt, so handelt es sich also um eine Apokryphe. Sie muss auf mannigfachen Umwegen schliesslich in die für solche geistliche Erzählungen immer sehr aufnahmebereite barocke Erbauungsliteratur gekommen sein. Diese wiederum hat sich in vielen Einzelheiten sowohl der Spielüberlieferung als auch der Bilddarstellung etwa des «Geheimen Leidens»[33] Christi als die entscheidende vorstellungbildende und textgestaltende Zwischenschicht erwiesen.

Für unsere Szene des Adamstestamentes ist wohl unverkennbar eines der bedeutendsten Erbauungsbücher des späteren 17., des ganzen 18., ja noch des 19. Jahrhunderts die Quelle: «Das Grosse Leben Christi» des Kapuzinerpaters Martin von Cochem, das seit 1680 oft

[29] Vgl. z.B. das «Hirtenspiel» mit den Szenen des Räuberüberfalls auf die hl. Familie bei der Flucht nach Ägypten mit dem Dismas-Wunder der Heilung des aussätzigen Dismas-Söhnleins im Badewasser des Jesuskindes. L. Kretzenbacher, Lebendiges Volksschauspiel 140f. Dazu: L. Kretzenbacher, St. Dismas, der Rechte Schächer. Legenden, Kultstätten und Verehrungsformen in Innerösterreich: Zeitschrift des Historischen Vereins für Steiermark 42 (1951) 119ff.

[30] Vgl. die Weisen der steirischen Volksschauspiele bei L. Kretzenbacher, Lebendiges Volksschauspiel, Beiheft.

[31] Vgl. G. Graber, Passionsspiel aus Köstenberg (Graz 1937) Bilder wie z.B. S. 98. 132.

[32] Vgl. L. Kretzenbacher, Barocke Spielprozessionen in Steiermark: Aus Archiv und Chronik. Blätter für Seckauer Diözesangeschichte 2 (Graz 1949) 13ff. 43ff. 83ff.

[33] Vgl. F. Zoepfl, Das unbekannte Leiden Christi in der Frömmigkeit und Kunst des Volkes: Volk und Volkstum. Jahrbuch für Volkskunde 2 (München 1937) 317ff.

aufgelegt wurde[34]. Dieses Erbauungsbuch ist für das süddeutsche geistliche Volksschauspiel im allgemeinen und für das steirisch-kärntische im besonderen von einer geradezu erstaunlichen Bedeutung, wenn man seine Einflüsse bloss auf die Textgestaltung betrachtet[35]. Die weiten Ausgriffe des fabulierlustigen Kapuzinerpredigers und Volksschriftstellers mussten dem Stil seiner zuhörfreudigen und lesehungrigen Zeit entsprechend verständlicherweise auch jene alten Überlieferungen heranziehen, die die Lebensumstände Christi und seiner Vorfahren als Mensch bis zum Urelternpaar romanhaft dartaten. Und da den Menschen im Barock vom Spiel, von der Figuralprozession und von der Predigtantithese her immer das Gegenüber von alttestamentlicher Präfiguration und neutestamentlicher Erfüllung vor Augen stand, hätte Martin von Cochem gar nicht am Erdengang und am Jenseitsschicksal des Urmenschen vorbeigehen können. So nahm er selbstverständlich das legendär überlieferte, apokryphe «Testament Adams» in sein «Grosses Leben Christi» auf. Im 9. Kapitel «Wie über Adam Gericht gehalten vnd er auß dem Paradeyß verstossen worden», in dem «der Streit zwischen der Gerechtigkeit vnd Barmhertzigkeit» als nahezu wörtlich übernommene Vorlage für unser weststeirisches Spiel so breiten Raum einnimmt, begegnen auch diese Abschnitte, aus denen ebenfalls ganze Sätze und jedenfalls der gesamte Grundgedanke in das steirische Paradeisspiel übertragen erscheinen:[36]

«Als einmahls der fromme Ertz-Vatter Adam den Weeg zum Paradeyß ansahe, vnd bey sich bedachte, was für ein grosses Gut er für sich vnd seine Kindskinder verschertzt hatte, da fieng er an bitterlich zu wainen vnd zu sprechen: O mich armen Mann, was hab ich gethan? was für ein grosses Gut hab ich durch einen Apffel-Biß verschertzt. Soll ich dann nimmer Hoffnung haben wieder ins Paradeyß zu kommen? Soll ich dann all mein Lebtag in diesem Thal der Zäher verbleiben müssen? Es wäre kein Wunder, daß ich mich für Layd verrawete,

[34] «Das Grosse / Leben Christi / Oder / Außführliche, Andächtige / Und / Bewegliche Beschreibung / deß / Lebens vnd Leydens vnsers / HErren JEsu Christi / Und seiner Glorwürdigsten Mutter Mariae. / Sambt aller Ihrer Befreundten ... Erster Theil. / Darin die fürnembste Ding, so sich von Erschaffung der / Welt biß nach der Verstöhrung Jerusalems, der Histori deß Alten / vnd Newen Testaments betreffend, im Jüdischen Land zugetragen, vnd in der Bi- / -bel etwas dunckel oder kürtzlich beschriben seynd, außführlich erklärt / vnd angezeigt werden. / Sambt einer erschröcklichen Beschreibung deß Jüngsten Ge- / -richts vnd der Höllen. / Anjetzo zum andernmahl in Quarto auffgelegt ... / Authore P. Martino Cochem. Ord. Capuc. / München, Johann Hermann Gelder 1686.

[35] J. J. Ammann, Das Leben Jesu des P. Martin v. Cochem als Quelle geistlicher Volksschauspiele: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 3 (1893) 208ff.

[36] M. Cochem, 2. Aufl. 1686, 57.

vnd meine Augen auß dem Haupt wainte. O lieber GOtt erbarm dich meiner, vnd straff mich doch nit ewiglich wegen meiner Sünd.»

Beim Abschluss des Kapitels lässt Martin von Cochem den greisen Adam seine Kinder zusammenrufen und sie sein «Testament» vernehmen:[37]

«Zu selbiger Zeit war der fromme Adam schon sehr alt, vnd hatte schon viel hundert Jahr auf die Erlösung gewart; gleichwol verluhre er die Hoffnung nit. Als er aber nun endlich sahe, daß bey seinem Leben nichts wolte darauß werden, vnd förchtete seine Kinder mögten villeicht die Hoffnung deß Heilß verlieren, da liesse er dieselbige vor seinem Todt-Beth zusammen kommen, tröstete sie, vnd sprach: Ihr meine liebe Kinder, ich hab euch vilmahl gesagt, wie daß ich im Paradeyß der Wollustbarkeit gewesen, vnd leyder durch meinen Vngehorsam in diß Elend verstossen worden. Als ich nun dessentwegen einsmahls über die massen betrübt war, da schickte mir GOtt seinen heiligen Engel, welcher mir gesagt, daß auß meinem Samen würde ein Mensch gebohren werden, welcher vns auß dem Elend erlösen würde. Derwegen meine lieben Kinder bleibt in dieser gewissen Hoffnung, dan GOtt, der nit liegen kan, wird seine Verheissung gewißlich erfüllen. Ob ich schon die Gnad nicht gehabt, vnsern Heyland bey meinem Leben zusehen, so werdet jhr dannoch ohn allen Zweiffel diese Gnad haben. Derwegen lebt nur Gottseelig, vnd bittet den lieben GOtt ohn Vnderlaß, er wölle seine Verheissung doch endlich einmahl erfüllen. Also sturbe dieser fromme Vatter, als er neunhundert vnd dreissig Jahr alt war, vnd vermachte seinen Kindern zum Testament die Hoffnung der Erlösung. Auff welche sie sich auch so fast gegründ haben, daß ein jeder vermaint, er wolte die Zeit der Erlösung noch erleben.»

Man sieht, die Übernahme ist stellenweise wörtlich. Darüber darf man sich nicht wundern, wenn man die Wirkung barocker und noch späterer Erbauungsbücher auf das einfache Volk, die Träger des geistlichen Volksschauspiels, etwa im 19. Jahrhundert kennt und Parallelen bis zur unmittelbaren Gegenwart miterleben kann[38].

Für diesen letztgebotenen Abschnitt nennt Martin von Cochem, entgegen seinem sonstigen Brauch, keine Quelle der ihm zu Gebote stehenden hagiographischen Literatur von Homiletikern, Exegeten u.ä. Das wäre auch kaum zu erwarten gewesen. Denn das Wissen um die «930 Jahre» Lebenszeit Adams und sein schmerzliches Entsagen einer Hoffnung auf nahe Erlösung nach dem bösen Erlebnis mit seinem Sohne Kain gehört zum selbstverständlichen Bestand an Überlieferungen im christlichen Abendlande mindestens seit dem Mittelalter, als die Apokryphen auch im lateinischen Westen breitesten Volksschichten bekannt wurden und ihren Niederschlag in Bildzeugnissen, Spieltexten und Legendenromanen fanden. Hier setzt ja die christliche Tradition zunächst lediglich die altjüdische Überlieferung vom Tode Adams fort. Bereits die Genesis (5, 5) weiss, dass Adam im Alter von 930 Jahren gestorben sei[39]. Nach der «Lehre der Väter» im «Buch der Weisheit» (10, 2) wurde er von Gott mit seinem Weibe begnadigt[40]. Diese sehr knappen Angaben wurden nachmals in der hebräischen und in der judenchristlichen Literatur dem Geiste der Apokryphen entsprechend sehr stark erweitert und umgestaltet.

Das «Adambuch» ist es vor allem, das diese Umformung vornimmt und die Grundlage für die gesamte fernere Überlieferung bis weit über das Mittelalter hinaus darstellt. Auf einem Werke jüdischen Ursprunges beruht eine Fülle von äthiopischen, syrischen, syro-arabischen, griechischen, lateinischen und slawischen Bearbeitungen[41]. Neben diesen Fassungen, von denen die syro-arabische «Das Testament Adams» genannt wird[42], kommt für die lateinisch-westlichen Überlieferungen des Abendlandes vor allem die nahe verwandte Version der «Vita Adae et Evae» als Quelle in Betracht[43]. Hier ist in der lateinischen Version, die vor 730 als Übersetzung einer griechischen Vorlage entstanden war und nachmals weit verbreitet und viel gelesen worden sein muss, schon der ganze Inhalt unserer Spielszene vorgebildet, übrigens ohne weite Abschweifungen vom griechischen Text:[44]

«Nachdem Adam 930 Jahre alt geworden war, sprach er, da er wusste, dass seine Tage zu Ende gingen: Alle meine Söhne sollen sich

[37] Ebenda 58f.

[38] So hat der 1958 verstorbene Christusspieler des steirischen Obermurtales, der Knoblochbauer von St. Georgen ob Murau in den Text des Passionsspieles eine Prosastelle aus den Visionen der Anna Katharina Emmerich hineingenommen und gegenüber den anderen Spielern durchgesetzt. Es ist die Begrüssung des Kreuzholzes durch den zum Sterben bereiten Jesus, weil den Spieler diese Stelle, die er aus einem modernen Andachtsbuche kennengelernt hatte, so tief ergriffen hatte.

[39] «Und Adam war 130 Jahre alt und zeugte einen Sohn, der seinem Bilde ähnlich war, und hieß ihn Seth. / Darnach lebte er 800 Jahre und zeugte Söhne und Töchter, / Daß sein ganzes Alter ward 930 Jahre, und starb.»

[40] «Und brachte ihn aus seiner Sünde und gab ihm Kraft, über alles zu herrschen.»

[41] Vgl. Lexikon für Theologie und Kirche, herausgegeben von M. Buchberger, 1 (Freiburg i.B. 1930) Sp. 89f.

[42] Mit französischer Übersetzung herausgegeben von Renan: Journal Asiatique (Paris 1883) 427ff.

[43] Herausgegeben von W. Meyer: Abhandlungen der Bayerischen Akademie in München, phil.-hist. Cl. XIV/3 (München 1878) 185 und in deutscher Sprache von E. Kautzsch, Die Apokryphen und Pseudoepigraphen des Alten Testaments (Tübingen 1900) 506ff.

[44] E. Kautzsch, 516f.

bei mir versammeln, dass ich sie segne, bevor ich sterbe, und mit ihnen rede. Und sie versammelten sich in drei Teilen vor seinem Angesicht am Bethaus, wo sie Gott den Herrn anzubeten pflegten. Und sie fragten ihn: Was ist dir, Vater, dass du uns versammeltest? Warum liegst du in deinem Bett? Da antwortete Adam und sprach: Meine Söhne, es ist mir übel vor Schmerzen. Und alle seine Söhne sprachen zu ihm: Was ist das, Vater, wenn es einem übel ist vor Schmerzen? Darauf sagte sein Sohn Seth: Herr, vielleicht verlangst du nach der Paradiesesfrucht, von der du assest, und liegst darum so betrübt da? Sage es mir, so will ich ganz nahe an die Pforten des Paradieses herangehen, Staub auf mein Haupt streuen und mich vor den Toren des Paradieses zur Erde werfen, in laute Wehklage ausbrechen und den Herrn anflehen. Vielleicht erhört er mich dann und sendet seinen Engel, dass er mir von der Frucht bringt, nach der du verlangst. Adam antwortete und sprach: Nein, mein Sohn, ich verlange nicht darnach, sondern Schwäche und grossen Schmerz empfinde ich an meinem Leibe. Seth antwortete: Was ist Schmerz, Herr Vater? ich weiss es nicht; aber verhehle es uns nicht, sondern sage es uns! Da antwortete Adam und sprach: Hört mich an, meine Söhne. Als Gott uns schuf, mich und eure Mutter, setzte er uns ins Paradies und gab uns alle fruchtbringenden Bäume zu essen, aber er verbot uns: Vom Baume der Erkenntnis des Guten und Bösen, der inmitten des Paradieses steht, von dem dürft ihr nicht essen! Gott gab aber einen Teil des Paradieses mir und (den andern) eurer Mutter: die Bäume des östlichen Teils und desjenigen, der gen Norden gelegen ist, gab er mir, und eurer Mutter gab er den südlichen und den westlichen Teil. Gott der Herr gab uns zwei Engel zu unserer Bewachung. Die Stunde kam, da die Engel hinaufgingen, vor Gottes Angesicht anzubeten. Alsbald benutzte der Widersacher, der Teufel die Gelegenheit, da die Engel abwesend waren. Und der Teufel verführte eure Mutter, dass sie ass vom unerlaubten Baum. Und als sie gegessen hatte, gab sie mir davon. Und alsbald geriet Gott in Zorn über uns und der Herr sprach zu mir: Weil du von meinem Gebot abgewichen bist und mein Wort, das ich dir bekräftigt hatte, nicht gehalten hast, siehe, so will ich über deinen Leib bringen 70 Plagen; mit mancherlei Schmerzen von Kopf, Augen und Ohren bis zu den Fussnägeln, an allen Gliedern sollt ihr gequält werden. Dies hat Gott zur Geisselung bestimmt. Dies alles aber hat Gott gesandt über mich und alle unsere Nachkommen.»

Breit schweift der apokryphe Text aus in der Erzählung vom Schmerz Evas über Adams Leiden, vom Weg Evas und ihres Sohnes

Seth nach dem Paradiese, wie sie wieder von der Schlange angefallen und gebissen werden und wo sie um «das Öl der Barmherzigkeit» für Adam bitten, das doch verweigert wird. Dafür erhalten sie die Weissagung des Erzengels Michael, dass Adam nach sechs Tagen sterben müsse[45].

«Und wie der Erzengel Michael vorausgesagt hatte, nach sechs Tagen kam Adams Tod. Als Adam merkte, dass seine Todesstunde nahte, sprach er zu allen seinen Söhnen: Seht, ich bin 930 Jahre alt; wenn ich nun gestorben bin, so begrabt mich gen Tagesaufgang in der Gegend jener Wohnung. Und es geschah, da er seine Reden alle beendet hatte, gab er den Geist auf. Da verfinsterten sich Sonne, Mond und Sterne sieben Tage lang.»

Soweit also das lateinische «Adambuch»[46]. Wenn es darin heisst, «da kam Adams Tod», so konnten Miniatoren, Bildhauer und Hagiographen das wohl nur sehr wörtlich nehmen und den Tod als Gestalt den kranken Adam umschleichen und niederstechen lassen. Allerdings ist die Szene von Adams Tod in der mittelalterlichen Kunst gar nicht sonderlich häufig vertreten. Die Zugaben des legendären Adamsschicksals zum überlieferten Adam- und Eva-Zyklus, soweit sie sich auf die Schicksale nach der Vertreibung aus dem Paradiese beziehen, begegnen in Frankreich schon im späteren 13. Jahrhundert, in Deutschland jedoch erst nach der Mitte des 14. Jahrhunderts[47]. Hier ist es vor allem die letzte Hoffnung Adams, durch seinen ins Paradies gesendeten Sohn Seth «das Öl der Barmherzigkeit» zu erlangen. So auf dem südlichen Hauptportal der Heilig-Kreuz-Kirche zu Gmünd (nach 1351), wo als Abschlussbild der Genesis-Reihe Adams Tod dargestellt wird[48]. Abweichend von den Apokryphen hat Seth hier doch von einem Engel einen Becher voll des ersehnten «Öles der Barmherzigkeit» erhalten[49] für Adam, der in der Portalplastik auf dem Sterbebette liegt, von Eva betreut.

---

[45] Ebenda 524.

[46] Zu den Adambüchern vgl. auch noch die Ausgabe von H. Petermann, Das Adambuch der Mandäer. Leipzig 1867.

Dazu B. Murmelstein, Adam. Ein Beitrag zur Messiaslehre: Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes 35 (1928) 242ff.

[47] Vgl. O. Schmitt, Reallexikon der Deutschen Kunstgeschichte I (Stuttgart 1937) 144.

[48] Ebenda Abb. 14.

[49] Vgl. die Verweigerung in der Legenda aurea des Jacobus de Voragine, Ausgabe von A. Graesse, 3. Auflage (Breslau 1890) 243 (cap. LIV, De resurrectione domini): «... tunc Seth dicit: cum ivissem ad portas paradisi rogare dominum, ut transmitteret mihi angelum suum, ut daret mihi de oleo misericordiae, ut iungerem corpus patris mei Adae, cum esset infirmus, apparuit Michael angelus dicens: noli laborare lacrymis orando propter oleum ligni misericordiae. Quia nullo modo poteris de illo accipere, nisi quando completi fuerint quinque millia quingenti anni ...»

Auch die weit ausschwingende deutsche Verserzählung der Adamslegende in der Wiener Lutwin-Handschrift des 14. Jahrhunderts weiss nur vom Ölzweig, den Seth aus dem Paradiese erhielt. Dieser Ölzweig wird wachsen und später nach mannigfachen apokryphen Schicksalen zu Christi Kreuz gezimmert werden[50]. Aber das deutsche Adambuch von Lutwin enthält doch die Szene von Adams Testament und Tod am frühesten ungefähr in jener Form, wie sie uns heute im Volksschauspiel der Steiermark begegnet. Adam versammelt seine Kinder, ermahnt sie und ordnet an, wie man ihn begraben solle, und stirbt. Völlig persönlich gedacht kommt der «grimme Tod» und bricht ihm das Herz:[51]

«Un do es nohete mitten tage
Adam der halbtodte man
Blickete die kint mit jomer an;
Er clagete mit grossen leiden,
Das er sich wolte scheiden
Von sines selbes smertzen,
Den er leit von hertzen.
Er sprach: 'lieben kindelin,
Verendet sint die tage myn.
Ich bin, als ich han gezalt,
Nuwenhundert vnd drissig jor alt.
Nu bitte ich, lieben kint, als ich
Sterbe, so begrabent mich
Ostern gegen der sunnen schin'.
Hiemitte er die hende sin
Gegen got zu hymel bot.
Ime brach der gryme dot
So er jemerlichen schrey:
'Hertze' sprach er 'brich enzwey,
Das ich sterbe an dirre frist,
Wanne myn leben unnütze ist!' ...»

Dennoch ist das kein «Totentanz», weder einer im literarischen noch einer im ikonographischen Sinne. Wir wissen überhaupt nicht, wann die Szene zum erstenmal im Abendlande auch dramatisch dargestellt worden ist. Sie fehlt, soweit wir sehen, völlig im mittelalterlichen geistlichen Drama, etwa im anglonormannischen Mysterium des 12. Jahrhunderts, im «Adamsspiel»[52]. Hier muss Adam vielmehr mit Eva das Feld bebauen, in das der Teufel Unkraut und Dornen sät,

[50] Vgl. Fr. Kampers, Mittelalterliche Sagen vom Paradiese und vom Holze des Kreuzes Christi. Köln 1897. Dazu W. Meyer, Die Geschichte des Kreuzholzes vor Christus: Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften I. cl., XVI, München 1881.

[51] K. Hofmann und W. Meyer, Lutwins Adam und Eva: Stuttgarter Litterarischer Verein 153 (Tübingen 1881) 96, Vers 2936ff.

[52] K. Grass, Das Adamsspiel. Anglonormannisches Mysterium des 12. Jahrhunderts (Romanische Bibliothek, 6), 3. Aufl. Halle/S. 1928.

worüber Adam in «lamentationes» ausbricht. Später führen Teufel Adam und Eva in Ketten «ad infernum»[53].

Vor allem aber fehlt die Szene von Adams Tod in einem der auch textlich, nicht nur aufbaumässig wichtigsten Vorstufen des volkstümlichen Paradeisspieles, nämlich in Hans Sachsens «tragedia von schöpfung, fal und ausstreibung Ade auss dem paradeyss». So weitgehend ansonsten die Einflüsse des Hans-Sachs-Spieles auf die Textgestaltung der innerösterreichischen Paradeisspiele sind[54], unsere Sonderszene muss mittelalterliches Texteserbe genannt werden, das aber nicht auf direktem Wege einer Entwicklung im Rahmen der Mysterienspiele zur Vorgeschichte der Welterlösung herein kam, sondern vermutlich erst im Barock aus der Legenden- und Apokryphenüberlieferung neu zuwuchs.

Wohl war der «Tod Adams» als Thema auch den Spieldichtern der entscheidenden Erscheinungsform der barocken Theatergeschichte, nämlich dem Jesuitendrama nicht fremd. Zu Sitten (Sion) im Wallis wurde z.B. noch zwischen 1750 und 1800 im Jesuitenkolleg «Der Tod Adams» aufgeführt, wobei sich auch ein handschriftlicher Text erhalten hat[55]. Das aber fällt sehr spät. Früher jedoch begegnen nur vereinzelte Stücke[56] ohne jene nachweisbare Direktwirkung auf das Volksschauspiel, die sonst sehr häufig und nicht zuletzt gerade auch im südostalpinen Raum der Volksschauspiellandschaft Innerösterreich zutage tritt[57].

[53] A.e.O. S. 29f.: «Tunc veniet diabolus et tres vel quatuor diaboli cum eo, deferentes in manibus chatenas et vinctos ferreos, quos ponent in colla Ade et Eve. Et quidam eos inpellent, alii eos trahent ad infernum; alii vero diaboli erunt iuxta infernum obviam venientibus et magnum tripudium inter se facient de eorum perdicione; et singuli alii diaboli illos venientes monstrabunt, et eos suscipient et in infernum mittent; et in eo facient fumum magnum exsurgere et vociferabuntur inter se in infero gaudentes, et collident caldaria et lebetes suos, ut exterius audiantur. Et facta aliquantula mora exibunt diaboli discurrentes per plateas; quidam vero remanebunt in inferno.»

[54] Vgl. zum Hans Sachs-Einfluss in der Renaissanceschicht des steirischen Paradeisspieles den Text: L. Schmidt, Das Triebener Paradeisspiel: Wiener Zeitschrift für Volkskunde 47 (1942) 53ff.

[55] Vgl. A. Carlen, 250 Jahre Studententheater im deutschen Wallis. 1600–1800 (1850). Sitten 1950 (gleichzeitig erschienen in: Vallesia, Jahrbuch der Walliser Kantonsbibliothek, des Staatsarchives und der Museen von Valeria und Majoria, 5, Sitten 1950) 359.

[56] Wenn die Eintragungen in Jesuitendiarien wie etwa 1561 zu Prag lediglich besagen: «Actio de Adamo» oder 1654 zu Hildesheim «Adamus e Paradiso eiectus» [J. Müller, Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge vom Anfang (1555) bis zum Hochbarock (1665), II. Band (Augsburg 1930) 44 und 81], so ist das für eine Inhaltbeurteilung zu wenig. Das Adam-Thema gehört nicht zu den oft wiederholten Jesuitendramen der Frühe und der Blütezeit.

[57] Vgl. an Direktnachwirkungen: L. Kretzenbacher, Magdalenenlegende und Volksschauspiel: Beiträge zur Volkskunde Tirols. Wopfner-Festschrift, II. Teil, herausgegeben

In das Volksschauspiel der Steiermark und ihrer Nachbarlandschaften aber kam die Szene offenkundig auf Grund zweier Komponenten: einmal textlich aus der Vorliebe noch der barocken Hagiographen für die Apokryphen überhaupt und zum andern darstellungsmässig aus der Rückwirkung des sehr häufig auf das Paradeisspiel folgenden Schäferspieles, das den Totentanz (Tod und Schäferin) nicht bloss als Zugabe wie das Paradeisspiel, sondern wesensmässig enthält. Das hatte auch C. Klimke schon erkannt.

In drei Stufen baut sich das Parabelspiel vom Guten Hirten und dem verlorenen Schäflein in Gestalt der Schäferin als der Seele des Menschen auf: der Teufel als Verlockung, im steirischen Spiel als schmukker Jäger, der «Wildschäfer» genannt, verlangt Einlass bei der Schäferin und erhält ihn. Sie fällt in Sünde. Nach dem Wildschäfer versucht Christus, der Gute Hirt sein Schäflein zu finden. Wohl klopft auch er singend an, doch die Schäferin weist ihn zurück. Später stösst sie ihn, von Satan und vom Wildschäfer gemeinsam dazu ermuntert, gar noch mit einem Stock von sich. Da kommt es nun zur dritten Begegnung: der Engel kündet den Tod an. Gleich darauf wird er die Schäferin umtanzen: ein mittelalterlicher memento-mori-Ruf und dann ein gesungener und später gesprochener Dialog zwischen dem «grimmig Tod mit seinem Pfeil», der fortwährend die Schäferin umkreist, und dem Mädchen, das wie gebannt in der Spielplatzmitte steht, die Hände abwehrend gegen den Tod erhoben. So lange währt dieser Totentanz, bis die Seele alle Nichtigkeit der Erde erkennen muss und sich zu Busse und Sterben bereit findet.

Bei der seit dem Barock in den innerösterreichischen Alpenländern so häufigen Verbindung von Paradeis- und Schäferspiel wird eine Rückwirkung dieses besonders ausgeprägten Totentanzes «Tod und Mädchen» auf das Paradeisspiel durchaus verständlich. Passt sich doch diese Szene der legendar-apokryphen Überlieferung vom Adamsschicksal so gut an. Und überhaupt scheint hier im innerösterreichischen Volksschauspiel eine besondere Vorliebe für die «Totentänze» nachzuwirken. Die Form begegnet seit dem Barock häufig genug auch in anderen Volksschauspielthemen: aus renaissancehafter Wurzel ist das Spiel vom Reichen Prasser und vom Armen Lazarus schliesslich

von K. Ilg (Innsbruck 1948) 219ff.; L. Kretzenbacher, Jesuitendrama im Volksmund. Zum Thema von der getreuen Frau in Ballade und Sage, auf dem Barocktheater und im Volksschauspiel: Volk und Heimat. Geramb-Festschrift (Graz 1949) 133ff.; dazu H. Moser, Ein Volksschauspiel von der getreuen Frau Ansberta: Blätter für Heimatkunde 28 (Graz 1954) 39ff.; L. Kretzenbacher, Der Graf von Backenweil. Ein Heimkehrerspiel auf dem steirischen Barocktheater: Festschrift für J. F. Schütz (Graz 1954) 101ff.

zu einer Szenenreihe der sieben Hauptsünden aufgestiegen, in denen sich symbolische Vertreter der «Todsünden», etwa Hoffart, Geiz, Unkeuschheit, Trägheit, jeweils dem Tod gegenüber sehen. Aus dem Totentanz der einzelnen sozialen Stände in der mittelalterlichen Auffassung ist hier sozusagen ein Totentanz der Moralbegriffe geworden[58]. Ähnlich ist auch das steirische «Spiel vom Verstockten Sünder»[59], der «Bauernjedermann»[60] der innerösterreichischen Volksschauspielüberlieferung letztlich ein Totentanz, ganz abgesehen von solchen Spielen wie der «Kärntner Totentanz» oder die «Komödie von dem grimmigen Tod»[61], die beide textlich weitgehend übereinstimmende Gegenstücke im lebendigen Volksschauspiel der Steiermark haben. Sind diese Totentänze vermutlich von der Bildkunst des Spätmittelalters und seiner Totentanzüberlieferung in Bildreihen und vado-mori-Gedichten beeinflusst, so kommt der Totentanz des steirischen Paradeisspiels mit «Adams Testament und Tod» aus dem Erbe der Apokryphen über barocke Vermittlung der Erbauungsbücher ins lebendige Volksschauspiel unserer Tage.

[58] L. Kretzenbacher, Die steirisch-kärntischen Prasser- und Hauptsündenspiele. Zum barocken Formwandel eines Renaissancethemas und dessen Fortleben im Volksschauspiel: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, NS I (1947) 67ff.

[59] Vgl. L. Kretzenbacher, Lebendiges Volksschauspiel in Steiermark 248ff.

[60] G. Graber, Kärntner Volksschauspiele II (Wien 1923) 35ff.

[61] G. Graber, Der Kärntner Totentanz. Komödia von dem grimmigen Tod (Deutsche Hausbücherei, 129). Wien 1924.

Altsteirischer Bergmannstanz

Knappenfeier und Landesrepräsentation im Schwert- und Reiftanzspiel

Wie oft bin ich ihnen auf meinen Wanderfahrten begegnet, diesen steirischen „Roaftanzern"; wenn sie vielenorts im oberen Murtal zu einem ländlichen Feste unter klingendem Spiel feierlich aufmarschiert sind, umjubelt von einer fröhlichen Zuschauermenge. Hans Obermoar, der „Anführer" oder „Vortanzer", winkt ihnen würdevoll-heiter zu. Der Spaßmacher am Ende der Tänzerreihe, der „Schwoafhaber" (Schweifhalter), wirft seine mitunter recht anzüglichen Witzworte mit den entsprechenden Gesten zum großen Gaudium der Zuschauer in die Menge. In geordnetem Reigenschritt marschieren sie herein auf den freien Platz und stellen sich zum Reigentanz. Zum breiten Schwung der Ziehharmonika tänzeln sie nun in wechselndem Rhythmus leichten Schrittes geradeaus und querab, im Spiralenreigen hintereinander. Und alle halten und schwingen sie den tannenreisumwundenen Bogen, den „Roaf", mit beiden Händen oder reichen das eine Ende dem Hintermann weiter und nehmen das vom Vordermann gebotene zur Kette. Ein blumengeschmückter Steirerhut, ein blühweißes Hemd, schwarze gestickte Lederhosen, grüne „gezottelte" (profilgestrickte) Strümpfe und schwarze hohe Schuhe, das ist die heute übliche Tracht der zwölf Reiftänzer bei ihrem Aufzuge. Und nun gar, wenn sie mitten im Tanz ihr fröhliches Versspiel[1] deklamieren, an dem sie alle teilnehmen, die feste Gruppe der Zwölf, Hans Obermoar allen voran. Er begrüßt die Menge, die ihm fröhlich zuwinkt:

„Ich tritt herein wohl also fest
Und grüaß alle tugendsamen Hausherren und tugendsamen Hausfraun
    und sogar alle anderen Gäst!
Aber uns selber grüaß i nit!
Die Leut möchten glei moan,
Mir warn koane rechten Spieler und Roaftanzer nit.

Spieler und Roaftanzer sind wir's genannt
Und ziehen nach König- und Kaiserland.
Mir ziehen die oane Gassen ein, die andere Gassen aus,
Kommen auch wieder in unsere Heimat zuhaus.
Unsere Eltern hab'n glaubt, mir warn schon längst g'storbn und verdorbn,
Dabei san mir aber lustige Spieler und Roaftanzer wordn.

Und wann i's Euch mit der Wahrheit sagen will,
Das Roaftanzen is a lustig's G'spiel.
I steh da unter mein' grean' Ring,
I werd schaun, daß i mi kann drauß schwing'.
I steh da unter mein' grean Kranz,
Spielleut, spielt's uns auf an frischen Roaftanz!"

Und dann hebt er an, der Tanz, das Reigenspiel, der gereimte Scherzdialog und der nie fehlende Teil der Rüpelspieleinlagen ...

Indes, so ländlich-bäuerlich dies alles aussieht, im Ursprung ist es doch gewiß ein „zünftiger" Brauchtanz wohlorganisierter Gemeinschaften, ein Bergmannstanz in der jüngeren Form des Reiftanzes gegenüber dem älteren Tanzspiel mit den Schwer-

Aufmarsch der Bergkapelle beim Hüttenberger Reiftanzfest 1956.
Im Vordergrund links „Hans Obermoar" und rechts der „Schwoafhaber".

tern. Ganz deutlich hat hier das Landvolk ein liebenswertes und gerne weitergetragenes Brauchtum von einer anderen Sozialschicht im Volkskörper der Ostalpenländer übernommen. Gar nicht weit über die Landesgrenze nach Süden zu sind es immer noch die Bergleute, die genauso mit Spielanführer und Schalksnarren, mit ihren grünumwundenen Reifen den Ehrentanz der Hüttenberger Knappen in Kärnten alle drei Jahre am Dreifaltigkeitssonntag tanzen und sich auch noch am Montag darauf mit dem fröhlichen Pritschmeisterbrauch ihre Bruderlade, die „Lumperbutten", mit den scherzhaft erpreßten Geldern füllen.[2] Im Norden der Steiermark, in den Bergrevieren des einstigen Fürsterzbistums Salzburg, war es seit dem Mittelalter nicht anders[3], und immer noch ist der nächtliche Schwerttanz der Halleiner Bergknappen vor der Dürrnberger Kirche über dem Salzbergwerk geblieben.[4] Für das Steirische ergab ein Kartenversuch von mir: überall dort, wo heute im Bauernvolk der Schwerttanz oder der Reiftanz mit seinem breiten Versspiel lebt, war einst ein reges Knappenleben in jenen Gebirgsgräben, in denen der Bergsegen seit hundert und mehr Jahren versiegt ist und die Knappen abwandern ließ. Bauernbrauch aus Bergmannserbe!

Nun, den Schwerttanz oder den Reigen der Reiftänzer, den gibt es in der Steiermark auch im rein bergmännischen Umgrunde noch immer. Beim Festspiel vom Glück und Untergang des einstmals größten Silberbergwerkes der Ostalpen, bei der Tausendjahrfeier des Silberortes Oberzeiring in den Tauern im Jahre 1956[5] und mehrfach seither tanzte man in bergmännischer Tracht zu bergmännischer Spielweise im Fackelschein je einen Schwert- und einen Reiftanz.[6] Die Tradition dieses Reigentanzes reicht in der Ehernen Mark wohl weit zurück, da doch die Steiermark mit Kärnten und Tirol zu den ältesten Bergbauländern der alten Donaumonarchie zählte. Aus dem 18. und aus dem 19. Jahrhundert haben wir mancherlei, freilich sehr verstreute und eher zufällige Nachrichten darüber. Ehedem hatte man es nicht für notwendig gefunden, dem schwer arbeitenden, aber auch recht leichtlebigen Knappenvolke für sein Spiel und seine außerreligiöse Feier auch noch literarische Denkmäler zu setzen. Nur wenn es galt, vor hohen und höchsten Gästen zu bestehen, den Bergwerksort oder gar das ganze Kronland Steiermark würdig zu repäsentieren, dann entsann man sich schnell der Knappen und ihres zum Schaugepränge so wirkungsvollen Tanzes mit Schwertern oder Reifen.

Da gab es im Jahre 1760 große Aufgaben für die damalige Landesregierung, als man eine Art „volkskundliches Festspiel" zu Ehren der Prinzessin Elisabeth von Parma, der ersten Braut des Erzherzogs und nachmals Deutschen Kaisers Joseph II., organisieren mußte. Elisabeth reiste mit großem Gefolge von Italien nach Wien und sollte auf Schloß Wieden bei Kapfenberg im steirischen Mürztal beherbergt und begrüßt werden. Trotz aller Notlage während des Siebenjährigen Krieges, den Maria Theresia gegen den Preußenkönig Friedrich II. führen mußte, wurde das Schloß schnell auf Glanz hergerichtet und als folkloristisches Theater im Stil jener Zeit ein vermutlich mit Allegorien, Anspielungen und Huldigungen gefülltes Spiel, eine „Bauren-Hochzeit", aufgeführt. Noch sind uns die Faszikel mit dem Rechnungsabschluß für die beträchtlichen Ausgaben von 5373 fl. 13 kr. erhalten[7]: „Ausgaben, welche ... zu dem von Einer Löbl. Landschafft in Herzogthum Steyer angeordneten und auf der Herrschafft Wydten aufgeführten Amphiteatralischen Lust gebaues zu producierung Einer Bauren Hochzeit Bey ankunfft der Durchleuchtigsten Princessin von Parma Elisabeth Brauth Sr. Königl. Hochheit Erzherzogens Josephi Von Österreich Ao 1760 in Mannath 7bri beschechen."

Weil es sich um eine Brautfahrt der Prinzessin handelte, lag es durchaus im theaterfrohen Sinn der Zeit, eine ländliche Beispiel-Hochzeit, wie sie bei Fürsten-

Durch die Gasse der Reiftänzer, die den mit frischem Grün umwundenen „Roaf" noch mit beiden Händen halten, tänzelt, Grimassen schneidend, „Hans Obermoar", der „Anführer" oder „Vortänzer", während der „Schwoafhaber", der Schweifhalter und Spaßmacher, am Ende der Tänzerreihe noch geruhsam zuschaut.

hochzeiten gang und gäbe war, aufzuführen. Aber zur rechten Landesrepräsentation mußten neben den Bauerntänzen und Brauchspielen im Eisenlande Steiermark vor allem auch Bergknappen her. Und richtig, es finden sich etliche Ausgabeposten, aus denen zu ersehen ist, wie weit die Schwert- und Reiftänzer hergeholt werden mußten.

Zu immer neuen Figuren folgen die Reiftänzer nach einer flotten Polkaweise ihrem Vortänzer.

Bühnen und Tanzböden werden aufgebaut und gezimmert. Da werden mehrmals „1000 Stück lang gemain laden samt fuhrlohn" verrechnet für eine große Freilichtbühne, zu der allein die Herrschaft Oberkapfenberg (steirisches Mürztal) 28 Klafter „gräß", also Tannenreisig, aus den Herrschaftswäldern rundum stellen mußte. Sogar die Musikanten wurden auf Landeskosten neu eingekleidet. Nicht weniger als fünfzig Spielleute wirkten bei der Generalprobe mit!

Im Mittelpunkt des ganzen Festes aber scheinen – wie ja auch heute noch bei derlei Festen – die Schautänze gestanden zu haben. Johann Graf Schärfenberg, der Hauptverantwortliche für dieses Fest der Landesrepräsentation, ließ Bauern-, Bergleute- und Kindertänze einstudieren. Und da das Mürztal damals, um 1760, außer etlichen Hammerwerken und Sensenschmieden noch keine nennenswerte Industrie besaß und nicht wie heute eine einzige Straße von Schwerindustrie zwischen Bruck und dem Semmering verlief, mußten auch die Bergleute von anderswo hergeholt werden. Auch die Bauern wurden ja aus den letzten Einschichtgräben zusammengerufen und auf ihre Begabung überprüft. Schließlich waren es gezählte 168 Mitwirkende, für die unter anderem verrechnet wurde: „Waß unß ansagern oder Amtleither vor 168 Persohnen welche bey den Bauren Hohzeitfest den 29 ten 7ber 1760 zu Erscheinen gehabt zu Verzöhrung So woll Mittags als abents, weillen Manniche zu 5 und 6 Stund Weith zu gehen gehabt 20 fl. 42 kr." In Fülle berichten Einzelposten über die Ausgaben für die „Tantzer bey denen Proben in Schloss Krottenhoff".

Bergmannsbrauchtum aber wurde von zwei Gruppen vorgeführt: den Schwerttänzern und den Reiftänzern. Sie werden in den Rechnungen für das Volksfest zu Wieden 1760 genau geschieden: „Die 23 Schwerdttanzer haben sich durch 2 1/2 tag zu Kapfenberg aufhalten müssen, für dise habe dem wirth an ihrer verzöhrung bezahlet ... 33 fl. Ferners ist ihnen durch den Michael Lorber zu dem Recompens gegeben worden ... 34 fl. Ingleichen seynd die 22 Raifftanzer auch durch zwei tag in Kapfenberg gewesen, für welche dem wirth an der zöhrung bezahlet habe ... 30 fl." „Dann ist denen selben für ihre Mühe geben worden zum Recompens ... 37,30." Nun kennen wir also auch den Tanzleiter, den Spielführer Johann Michael Lorber, der vermutlich wohl selber ein alter Knappe war. Man hatte ihn eigens ausgesendet, die Schwerttänzer und die Reiftänzer auszuwählen und heranzubringen. Es heißt: „Dem Johann Michael Lorber, welcher sich zu aufbringung deren Schwerdt- und Raiff-Tanzern auch in anderen angelegenheiten hat gebrauchen lassen, ist Von mir zum Recompens ... gegeben worden ... 21,20."

Die weiter erhaltenen Wirtshausrechnungen geben an, daß die Fahrtrichtung der Schwert- und der Reiftänzer aus der Gegend des Erzberges kam und nicht aus den Bergwerksbetrieben des oberen Murtales, etwa aus Murau, Turrach, Ober- und Niederwölz usw. Die Wirte zu Leoben, St. Peter am Freyenstein und zu Vordernberg legen Rechnung für die durchreisenden Musikanten und Tänzer: für „eingekehrte Hochzeiter, schwerdt vnd reiff Tonzer wie auch fuhrleith ...". Und daß schließlich in der „grünen Steiermark" die Jäger nicht fehlen durften, besagt eine andere Notiz. Man hatte einem diesmal sogar das Böllerschießen anvertraut, ein Brauchtumsamt, das sonst meist den Bergknappen vorbehalten blieb: „Dem Aflenzer Jäger, welcher mit denen Pöllern herausgefahren und solliche alsdann geladen und abgeschossen Vor Kost und Bemühung ... 1,03" ...

★

Nun, es mag ein buntes Fest gewesen sein, zu dem die Bergleute mit Schwerttanz und Reiftanzspiel wesentlich dazu beigetragen hatten, das Herzogtum Steiermark vor der italienischen Prinzessin würdig zu repräsentieren. Leider ist kein ein-

ziges Bild von diesem „Volkskundlichen Festspiel" erhalten geblieben. Der Schwerttanz selber aber gehörte noch durch die ganze Glanzzeit der steirischen Gewerkenherrlichkeit zur festlichen Repräsentation.

Die Salzleute zu Aussee waren es, die Erzherzog Johann von Österreich im Jahre 1808 ihren Schwerttanz vorführten. Und wieder leitet der Spielführer den Tanz mit den formelhaften Grußworten ein[8]:

„Ich tritt herein wohl also fest
Und grüße Ihro kaiserliche Hoheit den allerdurchlauchtigsten
Erzherzog Johann aufs best!
.....
Obersteirer bin ich genannt,
Ich führ meine Kling' in der rechten Hand,
Tritt Jungfrau herein in den grünen Kranz,
Spielleut', macht's auf den Schwerttanz!"

Es wäre gar nicht ausgeschlossen, daß hier im Volksmund zu diesem festlichen Anlaß der Landesrepräsentation vor dem Erzherzog der „Obersteirer" textlich an die Stelle eines „Obersteiger" getreten wäre. Der ganze erhaltene Text des Ausseer Schwerttanzes zeigt in vielen Reimen nahe Verwandtschaft mit dem nunmehr bäuerlichen Reiftanzspiel im oberen Murtale. Nach der bekannten Art der Hereinrufungstechnik, wie sie in den Renaissancekomödien und in den Fasnachtsspielen üblich war, springt jeder der Schwerttänzer in den Ring und sagt sein Sprüchel. Und alle tragen sie, obgleich sie Bergleute sind, die derben Fasnachtsspielnamen für die Bauern, grad entgegengesetzt den norddeutschen Schwerttänzern, die Königsnamen führen.[9] In Aussee heißen sie: Obermayer, Jungesg'sell, Grünwald, Edlesblut, Springesklee, Schellerfriedl, Waldmann, Hanssupp, Rubendunst, Leberdarm, Rothwein, Höfenstreit. Noch derber klingen die Namen im gegenwärtigen steirischen Reiftanzspiel des Obermurtales: Hansobermoar, G'söll, Hansgreanimwald, Schütz, Schöllenfriedl, Ruabndunst, Hanstuakoaguat, Hansunterndach, Springinklee, Fritznknödl, Hefenstreich.

Erzherzog Johann von Österreich, der steirische Prinz, dessen Todesjahr sich eben heuer zum 100. Male jährt (gest. zu Graz am 11. Mai 1859), hat in bleibender Liebe zum Bergmannsstande[10] dessen Tänze und Lieder aufgezeichnet und voller Liebe seine Eindrücke beim geistlichen Volksschauspiel der Bergknappen in seine Tagebücher geschrieben.[11] Wenige Jahre nach dem Ausseer Schwerttanz der Salzleute, als es wiederum galt, die Steiermark im Jahre 1814 im Park des Schlosses Eggenberg bei Graz in einem großen volkskundlichen Festspiel vor drei erwarteten Kaisern, vor Franz I., dem Kaiser von Österreich, vor Friedrich Wilhelm III. von Preußen und dem Zaren Alexander I. von Rußland, zu vertreten, da hatte Erzherzog Johann, ähnlich wie sein Vorgänger Graf Schärfenberg für Wieden 1760, Bergknappen und Hammerleute, Jäger, Fischer, Bauern, Schmiede und Kohlenbrenner aus der deutschen Ober- und Mittelsteiermark und aus dem vorwiegend slowenischen Unterlande mit Trachten und Standeskleidern, mit Arbeitsgeräten und Sinnzeichen ihres Standes für einen Festzug und anschließend für ein großes Schautanzfest in Eggenberg zusammengezogen und Verstexte und Lieder vorbereiten lassen.[12] Doch das Festspiel der Bauern und der Bergknappen gedieh nur bis zur Generalprobe. Der Zar erkrankte, die drei Kaiser kamen nicht nach Graz ...

★

Eine Walzermelodie begleitet die Hüttenberger Reiftänzer, wenn um den in der Mitte stehenden Obermoar das „Grubenhaus" gebaut wird.

Wir wissen nicht, wann in der Steiermark der Schwerttanz der Knappen hinter dem immer beliebter werdenden Reiftanz zurücktrat. Wahrscheinlich war der Reiftanz in seiner Frühzeit doch mehr ein Brauchtums- und Standestanz der Bergverwandten, der Schmiede etwa, wie wir das aus St. Peter ob Judenburg wissen[13], oder der Salzkufenbinder (Küfer) und der Salzsudleute, der „Pfannhauser", die freilich auch ihre eigenen Standestänze haben.[14] Aber es war in der Gegend von Oberwölz in der Steiermark ein Vorwurf der Alten gegenüber den Jungen, daß sie den Schwerttanz allzusehr und wohl aus Faulheit mieden und dafür lieber den gefälligeren, vor allem minder gefährlichen Reiftanz einübten.[15]

Wie dem auch sei, Schwerttanz und Reiftanz sind Zunftbrauchtum, der Schwerttanz vor allem der Bergknappen. Wo er noch lebt in der Steiermark, wird er ausschließlich in Bergbauorten zu festlichem Aufzug getanzt. Der Reiftanz wiederum, der heute so gerne auch von bäuerlichen Spielgruppen mit Schwung und Hingabe getanzt und gesungen wird, der ist ebenfalls altes Erbe der Bergknappen und der Bergverwandten im Eisenlande Steiermark. Hier gab es nie eine strenge Scheidung zwischen den Ständen, da doch der Knappe allein zu wenig wäre und Hunderte ihm helfen müssen, die auch mit ihm feiern und tanzen wollen. Wie heißt es doch im altsteirischen Eisenerzer „Bergreihen"[16], wenn alle die Bergverwandten mit ihr Lob bekommen?

„Den Perckschmidt will ich preisen,
Wol ein der schmidten sein,
Von Stahel und von Eisen,
Macht die Perg Arbait fein,
Den Fuerman auf der Strasen,
Schön Frawen, guetten Wein,
Wir wöllen khains außlassen,
Mueß als beym Perckwerch sein!"

Anmerkungen

1 Vgl. den Gesamttext bei Kretzenbacher, L.: Steirisches Reiftanzspiel. (Blätter für Heimatkunde XXI, Graz 1947, S. 68 ff.) Dazu als ausführliche Beschreibung: Stöffelmayr, K.: Deutsche Volkskunde. Vierteljahrsschrift der Arbeitsgemeinschaft für deutsche Volkskunde IV, Berlin 1944, S. 77 ff.

2 Vgl. Kirnbauer, F.: Der „Hüttenberger Reiftanz". (Wiener Zeitschrift für Volkskunde XXXIX, Wien 1934, S. 42 ff.) Dazu Graber, Georg: Volksleben in Kärnten, 1. Auflage, Graz 1934, S. 294 ff.

3 Im Jahre 1586 tanzten die Halleiner Bergknappen vom Dürnberger Salzwerk in Gegenwart des Erzbischofs Georg v. Kuenburg in Salzburg einen Schwerttanz; ebenso 1587, als Erzbischof Wolf Dietrich die Stadt Hallein besuchte; 1631 führten die Knappen vor Herzog Albrecht im salzburgischen Hofgastein einen Schwerttanz auf. Vgl. Schlossar, A.: Oesterreichische Cultur- und Literaturbilder mit besonderer Berücksichtigung der Steiermark. Wien 1876, S. 185.

4 Vgl. Wolfram, R.: Die Volkstänze in Österreich und verwandte Tänze in Europa, Salzburg 1951, S. 82. Zum Schwerttanz allgemein als Kulturerscheinung: Wolfram, R.: Schwerttanz und Männerbund. Kassel 1936 ff. (bisher drei Lieferungen).

5 Vgl. Kretzenbacher, L.: 1000 Jahre Silberort Oberzeiring. (Der Anschnitt IX, Bochum 1957, Nr. 3, S. 3 ff.).

6 Eingelegt in das Festspiel „Das Zeiringer Kegelspiel" von K. H. Matzak.

7 Vgl. Kretzenbacher, L.: „Bauernhochzeit" und „Knappentanz". Zur Kulturgeschichte der „volkskundlichen Festspiele" in der Steiermark. (Österreichische Zeitschrift für Volkskunde VII, Wien 1953, S. 1 ff.).

8 Schlossar, A.: a. a. O., S. 189.

9 Vgl. z. B. Pröhle, H.: Weltliche und geistliche Volkslieder und Volksschauspiele. Aschersleben 1855, S. 245 ff.

10 Vgl. Schubert, K. L.: Erzherzog Johann und der Bergbau (Leobener Grüne Hefte Nr. 14), Wien 1954.

11 Vgl. Kretzenbacher, L.: Lebendiges Volksschauspiel in Steiermark. Wien 1951, passim. Dazu: Kretzenbacher, L.: Die Steiermark in der Volksschauspiellandschaft Inneröstenreich. (Österreichische Zeitschrift für Volkskunde II, Wien 1948, S. 148 ff., bes. S. 160 f. und 172 f.) Mit einer Übersichtskarte, auf der auch Reiftänze usw. als Spiel eingezeichnet sind. – Ferner: Schmidt, L.: Volksschauspiel der Bergleute. (Leobener Grüne Hefte Nr. 27.) Wien 1957, passim.

12 Vgl. Geramb, V.: Erzherzog Johanns Bedeutung für die steirische Volkskunde. (Das steiermärkische Landesmuseum Joanneum.) Graz 1911, S. 48 ff.

13 Handschriftlich um 1820, Unger-Theiß-Collection des Steir. Volkskundemuseums in Graz, s. v. „Reiftanz".

14 „Der Pfannhauserische Tanz ist sehr geschwind; er ist ein Tanz der Pfannleute und hat den Ursprung aus alten Zeiten": Aus den handschriftlichen Tagebüchern des Erzherzogs Johann, Band 36, hsl. in der Unger-Theiß-Collection, Volkskundemuseum zu Graz, s. v. „Pfannhauser".

15 Weinhold, K.: Aua Steiermark. (Zeitschrift des Vereins für Volkskunde VIII, Berlin 1989, S. 446.).

16 „Der gemeine alte Eisen-Ertz-Tische Berg Reimen auf eine löbl. Innerbergische Haupt Gewerckschaft, und jetzig gegenwärtigen Stand, in etwas verändert. Anno 1655" von Mathias Abele von Lilienberg in seiner „Metamorphosis telae judiciariae ...", 8. Auflage, Nürnberg 1712, Neudruck bei A. Schlossar, a. a. O., S. 311 ff., unsere Strophe Nr. 47, S. 325.

Totentänze im Südosten

Quaelibet ad saltus veniunt mortalia mortis,
saltabis genitus se duce quisquis humi.
(J. W. Valvasor, Theatrum mortis humanae, Laibach 1682)

Der „Totentanz" gehört zu den großen Ideen des abendländischen Geistes. Im Bildwerk der Künstler, im Sinnspruch der Dichter und im wortgewaltigen Munde der Prediger, die Mauerfresko, Kirchenlied und Volksgesang vom „Totentanz" mahnend ausdeuten, klingt uns diese Idee durch die Jahrhunderte herüber. Zeitlos scheint sie und allgemein gültig und ist doch an bestimmte Epochen und Räume des abendländischen Geisteslebens gebunden. Ungebrochen lebt die Kraft dieser Grundvorstellung „Tanz des Todes und Tanz mit dem Tode" fort. Seltsam geformt und aussageschwer hat sie sich in einzelnen Bereichen der Volkskultur bis zur unmittelbaren Gegenwart bewahrt.

Für das allgemeine europäische Kulturgeschichtsbewußtsein ist die Idee „Totentanz" freilich so gut wie ausschließlich an die bekannten Bilderzyklen West- und Mitteleuropas und allenfalls noch an ihre Nachfahren in der Renaissancegraphik eines Hans Holbein d. J. und etlicher anderer gebunden. Zeitlich glaubt man sie jedenfalls auf Spätmittelalter und Renaissance beschränkt. Die Ausweitung des einstigen Geltungsbereiches unseres Bildgedankens „Totentanz" in der spätmittelalterlichen Kunst des nahen Südostens und seine gleichzeitigen oder noch sehr viel später aus gleicher Wurzel entsprossenen sprachlichen Denkmale deutscher, lateinischer oder slawischer Zunge sind meist ebenso unbekannt wie das Fortleben des Totentanzes als dramatisch-tänzerische Sonderform der Grundvorstellung in der südostalpinen Volksdichtung der Gegenwart.

So liegt es nahe, die Breite des Geltungsbereiches der Urvorstellung „Totentanz" aufzuzeigen und die Südost-Denkmäler in Bildkunst, Dichtung und Tanzspiel als landschaftliche Widerspiegelung einer einst das ganze Abendland umfassenden Idee den früher bekannt gewordenen mittel- und westeuropäischen Zeugnissen anzureihen. Dabei müssen freilich Hochkunst und Volksüberlieferung in gleicher Weise herangezogen werden. Da letzten Endes beide aus

dem gleichen Nährboden entsprießen und keine schnittklare Scheidelinie zwischen ihnen besteht, ist es Pflicht und Recht der Volkskunde als der „Wissenschaft vom Leben in überlieferten Ordnungen"[1]) in weiten, über die Sprachgrenzen hinweg sich breitenden Räumen und in zeitlichen Tiefen den Erscheinungsformen der Grundidee vom Tanz des Todes und seiner Opfer nachzugehen.

Unter dem kulturwissenschaftlichen Begriff „Totentanz" pflegt man heute allerdings in der Kunstgeschichte, in der Literaturwissenschaft und in der Volkskunde drei verschiedene Dinge zu verstehen. An allen dreien hat der mehrsprachige ostalpin-nordwestbalkanische Bereich des nahen Südostens reichen Anteil[2]).

I. Totentanzfresken und Bilderbogen

Die Kunstgeschichte versteht unter „Totentanz" den ikonographischen Typus der Bilddarstellung des Todes, wie er einem Lebenden in Tanzschritten voranschreitet und gelegentlich seinem Opfer dazu noch auf einem Musikinstrumente aufspielt. Bei diesem Typus lassen sich zwei Unterabteilungen feststellen, die freilich von einander nicht wesensverschieden sind: einmal, daß sich der Tod als Knochengerippe oder als halbverweste Leiche allein im Bilde mit nur einem Menschen im Tanzschritt bewegt; er führt ihn an der Hand oder er spielt ihm (in der Mehrzahl, aber nicht ausschließlich in deutschen Fassungen gegenüber dem Tod als Totengräber in Frankreich) als Musikant voran. Das andere Mal führt der Tod eine lange Reihe, eine ganze Kette von Todesgefährdeten, etwa wie der Vortänzer im Reigenspiel. Gegen ihren Willen müssen ihm die Vertreter aller menschlichen Altersstufen und aller Sozialstände im Tanze folgen: Jüngling, Mutter, König, Bettler, Fürstin, Nonne, Dirne, Soldat, Kleinkind, Arzt, Buchgelehrter, Papst, Mönch, Bauer, Kardinal oder (das freilich in früheren Jahrhunderten verhältnismäßig nicht oft) das Mädchen. Die Bilder zeigen also den Tod und den Einzelmenschen oder den Tod und eine Menschengruppe im Zyklus, in einer „Totentanzreihe".

Diese Gattung „Totentanz" ist beinahe ausschließlich auf die Malerei (Freskenzyklen) und auf die Graphik (Bilderbogen) beschränkt

[1]) Zu dieser Definition vgl. L. Schmidt, Geschichte der österreichischen Volkskunde, Wien 1951, 10 f.

[2]) Einzelheiten aus dieser Studie wurden im Herbst 1957 für einen Vortrag auf dem IV. Kongreß des Verbandes der Folkloristen Jugoslawiens zu Warasdin verwendet und mit Tonbandbeispielen vorgeführt.

geblieben. Sie begegnet nicht vor dem 15. Jh., beherrscht aber die Kunst des Spätmittelalters und wirkt sehr auf die Renaissancekünstler. Die Ursprünge dieser „Totentänze" sind freilich außerordentlich umstritten[3]). Soviel scheint aber sicher, daß im christlichen Bereiche Legenden den Anstoß zur Bildformung gaben, vor allem jene Legende der Begegnung zwischen den „Drei Lebenden und den drei Toten" mit dem Sinngehalt: „Was Ihr seid, das waren wir; was wir sind, das werdet Ihr sein"[4]). Es handelt sich nicht um einen Bildgedanken, der etwa schon in abendländischen Mysterienspielen innerhalb der Kirche dramatisch vorgebildet war, sondern um eschatologische Vorstellungen, die weniger kirchlich-offiziell als vielmehr volkstümlich so geformt wurden.

Die Haupttendenz mag in der Sozialanklage liegen, im Wissen um das „Vor dem Tode sind ja doch alle gleich!". Dieser Gedanke ist zeitlos. Aber kaum jemals wurde er im Abendlande so häufig und so scharf vorgetragen wie im wilderregten Spätmittelalter. Die vielen sozialrevolutionären Bewegungen Westeuropas, vor allem die Bauernaufstände lassen diesen Gedanken immer wieder drohend verkünden. Er mußte sich in der geistigen Unsicherheit der Zeit mit der reformatorischen Glaubensspaltung, mit seinem Sektenwesen und den Schwärmereien des Chiliasmus ebenso kundtun wie in der existenziellen Angst im Anbruch neuer Wirtschaftsformen beim Niederbruch der Naturalwirtschaft und dem Aufkommen des Frühkapitalismus. Dazu kam das lähmende Entsetzen vor den verheerenden Seuchen, die unter dem Sammelnamen „Pest" das Abendland durchrasten. Es scheint, daß man oft mit diesen fast nie in den Gotteshäusern, sondern vielmehr außerhalb der Kirchen, vielfach an Beinhäusern (Karnern) und Friedhofsmauern angebrachten Totentanzfresken sozusagen bildmagisch den Tod hatte bannen wollen.

[3]) Aus der reichen Literatur vgl. besonders:
W. Stammler, Die Totentänze des Mittelalters. München 1922;
St. Kozáky, Geschichte der Totentänze. 3 Bände (Bibliotheca humanitatis historica 1, 5, 7). Budapest 1936—1944;
J. M. Clark, The dance of the death in the Middle Ages and the renaissance. Glasgow 1950;
H. Rosenfeld: Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung — Entwicklung — Bedeutung. Münster-Köln 1954.

[4]) K. Künstle, Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz. Freiburg 1908; zur vermutlich italienischen Herkunft der Legende (älteste Fassung 12. Jh.) vgl. P. Vigo, Le danze macabre in Italia. 2. Aufl. Bergamo 1901, 82 ff.

Die berühmtesten Totentanzzyklen des west- und mitteleuropäischen Spätmittelalters sind weithin bekannt und oft behandelt: Die danse de macabré zu Ss. Innocents in Paris 1424; der Freskozyklus von Groß-Basel beim Predigerorden 1440 und sein Gegenstück, ebenfalls 1440 bei den Dominikanerinnen zu Klein-Basel-Klingenthal; der Triumph des Todes von Clusone bei Bergamo aus dem 15. Jh.; Ulm a. d. Donau 1460; Lübeck 1463; die Marienkirche zu Berlin 1484 und noch viele andere. Einen gewissen Abschluß dieser westeuropäischen Totentanzzyklen jener Epoche bilden der Berner Totentanz des Niklas Manuel, der freilich nur in Aquarellkopien des frühen 17. Jh.s erhalten blieb[5]), und der Totentanz von Hans Holbein d. J. um 1525.

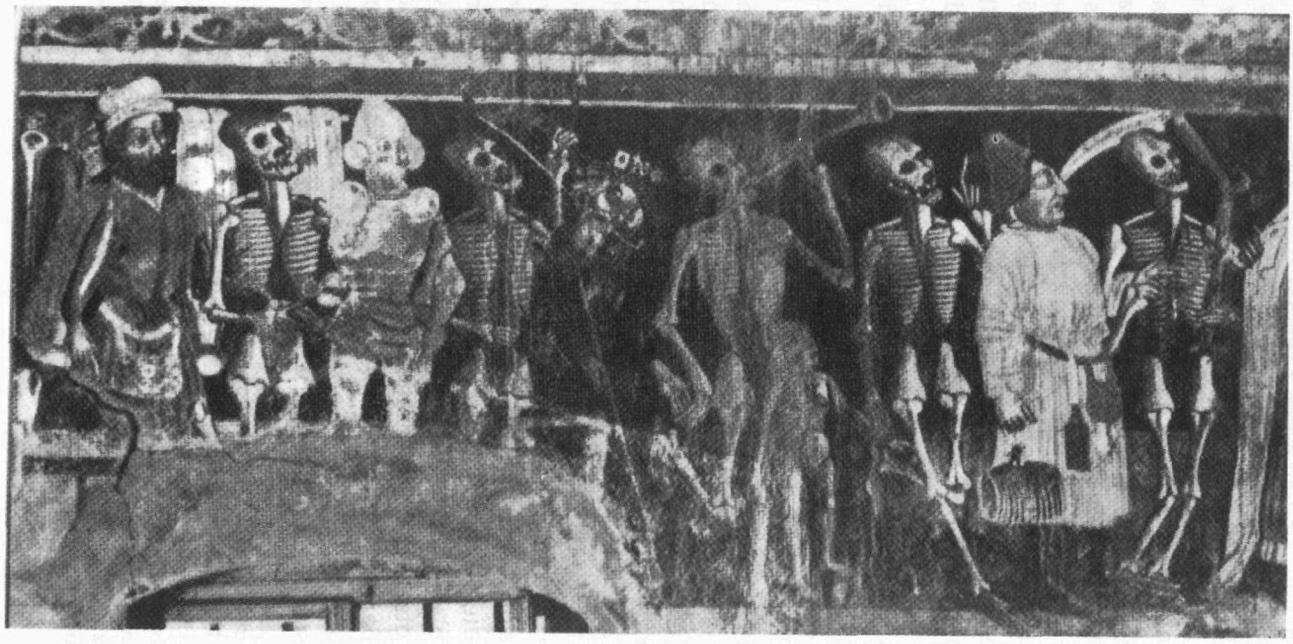
Drei solcher Totentanzzyklen auf Fresken des 15. Jh.s sind aus dem nahen Südosten zu vermerken: der Totentanz des Meisters Vinzenz von Kastav (Castua) in der Kirche Sv. Marija na Škrilju bei Beram in Istrien, datiert mit 1474; die großartige Majestas Mortis auf den Fresken von Hrastovlje in Slowenisch-Istrien, um 1490, und der Totentanzfries um den Karner von Metnitz in Kärnten, um 1500.

Ein einsames Friedhofskirchlein aus dem 13. Jh. erhielt im J. 1474 laut Inschrift im Auftrag der Marienbruderschaft von Beram[6]) durch Meister Vinzenz von Kastav den reichen, auch thematisch hervorragend gegliederten Freskenschmuck, in den sich auch der Totentanz (Taf. I u. II) als eine Art der Repräsentation des Jüngsten Gerichtes einfügt. Der Meister, der sich offenkundig auch in Mitteleuropa und in den Alpenländern umgetan hatte, war vom üblichen Schema der Weltgerichtsdarstellung abgewichen. „Diese Variante zeigt sich ohne das triumphale Pathos der endgültigen Scheidung der Guten von den Bösen und stellt sich in der Form einer irgendwie bitteren, fast protestantischen Dramatik dar"[7]). Sicher gehört dieser breite Zyklus über der Rückwand des kleinen Kirchleins von Beram zu den am stärksten anklagenden Darstellungen betrogener Diesseitshoffnungen wenigstens in Richtung auf einen Ausgleich am Ende. Sie wurden auch

[5]) Vgl. P. Zinsli, Der Berner Totentanz des Niklas Manuel (ca. 1484—1530) in den Nachbildungen von Albrecht Kauw (1649). Bern 1953.

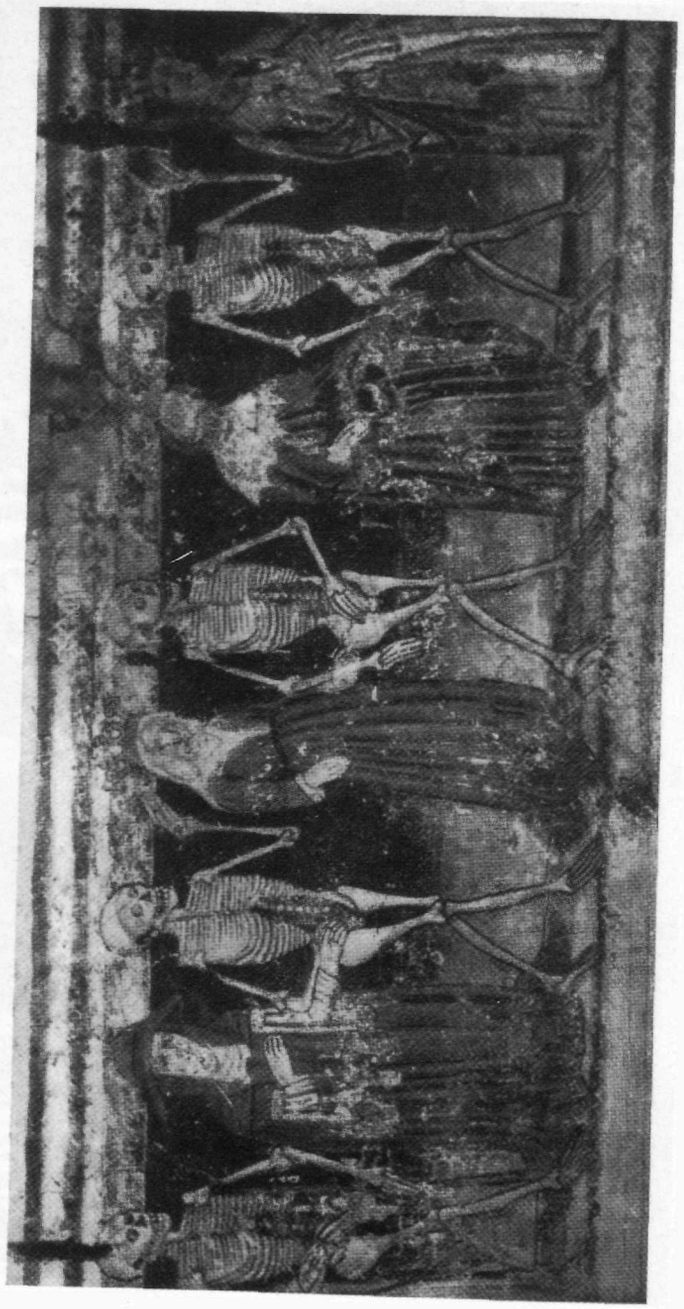
[6]) J. Kastelic, Beram. Die Fresken aus Istrien. Belgrad 1955.

[7]) Ebenda 7. Zu den Fresken von Beram im allgemeinen und zum Totentanzmotiv im Besonderen vgl. F. Stelè, Monumenta artis slovenicae I, Laibach 1935, 2; 5 f., 21 et passim. Die Frage, wieviele Hände zu Beram tätig waren, harrt noch der Klärung. Vgl. vorerst J. Kastelic, a.a.O. 27.



Aus dem Totentanz zu Beram in Istrien, 1474.
Aufn.: Dr. E. Cevc, Laibach.

Teilstück aus dem Totentanz zu Beram in Istrien, 1474.
Aufn.: Dr. Emilijan Cevc, Laibach.



Aus dem Totentanz-Fresko zu Hrastovlje in Slowenisch-Istrien (1490).
Aufn. des Denkmalamtes für Slowenien.

deutlich so ausgedeutet: „Vergeblich suchen wir unter der Gruppe der Todesopfer nur den Bauern. Der Maler hat die geistliche und die weltliche Aristokratie verurteilt, das Geld und das Heldentum, die Jugend und das Alter. Nur den Duldenden hat er ausgenommen, ihn, der sich eben damals vorbereitete, sein Wort des Aufstandes zu sprechen und den Protest des Glaubens auf den Protest der Politik zu übertragen. Daher finden wir auf den Fresken von Beram den Bauern nicht ..."[8]).

Erst wenige Jahre sind es her, daß man unweit von Beram zu Hrastovlje im slowenischen Teile Istriens einen neuen Zyklus von Totentanzfresken von ganz besonderer Kraft der Aussage aufgedeckt hat. Sie entsprechen zeitlich wie thematisch ungefähr jenen von Beram. Man datiert sie heute mit 1490[9]) (Taf. III). Die Fresken von Hrastovlje werden aber noch erheblich mehr als jene zu Beram vom Grundgedanken der unüberwindlichen Macht und Größe des Todes, von der „Majestas Mortis" beherrscht. Sie alle, die Totengerippe und ihre Opfer bewegen sich in der Richtung auf den Endsieger und Triumphator Tod, auf das überdimensionierte, gekrönte Skelett der Vernichtung alles Lebenden an sich zu. Vielleicht ist hier der thematische Einfluß von Westen her, von Friaul und Italien herüber am stärksten zu erkennen. Doch harren die Totentanzfresken von Hrastovlje noch einer kunsthistorischen Untersuchung über Meisterhände und Einflußlinien und über den Zeitumgrund ihrer Entstehung im abgelegenen Bergkirchlein Slowenisch-Istriens[10]).

---

[8]) J. Kastelic, a.a.O. 24.

[9]) Vgl. die Abbildungen bei L. Legiša - A. Gspan, Zgodovina slovenskega slovstva. Laibach 1956, 161, 162.

[10]) Vgl. vorerst M. Zadnikar - M. Šubić, Otkrivanje stenskih slikarij v Hrastovlju. (Varstvo spomenikov, IV, 1951/52, 18 ff.). Dazu den Hinweis bei F. Stelè, Die mittelalterliche Wandmalerei in Slowenien im mitteleuropäischen Rahmen. (Südost-Forschungen XVI, München 1957, 284 ff., bes. 295). Die neueste Forschung konnte aus den Resten einer doppelsprachigen Inschrift in glagolitischen und gotischen Buchstaben für den slawischen bzw. lateinischen Text am unteren Saum des Bilderzyklus der Nordwand feststellen, daß die Fresken am Margaretentage (20. VII.) des J. 1490 auf Bestellung eines gewissen Tomić Vrhović, vermutlich des Pfarrers von Kubed, dem Hrastovlje als Kaplanei gehörte, fertiggestellt wurden vom „magister Johannes de Kastua". Es handelt sich offenkundig um den Gesamtentwurf eines Mitgliedes der Werkstatt jenes Vinzenz von Kastav, dessen Fresken zu Beram sich mit 1474 genau datieren lassen. Vgl. B. Fučić, Majstor Ivan iz Kastva i njegova sredina. Bilješke uz epigrafski materijal na zidnim slikarijama u Hrastovlju (Zbornik za umetnostno zgodovino, N. S. V/VI, Laibach 1959, 305 ff.).

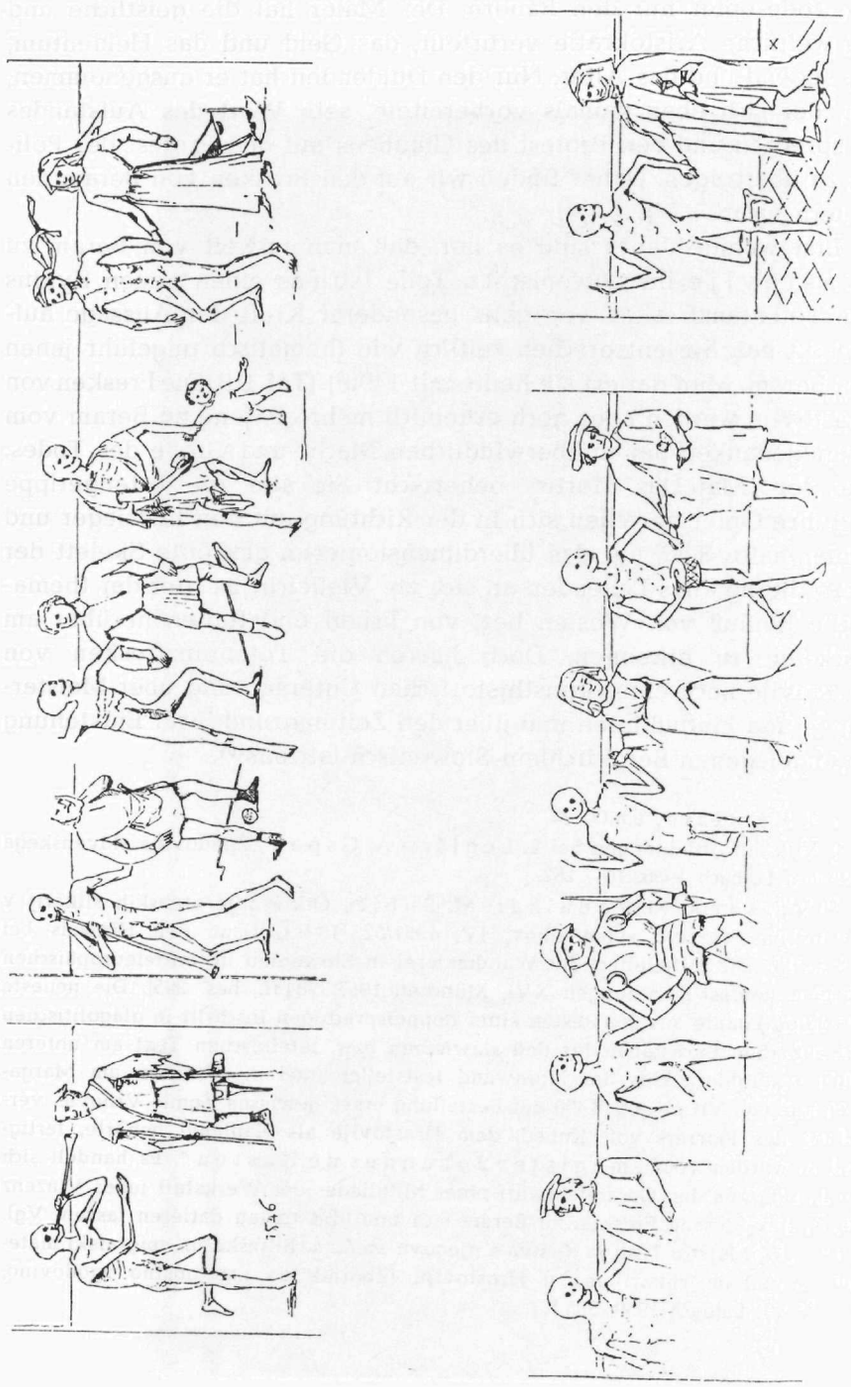


Abb. 1: Totentanzfries am Karner zu Metnitz/Kärnten (nach Grueber, Allgemeine Bauzeitung 56, Wien 1891).

Etwas, wenn auch gewiß nicht sehr viel später als diese Totentanzzyklen von Beram und Hrastovlje fällt der Totentanzfries von Metnitz[11]) in Kärnten (Abb. 1). Vieles von den Totentanzfresken an der Außenseite des achteckigen Karners zu Metnitz war durch die Ungunst der Witterung zerstört worden, ehe die Denkmalpflege einsetzte. Dennoch vermag auch der noch verbliebene, jetzt gut gesicherte Rest, etwa ein Fünftel der einstmals fünfundzwanzig Totentanzpaare, vieles über die spätmittelalterliche Zeitstimmung der geistlichen Mahnung vor der Allgewalt des Todes auszusagen. Dabei spielt zu Metnitz viel weniger das Motiv der Sozialanklage mit, da doch auch die Vertreter der Ärmsten im gesellschaftlichen Aufbau, der „Bauer" und der „Bettler" mit im Reigen tanzen müssen. Dieser Reigen ist allerdings nicht als geschlossene Kette gefaßt, sondern in Einzelpaare aufgelöst. Aus dieser Einzelheit und aus den Predigerbildern, die den Totentanzfries beidseitig abschließen, will man neuerdings eine letzte Auswirkung des einstigen lateinischen Würzburger Totentanzes, einer geistlichen Dichtung um 1350, im bayerisch-österreichischen Südosten erkennen[12]). Demgemäß wird auch ein Totentanzbuch (und nicht ein Bilderbogen) als Malvorlage angenommen, ohne daß sich die einst schon vermutete Herleitung vom Heidelberger Totentanz-Blockbuch vom J. 1465 trotz vieler ikonographischer Übereinstimmungen aufrecht erhalten ließe.

Jedenfalls gehören alle drei hier genannten südöstlichen Totentanzzyklen zu den auch kompositorisch und thematisch bedeutenderen Denkmälern dieses spätmittelalterlich-abendländischen Bildgedankens.

II. Mahnvers, Wechselrede und Totentanzlied

Mangelnde Vorsorge gegen die Wetterunbilden hatten ein Wesentliches am Metnitzer Totentanzfresko zerstört, ehe man daran ging, es überhaupt zu beachten: das breite Band der Bildunterschriften, die leider schon 1875 unleserlich geworden waren.

[11]) P. Grueber, Symbolik des Todes am Karner zu Metnitz. (Allgemeine Bauzeitung mit Abbildungen. 56. Jg., Wien 1891, 85 ff.). Die Spätdatierung Gruebers mit 1546 wird von W. Frodl, Die gotische Wandmalerei in Kärnten. Klagenfurt 1944, 118 mit Recht angezweifelt. Dort auf Tafel 77 auch die Abbildung eines Teiles des Totentanzfrieses. Ebenso bei K. Ginhart, Die Kunstdenkmäler Kärntens. Band VI (Polit. Bez. St. Veit). Klagenfurt o. J. (um 1930) 12.

[12]) H. Rosenfeld, a.a.O. 97 f.

Sehr häufig sind nämlich schon diese Freskomalereien und Graphiken des Spätmittelalters und der Renaissance mit besonderen Merkversen versehen. Sie sollen, meist in gereimten Vierzeilern, den Inhalt des Bildes erklären. Das leitet nun zu jenem Begriffsinhalt für „Totentanz" über, wie ihn die Literaturwissenschaft in einem gewissen Gegensatz zur Kunstgeschichte gebraucht: im Sinne von rhythmischen und gereimten Texten, Dialogszenen der Begegnung zwischen Tod und Mensch[13]).

Möglicherweise liegt hier der Ursprung beider Arten überhaupt, der bildlichen wie der literarischen Totentänze. Das heißt, daß also wohl von vornherein mehrere Komponenten gegeben sind: hier der Bildgedanke für sich und dort der erläuternde Spruch in volkstümlicher Fassung. Dabei kann man aber nicht sagen, daß mit dieser Annahme die alte Streitfrage der kulturhistorischen Priorität von Wort und Bild im Totentanz gelöst wäre[14]). Die Grundlagen sind jedenfalls die schon erwähnte Legende von den drei Lebenden und den drei Toten, dazu die kirchlich-asketischen „vado-mori"-Gedichte und die „ars-moriendi"-Bücher des Spätmittelalters[15]) und ebenso die reiche conflictus-Literatur der Zeit mit ihren Streitgesprächen in Reimversen.

Diese Gattung, für die lateinische und nachmals ins Deutsche übertragene Totentanzdichtungen pastoraler Absicht und dominikanischer Herkunft aus der Mitte des 14. Jh.s in unmittelbarem Gefolge der Pestnot entscheidende Grundlagen textlich wie ikonographisch (lateinische Bilderbogen!) abgegeben hatten, wirkt auch in den germanisch-slawisch-romanischen Kontaktlandschaften der Südostalpen deutlich in Literaturdenkmälern nach. Als Spuren der Südostwirkung mitteldeutscher und bairischer Hochdichtung des Spätmittelalters fanden sich Handschriftbruchstücke deutscher Totentänze in Laibach.

[13]) Vgl. W. Stammler, Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte III, Berlin 1928/29, Sp. 381 ff. s. v. „Totentanz".

[14]) Vgl. E. Mâle, L'idée de la mort et la danse macabre. (Revue des deux mondes 32, 1906, 647 ff.). Zuletzt mit dem Versuch der Ursprungsherleitung für beide Arten aus einer lateinisch-dominikanischen Totentanzdichtung in Mitteldeutschland (Würzburger Totentanz). H. Rosenfeld, Der mittelalterliche Totentanz, Münster-Köln 1954.

[15]) H. Rosenfeld, 32 ff. Vgl. neuerdings: R. Rudolf, Ars moriendi.. Von der Kunst des heilsamen Lebens und Sterbens. (Forschungen zur Volkskunde, Band 39). Köln-Graz 1957.

Hieher gehört ein nach 1431 entstandener bairischer Text im sogenannten „Gebetbuch des Herzogs Wilhelm von Bayern" in der Universitätsbibliothek zu Laibach[16]). Aber nur ein Teil dieser insgesamt 114 Verse ist als „Totentanz" im engeren Sinne anzusprechen. Den Anfang (V. 1—59) bilden nämlich Worte Gottvaters an die menschliche Seele, die sich nicht zum Besseren, das freilich beschwerlich ist, kehren will, Verse des Teufels, Botschaft des Engels und Bußmahnungen des Priesters, denen allen „dy jung, vber müettig, hochfertig welt" voller Leichtsinn und Unbußfertigkeit antwortet[17]):

Ich wais das ich lang wird leben
Wenn ich grün als ein wein reben (V. 34 f.)

Endlich aber stellt der Tod sich ein (V. 60 ff.): „Hye spricht der zornig töd grymikleich zu der verdampten welt":

Nun wolher ich pins der grymig tod
Dein leben prich ich dir ab mit nott
An zweyffel ist dein leben mein
Ich hab jar vnd tag gewartt dein ...

Da fleht und jammert die menschliche Seele (die welt) den Tod vergeblich an in jener nicht ursprünglichen, sondern erst unter dem Einfluß der franziskanischen Bewegung aufgekommenen Art des Vertrauens auf die Erbarmung Gottes. Sie bittet um Fristverlängerung und Gnadenhilfe. Erst abschließend stellt sich der Tod nochmals in einer Art reimversgefaßter Bußpredigt (V. 88—114) monologisch vor:

O welt schaw an mich
Du wirst geschaffen als ich
Ich was reich schon als du pist
Nun pin ich faul als ain myst
Ich was jungk vnd frewden reich
Nun pin ich keiner creatur gelich.
Secht wie vngestalt pin ich worden
Sam nye mensch wär worden
Der krotten slangen vnd würme speys
Werdt ir alle in solicher weys
Mensch gedenck an die nott
Dy du must leyden an dem tod
Gedenck das du ain aschen pist
Vnd wider wirst ze aschen vnd myst

[16]) M. Kos - F. Stelè, Srednjeveški rokopisi v Sloveniji. Laibach 1931, Nr. 69.

[17]) Diese und die folgenden Proben abgedruckt bei: J. Stanonik, Ostanki srednjeveškega nemškega slovstva na Kranjskem. Laibach 1957, 31 ff.

Dienn gott vor allen dingen
So mag dir nit misselingen
Etwan was ich lieb vnd werd
Nyemant nun mein pegert
Mein nun haben vergessen kind vnd beyb
Mir fault hye mein junger leib
Ich was edl vnd dar zue weyß
Nun pin ich der würme speys
Gedenck armer sünder was du pist oder tuest
Von tag zu tag du des warden muest
Alletag tuest ain tag wayd
Da mit sich da von dir schaydt
Dein arme sel mit grosser angst vnd nott.

Wesentlich kürzer ist der zweite spätmittelalterliche Totentanz im Handschriftenschatz der Laibacher Universitätsbibliothek. Er entstammt dem gleichen „Gebetbuch des Herzogs Wilhelm von Bayern" und erweist sich als Fragment eines Totentanzes mit einem Text, aus dem die Verse 5—9 dem Typus des vierzeiligen oberdeutschen Totentanzes entsprechen[18]). Hier nun das Laibacher Fragment:

Dv armer Sünder nun gedench dir dar nach
Das gott dein sel selber enpfach
Wenn du hast weder zill noch frist
Als lang ain augenplick ist
Gedenck das du so manigen kalten tag
Muest ligen vnd faulen in dem grab
O sünder gedenck was wartten wir
Wir wartten des man nit sicht
Vnd vnser hertz im leib zerpricht
Ach gott nye gar hertt unnser wartten stet
Vnd der welt so gar klain ze hertzen get
Acht nit wie dy poss welt tuet
Tracht das dein ende werde guett.

Das kulturgeschichtlich weitaus bedeutendste und umfangreichste Totentanz-Denkmal aus dem nahen Südosten gehört allerdings erst dem Barock an. Es ist das Theatrum mortis humanae tripartitum ... Das ist: Schau-Bühne deß Menschlichen

[18]) M. Kos-F. Stelè, Nr. 69; J. Stanonik, 35; zur textlichen Verwandtschaft vgl. W. Fehse, Der oberdeutsche vierzeilige Totentanz. (Zeitschrift für Deutsche Philologie 40, 1908, 67 ff.).

Todts in drey Thail ..., von Johann Weichhard Freiherr von Valvasor, Laibach 1682[19]) (Abb. 2).

Nur der (allerdings weitaus größte) Teil I (S. 1—120) des Druckwerkes ist inhaltlich, literarhistorisch und kunstgeschichtlich besehen, wirklich ein „Saltus Mortis = Todten Dantz". Ihm geht zunächst in lateinischen Distichen (12mal jeweils zwei Disticha) und dann in deutschen Reimpaarversen ein Dialogus inter Hominem et Mortem = Gespräch zwischen dem Menschen, vnd Todt voran. Der feinsinnige Valvasor findet erschütternd eindringliche Verse über den fliegenden Geist des Menschen, der daran ist, das Weltall zu durchdringen und sich doch vom Tod darüber belehren lassen muß, daß dieses himmelstürmende Streben in die Irre geht, weil es gottfern geschieht:

Mensch:

Mit dem Verstand, der mein Diemand,
Ich alles überwöge:
Ans G'stürn hoch: vnd weitter noch,
Mich aufzuschwingen pflege:
Wo alle Sinn, nicht reichen hin,
Ich mit Verstand gelange:
Das höchste Gut, in dem man rueht,
Verstehe vnd vmbfange.

Todt:

Ob deim Verstand, zwar ein Diemant
Kein Kleinod sey zuvergleichen
Ist durch dein Sünd, doch worden blind,
Kan nichts als von Gott weichen:
Nun gantz verkert, kriecht auf der Erdt,
In tausent Sachen jrret:
Das ewig Gut, zwar kennen thut,
Dem eytlen doch nachstürret.

[19]) THEATRUM / MORTIS HUMANAE / TRIPARTITUM / PER SALTUM MORTIS, PER / VARIA GENERA MORTIS, ET PER / POENAM DAMNATORUM / FIGURIS AENEIS ILLUSTRATUM. / Das ist: / Schau-Bühne / Deß Menschlichen Todts in drey Thail abge-/ theilt durch den Todten-Dantz, durch vnterschied-/liche Gattung deß Todts / Vnd / Durch die Höllische Peyn, mit schönen Kupfferstichen / außgeführt, vnd an Tag geben: / Durch / JOANNEM WEICHARDUM / Valvasor, Lib. Bar. / Cum Facultate Superiorum, et speciali Privilegio / Sac. Caes. Majest. / (Vignette) / Gedruckt zu Laybach, vnd zufinden bey Johann Baptista / Mayr, in Saltzburg, Anno 1682.

Die Titelseite des 1. Teiles trägt die Jahrzahl 1682; jene des 2. und die Schlußseiten aller drei Teile tragen 1681 als Datum. Das Chronogramm im Vorwort zum 1. Teil, verfaßt von „Paulus Ritter, Nobilis Segniensis", ergibt zweimal die Jahrzahl 1680.

THEATRUM
MORTIS HUMANÆ
TRIPARTITUM
PER SALTUM MORTIS, PER
VARIA GENERA MORTIS, ET PER
POENAM DAMNATORVM
FIGURIS ÆNEIS ILLUSTRATUM.

Das ist:

Schau-Bühne

Deß Menschlichen Todts in drey Thail abgetheilt durch den Todten-Dantz / durch vnterschiedliche Gattung deß Todts /
Vnd
Durch die Höllische Peyn / mit schönen Kupfferstichen außgeführt / vnd an Tag geben:

Durch
JOANNEM WEICHARDUM
Valvasor / Lib. Bar.

Cum Facultate Superiorum, & speciali Privilegio Sac. Cæs. Majest.

Gedruckt zu Laybach / vnd zufinden bey Johann Baptista Mayr / in Saltzburg / Anno 1682.

Abb. 2: Titelseite von
J. W. Valvasor's „Theatrum mortis humanae", Laibach 1682

Der eigentliche Totentanz zeigt in 54 Bildern die Nichtigkeit alles Menschlich-Irdischen. Lateinische Disticha und deutsche Reimversübersetzungen füllen jeweils die linke Buchseite. Ihr gegenüber steht immer auf der rechten Seite ein umrahmter Kupferstich (vielfach mit Signierung Jo: Koch del.) und darüber ein sinngemäß zum Bildinhalt passendes lateinisches Bibel- oder Psalmen-Zitat, das unter dem Bilde auch deutsch in Fraktur übersetzt steht. So reiht sich im Totentanz-Teil von Valvasor's „Theatrum" diese Bilderfolge aneinander: 1. Creatio mundi, et Adami, etc. — Erschaffung der Welt, vnd deß Menschen. 2. Peccatum — Die Sünd. 3. Adam et Eva expelluntur — Adam: Eva: Todt. 4. (von hier an jeweils diese Gestalt und der Tod im Dialog) Adam, 5. Papa — Pabst. 6. Cardinalis — Cardinal. 7. Episcopus — Bischoff. 8. Abbas — Abt. 9. Canonicus — Chor-Herr. 10. Parochus — Pfarrer. 11. Concionator — Prediger. 12. Monachus — Münich. 13. Abbatissa — Abtissin. 14. Monialis — Klosterfrau. Nach den geistlichen Ständen, geordnet nach männlich und weiblich, folgen in der gleichen Anordnung die Vertreter der weltlichen Stände, S. 40 ff.: 15. Imperator — Kayser. 16. Rex — König. 17. Princeps — Fürst. 18. Comes — Graff. 19. Eques — Ritter. 20. Nobilis — Edelmann. 21. Miles — Soldat. 22. Latro — Strassen-Rauber. 23. Judex — Richter. 24. Senator — Raths-Herr. 25. Advocatus — Advocat. 26. Medicus — Medicus. 27. Astrologus — Sternseher. 28. Dives — Der Reiche. 29. Mercator — Kauffmann. 30. Institor — Kramer (Abb. 3). 31. Nauta — Schiffmann. 32. Auriga — Fuhrmann. 33. Arator — Ackers-Mann. 34. Potator — Sauffer. 35. Lusor — Spiler (bei diesen beiden sind die zugehörigen Kupferstiche im Druck vertauscht). 36. Stultus — Narr. 37. Caecus — Blinde. 38. Mendicus — Bettler. Zum Gedanken der Lebenssehnsucht selbst der ärmsten, leidendsten Kreatur, wie er später sehr häufig auch in den entsprechenden Totentanzversen des innerösterreichischen geistlichen Volksschauspiels wiederkehrt, hier zur Probe Valvasors Dialog zwischen dem Bettler und dem Tode (S. 86 f.):

Bettler:

Ach wie ellend vnd verlassen
Ueberheufft mit aller Noth
Seufftze ich auff frewer Strassen
Ja vor Schwachheit halber todt:
Gleichwol möchte ich genüssen
Noch ein kleine Leben-Frist
So ich dem nicht werde müssen
Folgen, der vor Augen ist.

Venite ad me omnes, qui laboratis, & onerati estis.
Matth. cap. 11.

Kombt her zu mir alle die ihr mit Mühe vnd Arbeit beladen seydt. *Matth. cap.* 11.

NAU-

Abb. 3: Aus dem „Theatrum mortis humanae" des J. W. Valvasor, Laibach 1682, Tod und Krämer.

Todt:

Diß nicht kan noch wird geschehen
Mich erbarmen keine Leuth
Armb vnd Reich durch mich vergehen
Als was lebt ist meine Beuth:
Meinst du daß allein die Reichen
Sein gebohren zu dem Todt,
Irrest weit, dann auch deßgleichen
Leiden arme Todtes Noth.

Nach dem Bettler müssen noch diese Vertreter der menschlichen Altersstufen und Sozialstände in den Totentanzreigen: 39. Senex — Alter. 40. Imperatrix — Kayserin. 41. Regina — Königin. 42. Principissa — Fürstin. 43. Comitissa — Gräffin. 44. Nobilissa — Edl-Fraw. 45. Vetula — Alts-Weib. 46. Nutrix — Die Ammel. 47. Juvenis — Der Knab. 48. Infans — Der Bub. Das Bild zeigt Buben, die auf Stecken reiten; die deutschen Verse dazu besagen:

Kanst du schon auff Stecken reitten
Rennen, sprengen nach Begir
Wilst hindurch mein Dantz vermeiden
Kleines Knäblein? komb zu mir:
Dann dich da nichts kan erretten
Weder Roß, noch Wagens-Lauff
Bist schon g'fesselt an mein Ketten,
Ziehe nur auch mit mir auff.

Hier die letzten Vertreter in Valvasors „Theatrum": 49. Bacchus — Jugend. 50. Triumphantes — Triumphierende. 51. Christus.

Entgegen der üblichen Exegese, daß Christus durch sein Kreuzesleiden den Tod besiegt hat („Tod, wo ist Dein Stachel?") steht bei Valvasor das Bild des Gekreuzigten als letzter und höchster Triumph des Todes (S. 112):

Todt:

Schau wie meines Sigs auff Erden
Hier diß Creutz ein Zeichen ist,
Und was könt mir größer werden
Als der Tode JEsu Christ:
Sehr beglückt diß meinen Orden,
Daß der Schöpfer aller Ding
Selbst dem Todt zu Theil ist worden,
Menschen Macht ist mir zu gring.

Einige lateinisch-deutsche Einzelbetrachtungen mit Emblemen als Bildern ohne Dialoge schließen sich dann noch an: 52. Ossa omnium hominum — Die Gebein aller Menschen. 53. Extremum iudicium —

Das Jüngste Gericht. 54. Insignia mortis — Das Wappen deß Todts. S. 120 bringt dann das „Endt deß Ersten Thails. Anno M.DC.LXXXI".

Die Grundtendenz, nämlich der Triumph des Todes, wie er vor allem der italienischen Kunst fast ausschließlich zu eigen ist und auch als Thema der beiden istrianischen Totentanzzyklen auf den Kirchenfresken von Beram und Hrastovlje begegnete, ist durch den ganzen Barockzyklus bei J. W. Valvasor gewahrt. Die künstlerische Qualität der beigegebenen Kupferstiche kann allerdings keineswegs mit den glatten lateinischen Distichen und den kräftigen deutschen Reimpaarversen Schritt halten. Jener Krainer Zeichner Johann Koch (geboren um 1650 zu Neumarktl-Tržič) hatte ja im wesentlichen nur Hans Holbein d. J. Totentanzzyklus kopiert und nur wenig Eigenes dazu gegeben und auch das in der Mehrzahl nur im 2. und 3. Teile des „Theatrum". Es sind jene Bilder, die mit „Jo: Koch del" signiert sind. Im übrigen gehört aber auch diese Seite des Valvasor'schen Gesamtwerkes zu den verhältnismäßig frühen Nachstichen nach der großen Holbein-Vorlage[20]).

Die Gattung der sprachlich gefaßten Grundidee „Totentanz" scheint sehr früh auch in die Volksdichtung gelangt zu sein. Zumindest wurde sie von ihr mit Vorliebe gepflegt. Davon zeugen im deutschen Sprachraum viele Lieder, von denen eine Reihe dem deutschen Osten angehört[21]). Inhaltlich und formal stellen sich ihnen Totentanzlieder aus dem Südosten zur Seite, von denen hier eines, ein slowenisches, für manche seinesgleichen stehen soll. Es ist das Lied „Tod und Müller" (Smrt in mlinar)[22]). Der Tod (in den

[20]) Eine literarisch-kunsthistorische Gesamtbehandlung des Werkes steht übrigens noch aus. Vgl. vorerst P. v. Radics, Johann Weikhard Freiherr von Valvasor (geb. 1641, gest. 1693). Laibach 1910, 174 ff. Dort auch die Bemerkungen über J. Koch, dessen Zeichnungen von Andreas Trost gestochen wurden. Über J. Koch als den Hauskünstler Valvasors vgl. noch F. Stelè in: U. Thieme-F. Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart. XXI. Bd. Leipzig 1927, 78.

Eine Studie über die Erzählstoffe im 2. Teile von Valvasor's „Theatrum mortis humanae", in dem der Einfluß Kroatiens (über Paul Ritter-Vitezović) sichtbar wird, bereitet der Verfasser vor.

[21]) Vgl. Erk-Böhme, Deutscher Liederhort III, Leipzig 1894, Nr. 2153 ff.

[22]) K. Štrekelj, Slovenske narodne pesmi. I, Laibach 1895—98, Nr. 359—363). (Aus den westslowenischen Bereichen nördlich von Görz; aus Krain; aus der Poljanska dolina in Krain; aus Cerovec bei Luttenberg, Untersteiermark). Vgl. dazu auch: Šali-Kuret-Grafenauer, Peli so jih mati moja. Laibach 1943, 81 f., 160 f.

slawischen Sprachen feminini generis) tritt jäh an den jungen Müller heran, der sich allzusehr und selbstsicher seines Lebens freut. Er kündet ihm das von Gott befohlene Sterben an. Doch der Müller will nicht sterben. Säge und Mühle hat er und zehn Mühlsteine, die mahlen nichts als goldfarbiges Getreide ... Aber der Tod bleibt bei seiner Forderung: Gottvater habe ihn geschickt und der Müller solle nun Rechenschaft ablegen, „Raitung geben" für seinen ungerechten Müllerzins:[23])

Je govorila grenka smert:
„Gospod Bog je po te poslal,
Da rajtengo mu bodeš dal".
Še dalej pravi, govori:
„Da rajtengo Bogu boš dal,
Prevelike merce si jemal".

Entsetzt bietet der Müller eines von seinen neun Kindern dem Tode an, sich selber damit zu retten. Der Tod lehnt ab. Der Müller bietet in seiner Sterbensangst sogar sein schönes Weib zum Loskauf an. Der Tod weist auch das zurück: Gottvater wolle nichts als ihn, den Müller:

„Gospod Bog noče druzega,
Kakor t'ga mlad'ga mlinarja".

Da setzt sich der Müller zur Wehr. Mit einem Mahlscheit vertreibt er den Tod aus der Mühle. Aber alles Wehren hilft nichts mehr. So krank werde er werden, daß er noch selber um den Tod als die Erlösung von den Leiden bitten werde. So stirbt der Müller über Jahr und Tag:

Precej ga glava zaboli.
Na postljo belo legel je,
Tud' hudo ga boli serce,
Ozdravil ni več mlinar mlad;
Ležal je tak' močno bolan,
Da si je prosil smerti sam.
Preteklo leto je in dan,
Na beli postlji mlinar mlad
Je rajtengo Bogu šel dat.

Wir haben es nicht mit einem „Tanz" im engeren Sinne, wohl aber mit einer typischen Begegnung zwischen Tod und Mensch zu tun, vorgestellt in einer gesungenen, legendenartigen Ballade. Mithin ist es ein Typus, der sehr häufig in ganz Europa wiederkehrt.

[23]) Textproben nach K. Štrekelj, I, Nr. 359.

Thematisch ist er auf keine Nation, auf keinen Kulturraum und auf keine Zeitepoche beschränkt. Lediglich aus der geschichtlichen Überschau läßt sich erkennen, daß das Motiv „Tod und Mädchen", wie wir es aus der deutschen Hochdichtung bei Matthias Claudius (1740—1815) und aus seiner Vertonung durch Franz Schubert (Lied 1817 und D-moll-Quartett, posthum) und dazu aus vielen Volksliedern kennen, offenbar relativ spät auftaucht[24]). Es begegnet erst zu einer Zeit, wo über die soziale Anklage hinaus neben der kirchlich-pastoralen Jenseitsdrohung der Tod des Mädchens als Verlust der Schönheit an sich beklagt wird. Das Mädchen wird nunmehr zum Inbegriff der Schönheit und des Lebens schlechthin, zunächst ohne Beigabe des sozialständischen Glückes, das durch den Tod zerstört wird. Das muß in der Hochkultur Erbe der Renaissance sein. Stärker tritt es aber erst im Volkslied hervor, wo das Mädchen, die blühende Jungfrau, dann immer eine Königstochter, ein Edelfräulein sein muß, wohl um die „Fallhöhe", die Tragik des jähen Sterbenmüssens in der Blüte des Lebens noch zu vergrößern[25]).

III. Szenischer Totentanz in der südostalpinen Volksdichtung

Über diese beiden Gattungen, also über die Bilderfolge der Kunst und die Versgespräche der Dichtung hinaus, aber dennoch wesentlich von ihnen mitbestimmt, erhebt sich zumal in der südostalpinen Volksüberlieferung deutscher und slowenischer Sprache jene Gattung „Totentanz", unter der die Volkskunde einzelne dramatisch-tänzerische Szenen der Begegnung zwischen Tod und Mensch begreift. In ihnen ist eine Dreiheit verbunden: das gesungene oder rezitierte Wort; die Bewegung in Tanz oder Gestik und schließlich die Maske, nämlich das Kostüm des Todspielers mit seinem kennzeichnenden Requisit des Pfeiles oder der Sense, ebenso die Maske des Opfers als Standesvertreter oder als Allegorie eines Moralbegriffes.

Am lebendigsten ist diese Gattung bis zur unmittelbaren Gegenwart weststeirischer Aufführungen im Sommer 1958 in der heutigen deutschsprachigen Steiermark und in Kärnten im sogenannten

[24]) Vgl. H. Stegemeier, The dance of Death in Folksong, with a Introduction on the History of the Dance of Death. Dissertation. Chicago 1939.

[25]) Vgl. L. Kretzenbacher, „Hüt' dich schön's Blümelein". (Gedruckte Rundfunksendung über Totentänze). (Zeitschrift: Gehört — gelesen. Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk. München 1956, Heft 11, 1041 ff.).

„geistlichen Volksschauspiel"[26]) erhalten geblieben. Es sind Einzelszenen, die zwar in älterer Zeit auch als gedruckte „Flugblattlieder" für sich allein erschienen sind und in Massen unter das Volk gebracht worden waren[27]), die aber in der gegenwärtigen Brauchübung nie ganz für sich allein bestehen. Sie sind vielmehr immer in einen größeren Sinnzusammenhang eines gesamten Volksschauspiels eingebunden.

Es handelt sich um brauchtümliche, in bestimmten oder wechselnden Zeitabständen wiederkehrende Aufführungen solcher Themen grundsätzlich von Laienspielern aus ländlichen Schichten (Dorfhandwerker, Bauern, Hirten, Straßen- und Eisenbahnarbeiter)[28]). Sie finden demnach auch nicht in einem Theatersaal, sondern in der Wohnstube eines Bauernhofes oder im Gastzimmer eines Wirtshauses statt. Es gibt hier keine theatralischen Zurichtungen wie etwa Bühne, Vorhang, Kulissen, Versatzstücke u. dgl. Lediglich ein vier Meter langer und etwa zwei bis drei Meter breiter Raum ist in der Stube als Spielfläche freigehalten. Er mündet in die eine und einzige Türe, durch die alle Spieler in einer Abwandlung der renaissance-entsprungenen Hereinrufungstechnik auftreten und abgehen. Von drei Seiten wird also diese neutrale Bühnenfläche von Zuschauern, die meist auf Bänken sitzen, umgeben[29]). Hier rollen nun die „Volksschauspiele" des „Stubenspiel"-Typus mit Inhalten aus der Bibel, aus den Legenden oder aus „Volksbüchern" ab. Mitten in ihre Handlung ist dann oft der gesungene, getanzte und mimisch dargestellte „Totentanz" gestreut. Es ist immer nur die Begegnung mit einem Einzelmenschen, auch wenn in manchen Spielen aus solchen Einzelbegegnungen eine dem Gesamtplan des Volksschauspiels entsprechende Totentanzreihe daraus wird.

Als ein besonders eindringliches Beispiel wählen wir hier den „Totentanz" aus dem steirischen „Schäfer-

[26]) L. Kretzenbacher, Lebendiges Volksschauspiel in Steiermark. Wien 1951, 216 ff., 223 ff., 267 ff.

[27]) Vgl. K. M. Klier, Totentanz und Jüngstes Gericht. Alte Lieder aus dem Burgenland. (Burgenländische Heimatblätter XIII, Eisenstadt 1951, 173 ff.); K. M. Klier, Das Totenwacht-Singen im Burgenland. (Burgenländische Forschungen, Heft 33), Eisenstadt 1956.

[28]) Vgl. L. Schmidt, Gesellschaftliche Grundlagen des alpenländischen Volksschauspielwesens. (Theater der Welt I, 1937, 382 ff.).

[29]) L. Kretzenbacher, Bühnenformen im steirisch-kärntischen Volksschauspiel. (Carinthia I, 141. Jg., Klagenfurt 1951, 136 ff.).

s p i e l " [30]). Es handelt sich dabei um das aus barocken Wurzeln erwachsene, aus den „Pastourellen" der Spätrenaissance in ganz Europa genährte und schließlich ins Geistlich-Lehrhafte gewendete Gleichnisspiel von Christus, dem Guten Hirten, der nach Johannes 10, 11—26 das „Verlorene Schäflein", die menschliche Seele sucht. Diese Seele ist die „Schäferin" des Spiels. Sie hat sich der Sünde in Gestalt des „Wildschäfers", des Teufels als Jägersmann ergeben. Sie weist Christus, der sich ihr liebevoll bittend naht, schroff ab. Nun wird sie vom Engel gewarnt, daß der Tod herannahe . . .

Das ist die Handlungssituation zu Beginn des „Totentanzes": die Schäferin steht in der üblichen steirischen Mädchentracht. Doch hat sie noch einen mit Blumen gezierten „Schäferstock" in der Hand, eine Hirtentasche umgehängt und einen Hut mit bunten Seidenbändern auf. Sie steht mitten auf der freien Fläche in der Spielstube. Draußen wartet der Todspieler vor der Türe. Der Engel tritt herein und warnt die weltlustige Schäferin:

Engel:[31])

Schäf'rin, kehr um von deinem Sündenstand!
Sieh', dein Erlöser sucht dich schon lang.
Mit Schmerzen brich dein' Begierden ab
Bei dem matten Hirtenstab!

Noch einmal lehnt die Schäferin jede Umkehr ab, unterstützt vom „Wildschäfer", der jetzt aber die Spielstube verläßt. Nur der Engelbub warnt noch ein letztes Mal; dann geht auch er:

Engel:

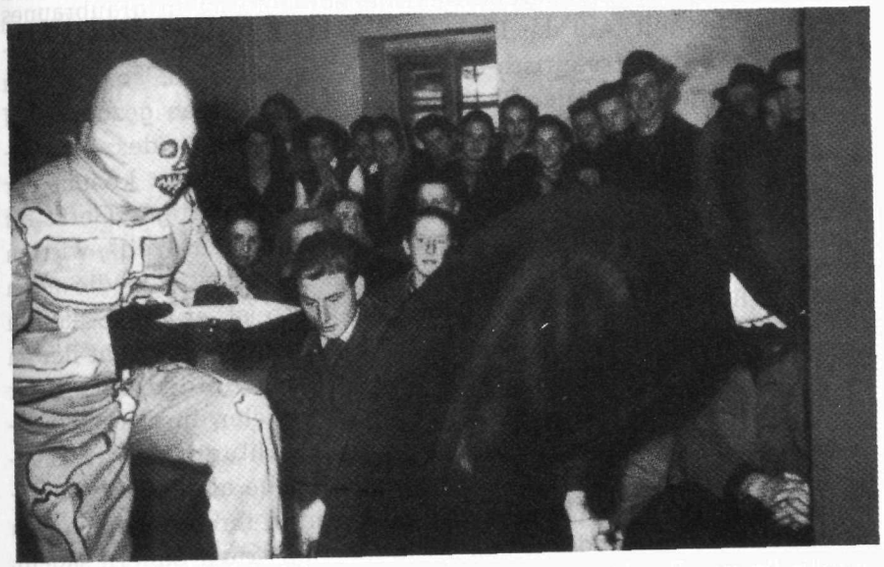
O Schäferin, hör' meine Stimm'!
Es wird der Tod ankünd't!

Draußen vor der Spielstube klopft es dreimal dumpf. Die Schäferin wendet sich der Türe zu und beginnt zu singen:[32])

[30]) L. K r e t z e n b a c h e r, Lebendiges Volksschauspiel. 151—186.

[31]) Ebenda 173. Texte nur zum Teil hier abgedruckt.

[32]) Liedweisen bei L. K r e t z e n b a c h e r, Lebendiges Volksschauspiel, Beiheft Weise Nr. 35 ff. Tonbandaufnahmen dieser Szene zu Steirisch-Laßnitz in der Obersteiermark 1955; vgl. Tonbandarchiv des Steirischen Volkskundemuseums in Graz, Band Nr. 12/1 und 13/1.



Totentanz im steirischen Paradeisspiel.
Der Tod ersticht den alten Adam

(Aufnahme Dr. Sepp Walter, 1958).

Schäferin:

Ach, wer ist vor der Tür?
Wer meld't sich so ungebühr?
Wer will mit Gewalt eindringen?
Was wird er mit sich bringen?
Fremdling, sag an behend,
Was ist dein Ziel und End?

Da tritt der Todspieler herein. Sein ganzer Leib ist in graubraunes Sackleinen gehüllt. Auf der Brust sind weiße Bänder als Rippen aufgenäht. In anderen steirisch-kärntischen Spieldörfern, so z. B. im steirischen Mürztal ist das Skelett aus weißem Leinen gezogen, auf dem mit wenigen groben Pinselstrichen ein grinsendes Schädelskelett angedeutet ist. Leise, schleichend, halb gebückt kommt der Todspieler herein. In der Hand führt er ein pfeilartiges Gerät als Waffe[33]). Es ist wirklich „der grimmig Tod mit seinem Pfeil", wie ihn die mittelalterliche Ikonographie der Fresken weist und die alten Totentanzlieder ihn nennen[34]). Lauernd umkreist er die Schäferin und zückt immer wieder den Pfeil nach ihr oder aber er dreht ihn im Totentanz fortwährend mit der anderen Hand wie den Zeiger der ablaufenden Lebensuhr. Dabei singt der Todspieler durch die schaurige Maske sein Lied. Zuerst ertönt es in der liturgischen Kirchenweise des „Memento mori!". Dann geht er in die altdeutsche Totentanzweise über; in ihr wird ihm die Schäferin in ihren ersten Versen (dem ersten „G'sätzl" oder „Reim", wie die steirischen Bauern sagen), jeweils in der Tonhöhe um eine Terz verschieden, monodisch antworten:

Tod:

Memento! Memento mori!
Sing ich, daß's in die Ohren klingt.
Auf auf! Es ist schon Zeit!
Ein End' nimmt all deine Freud'!
O Schäf'rin, du mußt sterben,
Keine Lebensfrist kannst erwerben.
Dies ist die Botschaft mein:
Heut', heut' muß gestorben sein.

[33]) Vgl. die Abbildung bei L. Kretzenbacher, Lebendiges Volksschauspiel, 216.

[34]) Zur Geschichte dieser Vorstellung vgl. L. Schmidt, Der grimmig Tod mit seinem Pfeil. (Wiener Zeitschrift für Volkskunde XXXVII, 1932, 33 ff.).

Schäferin:

O Tod, o Tod, o halte ein
und rede nicht so viel!
Sieh an wie jung und zart ich bin
Und vom Sterben gar nichts wissen will.

In einer anderen Liedweise fährt nun der Todspieler, immer die Schäferin im Tanzschritt umkreisend, fort. Sie wird ihm in der gleichen Tonart antworten:

Tod:

Was stehst du da und pflanzest dich?
Ich werd' dich bald erhaschen.
Du bist gar bald geputzt für mich,
Ich brauch' keine solche Maschen.
Komme zu mir ins Grab,
Alldort ich verborgen hab'
Kröten und Schlangen.
Die werden dich, glaub sicherlich,
Verzehren mit großem Verlangen.

Schäferin:

Ach, weich von mir, ergrimmter Mann,
Jetzt ist keine Zeit zum Sterben.
Du triffst viele Alte und Krumme an,
Die schier vor Not verderben.
Siehst du mich eh
Wie ich da steh
In blühend jungen Jahren!
Wie rot mein Mund
Und sollt' jetzund
Dich strengen Tod erfahren.
O nein, das tu ich nicht!

Da geht jetzt das mimisch getanzte Lied unvermittelt in einen nicht mehr gesungenen, sondern rezitierten „Totentanz" über:

Tod:

O du rosenfarbene Gestalt,
Anheut' wirst du noch alsobald
Zu Staub und Aschen werden.
Die Stund' ist verflossen,
Die Uhr ist geloffen aus.
Ausstehen mußt du den harten Todesstrauß.

Schäferin:

O Tod, o Tod, o harter Mann,
Hör' doch meine Bitte an.
Sag an, was soll ich dir geben,
Daß du mir noch schenkst das Leben?

Tod:

Nichts, nichts hilft dieses Bitten.
Heute bin ich dein Gebieter.
Verlassen mußt du all deine Güter.
All' Hoheit, Ehr und Gunst,
Bei mir ist alles umsunst.
Du bist zwar eine Frau von hohem Stamm',
Doch wird der Tod dich nicht verschon'.
Du hättest sollen denken die ganze Lebenszeit,
Daß eine jede Stund' die letzte sei.
Daher geh zu der Reu,
Eh' ich dich übereil'!

Schäferin:

Nun seh ich es, es hilft wohl nichts dafür,
Gestorben muß es sein ...

Aber der Todspieler zuckt nur noch im letzten Tanzschritt mit der Pfeilwaffe gegen die Schäferin, die noch immer mit abwehrendem Hände-Gestus in der Spielplatzmitte steht. Er läßt sie dennoch zur Besinnung kommen, daß sie sich im letzten Augenblick noch zu Gott bekehre. Da huscht der Todspieler aus der Türe und läßt dem „Schäferspiel" seinen Lauf zum guten Ende, zur Bekehrung der menschlichen Seele und zur Verzeihung durch den Guten Hirten.

Wie in das „Schäferspiel", so sind auch in andere geistliche Volksschauspiele der Südostalpenländer eindrucksvolle „Totentänze" als gesungene oder rezitierte, mimisch-tänzerisch dargestellte Begegnung zwischen Tod und Mensch eingestreut. Im „Paradeisspiel", also (um mit Hans Sachs den Titel zu bestimmen) im Spiel „Von Schöpfung, Fall und Austreibung Adams aus dem Paradiese", rezitiert der alte und kranke Adam tiefgebückt in der steirischen Spielstube sein „Testament". Ihm schleicht mit lauernden Schritten und schließlich mit Dialogversen, zuerst gesungen und dann rezitiert, der Todspieler nach und ersticht ihn endlich[35]) (Taf. IV). Die inhaltliche und zum Teil auch die textliche Grundlage dieses besonderen „Totentanzes" im steirischen „Paradeisspiele" bilden frühchristliche Apokryphen und deren mittelalterlich-deutsche Versionen beziehungsweise deren weitere Ausformungen in der barocken Erbauungsliteratur[36]). Auch das obersteirische „Nikolausspiel" (samt seinen westösterreichischen Verwandten) kennt solch einen Totentanz, wo der „Tod" das „Bettelmanndl", einen Trinker, der zwar beichtet, sich aber doch nicht zu Besserung und Buße bekehren will, umkreist, bis er ihm mit seiner Sense, hier also mit dem Renaissance-Attribut des Todes, den Kopf abschlägt[37]).

Thematisch ganz genau den vorhin erwähnten Totentanzfresken des Spätmittelalters und ihren literarischen Parallelen entsprechend findet sich auch im Volksschauspiel der Südostalpenländer die Begegnung des Todes mit einer ganzen Reihe von Opfern. In der einen Spielgruppe sind es Vertreter der menschlichen Lebensalter oder der Sozialstände. Es sind dies die Szenen wie „Tod und Soldat" oder „Tod und Jungfrau, König, Bettler usw.". Das ist z. B. der Fall im „Kärntner Totentanz"[38]) und in der „Komödia von dem grimmigen Tod" ebenfalls aus Kärnten[39]).

Ebenso häufig ist im steirisch-kärntischen Volksschauspiel aber auch die Begegnung des Todes mit Allegorien für Moralbegriffe, so z. B. mit den „sieben Haupt- oder Todsünden" vertreten. In der Steiermark nennt man diese Texte das „Hauptsündeng'spiel" oder auch das „Reichen-Prasser-G'spiel"[40]). Diese Totentanzreihe im Spiel gründet sich nämlich nachweisbar literarhistorisch auf Texten, die in der Renaissance entstanden waren und ganz dem damaligen Lebensgefühl entsprechen, dann aber zäh durch die Jahrhunderte beibehalten werden[41]). Die Kernszene schließt sich an den Evangelienbericht vom jähen Sterbenmüssen des Reichen Prassers

[35]) L. Kretzenbacher, Lebendiges Volksschauspiel, 41 ff.; bes. 93 f.

[36]) Vgl. dazu: L. Kretzenbacher, Adams Testament und Tod. Apokryphe und Totentanz im lebendigen Volksschauspiel der Steiermark. (Schweizerisches Archiv für Volkskunde, Band 54, Basel 1958, Heft 3/4, 129 ff.).

[37]) L. Kretzenbacher, Lebendiges Volksschauspiel, 187 ff.; 197 ff.

[38]) Text und Liedweisen bei G. Graber, Deutsche Hausbücherei, Band 129, Wien 1924, 14 ff. Zum Totentanz treten an: Jüngling, König, Alte Frau, Richter, Arzt, Jungfrau, Bettler, Bauer, Soldat und Mutter.

[39]) Ebenda 39 ff. Der Tod bedroht Jüngling, Schäferin, König, Soldat und den Alten Mann.

[40]) L. Kretzenbacher, Lebendiges Volksschauspiel, 211 ff.

[41]) Vgl. L. Kretzenbacher, Die steirisch-kärntischen Prasser- und Hauptsündenspiele. Zum barocken Formwandel eines Renaissancethemas und dessen Fortleben im Volksschauspiel. (Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, NS I, Wien 1947, 67 ff.).

(nach Lukas 16, 19—31) an[42]). Das Spielthema und die Textüberlieferungen lebten ebenso in jenen kärntner-slowenischen Parallelen der alpendeutschen geistlichen Volksschauspiele fort, die einst zu Beginn des 19. Jh.s Andreas Schuster, der Bauer vulgo Drabosnjak zu Sternberg bei Velden am Wörthersee, für seine slowenischen Landsleute textlich neugeformt hatte[43]). Leider ist uns ja seine Handschrift des Totentanzspieles um den „Bogati mož", gelegentlich auch als das Spiel „o bogatem zapravljicu" zitiert[44]), verloren gegangen. In den untereinander eng verwandten steirisch-kärntnischen Texten des deutschen „Prasser-Hauptsünden-Spieles" zwingt der Tod im rezitierten oder gesungenen, dann auch wieder getanzten oder auch nur sonst mimisch dargestellten Dialog seine Opfer, die Allegorien der Hauptsünden nieder: Magdalena als die Hoffart, den Prasser als den Geiz, den Jüngling als die Unkeuschheit, Kain als den Mörder aus Zorn und Neid. Die „Trägheit" spielt ein Fauler, der nicht zur Messe aufstehen will, als Sonderallegorie. Die Hauptsünde der „Unmäßigkeit", im Volksmund als „Fraß und Völlerei" benannt, ist in der zentralen Gestalt des Reichen Prassers mitinbegriffen.

Meist ist die Wirkung dieser „Totentänze" innerhalb der Szenenfolgen der geistlichen Volksschauspiele[45]) unserer Zeit sehr stark. Das Wort, der Tanz und die Schreckgebärde des Todspielers packen den Zuschauer, der ja nicht einem „Theater", sondern einem als rituell empfundenen Volksbrauch, einer außerkirchlichen Andacht beizuwohnen gestimmt ist, sehr heftig im Gemüt. Diese Wirkung war ja einst auch schon in den realistischen Totentanz-Malereien und in den graphischen Bilderbogen beabsichtigt gewesen. In gleicher Stärke ging sie nachmals von den ganz ähnlich gestalteten barocken Figuralprozessionen aus, die sich z. B. an Karfreitagen singend und rezitierend durch die Straßen bewegten und Todspieler und Teufelsmasken in Menge eindrucksvoll mitführten. Gerade in solchen „Spielprozessionen" liegen mancherlei Wurzeln des deutschen wie des slowenischen Volksschauspieles[46]) in den Südostalpen einschließlich der eingestreuten „Totentänze". Freilich sind sie für die slowenischen Bereiche bisher weder textlich noch ikonographisch noch musikgeschichtlich ausreichend erforscht[46a]).

Wenn wir von den oben erwähnten spätmittelalterlichen Fresken in Istrien absehen, so bilden bei den Slowenen den Anfang die großen figuralen und dramatischen barocken Spielprozessionen der Kapuziner zu Bischoflack (Škofja Loka) in Krain. Aus dem z. B. vom Kapuzinerpater Romuald als „magister processionis" im J. 1721 mit über tausend slowenischen Versen und vielen deutschen Regieanweisungen ausgestatteten „ordo processionis cum actoribus" können wir deutlich die Rolle des (mehrfach vorgesehenen) Todspielers erkennen: „nach dem Reitet der Todt mit der Hörbaukhen (Heerpauke) auf einem Schimmel."; „Auf dise figur Khumbt auch der Todt"; „Nach denen Adams Kindern solte gleich der Todt volgen . . ."[47]).

Im engen Zusammenhang mit solchen Karfreitags-Prozessionen dramatisch-szenischer Art stehen auch nach dem Aufklärungsverbot der Figuralprozessionen in Krain die slowenischen Passionsspiele in Kärnten[48]). In der „Komedija od zeliga grenkiga terplenja ino smerti Jesusa Kristusa" des schon genannten kärntner-slowenischen Bauern-Schriftstellers Andreas Schuster-Drabosnjak vom J. 1818 spricht der „Tod" das große

[42]) E. Nahde, Der reiche Mann und der arme Lazarus (Luc. XVI, 19 ff.) im Drama des 16. Jahrhunderts. Diss. Jena, Teildruck, Leipzig-Borna 1928.

[43]) A. Trstenjak, Slovensko gledališče. Laibach 1892, 195.

[44]) F. Kidrič, Zgodovina slovenskega slovstva. Laibach 1929—1938, 678. F. Kotnik, Slovenske starosvetnosti. Laibach 1943, 13; Ders., Naši bukovniki, ljudski pesniki in pevci. Sammelwerk: Narodopisje Slovencev II, Laibach 1952, 92.

[45]) Gelegentlich sind solche Totentänze auch in den „Nachspielen", die auf die eigentlichen Volksschauspiele folgen, eingeflochten. So z. B. in einem handschriftlich vorliegenden Nachspiel zum „Genoveva"-Thema, wo ein „Alter Mann" und der „Jüngling" wie ein „Bettelmann" vor den Tod müssen. R. Pramberger, Volkskunde der Steiermark. Handschriftband XVI. Steirisches Volkskundemuseum in Graz.

[46]) Vgl. L. Kretzenbacher, Barocke Spielprozessionen in Steiermark. Zur Kulturgeschichte der theatralischen Festfeiern in der Gegenreformation. (Aus Archiv und Chronik. Blätter für Seckauer Diözesangeschichte, II, Graz 1949, 13 ff.; 43 ff.; 83 ff.). Ders., Passionsbrauch und Christi-Leiden-Spiel in den Südost-Alpenländern. Salzburg 1952, passim.

[46a]) Vgl. nunmehr die einführende Übersicht über den Gesamtstand an Texten, Untersuchungen und offenen Problemen des slowenischen Volksschauspiels bei: N. Küret, Ljudsko gledališče pri Slovencih. (Slovenski Etnograf XI, 1958, 11 ff.).

[47]) J. Mantuani, Pasijonska procesija v Loki. (Carniola VII, Laibach 1916, 222 ff.; VIII, 1917, 15 ff.).

[48]) F. Kotnik, Nekaj črtic o slovenskih pasijonskih igrah na Koroškem. (Dom in svet 1912, 11 ff.); Ders., Slovenske starosvetnosti, 1943, 88 ff.; Ders., Pasijonska igra iz Železne Kaple. (Časopis za zgodovino in narodopisje XIX, Marburg/Drau 1924, 101 ff.).

Vorwort. Hier als Probe der Anfang in einer nach Rechtschreibung und Sprachform für die moderne Laienbühne zurechtgerückten Form:[49])

Smrt:

Jaz se lahko zelo štimám,
ker vse ljudi pod sebo imam.
Jaz vse v svojo hišo vlovim,
vsakogar po sebi spremenim.
Poglejte vi moje oči:
nekoč boste takšni tudi vi!
Jaz sem gotova Smrt,
nekoč morate vsi umreti!
Ker ste Adamovi otročici,
boste nekoč moji snopici,
jaz vas bom požela
ino s tega sveta vzela.
Jaz ne jemljem srebra ali zlata,
s menoj morate s tega sveta.
Jaz sem božja dekla zvesta,
to vam vsem povem, da veste!
Glejte, da brumno živite,
da sovražniku ubežite ...

Auffassung und Verse stehen in langer Tradition in diesen südostalpinen Kontaktlandschaften mit ihrer reich entwickelten religiösen Volkskultur. Reitet doch noch bis in die letzten Aufführungen der Dreißigerjahre der „Tod" im slowenischen wie im deutschen Passionsspiel von Köstenberg in Kärnten mit[50]). Gleiches mag auch für die Schäferspiele slowenischer Zunge gelten, von denen Einzelteile z. B. als „Vorspiel" zu manchen Passionsspielen slowenischer Überlieferung dienen[51]). Manches andere aus den nunmehr anscheinend versinkenden Resten konnte erst 1957 in slowenischen Dörfern des gemischtsprachigen Gebietes von Kärnten auf Tonband aufgenommen werden[52]). In der Vollform muß sich auch der „Totentanz"

[49]) Vgl. die Neuausgabe des Textes durch N. Kuret, Reihe: Ljudske igre, Heft 17, Laibach 1937, 17.

[50]) Der deutsche Text bei G. Graber, Passionsspiel aus Köstenberg. Graz 1937, 132.

[51]) F. Kotnik, Predigra kostanjske pasijonske igre. (Časopis za zgodovino in narodopisje XVII, Marburg/Drau 1922, 89 ff.).

[52]) Tonbandaufnahmen durch Niko Kuret vom Volkskunde-Institut der Slowenischen Akademie der Wissenschaften, Laibach, aufgenommen zu Köstenberg in Kärnten.

dabei finden, wie er in der deutschsprachigen Überlieferung in der Steiermark bis heute lebendig ist. Vieles von den slowenischen Sonderprägungen des Volksschauspieles einschließlich des gesungenen, getanzten und mimischen „Totentanzes" muß in den breiten slowenisch-deutschen Kontaklandschaften erst gesammelt und erforscht werden. Das szenische, choreographische, textliche und musikalische Material ergibt wichtige Hinweise für Folklore, Theaterwissenschaft und allgemeine Volkskunde.

Auf jeden Fall muß die Kulturwissenschaft den Begriff „Totentanz" heute weiter fassen. Sie darf ihn weder auf die spätmittelalterlichen Freskenzyklen einengen noch deren Südostwirkungen in den breiten Kontaktzonen verschiedener Völker am Ostalpenrande übersehen. Darüber hinaus aber dürfen die aus spätmittelalterlichen Wurzeln in Bildern und in Schriftzeugnissen erwachsenen Hochformen der Totentänze im Barock und im Volksliede ebenso wenig vergessen werden wie ihre eigenartigen dichterisch-mimisch-tänzerischen Sonderausprägungen im südostalpinen Volksschauspiel deutscher und slawischer Zunge. Denn die „Totentänze" innerhalb des geistlichen Volksschauspieles sind ein eigenständisches Erbe in der Volkskultur des Südostalpenraumes und nicht nur thematisch enge mit der gesamtabendländischen Idee vom „Totentanz" wesenhaft verbunden.

Jesuitentheater in Alt-Judenburg

Das Bildungsideal der Frühbarocke schien den Pädagogen jener Zeit, die sich weitgehend auf die berühmte Studienordnung der Gesellschaft Jesu, die „Ratio studiorum" von 1599[1] stützten, nicht ohne die tatkräftige Mitwirkung des Theaters zu verwirklichen. Das Mysteriendrama des Spätmittelalters mit seinen riesigen Bühnenaufführungen in den Domen und Stiftskirchen, auf den öffentlichen Plätzen der Städte und Märkte, im Einortdrama oder im Bewegungsspiel der Figuralprozessionen als „Kollektiv-Mysterien", war dazu bestimmt gewesen, das „heilige Geschehen", zumal die Passion Christi in möglichst eindringlicher, zunehmend realistischer Weise den Tausenden von Zuschauern durch eine Vielzahl von Mitwirkenden, „Mit-Leidenden" nahe zu bringen. Das europäische Drama der Renaissance wiederum war zunächst nach der Rückkehr zur Exklusivität des Latein im wesentlichen auf eine gebildete Oberschicht beschränkt, volksfern geworden und hatte vorwiegend der Persönlichkeitsbildung gedient. Es war dann in den Jahrzehnten nach der Glaubensspaltung in Mitteleuropa zur scharfen Waffe im Streit der Konfessionen geworden. Das barocke Ordenstheater, das vielenorts, darunter auch in der Steiermark und in Gesamt-Innerösterreich fürs erste kämpferische Aufgaben in der Auseinandersetzung mit den protestantischen Stiftsschulen und ihren Bühnen durchzufechten hatte, galt bald im wesentlichen der festlichen Prunkentfaltung, der Bestätigung einer „Ecclesia triumphans catholica", dem beispielwirksamen Miterleben der Rollen durch die Jesuitenzöglinge beim Darstellen besonderer, eben barocker Helden in jeweils eigener, zur Zeitnähe gesuchter Thematik, vor allem aber auch der Ergänzung des Schulunterrichtes zur Gewandtheit des sprachlichen Ausdruckes in Latein und Deutsch, zum Erlernen der Selbstsicherheit der Bewegung, kurz: zur Persönlichkeitsbildung des modernen, eben des barockkatholischen Menschen über das Schulfach der Rhetorik hinaus.

Die Notwendigkeit des Theaters als Bildungsstätte für Agierende und Zuschauer, nicht zuletzt auch für die konfessionelle Festigung und die politische Willensbildung durch die Partei der Gegenreformation war früh erkannt worden. So ist es zu verstehen, daß nicht nur an den großen Jesuitenkollegien zu Wien oder zu Graz und Innsbruck, die nachmals zu Universitäten aufstiegen, und zu Laibach ständig Theater gespielt wurde, sondern daß dies auch an den kleineren Niederlassungen der Societas Jesu der Fall war; für die Steiermark neben dem traditionsreichen Theater an den Benediktinerklöstern zu Admont und St. Lambrecht etwa zu Leoben und zu Judenburg. Ganz im Geiste des von Rom aus zentral gelenkten Bildungswesens des Jesuitenordens und seines integrierenden Spielbrauches kehren auch die Themen des gesamtabendländischen Jesuitentheaters[2] auf den steirischen Spielbühnen wieder, von hier aus auch auf anderes Schultheater, etwa zwischen 1680 und 1722 auf das Gymnasium der Weltpriester zu Maria-Rast (Ruše) in der Untersteiermark einwirkend.[3] Das möge hier an ein paar Beispielen aus dem reichen Theaterleben in Alt-Judenburg aufgezeigt werden.

Das Collegium der Gesellschaft Jesu zu Judenburg war im Zuge der Gegenreformation 1621 von Baron Thanhausen und seiner Frau gegründet worden. Es nahm nachmals als Tertiorat für die Ausbildung des Jesuitennachwuchses eine besondere Stellung ein. Die erste Nachricht über ein Theaterspiel der Jesuiten-Gymnasiasten, die später zumeist im heute völlig verfallenen Bau des Antoneum (im Murwald) spielten, liegt in einer Perioche (Programmdruck) über ein Märtyrerspiel in deutscher Sprache vor, die sich an der Bayerischen Staatsbibliothek zu München erhalten hat, in Graz beim Drucker der innerösterreichischen Gegenreformation erschienen war und ganz das Gepräge des barocken Ordenstheaters im Titel führt: „Celsus. Der heilige Knab vnd Martyrer, So aufs Befelch des Richters Martiani seines Vatters durch das Schwerd hingericht ist worden. Wird ... fürgestelt. Durch die Studierende Jugendt dess Gymnasij der Societet Jesu zu Judenburg. Anno 1643, den ..., Septembris. Getruckt zu Grätz, Bey Ernst Widmanstedter seligen Erben, ..." Ein rechtes lehrhaftes Märtyrerstück über die Standhaftigkeit des jugendlichen Glaubenszeugen aus Antiochia also, wie es wiederum auf den Jesuitenbühnen zu Köln 1662, zu Jülich 1673, zu Augsburg 1690 („Celsus und Julianus") und ebenso 1691 zu Regensburg über die Bretter ging und wie es schließlich im Gefolge des ständigen Austausches zwischen Jesuitendrama und Benediktinertheater 1710, nach einem Salzburger Periochendruck (Universitäts-Bibliothek Graz) zu schließen, von den Schülern des benediktinischen Stiftsgymnasiums zu Admont gespielt wurde.

Schon dieses erste Beispiel zeigt deutlich, wie Themen und Texte, wohl auch die Vorlagen für die „argumenta", also für die den Programmheften beigegebenen Inhaltsangaben der Spiele wanderten, soferne es nicht auch hier so war, daß der jeweils theaterverantwortliche Gymnasiallehrer, der „pater comicus" als Text-„Dichter" oder -bearbeiter, als Regisseur, Musikdirigent und Choreograph für die vielen Ballettszenen eines Barockspiels, kurz: als Spielleiter in jeglicher Funktion unter den Collegien ausgetauscht wurde.

Waren die großen Märtyrerdramen meist als festlicher Abschluß des Schuljahres zur Zeugnis- und Prämienverteilung einstudiert und für mehrere Aufführungen zu Ehren der Honoratioren, der (vielfach adeligen) Eltern der Studenten und schließlich für ein breiteres Publikum anberaumt worden, so zeigt nun gerade auch ein theatergeschichtlich wichtiger Aufführungsvermerk zu Judenburg 1650 die volle Bedeutung einer neuen Gattung dramatischer Liturgiefeier zur Ausgestaltung der Kirchenfeste. Ein weihnachtliches „Hirtenidyll", eine szenische, zumindest gesprochene und gesungene Krippenfeier im Sinne der von den Jesuiten aus Spanien und Italien („more romano") eingeführten „dialogi" (Gesprächsspiele, „eclogae pastorales") wurde zur Prämienverleihung an die Vorzugsschüler zur Weihnacht 1650 aufgeführt. Man druckte sogar dem Gönner des Judenburger Jesuitengymnasiums, dem Abte von St. Lambrecht zu Ehren eine Perioche des lateinischen Hirtenspieles[4]: „Palilia sacra In mediis Brumae frigoribus Ad parvas INFANTIS DEI cunas Per Judenburgenses Humanistas Idyllio Pastoritio expressa, decantata: Atque Reverendissimo et Amplissimo Praesuli ac Domino BENEDICTO Dei et Apostolieae Sedis Gratia Abbati celeberrimi et Exempti Monasterii ad S. Lambertum, Ordinis S. Benedicti: Praepositi in Cell, Afflenz et Piber etc. Sae: Caes: Mai: Consiliario etc. Domino ac Maecenati suo gratissimo Dicata et Sacrata. Dum ex munificentia Eiusdem Reverendissimi Praesulis Liberalitate Liberales Literariae. Gymnados Pancratiastae, Liberalibus Praemiss condecorarentur: in Judenburgensis Societatis Jesu Gymnasio Mense Januario: Anno Jubilaeo: MDCL." Ob ein auf einem (indessen verschollenen) Programmdruck handschriftlich genann-

ter „P. Wibertus Dietrich choragus" der Spielleiter, der Dichter oder ein zufälliger Eigentümer des Heftes war, wissen wir nicht.

Mitunter ist aus der Knappheit der Nachrichten, die sich oft nur auf eine kurze Titelangabe in einem Jesuitentagebuch (Diarium) oder im jährlich nach Rom zu entsendenden Tätigkeitsbericht (Litterae annuae) stützen kann, schwer zu entscheiden, ob es sich um ein Bühnenspiel, um eine „Erläuterung" zu einer kirchlichen Festfeier oder eines Umzuges mit kostümierten Darstellern im Stil der Figuralprozessionen[5] handelt. So zum Beispiel wenn ein Grazer Programmdruck für Judenburg 1663 den Titel trägt: „Statio pietatis magno agonizantium Patrono S. Joseph pro felici ad patriam coelestem itinere, occasione erectae et Judenburgensi statuae a Patribus tertiae probationis versu et prosa delineata, et impressa. Graecii, typis Widmanstadii." Wahrscheinlich handelt es sich hier um ein Festspiel zur Errichtung einer Statue zu Ehren des „Patrons der Sterbenden St. Joseph" zu Judenburg, veranstaltet von den Angehörigen des 3. Jahrganges im Judenburger Tertiorat. Erst wenige Jahre zuvor war ja der jahrhundertelangen Zurücksetzung, ja Mißachtung St. Josephs als des „Scheinvaters Christi" dadurch ein Ende gesetzt, daß der Nährvater des Heilandes 1654 feierlich zum Landespatron für die Steiermark, sein legendärer Todestag am 19. März aber zum weltlich wie kirchlich gebotenen Landesfeiertag erhoben worden war. Mag sein, daß man dieses gleiche Festspiel oder aber eine geänderte, bühnengerechte Fassung auch 1671 nochmals in Judenburg aufgeführt hatte. Näheres ließ sich darüber vorerst nicht erheben.

Voll im Bereich des typisch barocken Legenden- und Mirakelspieles erregenden, zeitnahen Inhaltes befinden wir uns bei den beiden Judenburger Jesuitenaufführungen des Spiels vom „Grafen Backenweil", 1699 und 1685.[6] Es ist die Wundergeschichte des angeblich normannischen Kreuzfahrtritters Graf Bacqueville-Backenweil, der trotz der Bitten seiner Gemahlin Rosilla mit einem Heere ins Heilige Land gezogen war, in die Gefangenschaft der Türken geriet und dort sterben sollte. Aber der hl. Julianus entrückte ihn seinen türkischen Henkern an genau jenem Tag und entführte ihn dorthin in die Heimat, wo sich seine Frau, die an eine Rückkehr nach beinahe sieben Jahren der Ungewißheit nicht mehr glauben hatte können, aufs neue vermählen wollte. Die Geschichte gehört dem mittelalterlichen Erzählschatz des Abendlandes seit dem 12. Jahrhundert an und begegnet im deutschen Kulturkreis motivengleich schon zu Beginn des 13. Jahrhunderts im „Dialogus miraculorum" des Zisterziensers Caesarius vom Heisterbach als Thomas-Legende. Grundlage für die Judenburger Aufführungen wurde aber nicht Caesarius oder einer seiner vielen Nachfolger, sondern eine französische Quelle, Louis de Richeôme, Le Pelerin de Lorete, der „Lauretanische Pilger", Lyon 1604, auf dem wieder Georg Stengels „Opus de iudiciis divinis", lateinisch gedruckt zu Ingolstadt 1651, nachmals deutsch zu Augsburg 1712, als ein Sammelbecken erbaulicher Geschichten und Legenden beruht. Zwei Programmdrucke für die Judenburger Backenweil-Spiele liegen vor. Einmal als Grazer Druck 1669: „Bacquevillus comes divinae in pios Sanctorum cultores providentiae exemplum, amori et honori Reverendissimi ... Domini Francisci ... monasterii ad S. Lambertum et Cellas Marianas Abbatis ... exhibitus a studiosa iuventute collegii Judenburgensis." Wiederum also ein Widmungsdruck für den Abt von St. Lambrecht, dem als Mäzen auch die schöne Perioche der Aufführungsreihe von 1685 gilt: „PIETAS TUTELARIS sev BAQUEVILLE Ope S. Juliani Captivitate Turcica ereptus. Ab Illustrißima, Perillustri, Nobili, ac Ingenua Judenburgensis Gymnasij Societatis JESV Juventute in Scenam datus. Dum de re literaria bene meritis praemia distribuebantur. Schutz der Andacht Oder BAQUEVILLE, Welcher Durch Beyhülff deß H. Juliani

der Türckischen Gefängnuß wundersamben entrunnen. In offenlicher Schau-Bühne vorgetragen Von Der Hoch-Adelichen Jugend deß Gymnasij der Societet JESU, in dem dero Jährlicher an die Wissenschaft gewendter Fleiß nach Verdienst mit Ehren-Sold belohnet wurde. Zu Judenburg, im Jahr 1685, den 2. Tag deß Monaths Julij. Gedruckt zu Grätz, bei denen Widmanstätterischen Erben."

Das Backenweil-Thema, das aus westeuropäischen und deutschen Sagen und Legenden, aber auch aus Balladenfassungen sehr bekannt ist, kehrt häufig auf dem Jesuitentheater wieder, ehe es später ins Volksschauspiel, ja ins Repertoire der Puppenspieler einging. Bald nach dem Prosadruck des Richeôme (1604) begegnet das Stück bei den Jesuiten zu Tournay in Belgien 1622 und 1630. Ein hieher gehöriges Jesuitenspiel unseres Themas, von dem freilich keine Aufführung gesichert ist, liegt als Text in der Nationalbibliothek zu Wien: „Drama sacrum latinis expressum versibus de quodam Baquevillo qui captivus apud Ottomanos a S. Juliano liberatur et ad Bonillam uxorem redit, inscriptum ‚Amores Baquevilli et Bonillae'." Das Spiel gehört auch dem 17. Jahrhundert an, in dem es viele Backenweil-Spiele bei den Jesuiten gibt, die sich bis tief ins 18. Jahrhundert noch verfolgen lassen: Augsburg 1688, Eichstätt 1694, München 1713, Linz an der Donau 1714, Rottweil 1721, Luzern 1723 und Brig im Wallis 1755. Vor dem Judenburger „Backenweil", jedoch nach Tournay (1622 und 1630) liegt nur das Jesuitenspiel vom Jahre 1633 zu Freiburg in der Schweiz. Doch schließt sich thematisch wiederum in der Schweiz eine lange Reihe von Volksschauspielaufführungen an, die bis Tirol herüberreichen und zu Weißkirchen in der Steiermark noch 1820 einen Komödiantendirektor ganz nahe bei Judenburg folgenden Kunstgenuß in Aussicht stellen lassen: „Mit hoch und gnedigster Bewilligung, wierdt heindte von uns aufgefieret eine History in drey Abhandlungen, betitult ‚Graf Jullianus oder die Gefangenschaft der Christen in der Türgey', wobei sich der Hansswurst recht lustig einfindet ..."

Erzählgut des Mittelalters im Gewande barocken, zeitnahen Theaterspiels der sprachgewandten Jesuitenschüler, weihnachtliches Neubrauchtum um Krippe und Hirtensang aus spanisch-italienischer Tradition im lateinischen Versdialogus zu szenerischer Liturgie-Verschönerung eingeführt, lehrhaftes Märtyrerdrama zum Erweis der Glaubenstreue in den Jahrzehnten heftigen Kampfes gegen den Kryptoprotestantismus, geistliches Festspiel zur Aufrichtung einer Heiligenstatue im Rahmen der barocken Stadt von den jungen Ordensleuten geboten: all das spiegelt sich im Theaterleben des Alt-Judenburger Jesuiten-Collegs, als ein gutes Stück des Kulturlebens der Steiermark in pestgefährdeter, türkenbedrohter und von den Nachweher heftigen Geisteskampfes der Glaubensstreiter erfüllter Zeit.

Anmerkungen

[1] B. Duhr. Die Studienordnung der Gesellschaft Jesu. Freiburg i. B. 1896.

[2] Vgl. J. Müller, Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge vom Anfang (1555) bis zum Hochbarock (1665). 2 Bände, Augsburg 1930.

[3] L. Kretzenbacher, Barocke Wallfahrerspiele zu Maria-Rast in Untersteier (1680–1722). (Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 5, Wien 1951, S. 103 ff.).

[4] L. Kretzenbacher, Frühbarockes Weihnachtsspiel in Kärnten und der Steiermark. Klagenfurt 1952, S. 34.

[5] Vgl. L. Kretzenbacher, Barocke Spielprozessionen in der Steiermark. Zur Kulturgeschichte der theatralischen Festfeiern in der Gegenreformation. (Aus Archiv und Chronik. II. Graz 1949, S. 13 ff., 43 ff., 83 ff., passim).

[6] L. Kretzenbacher, Der Graf von Backenweil. Ein Heimkehrerspiel auf dem steirischen Barocktheater. (Festschrift für Julius Franz Schütz, hgg. von B. Sutter, Graz–Köln 1954, S. 101 ff.).

Vom Mysteriendrama zum Volksschauspiel

Im Rahmen einer Fachtagung über „Das österreichische Volksstück" hat das geistliche Volksschauspiel der Alpenländer, wie es mir zum Vortrag mit Lichtbild- und Tondokumentation anvertraut worden war, nur bedingt Berechtigung, in den Themenkreis eines „Volksstückes" einbezogen zu werden. Denn dieses geistliche Volksschauspiel ist in allen seinen drei Grundformen (als *Groß-Spiel* wie etwa die „Passion"; als *Stubenspiel* mit neutraler, bühnen- und vorhangloser Spielfläche in der Wohnraummitte oder an der Stirnwand eines Saales; als *Umzugsspiel* mit szenisch vorgetragenen Kurztexten im Heischegang von Haus zu Haus nach Art des Sternsingens, des Bethlehem-Gehens, des Herbergsuchens u. ä.) seinem Wesen nach religiöses, zumal volksfrommes Brauchtum. Es ist also nicht zuvörderst „Literatur". Derzeit hat dieses geistliche Volksschauspiel in seiner wohl kennzeichnendsten Altform, in jener des „Stubenspieles", in der Steiermark, in Kärnten und in Südtirol seine letzte Zufluchtsstätte gefunden. Doch war es noch bis ins erste Drittel unseres Jahrhunderts in nahezu allen österreichischen Bundesländern, vor allem auch in Salzburg, in Tirol und im Burgenland, unmittelbar lebendig oder aus der noch frischen Erinnerung der Spielträger abzufragen. Nach dem ersten Weltkriege hatte es, wohl nicht zuletzt im Gefolge des HOFMANNSTHALschen Rückgriffes auf eine ferne Frühform, eine Wiederbelebung durch das Laientheater der Jugendbewegung erfahren. In unseren Tagen wird es in der Bewegung des „Folklorismus", der Wiedergabe von „Volkskultur aus zweiter Hand", vor allem über die Massenmedien Hörfunk und Fernsehen wiederum breiteren Kreisen als religiös-volkstümliche Sonderform des „Theatralischen" nahegebracht. Doch kann es in Wirklichkeit auf eine sehr lange Tradition zurückblicken. Sie beginnt nach Gehalt und Funktion im Geistigen dort, wo einst FRIEDRICH NIETZSCHE mit seinem Essay „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" (1871),

also der Feier des Kultes im Chorisch-Musischen, angesetzt hatte, freilich ohne nachweisbare Kontinuität bis zur Wiedergeburt des Dramas aus der Liturgie der früh- und hochmittelalterlichen Kirche Mittel- und Westeuropas.

Der geschichtliche Weg des Religiös-Theatralischen „Vom Mysteriendrama zum Volksschauspiel" beginnt an den *liturgischen Wurzeln* des im Kulte zur *re-praesentatio*, zur Wieder-Vergegenwärtigung des Heilsgeschehens Dargestellten, des *„Dramas"* als „Handlung" schlechthin. Das bleibt auch beim geistlichen Volksschauspiel der Gegenwart noch erkennbar bis hinein in die Einzelheiten der (sehr verhaltenen) Mimik und Gestik, des wesenhaft damit verbundenen Gesanges (heiliger Bericht!), der spannungslosen Wiedergabe vertrauten Geschehens nach Evangelientext, Apokryphen und Legendeninhalten. Die liturgische Grundlage einer priesterlich-kultischen Wiedervergegenwärtigung eines Mythos, eines Heilsberichtes formte aus sich das lateinische *„officium"* lokaler Sonderprägung, später das lateinisch-volkssprachlich gemischte, auf die Mitwirkung des „Volkes" bedachte (St. Lambrecht/Steiermark: „cantor rusticorum") Gottesdienst-Schema. Schließlich ließ es in der zunehmenden Entfernung von Altar und Kirchenraum als noch bändigendem Zentrum des *ludus, ordo, spil* in der besonders spätmittelalterlich ungebärdigen Schwelltendenz eines steigenden, derbe Schaulust befriedigenden Realismus das *„Drama des Mittelalters"* in voller Volkssprachlichkeit erstehen, wie es uns aus Texten (Redentiner Osterspiel, Marienklagen, Alt-Tiroler Passionsspiele u. dgl.) und aus der Kunst der spätmittelalterlichen Flügelaltäre, Tafelbilder, Schnitzwerke und Tympana-Steinfiguren entgegentritt. So blieb dieses Mysteriendrama mit all den Auswüchsen derbsaftiger Salbenkrämerszenen und Teufels-Auftritte zumal im Themenring der zyklischen Jahresfestzeiten in mannigfachen Gestaltungen bis in den Bildungsbruch zwischen Spätmittelalter und Reformation, nach Einzelelementen noch weit darüber hinaus erhalten. Dort wurde das Mysteriendrama in der Auseinandersetzung zwischen Alt- und Neugläubigen als eine sehr „öffentliche" und demgemäß wirkungsvolle Gattung geistiger Aussage so wie das volkssprachliche Kirchenlied zur „Waffe" schlechthin. In allmählich nur gewandelter Funktion lebte es nach dem Sieg der Gegenreformation im süddeutsch-österreichischen Raume als das wieder lateinisch betonte *Theater der Reformorden* an den Gymnasien der Societas Jesu wie auf dem neuerdings mit zunehmender Spielfreude „volkstümlich" sich gebenden *Barocktheater* der Benediktiner, der Zisterzienser und anderer Orden. Sie alle bedienten sich des „Schau-Spiels" sehr bewußt gezielt, um Geistesgut der innerlich nach dem Tridentinum restaurierten Kirche gemütsbetont über Auge und Ohr in zeitstilentsprechender Aufmachung den Adeligen, dem aufstrebenden Bürgertum und im Umkreis der städtischen und stiftischen Zentren auch weiteren Kreisen als unmittelbar erlebbare Werte neugewonnener, eben der barocken Religiosität und Frömmigkeitsentfaltung bekannt zu machen.

Das *Barocktheater* gibt die zweite, besonders tiefgreifende Prägung des Religiös-Theatralischen in unseren Kulturlandschaften zwischen Spätmittelalter und Volksbarock. Diese Umformung konnte in einer Fülle von Möglichkeiten und Anlässen wirksam werden. Da sind die z. T. riesig aufgeschwellten zyklischen Spielthemen der kirchlichen Jahresfeste, etwa Passionsbrauchtum an Kreuzwegen und Calvarienbergen, Christi Leiden-Spiele usw. Mit einer Vielzahl von Mit-Erlebenden, „Spielenden" und Betenden rollen sie als *Einortdrama* unter freiem Himmel ab oder geleiten Darsteller und Mit-Leidende im Passionsthema vom Bühnenbau auf den Weg des *Bewegungsdramas* zum abseitig errichteten Kreuzigungshügel, ja bis zur Grablege und dem Judasbaum am Höllenschlund. Bis zu acht Spieltagen zwischen dem Palmsonntagsgeschehen und Christi Himmelfahrt reicht die Szenenfülle im spätmittelalterlichen wie noch im barocken Bozen. Sie konnte solcherart seine berechnete Schau-Wirkung tun. Ebenso wirkten aber auch die im aufsteigenden Barock aus spätmittelalterlich-westeuropäischen wie die aus dem spanisch-italienischen Erbe kommenden Formen des *„Spiel-Umganges"*, der *Figural-Prozessionen* mit „lebenden Bildern" (scenae mutae) und Kurzstücken lebender Darsteller auf den Trage- oder Wagenbühnen (fercula, feretra) zu Ostern (Karfreitagsumzüge), zu Fronleichnam (autos sacramentales, dialogi) mit regelrechten Kleinspielszenen an den Haltepunkten (stationes) der Prozessionen. Nicht minder gehören die festlichen Spielaufführungen vor dem Volke und mit ihm an den jeweiligen Patroziniumstagen der Stifte, Klöster, Kirchen hieher oder die theatralisch begangenen Sonderfeste der beliebten Reliquien-Übertragungen mit den Legendenspielen der „Translatzen" (translationes reliquiarum sanctorum).

Mit dem Überschwang des süddeutsch-österreichischen *„Volksbarock"*, mit der immer und überall bestehenden Gefahr des allzu kurzen Schrittes vom Erhabenen zum Lächerlichen im Darstellen „heiliger Geschichte" und damit verbunden mit den Volksbildungstendenzen einer Frühaufklärung kam es in Österreich zu jenem tief einschneidenden Verbot der religiösen Volksspiele unter Kaiserin Maria Theresia 1751. Es wurde, zumal in Tirol (und in der oberen Steiermark noch bis in die dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts!) nicht willig hingenommen, führte da und dort zu regelrechten Widersetzlichkeiten gegen diese für das Barockvolk unverständliche Anordnung. Lange dauerte gerade in Österreich der Kampf zwischen den aufgeklärten Behörden und dem josefinisch-staatstreuen Klerus auf der einen Seite, einem zähen Festhalten an liebgewordenen und betont als „Glaubensübung" und absolut nicht als „Theater" empfundenen Spielbrauch kleinbürgerlicher und dörflich-bäuerlicher Kreise auf der anderen.

Nachweisbar im Umkreis um die barocken Zentren eines Theaterlebens religiöser Thematik erhielten sich in den bis ins 19. Jahrhundert weltabgeschiedenen Außenpfarren der Stifte und Klöster viele Spieltexte und Requisiten des geistlichen

Ordensdramas der Evangeliengleichnisse, der Apokryphenfabeln paradigmatischer Exegesemöglichkeit und der wiederum für den Einzelmenschen ausdeutbaren Legendenthemen um Rechtfertigung mit Hilfe der Gnadenmittlerschaft Mariens (Maria mediatrix gratiarum), um Gnadenhoffnung und tröstlich gespielte Heilsgewißheit. Das alles nunmehr hier ferne von den Bühnenmöglichkeiten der Barockstifte nach Texten, Gesängen und Darstellungsart, genau genommen notgedrungen archaisiert, re-primitiviert aus Zwang und nicht aus einem neuen Stil-Streben. Die „Barockbühne" mußte ja auf die Stube der (vorwiegend ländlichen) Wohngemeinschaft beengt werden, in die das Heilsgeschehen nach heiligem Bericht einbezogen ist wie eine Krippe als geistliches Figurentheater im Kleinformat oder wie ein daheim gesungenes Hirtenlied der Weihnachtszeit. In besonders tiefer Einfühlsamkeit hat dies Max Mell in seinem „Steirischen Lobgesang" (1939) aus wiederholtem Eigenerlebnis in der Steiermark und in Kärnten zwischen den beiden Weltkriegen zu erzählen vermocht, es auch in seiner eigenen Dichtung (Apostelspiel u. dgl.) auf seine Weise nachgestaltet.

Alle diese kulturhistorisch-volkskundlich faßbaren Schichten der Einzelphasen im Leben des religiösen Theaters als Gewordenes noch aus dem auch gegenwärtig erlebbaren Sein zu erweisen, aufzuzeigen, daß es sich dabei also nicht primär um „Literatur", sondern im wesentlichen um religiöses Brauchtum in halb liturgischer, halb literarischer, jedenfalls sehr eigenartiger Gestaltungsart handelt, durfte ich als Referent Dokumentaraufnahmen in Farbbildern aus einer Reihe von *„Stubenspielen" der Steiermark und Kärntens,* aufgenommen zwischen 1950 und 1968, vorführen und sie nach den Kulturschichten interpretieren, auch wenn diese verständlicherweise bei so langem Werdegang und Ineinanderwachsen nicht immer sofort schnittklar zu erkennen sind: Fragen des bühnen- und vorhanglosen Spiels auf neutraler Fläche im Wohnraum; Eigenart der Gestaltung von (Teufels-) Masken und historische Unbekümmertheit um Stile der Kostüme; die sparsame Verwendung von Requisiten; das Nachleben des sinnbestimmten, in der Aussage „verstandenen" Gestus; die kennzeichnende Eigenart des skandierenden Versesprechens im ambulando-Stil und der halbliturgische Sprechgesang der „himmlischen" Personen gegenüber dem Realismus der Höllengeister; die Szenenreihung nach Art der renaissanceentsprungenen „Hereinrufungskomödie"; die fast ausschließlich handschriftlich überlieferten Texte mit zahlreichen hörfehlerbedingten Verballhornungen und Reim-Vergewaltigungen und die doch aufgenommenen breiten Einschübe aus der barocken Erbauungsliteratur etwa aus dem „Leben Jesu" des Kapuzinerpaters Martin von Cochem usw. Das zu erläutern dienten Aufnahmen einiger Szenen aus verschiedenen landschaftlichen Sonderprägungen des *„Paradeis-Spieles"*. Es hat thematisch mittelalterlich-lateinische Vorfahren (Regensburg 1194), entstammt in der vollen Versgestaltung der Renaissance (Hieronymus Ziegler, „Protoplastus" 1545, Hans Sachs, „Von Schöpfung,

Fall und Austreibung Adams aus dem Paradiese" 1558). Einzelszenen wie jene des „Streites der Töchter Gottes", d. h. der Grundeigenschaften Gottes „Barmherzigkeit" und „Gerechtigkeit", nachgebildet mittelalterlicher Exegese der Verse des Psalm 84, 11 ff. (litigatio sororum) in Form eines Prozesses vor dem Himmlischen Gerichtshofe zur Anklage des Satan gegen Adam und Eva gespielt, setzen mit eigenartigen Stilmitteln hohe Theologie des abendländischen Mittelalters in sinnennahe Verständlichkeit der Erlösungsvoraussetzungen um. Zu diesem „Paradeisspiel" als Voraussetzung weihnachtlicher oder österlicher (oder — wie im *„Schäferspiel"* — nicht kirchenjahreszeitlich gebundener) „Erlösungs"-Spiele tritt im Vortrag der Bildbericht über die nächstverwandte Gattung, über die *Umzugs-Form* des geistlichen Volksschauspiels in der Wohnstube. Die Bildwiedergabe bezog sich (nach Exkursen über das Lichterbrauchtum zu Epiphanias im „Glöcklerlaufen" zu Dreikönig in Ischl, Ebensee, Stainach im Ennstal und Skizzierung der Kulturgeschichte der Weihnachtskrippe als religiöses Kleintheater vorbarocker Grundlegung und hoch- bzw. volksbarocker Entfaltung in den Alpenländern) auf das *„Sternsingen"* in der Rauscheggen bei Deutsch-Griffen in Kärnten (5./6. I. 1962), wie es auch im Bereich von Heiligenblut, zu hoher Blüte religiösen Singens und „Spielens" gelangt, ungebrochen fortlebt. Ein drehbarer Leuchtstern, eine Kleinstkrippe mit nur wenigen Figuren (Maria, Joseph, das Christkind, Ochs und Esel im winzigen Stall, von vier Kerzen beleuchtet) werden in der Dreikönigsnacht von Haus zu Haus getragen. Sie bilden den Mittelpunkt einer (in dieser Nacht in fünfzehn Wohnstuben wiederholten) Szene der Dreikönigs-Opferung vor der Heiligen Familie, vor der die Könige knien, um die sie singend dreimal schreiten und die sie mit andeutenden Gaben beschenken so wie die Hausgemeinschaft, die dieses „Heil" zu sich in die Wohnstube gerufen hatte, alle, die als Gäste zugegen sind, anschließend bewirtet und die (vielfach ohnehin den Großformen der Spiele entnommenen) *„Krippen- und Hirtenlieder"* singt. In diesem Sonderfalle der kärntischen Rauscheggen verbindet sich das geistliche Volksschauspiel mit der Hoch-Liturgie insofern zu einem wirksamen Einklang, daß der Priester, der am frühen Dreikönigsmorgen die Festmesse in der Pfarrkirche zelebrierte, neben sich zwischen Offertorium und Sanctus die noch kostümierten Sternsinger, Maria und Joseph und die Drei Könige mit dem Sterntreiber des Volksschauspieles, das in eben dieser Nacht in so vielen Bauernstuben des Pfarrgebietes aufgeführt worden war, zur gemeinsamen Anbetung des Sakramentes vereint.

Die Bedeutung, die dieses in langer Traditionsbahn kontinuierlich überlieferte und dabei sich ständig bis zur unmittelbaren Gegenwart wandelnde Spielgut des Religiösen an den zyklischen Festen des Kirchenjahres auch heute noch auf der Laienbühne, im Hörfunk wie zunehmend auch im Fernsehen aufweist, diese nicht zu übersehende Nahtstelle zwischen der sogenannten *„Volksdichtung"* (die

wohl eher „gesunkenes Kulturgut" einstiger Gültigkeit in breiteren Oberschichten der Barocke genannt werden sollte) und der *„Literatur" in ihrer Kultbezogenheit und Devotionsfunktion* legt es nahe, nach dem frei zu Farbbildern gesprochenen Vortrag wenigstens einige bibliographische Hinweise in Auswahl zu geben. Die Gattung „Volksschauspiel" ist ja erheblich später als das „Volkslied" oder Volksmusik und -tanz und als das übrige „Chorisch-Musische" der Volkskultur ins Forschungsprogramm aufgenommen worden. Die knappe Auswahl an Handbüchern und an Spezialliteratur, die sich auf die im Vortrag angeklungenen Themen des geistlichen Volksschauspiels in Österreich beziehen, vermöchten dem volkskundlich wie dem literarhistorisch und kulturgeschichtlich Interessierten weiter zu helfen.

Literatur

I. Grundlagenwerke zur Volksschauspielforschung

LEOPOLD SCHMIDT, Das deutsche Volksschauspiel. Ein Handbuch. Berlin 1962 (Reichste Literaturerfassung)
KARL WEINHOLD, Weihnacht-Spiele und Lieder aus Süddeutschland und Schlesien. Graz 1853 (Beginn der österreichischen Volksschauspielforschung)
AUGUST HARTMANN, Volksschauspiele. In Bayern und Österreich-Ungarn gesammelt. Leipzig 1880
Alle regionalen Sondersammlungen verzeichnet bei L. SCHMIDT bis 1962.

II. Spieltexte zu den Paradeis- und Hirtenspielen

KARL KLEIN, Das Oberuferer Paradeisspiel in ursprünglicher Gestalt. Nach der letzten Aufführung durch die Oberuferer Bauern mit allen Singeweisen herausgegeben. Kassel 1928
ANTON SCHLOSSAR, Deutsche Volksschauspiele. In Steiermark gesammelt. 2 Bände. Halle a. d. Saale 1891
JOHANN REINHOLD BÜNKER, Volksschauspiele aus Obersteiermark. Wien 1915
KARL ADRIAN und LEOPOLD SCHMIDT, Geistliches Volksschauspiel im Lande Salzburg. Salzburg 1936
KARL HORAK, Burgenländische Volksschauspiele. Wien 1939

III. Bücher zum Vortragsthema des Verfassers

LEOPOLD KRETZENBACHER, Lebendiges Volksschauspiel in Steiermark. Wien 1951
DERS., Passionsbrauch und Christi Leiden-Spiel in den Südostalpenländern. Salzburg 1952
DERS., Frühbarockes Weihnachtsspiel in Kärnten und Steiermark. Klagenfurter und Grazer Weihnachtsspieltexte des frühen 17. Jahrhunderts als kulturhistorische Denkmäler der Gegenreformation in Innerösterreich (Archiv f. vaterländische Geschichte und Topographie, Bd. 40), Klagenfurt 1952
DERS., Weihnachtskrippen in Steiermark. Kleine Kulturgeschichte eines Volkskunstwerkes (Veröff. des Österr. Museums f. Volkskunde, Bd. III), Wien 1953
DERS., Heimat im Volksbarock. Kulturhistorische Wanderungen in den Südostalpenländern (Buchreihe des Landesmuseums für Kärnten, Bd. VIII), Klagenfurt 1961 (Betr.: Jedermann, Schäferspiel, Totentanz usw.)

IV. Einzelstudien zum Vortragsthema

LEOPOLD KRETZENBACHER, Die Steiermark in der Volksschauspiellandschaft Innerösterreich. (Österr. Zs. f. Volkskunde, NS. Bd. II, Wien 1948, S. 148—149; mit Faltkarte)
DERS., Frühformen des Paradeisspieles in Innerösterreich. (Zs. d. Hist. Vereins für Steiermark, Jg. XXXIX, Graz 1948, S. 137—152)
DERS., Barocke Spielprozessionen in Steiermark. Zur Kulturgeschichte der theatralischen Festfeiern in der Gegenreformation. (Aus Archiv und Chronik. Blätter für Seckauer Diözesangeschichte, Bd. II, Graz 1949, S. 13—25; S. 45—52; S. 83—91)
DERS., Bühnenformen im steirisch-kärntischen Volksschauspiel (Carinthia I, 141. Jg., Klagenfurt 1951, S. 126—160)
DERS., Schlangenteufel und Satan im Paradeisspiel (Sammelwerk „Masken in Mitteleuropa", hrsg. v. L. SCHMIDT, Sonderschriften des Österr. Museums f. Volkskunde, Bd. I, Wien 1955, S. 72—92)
DERS., Adams Testament und Tod. Apokryphe und Totentanz im lebendigen Volksschauspiel der Steiermark. (Schweizerisches Archiv f. Volkskunde, 54. Jg., Basel 1958, S. 129—149)
DERS., Totentänze im Südosten. (Ostdeutsche Wissenschaft. Jb. des Ostdeutschen Kulturrates, Bd. 6, München 1959, S. 125—152; 4 Bildtafeln, 3 Textabb.)
DERS., Gericht über Adam und Eva. Südostalpine Traditionsparallelen zur Ikonographie eines schwedisch-finnischen Barockbildes in Helsinki. (Carinthia I, 156. Jg., Klagenfurt 1966, S. 10—47; mit 6 Abb.)

Christus soll nicht gegeißelt werden

Ein mittelalterlich-schwedisches Visionsmotiv in einem altsteirischen Passionsspiel

Nur wenig ist bisher aus der Fülle der Christi Leiden-Spiele aus der Steiermark bekannt und in Texten ediert, in Sonderuntersuchungen vorgestellt, so sehr dieses Land Anteil hat an liturgisch-lateinischen Frühformen von Trauermetten und Osterfeiern, an spätmittelalterlichen Textprägungen, an Wort- und Bild-„Ordnungen" für das Bewegungsdrama der figurierten Prozessionen und schließlich der Großform des geistlichen Volksschauspiels bis tief herein in das 20. Jahrhundert als ländliches Passionsspiel auf der Freilichtbühne und ihrer Zusatz-Schauplätze [1]). Dadurch sind auch Einzelheiten, die bei aller Teilhabe am europäischen Gesamterbe doch als Besonderheiten zu werten sind, nicht so ins Bewußtsein getreten wie man es erwarten möchte. Das gilt z. B. für ein Sondermotiv der Leidensgeschichte Christi, das meines Wissens überhaupt nur ein einziges Mal in der deutschsprachigen Erzähl- und Spieltextüberlieferung aufgetreten ist. Es handelt sich um den Versuch, die Schergen des Pilatus an der Geißelung Christi zu hindern.

Die Evangelien (Matth. 27, 26; Mark. 15, 15; Luk. 23, 16 u. 22; Joh. 19, 1) schildern in meist nur sehr knappen Worten die Schmach und die Qual des unschuldig zu Geißelung und Kerkerhaft geführten Heilands, den man dann unmittelbar zur Ecce homo-Weisung, zum Via dolorosa-Gang und zur Kreuzigung schleppt.

Ein noch voll barock zu wertender Passionsspieltext des Jahres 1756 aus Kindberg im steirischen Mürztal schiebt hier eine seltsame, zunächst in ihrer Herkunft nicht erkennbare Szene ein. Es handelt sich 1756 um eine Freilichtbühnen-Aufführung auf offenem Markt zu Kindberg. An sie schloß sich eine Karfreitag-Bußprozes-

[1]) L. Kretzenbacher, Passionsbrauch und Christi-Leiden-Spiel in den Südostalpenländern. Salzburg 1952; L. Schmidt, Neuere Passionsspielforschung in Österreich (Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes, Bd. 2, Wien 1953, S. 114 ff.); derselbe, Das deutsche Volksschauspiel. Ein Handbuch. Berlin 1962, bes. S. 337 ff. et passim. Text und Kommentar zum Admonter Passionsspiel des 16. Jh.s, „Anonymi altteutsche Comoedia Vom Leyden Christi" werden von K. K. Polheim demnächst in einer zweibändigen Ausgabe vorgelegt werden.

sion zum außerhalb der Ortschaft gelegenen, heute noch in seiner Eigenart als „Bühne des steinernen Spiels" bestehenden Calvarienberg [2]). Die Handschrift dieser „Chorfreytagskomödie" des Paulinermönches Johann Franz Rosmann, der als Benefiziat eben die kleine Heilig Grab-Kirche am Fuße des Calvarienberges betreute und in den Kartagen als „Dirigens" der Spielandacht fungiert, ist vollständig erhalten [3]). Sie trägt diesen Titel: „Chor-Freytag-Andacht / oder / Sittliche Lehr- und gedächtnus Erneüerung des Bitteren Ley-/dens, Harten Marter und schmächlichen Creüz-Todt Vnseres göttlichen / Heylands und Lieb-Vollen Erlösers Jesu Christi. / Vorgestellt / durch die In den K. K. Lands-Fürstlichen Marckt Kindberg / Bürgerliche Insassen und anderer Eyffriger Mithelffer in bey-/wesenheit und versamblung Volckreicher Hocher und Niederer / Standts Persohnen / Vnter der wenigen Direction und Obsorg Johann / Franz Rosmann Vnwürdigen beneficiaten / in den berg Calvarj vnweit des benan-/ten und bekannten Marckt Kindberg. / Im Jahre 1756."

Lose Blätter mit Bußpredigten, wie sie so oft in die Spieltexte eingearbeitet erscheinen, sind beigefügt. Im Haupttext der Handschrift begegnet nun diese Szene [4]):

„Porphyrius, diser Edle Röm. Kriegs-Mann spricht:
O Ihr verfluchte Teuffels Knecht,
Was thut ihr dan anfangen,
Mit disen Menschen wider alles Recht,
Er hat ja nichts begangen.
Du luters gsind (stost einen Juden mit den fues)
scher dich hindan
Will dir waß andres weisen.
Gwis bekombst du deinen lohn
Der Teuffel soll dich zreissen.
Gschwind löß auf die strück und band
Last sicher Ihm fort gechen.
Was ihr verübt ist sünd und schand
Ein graussen anzusechen.
Ihr Bastj-Viecher seyd nicht wert,
Daß Euch die Erd thuet tragen.
Dem Teuffel Ihr gar gwis zu kehrt
Der brücht euch Hals und kragen."

[2]) Grundsteinlegung nach der hsl. Pfarrchronik von Kindberg 1674, konsekriert 1686; Konsekration der Calvarienberg-Kirche 1692. Dazu: H. Pilch, 250 Jahre Kalvarienberg Kindberg. Kindberg 1936.
[3]) Steiermärk. Landesarchiv Graz, Hs. 1626.
[4]) Erstveröffentlichung L. Kretzenbacher, Passionsbrauch, S. 43 f.

Damit endet die Szene. Porphyrius tritt ab. Man bricht die Geißelung ab, fährt mit Verspottung und Dornenkrönung fort.

Der Schreiber der Handschrift, der ja keineswegs mit dem „Dirigens" der Aufführung, mit J. F. Rosman identisch sein muß, ist sich der Ungewöhnlichkeit dieser Szene bewußt. Als Erzählmotiv muß es ja blind bleiben. Denn Christus kann ja doch nicht aus der Hand seiner Peiniger gerettet werden, so sehr dieser Porphyrius jene als „lutherisches Gesindel" („Du luters gsind") aus dem Schimpfworterbe der längst vergangenen Gegenreformation anfährt und einen von ihnen, einen „Juden" übrigens und nicht, wie im Palastbereich des Pilatus zu erwarten, einen römischen Soldaten, mit einem Fußtritt hinausjagen will.

Aber die Drastik der Szene, die noch auf der Freilichtbühne im Markt Kindberg, das heißt vor dem Aufbruch der „Procession vnd Creüz-Ziechung auf den Calvarj-Berg ... worzue sich die agierende Personen sich mit Ihren Pferten richten sollen" eingeschoben wurde, ist unverkennbar dem so schrecklich groben Stil der zeitgleichen Passionsdarstellungen aus dem Realismus-Erbe des Spätmittelalters und seiner Übersteigerung in einer wahrhaft grobianischen Zeit der Vorliebe für so viel Grelles, Lautes, Blutiges, insgesamt „Öffentliches" einer grausamen Justiz angepaßt. Aber gerade weil diese Szene sowohl in den Evangelien als auch in den geläufigen Apokryphen, in der zeitgleichen Malerei und Bildhauerkunst der Altar- und Kreuzwegbilder und Leidensstationen fehlt, fühlte sich unser unbekannter Schreiber dieser altsteirischen Passion doch auch bemüßigt, gesondert eine Quelle anzugeben. Er wollte damit sozusagen die Verantwortung einem heute längst verschollenen Exegeten der Passionsmystik zuschieben. Die steirische Handschrift nennt, an den Rand geschrieben, als Szenenursprung „Simon de Neapoli, In hora Passionis Christi". Die Identifizierung dieses Namens und der ganzen Quelle, die ja durch keinerlei Angabe mit Jahreszahl oder durch einen Vermerk ob Handschrift oder Druck leichter auffindbar gemacht erscheint, machte außerordentliche Schwierigkeiten [5]). Nun aber dürfte der Werdegang dieses besonderen altsteirischen Passionsspiel-Szeneninhaltes einigermaßen überschaubar sein.

Es handelt sich um das wenig ausgeprägte, ja winzige Teilstück einer Christi Leidens-Vision der hl. Birgitta von Schweden (1313—1373), zuerst altschwedisch von ihr selber niedergeschrieben und nachmals von ihren Beichtvätern Subprior Petrus Olavi

[5]) Hier möchte ich sehr herzlich Herrn Univ.-Prof. Dr. Friedrich Ohly, dzt. Münster i. W., Frau Univ.-Prof. Dr. Ute Schwab, Neapel, und Herrn fil. lic. Oloph Odenius, Stockholm, danken.

von Alvastra und Magister Matthias von Linköping ebenfalls in Schweden als die berühmten „Revelationes" ins Lateinische übersetzt. Später kamen noch die in manchen Szenen ergänzenden „Revelationes extravagantes" hinzu. Diese „Offenbarungen" der nordischen Seherin sind nachmals durch eine Vielzahl von Handschriften und frühen Drucken über das ganze Abendland hin bekannt geworden [6]).

Zweimal erlebte Birgitta in ihren fast ausschließlich aus Gebets-Meditation und kaum je aus religiös-ekstatischer Verzükkung entspringenden Visionen die Geißelung Christi im Bericht seiner schmerzhaften Mutter Maria. Einmal im I. Buche ihrer „Offenbarungen", im Kap. 10. Die Folgen der grausamen Auspeitschung, die den Leib des Heilands zerrissen hatten, werden geschaut [7]):

„... Ok tha min son stodh swa allir blodoghir ok allir swa sargadhir at änkte fans helt a honom ok thz som matte flängias. Tha vpuäktis andin j enom ok han spordhe. Hwat ey skulin j dräpa han swa odömdan. Ok sundir skar ginstan hans bandh. Ther äptir j fördhe min son sik j sin klädhe ..."

Zu deutsch: „... Da stand mein Sohn ganz und gar blutüberströmt und über und über verwundet. Man hätte keine heile Stelle an ihm finden können. Da erregte sich einer und sagte, daß sie ihn wohl als gänzlich Unschuldigen erschlagen wollten. Ohne Zaudern schnitt er ihm die Fesseln durch. Dann zog mein Sohn sich seine Kleider an ..."

Ziemlich ähnlich, nur geringfügig ausgeweitet, lautet der Bericht im IV. Buche, Kap. 70: Als Maria nach einer Ohnmacht wieder zu Sinnen gekommen war, sah sie wiederum ihren gegeißelten Sohn nackt an die Säule gebunden stehen [8]):

[6]) Zur Frühgeschichte der Handschriften und Drucke der „Revelationes" und der übrigen Birgitta-Nachlässe vgl. G. E. Klemming, Heliga Birgittas Uppenbarelser (Svenska Fornskrift Sällskapets Samlingar, Bd. XIV, 1—5), Bd. 5, Stockholm 1883/84, S. 145 ff., S. 179 ff. — Zur stark angewachsenen Literatur und zu Facsimile-Ausgaben vgl. H. Jägerstad, Stichwort „Birgitta v. Schweden" im Lexikon für Theologie und Kirche, 2. Aufl., Bd. 2, Freiburg i. B. 1958, Sp. 486. Vgl. weiters: U. Montag, Das Werk der heiligen Brigitta von Schweden in oberdeutscher Überlieferung. (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, Bd. 18), München 1968.

[7]) G. E. Klemming, Uppenbarelser Bd. 1, Stockholm 1857/58, S. 29.

[8]) Ebenda, Bd. 2, 1860, S. 132. — Zur Frage, ob dies Spontanaufzeichnungen Birgittas oder aber Niederschriften als Übersetzungsvorlagen sind, vgl. B. Högman, Heliga Birgittas originaltexter. Uppsala 1951.

„... Tha sagdhe een aff thom som ther när stodho tha han flängdis. Hwat vilin j dräpa thänna mannin vtan doom oc göra hans dödz sak jdhran sak, oc sua thetta sighiande skar han bandit oc min son vardh tha lös fran studhinne oc vände sik til sin klädhe ..."

Der Dazwischentretende fährt also die Schergen an, ob sie denn einen Unschuldigen töten und „den Mord zu ihrer Sache", auf ihr Gewissen laden wollten. Wieder löst er Christus von der Geißelsäule.

Diese Einführung eines namenlos Bleibenden, der die Geißelung beendet und Christus von der Säule loslöst, findet aus der noch vor der Mitte des 14. Jahrhunderts erstellten lateinischen Übersetzung der altschwedischen Niederschrift Eingang auch in die beiden frühesten Drucke der „Revelationes", in die sogenannte „editio princeps" des Druckers Bartholomaeus Ghotan zu Lübeck 1492 und auch in die zweite Ausgabe, gedruckt zu Nürnberg bei Anton Koberger 1500. Mit mancherlei Zusätzen in anderen Visionen, aber unverändert an dieser Stelle und gerade auch hier völlig kommentarlos bleibend bei so vielen weitgehenden Anstrengungen, die „Revelationes" in den großen Gesamtzusammenhang hagiographischer und pastoraler Nachweise, Untersuchungen und Überlegungen zur Passionsmystik der nordischen Seherin zu stellen, kommt der zweifache Ansatz unseres Motives in einen anscheinend weit verbreiteten, den in der Gesamtreihe 9. Frühdruck der „Revelationes Caelestes seraphicae Matris S. Birgittae Suecae" zu München 1680 [9]). Hier heißt es I, 20:

[9]) REVELATIONES CAELESTES / SERAPHICAE MATRIS / S. BIRGITTAE SUECAE / SPONSAE CHRISTI PRAEE- / LECTAE, ORDINIS SPONSI SUI SS. / SALVATORIS FUNDATRICIS. / OLIM AB EMINENTISSIMO DOMINO / JOANNE CARDINALE / DE TVRRECREMATA / recognitae et approbatae. / A REVERENDISSIMO / CONSALVO DVRANTO / Episcopo Feretrano insigni Tractatu de Visioni- / bus, Revelationibus, Apparitionibus, Ecstasi, et / Raptu, ac plurimis Notis, eruditissimè illustratae. / NVNC DEMVM. / JUXTA EXEMPLARIA ROMANA RECENS / Impressae, plurimis mendis purgatae, vitâ et miraculis ejusdem sanctae Matris, ac Filiae / Divae Catharinae primae Ordinis Abbatissae, et alijs ornatae. denique quadru- / plici, Biblico, Theologico, Concionatorio, ac Verbali copio- / sissimo Indice auctae. / OPUS PLANE DIVINUM, OMNIQUE STATUI / Ecclesiae, sed inprimis sacris Oratoribus perquam utile. / OPERA / F. SIMONIS HÖRMANN BAVARI ORDINIS SS. SALVATO- / ris et S. Birgittae Prioris, et Confessoris Generalis in Altominster ... MONACHII, / Sumptibus JOANNIS WAGNERI, et JOANNIS HERZMANNI à GELDER, / Bibliopolarum Monacensium. / Typis SEBASTIANI RAUCH. / Anno M. DC. LXXX. (Bayerische Staatsbibliothek München, sig. P. lat. 325. Hier habe ich Herrn Obestaatsbibliothekar Dr. Montag sehr zu danken).

„Cumque filius meus totus sanguinolentus, totus sic laceratus stabat, ut in eo non inveniretur sanitas, nec quid flagellaretur, tunc unus concitato in se spiritu quaesivit: Nunquid interficietis eum sic injudicatum? Et statim secuit vincula ejus . . ."

IV, 70:

" . . . toto enim corpore nudus erat, cum flagellaretur. Tunc unus inimicorum ejus assistentibus lictoribus dicebat, vultis hominem hunc sine judicio occidere, et causam mortis eyus vestram facere, et haec dicens, secuit ligamen. Et jam solutus filius meus a columna, primum ad vestimenta sua se convertit, nec tamen spatium induendi se ei conceditur . . ."

Wenn im Gesamtbereich der Brigitta-Traditionen Europas dieser Visionsansatz irgendwo eine „Schwelltendenz" aufzuweisen gehabt hätte, so wäre er ganz unzweifelhaft in diesem Münchener Druck von 1680 mit der Überfülle seiner Exkurse und gelehrten Schrifttumsnachweise zum Tragen gekommen. In ihn hatte nämlich sein Herausgeber Simon Hörmann, ein bayerischer Salvatorianer [10]), der von 1669 bis 1701 auch als Prior und Generalbeichtiger des (heute noch bestehenden) Birgitten-Klosters Altomünster (Landkreis Aichach, Oberbayern) fungierte, anscheinend tatsächlich alles für ihn Erreichbare zusammengetragen. Nicht umsonst war Simon Hörmann wegen seiner Gelehrsamkeit das „Orakel seiner Zeit" genannt worden [11]). Er hatte all das Viele aufgenommen, was die Theologie zu den „Revelationes" des schwedischen 14. Jahrhunderts beizutragen wußte, seit der Spanier Johannes (Cardinal) de Turrecremata (1388—1468) auf dem Konzil von Basel (1431—37 und 1448) offiziell mit der Prüfung der Birgitta-Offenbarungen betraut worden war. Dazu hatte Hörmann einen Traktat über Visionen, Offenbarungen, Erscheinungen, Ekstase u. ä. des Consalvus Durantus, Bischof von Montefeltro (Mittelitalien) mit abgedruckt, der seit der 5. Ausgabe in der Frühdruck-Folge, jener zu Rom bei Stephanus Paulinus 1606, nachgedruckt zu Antwerpen 1611 und Köln 1628 mit der Rezension des

[10]) Dieser „Ordo Sanctissimi Salvatoris" (OSSalv.) war von Ulf Gudmarsson († 1344), dem Gemahl der hl. Birgitta, gegründet und 1370 bzw. 1378 von den Päpsten Urban V. und Urban VI. auf Grund von Ergänzungen der „Augustinus"-Regel bestätigt worden.

[11]) J. Hemmerle, Stichwort „Altomünster" im „Handbuch der historischen Stätten Deutschlands, Bd. VII, Bayern", hrsg. v. K. Bosl, Stuttgart 1965, S. 17; H. Dürscherl, 1200 Jahre Altomünster, 730—1930. München 1930, S. 37 ff.

Johannes de Turrecremata vereint geblieben war. Simon Hörmann aber bezog sich ausdrücklich auch noch auf die reiche lateinische und italienische Literatur der jüngsten Vergangenheit über Leben und Mirakel der hl. Birgitta und ihrer ebenfalls kanonisierten Tochter, der hl. Katharina von Schweden (1331/32—1381), der ersten Ordensoberin der Birgittinen. Das hagiographische Monumentalwerk von München 1680 ist zudem durch ein reichhaltiges Register voll erschlossen.

Aber hier ist noch zu Ende des 17. Jahrhunderts auch nicht die Spur einer Namenseinfügung (Porphyrius) oder einer Art szenischer Erweiterung der Birgitta-Vision von Christi Geißelung zu entdekken. Das ist vielmehr offenkundig geistiges Eigentum eines Süditalieners namens Michelangelo Caracciolo. Über ihn ließ sich durch freundliche Kollegenhilfe erheben, daß er Kapuziner geworden und als solcher 1656 im Ordenskonvent von Caserta seine Profeß abgelegt hatte. Dabei war ihm, überliefertem Klosterbrauch entsprechend, für das weitere Leben an Stelle des bürgerlichen der Ordensname Simon de Neapoli gegeben. Unter diesem Namen kam er später an den Kapuzinerkonvent Immacolata Concezione in Neapel, auch S. Efremo nuovo genannt. Dort starb der Ordensmann 1721 [12]).

Michelangelo Caracciolo alias Simon de Neapoli scheint ein fruchtbarer und, gemessen an der Dreizahl der Auflagen seines Hauptwerkes, ein erfolgreicher Barockhagiograph gewesen zu sein. Neben einer unvollständig erhalten gebliebenen Materialsammlung von dreihundert Handschriftseiten für ein „Marienleben" [13]) und einem Erbauungsbuche über „Die geistlichen Schmerzen Christi" („Dolori mentali di Gesù Cristo"), das zu Neapel 1717 posthum von Domenico Roselli im Druck herausgebracht worden war, bleibt sein Hauptwerk „Die Passions-Uhr", „Orologio della Passione di Gesù Cristo secondo le 24 ore nelle quali la patì, distinto in discorsi storici, riflessivi e meditativi". Das Werk wurde erstmals zu Neapel gedruckt 1709 bei Felice Mosca, dann 1718 und in dritter Ausgabe 1741 ebenda bei Domenico Roselli.

Eine dieser drei Ausgaben muß nun wohl dem „Dichter" bzw. dem Kompilator des Mürztaler Passionsspieles von Kindberg 1756 vorgelegen haben, da er sich in der Handschrift ausdrücklich auf Simon de Neapoli „In hora Passionis Christi" bezieht. Um den Ursprung des seltsamen Motives kümmert er sich nicht weiter. Ihn bewegt lediglich die apokryphe, einer Vision entsprossene Szene so

[12]) Freundliche Briefmitteilung von Frau Univ.-Prof. Doktor Ute Schwab, Neapel, Mai 1965.

[13]) Neapel, Biblioteca Nazionale, coll. VII, B. 82.

wie sie über den knappen Birgitta-Ansatz hinaus eben der italienische Kapuziner in sein Betrachtungsbuch der „Passions-Uhr" aufgenommen hatte. Hier heißt es in der 2. Ausgabe, Neapel 1718, Kap. 73, S. 75 in einer „historischen Betrachtung über die 13. Leidensstunde, jene, in der Christus an der Säule gegeißelt wurde:

„Discorso istorico sopra l'hora XIII, nella quale Gesù Cristo é flagellato alla Colonna:

...acciò lo facessero spirare tra spasimi a forza di battiture, come già avrebbero fatto, se un Soldato Cavaliere Romano per nome Porfirio, presente ad una tal carneficina, stomacato d'una tal crudeltà, mosso da pietà naturale sfoderato la spada, minacciò chi sottentrar voleva alle stanchezza di chi battevalo, e rimproverandoli della licenza, che non avevano dal Preside, d'ammazzarlo a forza di battiture, con la medesima spada tagliò le funi, che tenevano legato il Signore alla colonna, della quale sciolto, che fu cadde di debolezza e s'involse nel proprio sangue; l'abbiamo questo nelle rivelazioni di S. Brigida nel lib. 4 cap. 10."

Aus dem „unus inimicorum" der (ungenau zitierten) „Revelationes" wird ein römischer Offizier namens Porphyrius. Dem wird es in der Folterkammer bei solch grausamem Geschehen übel. Von einem „natürlichen Mitleid bewegt" zieht er sein Schwert, bedroht die Schergen, denen er vorwirft, daß keine Vollmacht vom Praesidenten gegeben sei, den Gefangenen tot zu schlagen. Mit der Waffe durchschneidet er die Stricke der Geißelsäule, daß der Herr vor Schwäche niederstürzt, sich mit dem eigenen Blute besudelt.

Das also brauchte der Verfasser des nur um wenige Jahrzehnte später datierten steirischen Passionsspieles nur zu übersetzen, zu versifizieren, zu „dramatisieren". Lateinische, spanische, vor allem italienische Erbauungsliteratur hatte seit Beginn der Gegenreformation die Alpenländer und ganz Süddeutschland in Themen- und Auflagenfülle überschwemmt. Für Österreich und Bayern und für die volkstümlich sich gebenden Erbauungsbücher der Kapuziner italienischer Muttersprache als Hagiographen wie als wortgewaltige Wanderprediger in den kaum türkenbefreiten östlichen Vorlanden gilt dies in besonderem Maße.

Die Vision konnte ja, wie schon betont, kein tragendes Motiv werden. Nach den Evangelienberichten und dem in der theologischen Exegese auch bei Simon Hörmann immer zugrunde liegenden Wissen um die „praedestinata crucifixio", den „Vorbestimmten Kreuzestod", konnte sich nur eine Art Episode im Handlungsverlauf der Passion Christi ergeben. Sie hat aber auch nie die Gestaltungskraft und die Verbreitung jener anderen Episoden in der Leidensgeschichte des Herrn erfahren, wie sie als Erbe spätmittelalterlicher Visionsmystik insbesondere durch süddeutsch-bayerische und österreichische Bildgestaltung und Gedankenprägung zur Barockdevotion in den sogenannten „Geheimen Leiden" [14]) Bedeutung in der Volksfrömmigkeit erhielten. Man denke an Szenenbilder des „Unbekannten Leidens" wie „Christus auf dem Dreikant" [15]), an die szenische Formung „Christus sucht seine (von den Schergen im Geißelungskerker mutwillig verstreuten) Kleider" [16]), an die Sonderqual Christi durch den ihm von einem Schergen namens Dani eingestoßenen „Zungendorn" [17]) usw.

Aber es bleibt gleichwohl seltsam, daß auch die Legende, die den Evangelienbericht vom Leiden Christi wie mit einem Kranze blutigroter Blumen umrankt, nahezu keine Menschenseele bemüht, sich dem grauenhaft Leidenden barmherzig zu nähern. Nur die Frauen beim Kreuzweg sind es nach Lukas 22, 28 ff., auch sie nur weinend, passiv-mitleidend. Das mitleidig gereichte „Schweißtuch der Veronika" gehört ja als Legendenmotiv wie als Passions-„Reliquie" zu Rom selber erst dem 12. Jahrhundert an. Nach den kanonischen Evangelienberichten wird zwar ein Simon von Cyrene von den Legionärsfäusten gezwungen, dem Zusammenbrechenden das Kreuz tragen zu helfen. Aber er tut es nur widerwillig; nach manchen mittelalterlichen Legenden nur unter scharfem Protest dagegen, daß die Angehörigen der Besatzungsmacht ihn hier zu einem schimpflichen Dienst an einem Delinquenten zwingen, mit dem er nichts zu tun haben wolle.

Auch Ahasver hatte nach den unglaublich weit verbreiteten Legenden vom Ewigen Juden Christus hart von seiner Türe gewie-

[14]) Fr. Zoepfl, Das unbekannte Leiden Christi in der Frömmigkeit und Kunst des Volkes (Volk und Volkstum, Jahrbuch für Volkskunde, Bd. II, München 1937, S. 317 ff.). — Dazu L. Kriss-Rettenbeck, Bilder und Zeichen religiösen Volksglaubens. München 1963, S. 61 ff.

[15]) L. Kretzenbacher, „Christus auf dem Dreikant." Zur Südostverbreitung eines altbayerischen Barockbildes (Carinthia I, 148. Jg., Klagenfurt 1958, S. 680 ff.). Hier auch der Abdruck einer Handschr. des Jahres 1792 aus St. Lambrecht, Obersteiermark, mit der Aufzählung von fünfzehn „Geheimen (Unbekannten) Leiden".

[16]) T. Gebhard, Christus sucht seine Kleider. Ein Beitrag zur Ikonographie der Passion Christi (Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 1951, S. 58 ff.). — Eine Studie über das gleiche Motiv im Bereich der Südostalpen, insbesondere Sloweniens, bereitet dzt. Emilijan Cevc, Ljubljana, vor.

[17]) L. Kretzenbacher, Heimat im Volksbarock. Kulturhistorische Wanderungen in den Südostalpenländern (Buchreihe des Landesmuseums für Kärnten, Bd. 8, gel. v. G. Moro), Klagenfurt 1961, S. 31 ff. (Das „Heilige Haupt" zu Klagenfurt), Abb. 2 und 3.

sen. Nur die unvernünftige Kreatur wollte dem todbereiten Erlöser in seiner Leidensstunde helfen: der Kreuzschnabel (loxia curvirostra). Der wollte nach der ätiologischen Legende die Nägel aus dem Leidensholz und aus den durchstochenen Händen des Gekreuzigten ziehen, daß seiner Art für immer der verbogene Schnabel der Hilflosigkeit als Zeichen des Mitleids verblieb.

Aber kein Mensch ist dabei, so viele Passions-Legenden es seit der Frühzeit des Christentums gibt. Wirklich nur von einem einzigen gibt es eine spärliche Kunde, von unserem Porphyrius. Dabei wäre es wohl denkbar, daß sich die Summe des Leidens noch tragisch-erregender in die Seele betrachtender Menschen hätte legen lassen können, wenn ein Legendendichter, ein Prediger, irgendein mahnender Ausdeuter des Geschehens zwischen Gethsemane und Golgatha das Ergriffensein seiner Leser und Zuhörer noch dadurch hätte steigern können, daß er selbst die Wirkungslosigkeit menschlichen Helfenwollens angesichts der Unerbittlichkeit des Leidenmüssens im Erlöserwillen hätte hervorheben können. Umso selsam-rätselhafter bleibt das einsame Beispiel der Porphyrius-Legende.

Es ist müßig, zu fragen, wie jener italienische Kapuziner dazu kommt, den „unus inimicorum" seiner Vorlage zu einem Ranghöheren, offenkundig zu einem mit Befehlsgewalt ausgestatteten „Soldato Cavaliere Romano", einem Offizier zu machen. In den „heiligen Schriften" namenlos Gebliebene erhielten seit den frühesten Apokryphen immer gerne Eigennamen. Der Rechte und der Linke Schächer als Dismas und Gesmas nicht minder als der Hauptmann Longinus unter dem Kreuze. Die mittelalterlich-schwedische Vision, die barocke Weiterformung im italienischen Erbauungsbuche und ihre deutsche Eingliederung ins altsteirische Passionsspiel bleiben im Rahmen des Typischen um die Meditationen zur Passion Christi. Im besonderen gilt dies auch für das Eingehen eines solchen Motives aus der Erbauungsliteratur ins geistliche Volksschauspiel. In der Steiermark stellt sich zum Kindberger Beispiel von 1756 ein ähnliches noch für die Obermurtaler Passion des frühen 20. Jahrhunderts [18]). Auch sonst sind ja im

[18]) Der obersteirische Spielführer Matthias Seidl, vulgo Potz in der Reichenau († 1947) fügte solcherart unbedenklich in den bis 1938 gespielten Reimverstext der Passion „aus einem alten Hausbuch" den Gruß Christi an das Kreuz ein, wie er aus einem in der Steiermark und Kärnten sehr verbreiteten Erbauungsbuche entnommen war. Nach meiner Nachsuche beim Christusspieler waren es selbstgewählte Auszüge aus Cl. Brentano, Das bittere Leiden unseres Herrn Jesu Christi nach den Betrachtungen der gottseligen Anna Katharina Emmerich, Augustinerin des Klosters Agnetenberg zu Dülmen († 1824). Graz 1909. Vgl. L. Kretzenbacher, Passionsbrauch, S. 60.

bayerisch-österreichischen Passionsspiel viele Ansätze in den Betrachtungsbüchern etwa des Kapuziners Martin von Cochem (1634—1712) mit seinem ungeheuer weit verbreiteten „Leben Jesu" (1680) zu tragenden Szenen verwertet worden [19]). Unser mittelalterlich-schwedisches Visionsmotiv ist zwar auch insbesondere in den vielen lateinischen Handschriften und Drucken zumal des 16. und 17. Jahrhunderts sehr weit verbreitet gewesen. Man darf hier auch erinnern, daß sich besonders viele Birgitten-Traditionen gerade in Italien erhalten haben. Die heiligmäßige Witwe, Nonne und Ordensstifterin Birgitta hatte ja die letzten dreiundzwanzig Jahre ihres Lebens als Ordens-Organisatorin und als Pilgerin in Rom und in Italien verbracht (1349—1373). Dennoch hat das Visionsmotiv „Christus soll nicht gegeißelt werden" sehr spät erst einen barocken Betrachter so sehr angeregt, daß er es ins Erbauungsbuch der „Passions-Uhr" als ein gewiß für ihn selber und seine Leser recht ungewöhnliches Meditationsbild aufnahm, das wiederum ein anderer, ausdrücklich von ihm angeregter Barockhagiograph aufgriff, es aus dem Italienischen in anspruchslose deutsche Verse zu setzen für ein steirisches Christi Leiden-Spiel von 1756, mit dem die Geschichte des so weit gewanderten Motivs allem Anschein nach gänzlich verklungen ist.

[19]) J. J. Ammann, Das Leben Jesu von P. Martinus von Cochem als Quelle geistlicher Volksschauspiele (Zeitschrift des Vereins für Volkskunde III, Berlin 1893, S. 208 ff., S. 300 ff.); dazu L. Kretzenbacher, Lebendiges Volksschauspiel in der Steiermark. Wien 1951, S. 183 f., 259 f.

Das „Komödie Buch über das Leben des heil. Martyrer Christoph"

Ein bisher ungedrucktes Volksschauspiel-Bruchstück aus der Steiermark

Wie reich die Steiermark an geistlichen Volksschauspielen aus spätmittelalterlicher, barocker und noch späterer Überlieferung ist, das hatte bereits der Vater der deutschen Volksschauspielforschung Karl Weinhold rühmend hervorgehoben[1]. Große Sammlungen von Texten konnten verhältnismäßig früh schon im Druck erscheinen oder werden seit Jahrzehnten dafür sorgfältig vorbereitet[2]. Manch ein Spiel- und Liedertext hat früh die Aufmerksamkeit von Sammlern und Forschern auf sich gelenkt[3]. Bis in unsere unmittelbare Gegenwart lebt dieses Erbe geistlicher Volksdichtung in vielen Themen, wenn auch mehr und mehr auf wenige Spielkreise altartigen Darstellungs- und Singstiles eingeschränkt und — selbstverständlich! — auch hier in manchem dem neu als erforderlich Empfundenen angepaßt[4]. Manche Spielinhalte lassen sich unverkennbar als Kulturerbe des Barocktheaters in seiner Blüte auf den Schul- und Ordensbühnen entweder im Umkreis der Jesuitenbühnen im Lande (Graz, Judenburg) oder der Klosterschul-Bühnentradition der Benediktiner (besonders in Admont, St. Lambrecht), wie der Zisterzienser (Rein) erkennen[5]. Als „dramatisierte Volksbuchstoffe" erweisen sich ehedem wie

[1] K. Weinhold, *Weihnachts-Spiele und Lieder aus Süddeutschland und Schlesien*, Graz 1853 (Neudruck Graz 1870), bes. S. 79 ff., 133 ff., 302 ff., 372 ff. et passim.

[2] Vgl. A. Schlossar, *Deutsche Volksschauspiele*. In Steiermark gesammelt, 2 Bde., Halle 1891; J. R. Bünker, *Volksschauspiele aus Obersteiermark*, Wien 1915. Verwiesen sei auf die überaus reiche Handschriftensammlung meines verehrten Lehrers Karl Polheim (1883—1967), Graz, die dzt. von seinem Sohne Univ.-Prof. Dr. Karl Konrad Polheim, Bonn, zur kommentierten Ausgabe vorbereitet wird.

[3] V. v. Geramb, *Die Knaffl-Handschrift. Eine obersteirische Volkskunde aus dem Jahre 1813*, Berlin 1928 (Quellen zur deutschen Volkskunde, 2).

[4] L. Kretzenbacher, *Die Steiermark in der Volksschauspiellandschaft Innerösterreich*, in: Österr. Zs. f. Vk. N. S. 2 (1948), S. 148 ff. und Faltkarte; ders., *Lebendiges Volksschauspiel in Steiermark*, Wien 1951 (Österr. Volkskultur. Forschungen zur Volkskunde, 6); L. Schmidt, *Das deutsche Volksschauspiel. Ein Handbuch*, Berlin 1962, bes. S. 337 ff. (Innerösterreich und Burgenland); P. Simhandl, *Bühne, Kostüm und Requisit der Paradeisspiele*, Wien 1970.

[5] Vgl. L. Kretzenbacher, *Jesuitendrama im Volksmund. Zum Thema von der getreuen Frau in Ballade und Sage, auf dem Barocktheater und im Volksschauspiel*, in: Sammelwerk „Volk und Heimat", FS f. V. v. Geramb, hrsg. von H. Koren und L. Kretzenbacher, Graz — Salzburg — Wien 1949, S. 133 ff.

z. T. heute noch beliebte Spielthemen wie „Hirlanda" oder „Genoveva" (zuletzt in Steirisch Laßnitz im Winter 1973/74). Doch erstaunlicherweise ist hierzulande nur ganz wenig der ansonsten in Liedform und Prosaerzählung recht lebendigen Welt der Heiligenlegende für das Volksschauspiel entnommen. Das fällt immerhin auf im Vergleich mit anderen Volksschauspiellandschaften mit ansonsten gleich fruchtbarem Wurzelgrund im Barockerbe und der Vielfalt seiner Schößlinge als Liedflugblätter, Liedgesang, Spieltexte und Erbauungsbücher im Rahmen der Volksfrömmigkeit, gesehen etwa im Hinblick auf Tirol wie auf die mit der Steiermark ehedem politisch verbundenen wie deutlich weitgehend gleichartig kulturell geprägten innerösterreichischen Südostalpenländer mit ihren deutschsprachigen oder slowenischen Spieltraditionen. Wir haben es aber auch dort erstaunlicherweise fast nur mit Legendenspieltexten aus dem Erbe des Volksbarocks zu tun, die — wie etwa das „Magdalenen-Spiel"[6] — zumindest in der Steiermark nicht bis ins 20. Jahrhundert herein weiter gespielt worden sind, vielmehr nur noch als Rollentextblätter ländlicher Spieler von einst überlebt haben. Das gilt beispielsweise für das „Barbara"-Thema der Eisenerzer Bergknappen[7]. Vor allem betrifft es das Fragment eines steirischen „Christophorus"-Spieles, dessen Kenntnis wir dem unendlichen Fleiß des 1967 neunzigjährig verstorbenen Benediktinerpaters und Volkskunde-Sammlers Romuald Pramberger verdanken. Er hatte den Text in einem handschriftlichen Rollenbuch eines alten Müllers namens Johann Diethart aus St. Oswald im Pölstale bei Oberzeirung gefunden und in seine unglaublich reiche handschriftliche Sammlung von Volksschauspieltexten, Liedern, Sprichwörtern, Redensarten, Sagen, Märchen usw. 1922 übertragen[8]. Der stark zerspielte Volksschauspieltext sei hier erstmals nach der Abschrift durch und bei Romuald Pramberger im Druck wiedergegeben[9].

Komödie Buch über das Leben des heil. Martyrer Christoph, wie er auf Erden dem größten Herrn ein Diener zu werden hat angenommen, bis er zu den christlichen Glauben ist gekommen, wo er eben durch die Marter seinen Geist hat aufgegeben.

[6] Vgl. L. Kretzenbacher, *Magdalenenlegende und Volksschauspiel*, in: Sammelwerk „Beiträge zur Volkskunde Tirols", FS f. H. Wopfner, Teil II, Innsbruck 1948 (Schlern-Schriften, 53), S. 219 ff.

[7] Vgl. L. Schmidt, *Volksschauspiel der Bergleute*, Wien 1957 (Leobener Grüne Hefte, 27), S. 49.

[8] R. Pramberger, Hsl. Notizbuch Nr. 39, Eintragung Nr. 18498 im Steir. Volkskundemuseum Graz. Der Text im Ergänzungsbande III, dictamen 2771. Das Fragment stammt nach R. Prambergers Urteil aus der Zeit von etwa 1830; die ihm vorgelegene Hs. war mit 1864 gezeichnet.

[9] Es hat den Anschein, daß R. Pramberger bei seinem Funde selber nur lose Blätter vorgelegen hatten. Auch meine eigenen Nachforschungen nach diesen Originalblättern in der Volkskunde-Sammlung R. Prambergers, die bei Kriegsende 1945 im steirischen Benediktinerstift St. Lambrecht regelrecht geplündert worden war und mühsam erst viele Jahre später von mir gesichtet und von ehem. Hörern und nunmehrigen Kollegen Hans Frühwald und Dr. Elfriede Grabner-Graz vorläufig hatte aufgestellt werden können, blieben ergebnislos.

Autur.
Liebe Christen insgemein,
So heunt allhier erschienen seint,
Vernehmt es kürzlich wohl in acht,
Wie Christophorus den größten Herrn sucht.
Darum seid still u. merkt, was er sagt.
Er kommt herein u. um einen Herrn fragt.
(Geht ab.)

Christoph.
Meine Stärk und adelige Tat
Mich allein dahin rat,
Wie ich dem größten Herrn
Kunnt ein treuer Diener werdn.
Doch höre ich von vielen Weisen
Den König über alle preisen.
Man sagt, er sei der allergrößt.
Der Vorwitz mich auch dahin stößt,
Ich wollt ihm getreu dienen eine Zeit.
Mich gedünkt, er kommt izt allbereit.
(Der König tritt auf.)

Christoph:
Mächtiger König, gnädigster Herr!

König:
Aus welchem Land kommt ihr daher?
Du bist ein junger, starker Mann.
Vielleicht bei mir um Dienst suchet an.

Christoph:
Mächtiger König, ich auch vernommen,
Ehe ich hieher bin kommen,
Daß ihr ein mächtiger König seid,
Bezwinget auch viel Land und Leut.
Darum will ich euer Diener gar wohl sein.
Vertraut nur auf die Stärke mein!
Ich will mich lassen brauchen zum streiten und kämpfen
Und will alle eure Feinde dämpfen,
Will sie auch vertilgen sogar,
Weil mir nicht graust vor kein Gefahr.

König:
Wohlan! ich hab ein Krieg vor mir,
Will diesen alsbald probieren an dir.
Deine List und adeliche Gestalt
Auf dein Person mir wohlgefallt.
Du sollst sein der größte bei Hof;
Mit dir ich viel zu verrichten hab oft.
Wie heißt du aber mit deinem Namen?

Christoph:
Ophrus ist jetzt mein Nam,
Von dem Lande Kanaan.

und von Namen bin ich geboren und erzogen,
und hab gleich selbst bewogen,
wie ich den größten Herrn auf Erden
kunt ein getreuer Diener werden,
darum o König tut euch bewegen
ich will nach euern Willen leben.

König:
So weit ich das ganze Land
allein bestehet in meiner Hand,
hab auch zu fürchten keine Feind,
sie mir alle unterworfen seint,
an Geld und Gut kein Mangel leid,
an Saiten=Gespiel hab ich mein Freud,
dieses alles du erfahren wirst.

Christoph:
Mächtiger Herr und edler Fürst,
es braucht die Sach keinen Bericht.
Dann Eure Macht ist groß, wie man hir sieht
ich Will sie euch helfen vermehren
kein Feind soll sich an uns erwähren.

König:
So sei dir übergeben zu Hand,
alles Volk in meinem Land,
dazu meine Rät und tapfre Leut
seint aber abgericht zu allem Streit
darauf ich mich verlassen kann,
weil du auch bist ein tapfrer Mann,
nun last euch hören über Musikanten,
seid bald mit eurem Gespiel vorhanden.
(Es wird gesungen: Als Gott hat die Welt erschaffen.)

Christoph:
Mächtiger König das tut mir Gefallen
Die Freud ist nicht mit Geld zu bezahlen
ein so großer herrlicher Pracht
viel tausend Freuden in meinen Herzen macht,
aber eines tut mir bei meinen Gewissen,
die Ursach möcht ich auch gern wissen,
warum man den Teufel nennet
gar geschwind und unbehänd,
ein Zeichen macht mit der Hand,
dieses ist mir unbekannt,
die Ursach mächt ich auch gern wissen.

König:
Laß dir diß nicht vertrießen,
ob man schon hat viel Geld und Gut
ist doch zu fürchten in der Weld
daß der leidige Teufel und Luzifer
mitsamt sein höllischen Herd.

Er tut allezeit nachtrachten
wie er uns Christen kund zu Sklafen machen
darum ein jeder Christ
das Kreuz vor sich zu machen beflüssen ist.
auch sei du dessen auch Bericht.

Christoph:
Und dieses kann ich fassen nicht,
soll denn der Teufel so mächtig sein
daß bring ich nicht ins Herz hinein.

König:
Er ist gewaltig glaub mirs frei
welcher nicht mit Stangen und Schwert
sein Krieg tut führen unbewährt,
er braucht nur lauter Falschheit eben,
daß er den Menschen und uns alle bringen um das ewige Leben.

Christoph:
So wahr ich ehrlich bin und from
will sehen daß ich zu ihm kann kommen
und um einen Dienst halten an
auf daß wenigste daß ich sagen kann,
ich bin den größten Herrn Diener worden
und wills erzählen an allen Orten.

König:
Ich rat dirs nicht daß du bei den Teufel
um mein Dienst haltest an,
dann er ist gar ein liegner Geist
und dir gewiß einen Possen weißt,
sein Reich gewährt zwar ewiglich,
doch fliehe in, ich Bitte dich,
die ewige Pein gibt er dir zum Lohn
willst du ihm suchen gehe ich dovon.
Viel Glück wünsche ich dir auf den Weg.

Christoph:
So will ich gehen Weg und Straß und Steg
daß ich zu den Teufel kommen möcht,
wan man mich schon wird lachen aus,
vor diesen Herrn mir gar nicht graußt.

Hex:
Wen ich denke an die vergangne Zeit,
so ist es mir von Herzen leid,
daß ich mir in meiner jungen Lebenszeit
nicht besser erlustiget hab
weil jetzt Lohn ist in Grab
und mich niemand haben will,
so bin ich geduldig und schweig still.

Christoph:
Sage an meine Alte kanst du mir sagen,

wo ich den Teufel kann erfragen
ich wollt ihm gern dienen eine Zeit,
ich sonst keinen Herr nicht weiß.

Hex:
Sagt an was wollt ihr mir dingen
ich will ihn in dieser Nacht Stund herbringen,
dann ich mit ihm die ganze Nacht
mit Tanzen und springen hab zugebracht
schenkt mir was auch anheint
ein Trinkgeld ich von euch begehr

Christoph:
Hier hast du 3 Heller
und schleunige dich in diesen Sachen

Hex:
Werens 3 Taller so wollt ich lachen,
wollt ich mir schaffen ein guten Mut,
aber seht nur zu was ihr tut
daß ich euch nicht du bringen,
so werd ich ihm in dieser Nacht Stund herbringen

Teufel:
Sag an o Mann wen suchest du?

Christoph:
Sag an o Mann was frägst du?

Teufel:
Was machts du unter diesen Häusel?

Christoph:
Ich suche den größten Herrn den Teufel.

Teufel:
Wenn du ihn suchest der bin ich
der Ursach dessen berichte mich,
wenn mir zu dienen ist dein Willen,
ich will dich genug mit Reichtum füllen,
du sollst trauen und bauen auf mich.

Christoph:
Starker Teufel ich habs dafür,
daß ihr seit der mächtigste auf Erden,
darum will ich eucher Diener gar wohl werden,
und will euch dienen vor andern allen.

Teufel:
Bei mir wird es dir gefallen,
ich will dich reichlich genug bezahlen,
dein Dienst soll sein viel Leut umbringen,
und nach allen zeitlichen Ehren Dring,
Schelten, Fluchen, Huren, Saufen und Schlagen
kanst als unter meinen Namen wagen.

Buß und Beten sag ich dir frei
ist alles verboten in meinen Reich,
du kanst die Zeit unnütz verzehren
das faullenzen darf dir niemand wehren,
in Liegen und Bedrügen halt auch mit,
beim Henker sag die Wahrheit nicht
wen du bei mir willst leben
so merke meine Lehr gar eben.

Christoph:
Starker Teufel! ich habs vernuhmen
den ganzen Dienst in einer Summe
man vermeintes sei kein Ehr
nachzufolgen in deiner Lehr
doch will ich mich dir wagen in die Schantz
damit ich erlang den Ehren Kranz.

Teufel:
Liebster Diener, will dich probüren
will dich auf eine Hochzeit führen
iß und trink, saufe dich bald voll,
laß den Gästen keine Ruh,
wirf ihnen Schüssel und Teller zu,
stich ein oder zwei Mann tot
mit hin hast du die erste Prob.

Christoph:
Ich hab es versprochen, was wollt ihr mehr,
weil ihr seit der Teufel ein gnädiger Herr.

Teufel:
Wer hat leider dieses Holz daher gebracht,
daß ich stolz mein Reiß nicht versetzen mach,
es plagt mich und erschrökt
bist du mein Diener so nimm es wek,
ich will daß es in der Sinkgruben stekt.

Christoph:
Was da mein Herr was fürcht' ihr euch
ist nicht ein Holz den andern gleich,
was soll euch das Holz anfechten
ists euch nicht recht verschaff den Knechten,
daß sie es nehmen von der Stadt,
daß man ein sichre Strassen hat
bist du so mächtig in der Welt,
und nicht kring an Gut und Geld,
und stellst euch hir so furchtsam an,
ihr seid woll ein verzagter Mann.

Teufel:
Ich sag dir gleich mit einen Wort
an diesen Holz erlangst du kein Ehr
ich bin der Teufel ein gnädiger Herr.
Dieß ist nur zum Gunst der Menschen
und hat sie gebracht zum ewigen Fallen,

Gott ist ein Mensch gewordener Sohn,
er sieht sich um ein anders Mittel um,
er last sich an das Kreuz heften an,
er erlößet das menschliche Geschlecht daran,
er hat mich mit seinen eigenen Waffen
dahin gebracht und geschaffen,
daß ich das Kreuz bis auf die jetzige Stund,
ohne Schmerzen nicht ansehen kunt,
es zittert mir mein ganzer Leib,
willst mit mir gehen ich da nicht bleib.

Christoph:
Ich geh nicht fort
ich sag euchs eh
Teufel wie ich merk
hat dieses Kreuz viel größer Sterk,
ich laß dich Teufel bei der Pracht,
dann Gottes Sohn sei hochgeacht,
ich mir einmahl vorgenohmen,
vor den größten Herrn zu kommen.

Teufel:
So bleib du ein verfluchter Christ
du meiner Gnad nicht würdig bist.
(Der Einsiedler kommt.)

Teufel:
Wohlan o Eremit
was machts du in der finstern Hütt,
wie kommt's daß dir der finstre Wald,
besser als die Stadt gefallt
ist daß nicht ein bedrübter Staat,
ein grob und hartes Klaußner Gwand,
ein Kleid von Laßdor ging doch vor.

Einsiedler:
Ein Mensch so nah der Himmelstracht
acht kein Wohllust noch Kleiderpracht
ein Hut und Kleid so mich decken kann,
ist stadtlich genug für mein Person
wo findet man größre Freud,
als in der süßen Einsamkeit
allwo man mit vergnügter Ruh,
sein Leben kann bringen zu.

Teufel:
Ja, ja, hast recht, ich Stimm dir bei,
daß ein gemeine Lust auch sei,
in den Wald der Jagdbarkeit,
wo die Hirschlein und die Reh
lustig springen in die Höh,
aber allein und verschlossen sein
dieses geht mir gar nicht ein.

Einsiedler:
Ist nur ein blose Eitelkeit,
daß irdische Geschütz der Jagdbarkeit,
ein rein andächtigs Klaußner=Gemüt
ist alzeit ein Jagdgebiet,
und das Prefir ist ein Geschoß
geh ich auf die gute Weide los,
und bring meiner Seel ein guten Schmauß
von dieser edlen Jagd nach Haus

Teufel:
Hast du so Lust zu dein Preffir,
ich will dir eins geben, hab auch eins bei mir,
du kanst damit die Zeit vertreiben,
laß beten und fasten nur ein mahl bleiben
dann du hast schon so viel gutes getan
ich will dir geben ein Gespan
der dir die Zeit vertreiben kann
und geb dir ein Weibsbild zur Unterhaltung.

Einsiedler:
Wer Gott recht lieb hat und dienen will
den ist daß Beten nicht zuviel.
beten und die Geiselstreich
die bringen ein ins Himmelreich,
geh nur hin o du verführerisches Gesind
dein Rat ist nichts als ungesund,
laß mich in meiner Einsiedelei
nur der Andacht wohnen bei.

Teufel:
Du bist der erste o Eremit
der mich verstoßt aus seiner Hütt,
ich weiß kein Ort noch Werkstadt,
wo man mich nicht in Ehren hat,
geh ich zum Bauer auf das Feld
oder in fürstliche Kabinet,
auch sogar in Klöstern schon
bin ich überall Patron.

(geht ab.)

Einsiedler: (allein.)
Weiß nicht was daß doch bedeut anheunt,
daß ich sonst bin ganz allein.

Engel:
Fürchte dich nicht o Bruder mein,
Gott schikt mich zu dir herein,
dich trößten in deinen Streit;
streit fort es klugt dir zur Seeligkeit.
Liebe Christen, hochgeacht,
in Herzen dieses wohl betracht,
wie leicht die Seel geholfen sei,
wie billig daß sich Gott erfreut,
nur allein der Gottes Gnad

der uns am Kreuz erlöset hat,
und alle arme Sünder,
auserwählt zu Gottes Kinder.

Christoph:
Was machst du da du kleiner Knab
wie rechte Frage an dich hab,
sage mir an wo wohnt Gottes Sohn
ich wollt ihn gern treffen an.

Engel:
Wen du willst wissen Gottes Sohn,
gehe diesen Weg weit nicht davon
ein Klaußner dir begegnen wird
den grüße du wie es sich gebürt,
er wird dir diese Bitt erweisen,
und auch deine Seele speisen.

Christoph:
Ich sage es frei und unverhold
den Teufel ich nie hät dienen solt
Gottes Sohn muß sein der allergrößt
ich will ihm dienen auf das best,
mein Herz tut sich schon erfreuen,
muß mit heller Stimm auf schreien,
halla, halla, ist niemand da.

Einsiedler:
Was schreit ihr so mein lieber guter Freund,
habt ihr euch verirt,
wie es wohl öfter geschiht, in diesen Wald.
tut mir sagen, ich will euch gern
auf die rechte Straßen kehren.

Christoph:
Gar nicht mein lieber alter Herr
nur eine mich verlanget sehr,
sag mir an wo wohnet Gottes Sohn
ich wollt ihm gern treffen an.

Einsiedler:
Ganz willig und gern mein lieber guter Freund
den ihr suchet für gewiß
der allerhöchst und heilig ist,
den kein andern Gott wollen wir uns nennen laßen,
als den wir uns so stark zu Gemüte fassen
zeigt mir nur euer Leben ganz

Christoph:
Ehrwürdiger Vater merkt euch eben
mein Vater hat mich in der Jugend
abgericht wohl in der Tugend
das Schwert zu führen in meiner Faust,
damit es mir von keine Feind nicht graust

325 als ich aber erwachsen bin,
so komt mir in meinen tollen Sinn,
nicht zu dienen als hohen Fürsten,
mich tuts sehr nach Ehrgeiz dürsten,
als dann kam ich zu einen König groß
wollt ihm eine Zeitlang dienen bloß,
330 wollt streitten gegen seine Feinde,
doch fürcht er den Teufel sehr,
darum wollt ich ihm nicht lang dienen mehr,
und hab ihm gleich den Dienst aufgesagt,
335 und um den Teufel selbst gefragt
der Teufel tät mir gleich seinen Dienst zusagen,
sein Amt war nichts als Saufen und Schlagen
Schelten und Fluchen Leut umbringen
und nach allen zeitlichen Ehren dringen,
340 nach diesen wollt er mich probieren,
wollt mich auf eine Hochzeit führen,
da sah ich neben den Weg
ein hölzernes Kreuzlein stehen,
da erschrak er über die Massen
345 und nahm behänd eine andere Straßen,
da hab ich erkent gleich,
daß er der größte Herr nicht sei
und hab in gleich den Dienst aufgesagt,
und dies ist mein ganzes Leben
350 und tut mir weiter Nachricht geben.

Einsiedler:
Mein lieber guter Freund
durch dieses Kreuz habt ihr vernohmen,
den wahren Glauben in einer Summa,
beten, fasten und die guten Werk
355 ist unsrer Seel ein große Stärke,
wie auch die sieben heiligen Sakramente
sind eigentlich eingesetzt zu diesen End,
deren sich unsere Seel erfreut
wir sein sehr schwache Wandersleut,
360 nun weißt du dich zu richenten fein
wen du willst Christi Diener sein
wie gefelt dir diese meine Lehr.

Christoph:
Gar wohl mein lieber guter Herr
aber eines mich verlanget sehr
365 wan mir das Fasten und das Beten
in diesen Werk nie Eintrag tät
ihr sehet ich bin ein junger Mann,
treibt mich zu diesen Werk nicht an.

Einsiedler:
Lieben sollst du deinen Gott
370 du kanst allzeit wieder aus der Not
du dich kanst nur nicht beschweren

du kanst noch alles lehren
es ist allhir ein Wasserstrom oder Fluß nicht weit,
darin erdrinken sehr viel Leut
375 der Fluß weder Schiff noch Brucken hat
daß man hinüber kann zu der Stadt
du kanst sie aus Lieb hinüber tragen
sie werden Gott und dir Dank sagen

Christoph:
Ich sag es frei und unverhold
380 den Teufel ich nie hät dienen solt
Gott muß sein der allergrößt
ich will ihm dienen auf allerbest
wenn ich schon muß dessendwegen
mein Leben in die Feindes Gefahr geben.

Knabe: (ruft 3 mahl)
385 O Ofrus ich bitte dich zum ersten mahl
errette mich vom Wasserfall.

Christoph:
O kleines Kind wer bist du dann
das ich dich schir nicht ertragen kann
ja wie ich vermein
390 kunt die ganze Welt nicht schwerer sein.

Knabe:
Dann was wollt der Himmel und die Erde sein
ich bin Gott, der Schöpfer und Erlöser dein.

(geht ab)

I. Mordknecht:
Im Namen des Königs Keifer,
daß sollten anzeigen dir,
395 daß du zu keiner Frist
sollst bekennen guter Herr Jesu Christ,
wir sollen dich gleich mit zitter
und sollten dich gleich gebunden führen
gib dich nur willig in die Bande,
400 daß wir dich können führen zu Handen.

Christoph:
Wenn ich nicht will
so solt ihr mich nicht
von dannen geh ich keinen Tritt,
ihr sollt mich keiner nicht berühren,
405 an euch will ich mich all erwähren.

II. Mordknecht:
Wen du mit deiner Stärke willst bochen,
so wollen wir dir gleich was anders kochen,
geh mit uns und saum dich nicht
sonst schlag ich dir ins Angesicht.

König:
410 Bist du derjenige der unsere Götter verflucht

und so viel zum Christlichen Glauben hat gebracht
woher hast du diese neue Lehr,
daß dir ein jeder gehorsam wär
willst du haben Gnad, Geld oder Gut,
415 so schike dich in ein andern Mut,
erzeige dich dankbar über unsre Götter

Christoph:
Daß tue ich nicht
diese nur Teufelsgötter,
sie haben Ohren und hören nicht
420 oder ohne Gehör
was will ich sagen mehr,
Was soll ich dann solche Götter preisen,
die mir niemals kein Hilf erweisen,
darum bitt ich euch Herr König Keifer,
425 steht ab von dieser Abgötterei,
glaub an den Herrn Jesu Christ,
der uns gnädig zu sein befließen ist,
er wird uns geben hier den Lohn
und dorten die ewige Himmelskron.

König:
430 Was sagst du mir von Christi viel
ich dir dein Maul bald stopfen will.
führt ihn aus bindet in an ein Seil,
schießt im mit viel hundert Pfeil,
schlagt ihm ab sein spiebigs Haupt
435 mit hin ist er sein Leben beraubt

Mordknecht:
Mächtiger König und Herr mein,
die Rach werden wir vollziehen
sobald es kann möglich sein

Königin:
Ach weh ich hab ein großes Leid,
440 mir ist gleich worden angedeut,
daß der Christliche Mensch, hat gemacht den Bosen
daß man die Pfeil auf ihn geschossen,
da einer der selben angeschossen
und den König in den Aug getroffen
445 ich fürchte mich er möcht mir gar erblinden,
ist gewiß ein Straf wegen unsrer Sünden

Bedienter:
Ihr königliche Majestet
der Christ der zur Marter geführt wurde
wenn es den den König nicht verdruß
450 wen er sich waschen tät mit seinen Blut
da wurd ihm gleich sein Auge gut.

Königin:
Ich will tun was ich vermag

und will hingehen
den Christen zu besehen.

Bedienter:
455 Sie werden ihn gar bald hinrichten
König: (zur Königin.)
Liebste Gemahlin ich du dich fragen
was wir Gott für ein Dank sollen sagen
für seine Güttigkeit,
daß er mich von der Blindheit hat befreit
460 wir wollen uns verfiegen in eine Gassen,
und uns in der katholischen Kirche taufen lassen.

Königin:
Herzlichster Gemahl des gleichen ich entschlossen bin,
mein Herz und Gemüt steht stets dahin,
das heilige Sakrament der Taufe zu empfangen
465 damit wir auf im Himmel kommen,
mit Christoferus allezeit loben
und preisen die allerheiligste Dreifaltigkeit.

König:
Bringt mir nur her den boshaften Christ.
Will sehen wer sein Herr ist.

Mordknecht:
470 Ihr königliche Majestet
hir ist der Mann,
den sie hier zu stellen befohlen hant.

Das Fragment des altsteirischen Christophorus-Spieles wirkt weitestgehend unbeholfen. Solcherart steht es in ziemlich weitem Abstande von den meisten übrigen Texten steirischer Volksschauspiele mit ihren zeitweilig eindringlich formulierten gesungenen und choreographisch streng geschrittenen Totentänzen[10] oder von den Prosa- bzw. Versdiskussionen zu tief berührten theologischen Fragen der *litigatio sororum* ums Menschenschicksal vor Gottes Gericht[11]. Daß es hier dennoch gedruckt in einer Zeitschrift erscheinen darf, die sich vorwiegend mit Fragen des Volksliedes oder der „Volksdichtung" im weitesten Sinne befaßt, liegt darin, daß dieses steirische Fragment m. W. überhaupt das einzige „Volksschauspiel" des Legendenthemas um St. Christophorus in der deutschsprachigen Spieltextüberlieferung darstellt. Auch das umfassende Handbuch über *„Das deutsche Volksschauspiel"* von Leopold Schmidt (Berlin 1962) verzeichnet keines in seiner so weiten Umschau.

Vom Inhaltlichen her erweist sich das Stück als eine recht grobe Versifizierung der seit Jacobus de Voragine († 1298) erst üblichen sogenannten „westlichen"

10 Vgl. L. Kretzenbacher, *Totentänze in der ostalpinen Volkskultur*, in: Rad kongresa folklorista Jugoslavije u. Varaždinu 1957, Zagreb 1959, S. 299 ff.; ders., *Adams Testament und Tod. Apokryphe und Totentanz im lebendigen Volksschauspiel der Steiermark*, in: Schweiz. Archiv f. Vk. 54 (1958), S. 129 ff.

11 Vgl. L. Kretzenbacher, *Gericht über Adam und Eva*, in: Carinthia I, 156 (1966), S. 10 ff.

Christophorus-Legende[12], die sich ja von der religiösen Bildkunst und Erzählüberlieferung zwischen Fresken, Ikonen und volksbuchartigen Flugschriften des östlichen Christentums mit dem Thema des hundsköpfigen Heiligen, des *Christophoros kynokephalos*[13] wesentlich unterscheidet. In unserem Falle ist es der Versuch, den Legendenstoff in einfachsten Versen offenkundig für ein „Stubenspiel" ohne Bühne, ohne Vorhang, kaum mit andeutenden Versatzstücken inmitten der die kleinste Spielfläche von drei Seiten umgebenden Zuschauer in eine Folge von Hereinrufungsszenen umzusetzen. Es ist dies der bei fast allen Themen in der oberen wie in der westlichen Steiermark bis in die mittleren Sechzigerjahre unseres Jahrhundert, zuletzt noch im „Obermurtaler Spielkreis" gebrauchte Stil der Darstellung[14]. Der Heide (Reprobus heißt er in den meisten Legendenfassungen; hier nennt er sich in der Selbstvorstellung V. 38 f. „Ophrus ... von dem Lande Kanaan") will mit seiner gewaltigen Körperkraft nur dem mächtigsten Herrn dieser Welt dienen. Also beginnt er beim König, der sich vor dem Namen des Teufels fürchtet, tritt in die Dienste des durch eine Hexe zum Pakt herangeholten Teufels und verläßt auch den wieder, als er dessen Furcht vor dem Zeichen des Kreuzes erkennen muß. Ein Engel weist dem Suchenden den Weg zum Eremiten, auch diese Gestalt bereits in der Legende des 13. Jahrhunderts voll vorgegeben, bei dem sich die Erkenntnis der Macht des Höchsten im Anschein des Kleinsten, des Kindes anbahnt und die Bekehrung einleitet. Christoph darf im Dienst der Nächstenliebe unter der Schwerelast des Kindes die Größe und die Mächtigkeit Gottes selber erkennen. Manche Einzelszenen sind gegenüber der so früh fixierten Legende bei Jacobus de Voragine überhaupt nicht aufgenommen, andere nur noch verstümmelt in unserem Fragmente vorhanden, vieles wohl auch vom nicht mehr auffindbaren Gesamttext verloren gegangen. So anscheinend das zweimal im Legendentext eingesetzte Wunder des erblühenden und Palmfrucht tragenden Dürrstabes, den der Christkindträger neben seiner Hütte am Strom in die Erde rammen sollte; nachmals zum Wunderzeichen der von Christophorus Bekehrten „in der Stadt Samos im Lande Lycien" wiederholt. Das öffentliche Glaubensbekenntnis des zum Christen gewordenen Reprobus-Ophrus. Seine Gefangennahme und die Verweigerung des Opfers an die Heidengötter vor dem König im Stil der frühchristlich-spätantiken Märtyrer- und Bekenner-Legendenschablone. Desgleichen die Verführungskünste der Dirnen Nicaea und Aquilina, die zu Christophorus in den Kerker

[12] Jacobus de Voragine, *Legenda aurea*, hrsg. von Th. Graesse, 3. Aufl. Breslau 1890, Neudruck Osnabrück 1965, cap. C, S. 430 ff., deutsch bei R. Benz, *Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine*, Heidelberg o. J. (1955), S. 498 ff.

[13] Vgl. L. Kretzenbacher, *Kynokephale Dämonen südosteuropäischer Volksdichtung. Vergleichende Studien zu Mythen, Sagen, Maskenbräuchen um Kynokephaloi, Werwölfe und südslawische Pesoglavci*, München 1968 (Beiträge zur Kenntnis Südosteuropas und des Nahen Orients, 5) bes. S. 58 ff. und Tafeln IV und V. Neuerdings L. Kretzenbacher, *Hagios Christophoros Kynokephalos. Der Heilige mit dem Hundskopf*, in: Schweiz. Arch. f. Vkde. 71 (1975), S. 48 ff.

[14] L. Kretzenbacher, *Bühnenformen im steirisch-kärntischen Volksschauspiel*, in: Carinthia I, 141 (1951), S. 126 ff.

geschickt waren, aber bekehrt wurden und selber wieder Zeugnis für Christus abgeben bis zu ihrem Martertode. Ferner die — wiederum schablonenhaften — Wunder der ausgestandenen Marterarten an Christophorus, der bei Jacobus de Voragine schon genau nach dem so sehr verbreiteten Typus der „Heiligen vom unzerstörbaren Leben" geschildert ist. Wohl aber wird das „Pfeilwunder", demzufolge sich der auf Christophorus geschossene Pfeil wendet und das Auge des Heidenkönigs treffen und erblinden läßt, hier im steirischen Spiel wohl nach einer Barockvorlage in einem Erbauungsbuche, in einer Legendensammlung ausgeweitet durch die Einfügung der Frau des Königs, die wie die Gemahlin des Pilatus die Heiligkeit des zu Unrecht Verurteilten erkennt und sich nach dem Wunder des wieder durch das Blut des Gerechten sehend gewordenen Königs mit ihm taufen läßt.

Wer die sehr einfache Aufführungspraxis solcher alpenländischer „Stubenspiele" kennt, kann sich auch die Darbietung des Christophorusspieles in einer Bauern- oder Wirtshausstube inmitten der von mehreren Seiten her andrängenden Zuschauer, zwischen denen nur ein schmaler Zugang von der Türe her zur neutralen Spielfläche besteht, leicht vorstellen: die Verse 1 ff. des „Autur" in der Funktion des mittelalterlichen *Silete*-Engels bzw. des Ankünders (Herold, „Ehrenhold") und *argumentum*-Sprechers; die Hereinrufungstechnik, die in der Reprimitivierung der Aufführungen auf die Stubenspielmöglichkeiten seit der Renaissance beibehalten oder nach den Spielverboten der Aufklärung wieder aufgenommen wird, verbunden mit der Selbstvorstellung der Auftretenden; die Formelhaftigkeit an vielen Stellen, die unseren Text diesbezüglich nicht von den übrigen steirischen, kärntischen, burgenländischen oder tirolischen Parallelen scheidet; der Einschub eines religiösen Liedes (V. 65: „Als Gott hat die Welt erschaffen ...“). Bedauerlich ist es, daß die Szene zwischen Christophorus, der Hexe und dem bündnisbereiten Teufel, vor allem dessen Beschwörung, nicht besser erhalten sind. Die Szene ist doch ziemlich entstellt auf uns gekommen (V. 114 ff.). Aber auch so bleibt sie innerhalb der südostalpinen Spieltradition eine Besonderheit, wenn wir von den Faustballaden und den Faust-Puppenspielen der Alpenländer absehen[15]. Die Begegnung mit dem Einsiedler („Klaußner") ist zwar in der mittelalterlichen Legendentradition vorgegeben. Sie kehrt denn auch als festes Bildmotiv auf unzähligen Fresken und Tafelwerken wieder. Dennoch darf solch eine „Einsiedler"-Dialogbelehrung gerade für die Barockschicht des alpenländischen Volksschauspieles zwischen der Schweiz und der Steiermark als ein Charakteristikum benannt werden, da sie sich in mancherlei Spielthemen wie z. B. dem „Verstockten Sünder" (Jedermann) (hier als „Pilger"), im Schäferspiel, auch in den Großformen innerösterreichischer Passionsspieltexte wiederfindet. Gelegentlich stoßen wir dabei auf wörtliche Übereinstimmungen mit Passagen der zeitgenössischen barocken Hagiographie, insbesondere der Erbauungsbücher etwa im Stil des so sehr auf das süddeutsche Volksschauspiel ein-

[15] Vgl. L. Kretzenbacher, *Teufelsbündner und Faustgestalten im Abendlande*, Klagenfurt 1968 (Buchreihe des Landesmuseums für Kärnten, 23) bes. S. 143 ff.

wirkenden „Leben Jesu" des Martin von Cochem, um nur einen zu nennen[16]. Aus geläufigem Legendenwissen mögen die Verse der Versuchung des Einsiedlers durch den Teufel der Antonius Eremita-Tradition in Wort und Bild nachempfunden sein (V. 220 ff.). Die Verse des Teufels (V. 268 ff.), daß er bei Bauern wie bei Fürsten und sogar in den Klöstern „Patron" sei, sind wohl Topos, nicht aktuell zu verstehender Hieb gegen eine weltliche oder geistliche Obrigkeit. Sie gleichen darin den so vielfältig im innerösterreichischen Volksschauspiel begegnenden Totentanz-Versen.

Mit dem Verlust nicht bloß einzelner Verse, sondern ganzer „Szenen" ist gegen Schluß unseres Fragmentes zu rechnen. Die Handlungsabfolge wird hier zusehends sprunghafter. Ganz offenbar sind Verse des Berichtes vom Heilungswunder am blindgeschossenen Auge des Königs und sein und der Königin Entschluß, sich unter dem Eindruck der Christophorus-Marter wie des Blutwunders selber taufen zu lassen (V. 456 ff.), als Handlungsmotivation einer hier nicht mehr erhaltenen Art Peripetie im Marterbericht anzusetzen, wie denn auch die Fragmentverse 468 bis Schluß viel weiter vorne sinngemäß einzureihen wären. Es ist durchaus denkbar, daß das gesamte Legendenspiel einst mit den jetzigen Versen 462 ff., d. h. mit dem Taufentschluß, dem Christophoruslob und dem Dreifaltigkeitspreis geschlossen hat. Das muß freilich Vermutung bleiben, solange wir keine unmittelbare Vorlage kennen.

Christophorus-Legenden gibt es selbstverständlich auch in der Steiermark. Die Christophorus-Fresken sind ebenso häufig an Kirchenwänden innen und außen seit dem späten Mittelalter erhalten geblieben wie in so vielen anderen Ländern, die im Gefolge einer bereits mittelalterlich über ganz Europa gegangenen mächtigen Kultwelle für den Märtyrerheiligen aus dem Osten, den besonderen Weggeleiter und Schützer davon berührt waren[17]. Es fehlt dabei auch nicht an lokal bezogenen Festlegungen, daß der Heilige selber durch dieses Land gezogen sei. So z. B. beim „Christofus-Tritt" (mit der ganz deutlich erkennbaren, auf „Fuß" bezogenen Namensverballhornung) bei Einöd nahe Neumarkt in der (oberen, kärntennahen) Steiermark. Dort soll nämlich der Heilige gerastet und seinen Fuß in den Felsen eingedrückt haben, daß er *per miraculum* nachgab, wie dies von so manchem Heiligen erzählt wird, von Fridolin von Rankweil wie von Wolfgang am Abersee. Der Volksmund wußte früher einmal in der Steiermark zu berichten, ehe der Spurstein dem Bahnbau weichen hatte müssen, daß hohes Alter erlangen könne, wer seinen eigenen Fuß in die Spur des „Christofus-Trittes" stellte[18].

Wir wissen auch von Christophorus-Bruderschaften in der Steiermark. Doch die haben nicht unmittelbar mit der Legende und gewiß nichts bei ihrem Auftauchen schon 1517 etwa mit einer Spieltradition zu tun. Sie sind vielmehr gegründet als geistliche Schutzwehr gegen das grassierende Laster des Saufens und Fluchens[19].

[16] J. J. Ammann, *Das Leben Jesu des P. Martinus von Cochem als Quelle geistlicher Volksschauspiele*, in: Zs. d. Vereins f. Vk. 3 (1893), S. 208 ff.

[17] H. F. Rosenfeld, *Der hl. Christophorus. Seine Verehrung und seine Legende. Eine Untersuchung zur Kultgeographie und Legendenbildung im Mittelalter.* Abo 1937 (Acta Academiae Abonensis, Humaniora X: 3).

[18] R. Pramberger, Hs.-Bd. „Volkskunde der Steiermark", Erg.-Bd. III, dict. — 2649.

Die einzige Spielerinnerung des Christophorus-Themas ließ sich für die Steiermark durch ein Wandertheater etwa um 1710 feststellen, dem „Mit Gnädigster Erlaubnuß Einer Hochlöbl. I. Oe. Regierung und Hoff-Cammer . . . eine unvergleichliche Action" vorzustellen genehmigt wurde, „Betitult. Der Grosse Christoph, Oder: Der gröste Herr der Welt gesucht und gefunden durch den Heydnischen REPHABUM, hernach genannt CHRISTOPHORUS". Da vom Spiel dieser Wanderbühne eine Perioche erhalten geblieben ist[20], kennen wir die Rollen der „Agierenden Persohnen", ferner den Kurzinhalt durch das vom „Prologus" Vorzutragende sowie die Inhalte der „Actus I, II, III". Dabei handelt es sich eindeutig um die spektakulär aufgezogene Aufführung einer Haupt- und Staatsaktion mit Kaisern und Königen, mit mehreren Helden, mit Schlachten zwischen den Persern und den Römern, mit Höllenschau und Abenteuern des „Heracleus" und des „Hanns Wurst" vor den Königen, mit einer „Proserpina" und schließlich um den Rephabus, der durch die Taufe im Jordan zum Christophorus nach der Legende wird, der sich „entschliesset den verfolgten Christen beyzustehen, und ihren Glauben zu verfechten". Der Titelheld wird aber in dieser Kontamination mit dem Chosroes-Stoffe „vom König Cosroy gefangen, bey welchen er auch mit höchsten Freuden (nachdem er durch den in hellen Wolcken erscheinenden Engel der ewigen Herrlichkeit versichert worden) die Cron der Martyrer erlanget, und stranguliret worden; Cosroy aber wird wegen seiner Gottslästerungne von dem Blitz berühret". Von hier als einem pompösen Schau-Spectaculum berufsmäßiger Wanderschauspieler und ihres Repertoires von solchen Haupt- und Staatsaktionen führt kein Weg ins selber aus religiös-brauchtümlichen Motivationen spielende „Volk"[21]. So bleibt es vorerst bei der Vereinzeltheit unseres steirischen Christophorus-Stückes innerhalb der Volksschauspielüberlieferung.

[19] Vgl. das gedruckte Heft (6 Bll.) mit den Statuten dieser „Christophorus-Bruderschaft": „Hierinn wirdt begriffen vnd angezaigt / die ordnung der geselschafft sandt Cri-/stoffs: aufgericht durch die herrñ vnd / Edlen der hochloblichẽ Furstenthuem Steyr: Kerndten vnd Crain". — Steiermärk. Landesbibliothek Graz, Sign. LB A VII 810. — Einer der ersten, die dieser Bruderschaft gegen das Saufen und Fluchen beigetreten waren, trug den Patronsnamen selber als Taufnahmen: Christoph von Racknitz aus Obervoitsberg (Weststeiermark). Vgl. J. A. Janisch, *Topographisch-statistisches Lexikon von Steiermark mit historischen Notizen und Anmerkungen*, 3 Bde. Graz 1878—1885, III, S. 1185. Vgl. dazu: A. Schlossar, *Vier Jahrhunderte deutschen Kulturlebens in Steiermark*, Graz — Leipzig 1908, S. 1 ff.: Mäßigkeitsvereine der Vorzeit, insbes. die St. Christophs-Gesellschaft für Steiermark, Kärnten und Krain 1517.

[20] Theaterzettel um 1710/20 in der Steiermärk. Landesbibliothek zu Graz, Sign. 44046. Vgl. dazu: A. Schlossar, *Vier Jahrhunderte*, S. 36 ff. (Ein österr. Komödienzettel aus der Zeit der „Wandertruppen" [mit Textabdruck]).

[21] Da auch außerhalb der Steiermark vergleichbare Texte fehlen, bleibt auch der Hinweis von A. Sikora, *Zur Geschichte der Volksschauspielforschung in Tirol*, in: Zs. des Ferdinandeum III, Bd. 50, S. 366, vereinzelt.

Volksschauspiel

Seit weit über 100 Jahren gibt es eine Volksschauspielforschung in Österreich. Wir dürfen Karl Weinhold (1823–1901), den Schlesier, der in Graz als Germanist gewirkt hatte, 1861 nach Kiel und später nach Berlin ging, als ihren Vater ansehen. Sein Werk „Weihnacht-Spiele und Lieder aus Süddeutschland und Schlesien" (Graz 1853 und 1870; Wien 1875) bleibt richtungsweisend für die Erfassung jenes so eigenartigen Gebildes „Volksschauspiel", das aus gesprochenem und in vielen Teilen gesungenem Vers- und Prosawort, aus strophisch gegliedertem Liedsang, aus Bewegung in ernstem Totentanz und drollig-tölpelhaftem Hirtenreigen besteht. Doch viele Szenen leben aus halbliturgisch verbliebener Gestik. Im wesentlichen aber existiert das Volksschauspiel auch heute wie Jahrhunderte zuvor aus seinem Eingebundensein in einen überlieferten Darstellungsstil zu gleichwohl nicht theatralischer Aufführung.

Herkunftswurzel und Nährgrund für das „Volksschauspiel", wie es Volkskunde und Literaturwissenschaft als Sondergattung des „Dramatischen" verstehen, vom „Bauerntheater" ebenso wie von den Stücken der „Liebhaberbühne" in der ganzen Vielfalt des dort gebotenen „Volkstümlichen" abzugrenzen: das bleibt unabdingbar für das Erkennen seines Wesens und seines Lebens nur aus brauchtümlicher Übung in mancherlei Funktionen und Darstellungsarten. Insgesamt stellt sich das Volksschauspiel im gesamten Abendlande und in Österreich reich dokumentiert, immer noch altartig fortlebend (bei uns fast ausschließlich) dar als ein zwischen den traditionell benannten und gegliederten Gattungen liegendes Kulturgut in jenem „Volke", für das es so wie für die „Volkskunde" selber bis heute keine gültige, allumfassende Begriffsbestimmung gibt. Indes sind „Volk" und als sein Eigen eben das „Volksschauspiel" auch in unserer Zeit und gerade hier in Österreich unmittelbar „erlebbar". Beide stehen als Erbe im ständigen Wandel vor uns, so wie wir letztlich selber alle „Volk" sind.

Es wurde schon gesagt, daß unser „Volksschauspiel" nicht – wie früher allzu oft und da und dort noch immer – im Nachwirken einer eher bauernromantischen, auf „urig" und auf Heimatseligkeit (oder -wehleidigkeit) ausgerichteten Nur-Dorf-Volkskunde etwa mit dem „Bauerntheater" verwechselt, ja mit mancher Sorte verlogen prostituierender „Heimatabende" vermengt werden darf. Da bleibt es vorteilhaft, zur näheren Erklärung seines nicht eben leicht zu fassenden Wesens von den Grundformen auszugehen, in denen uns das Volksschauspiel heute wie ehedem begegnet. Die lassen sich nämlich alle unter den Überbegriff „Brauchtum" stellen, das heißt also: unter jene Erscheinungsformen des „Brauchtümlichen", wie sie insgesamt das Leben des einzelnen wie jeglicher „Gemeinschaft" prägen, in die sich die einzelnen – und wären sie noch so sehr Individualisten und Einzelgänger – von Kindheit an dennoch einfügen, unbewußt zuerst und dann ganz bewußt mittuend. Denn wir alle leben ja doch in bestimmten, zum größeren Teil überlieferten, nicht unwesentlich aber sich auch ändernden, neu sich bildenden „Ordnungen", ohne die

es ja auch keine Kultur im Sinne von übernommener oder selber neugeformter „Ordnung", kein „Leben" gibt.

Diese Bräuche reihen sich aneinander im Jahrlauf der Natur wie in jenem religiös-kirchlich bestimmten oder auch in den andersartigen „öffentlichen", staatlichen oder regional geprägten oder den „vereinseigenen" Festen. Nicht minder auch im Ring der Jahres- und familiären Festpunkte am Überschreiten der vielen Lebensstufen zwischen Kindheit und Abberufenwerden, wie wir sie immer noch sinnvoll als *rites de passage* begreifen und benennen. Brauchtum ist ja wesenhaft Hilfe beim Bewältigen des Lebens, zumal an seinen Übergängen in Neues, noch nicht Erfahrenes.

Das Theatralisch-Darstellerische nimmt in übergroßer Fülle bei nahezu allen Anlässen zum Festefeiern Gestalt an. Dazu gehören eben auch die Grundformen jeglichen äußeren Erscheinens des „Brauches". Das sind z. B. „Aufzug" und „Weggeleit" (griech. *pompé*, lat. *pompa*). Brauchtum spielt sich ab im „Wettkampf" wie im „Streitgespräch" *(agón, diálogos, dialogus, certamen)*. Hierher zählt auch das Grundprinzip der Bewegung im „Umkreisen" (Einfrieden, Umgehen, Umreiten, Umfahren, Umziehen – *chóros, chorus, circumambulatio)*, wie sie in das althergebrachte Stilmittel des öffentlichen „Einschließens", im „Umtanzen", auch zu den Urgründen kultischen und (aus ihm hervorgehend) „weltlichen" Theaters gehören. Vom Anwenden dieser in jeglicher Gemeinschaft des Archaischen wie in der so unüberschaubar differenziert gewordenen Gegenwart gegebenen und gebrauchten Grundformen von Aufzug, Gegengespräch und einkreisender, tanzender oder gemessen schreitender Bewegung ist es nur noch ein kurzer Sprung zur Vielfalt des in Zusatzverwendung von mancherlei Stilmitteln Vorgeführten, Abgespielten. Dies geschieht im „Drama" *(drama, actio)* als „Handlung" schlechthin zu vielerlei Funktionen im brauchtümlichen Leben, das von jeher eine Triebfeder im Willen zu formgeprägter Lebensbewältigung aufweist, von daher denn auch untrennbar ist von dem, was wir mit einem nicht genau unterscheidbaren Wortpaar „Sitte und Brauch" benennen.

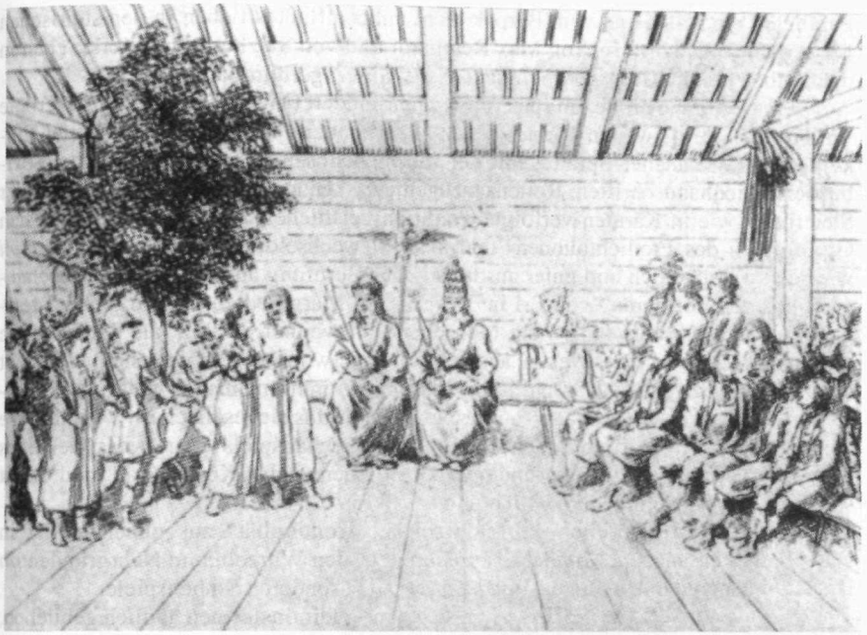
Damit sind aber auch schon die Themenkreise des vorwiegend, aber keineswegs ausschließlich geistlichem Erbe, Auftrag und Übernahmewillen unterliegenden Volksschauspiels gegeben. Sie sind überschaubar in langer Entwicklung und ausnahmslos gut gerade auch in Österreich nach Texten und Regieanweisungen, nach Szenarien, Requisiten und Teilen von Musik belegbar. Das beginnt – wohl nur zusätzlich aus schwach erkennbaren eigenen Wurzeln im vorchristlich-„heidnischen" Kulturbrauch der Ahnen genährt – recht eigentlich doch im frühmittelalterlich Liturgischen der Kirche: im engeren Altarbereich, im größeren Kirchenraum zwischen Priestergebet und Volksgesang unter einem *cantor rusticorum;* nachmals im Marktplatz- und Straßenspiel lateinischer, allmählich erst ausschließlich volkssprachlicher Gestaltung, von mächtig sich auswirkender Schwelltendenz der liturgischen Textansätze getragen zu reichster Volkstümlichkeit der über mehrere Tage sich hinziehenden Karwochenspiele, Fronleichnamsumzüge, Figuralprozessionen in Kostümen und Masken, mit sinnbildlich aufeinander als *praefiguratio* und Erfüllung bezogenen Wagenbühnenszenen oder Betern, Büßern und Teufelsdarstellern im „Programm". Wir kennen solche Volksschauspielformen des Geistlichen in dem uns ansonsten fern gewordenen Mittelalter mit Texten aus Wien und Hall in Tirol, aus Bozen besonders reich, aber auch aus den Stiften der Donauländer sowie Innerösterreichs.

Sie setzen sich fort in einem zunächst wiederum nicht „eigenen", sondern in der Mehrzahl dem humanistischen Bildungsideal der auch hierin privilegierten Oberschichten mit ihrem Blick auf Antike und Mittelmeerkulturen zugewandten Theater-

(nach)gestalten der Renaissance. Die aber griff erstmals über das Evangelienbezeugt-Zyklische der Kirchenfeste um Weihnachten, Ostern und *festum Corporis Christi* als Dogmeninterpretation und Glaubensmanifestation hinaus auf das individualbiographisch Vergleichbare, das für uns alle, für dich und mich, für unser Leben vorbildhaft gegeben ist in der Frohbotschaft, in geduldeten Apokryphen und nachmals in der Überfülle von *exempla* in den Legenden. Sie wollten mit „antik" gebliebenen Bühnenerinnerungen die Individuen der Bildungsgesellschaft ansprechen. Das aber konnte allmählich zurückwirken auf das bald darauf sich Anbahnende, z. T. politisch-emanzipatorisch bedingt sich Ausbildende, das zwangsweise bühnentechnisch Reprimitivierende im Stubenspiel vom „Jedermann", vom „Verstockten Sünder" der innerösterreichischen Lande, vom Reichen Mann und dem armen Lazarus", vom „Prasser und den sieben Todsünden", vom tröstlich wirkenden, gerne bei den Protestanten in Reformation und Unterdrückungszeit aufgenommenen „Verlorenen Sohne", der das Heil findet nur aus dem Glauben, ohne die „Werke", usw.

Hier setzte, das Latein der Humanisten wie den nie gebrochenen Spieltrieb der Jugend jeglicher Gegenwart klug ausnützend, ja auf ihnen aufbauend, zu wiederum „Bildung" Förderndem, im Exempel Belehrenden, das für Österreich so ganz besonders Wesentliche des protestantischen Schul- und barockkatholischen Ordenstheaters der Klöster und der Schulzentren bei alteingesessenen Benediktinern und Cisterciensern ein und – mehr noch und schärfer auf das *exemplum* hin tendierend – jenes der von Adel und Großbürgertum geforderten wie geförderten Societas Jesu. Sie unterhielten ja die von Anbeginn der religiösen wie der politischen Gegenreformation an reichdotierten, z. T. mit großartigen Bühneneinrichtungen ausgestatteten Gymnasien zur Um- und Neuerziehung immer breiter werdender Kreise, und sie wußten das Erzieherische des „Theaters als Waffe und Kanzel" zu gebrauchen. Dies wiederum fast im Einklang bei den Niederlassungen von ansonsten in Lebensformen und Außenwirkung recht verschiedenen Orden zwischen Wien und Feldkirch, Hall in Tirol und Bozen, Salzburg und Klagenfurt, Kremsmünster, Seitenstetten, Graz, Leoben und Pannonhalma in Westungarn. Sie alle sind ja Ausbildungsstätten für ungezählte junge Menschen geworden, für sozusagen vom Untergymnasium bis zur Hochschule Theatervertraute. Viele von ihnen wurden nachmals selber Kleriker, Weltpriester und Ordensleute. Die wollten später als Pfarrherrn abseits und in der Einschicht dörflichen Lebens „Theater spielen". Das geschah in einem sehr gerne themengleichen, aber in Raumbegrenzung auf Pfarrhof und Bauernstuben in der Spieltechnik notwendigerweise vereinfachten, bewußt auch „reprimitivierend" umgestaltenden Lehrhaftwirken und zugleich Unterhaltenwollen. Nicht umsonst lassen sich Spiellandschaften und Spielkreise in ihnen gerade auch noch im 20. Jahrhundert deutlich im weiteren Umkreis um Stifte, Klöster, Ordensbühnen der Barockzeit erfassen. Dabei überwachten jene Pfarrer und Ordensleute bei den oft so ganz besonders beliebten Themen aus der Heilsgeschichte („Paradeisspiel", Passion und ab dem 18. Jahrhundert das allegorische „Schäferspiel") sorgfältig das liturgienahe, „würdige" Gehaben, den Darstellungsstil des von jeglichen Naturalismus im Bauerntheater mit der Wildschützen- und Sennerinnenromantik abgegrenzten, gerne auf die „heiligen Zeiten" festgelegten Anspruchs.

Viel später erst – zumeist im 19. Jahrhundert und noch zu Beginn des unseren – kam es seitens der Geistlichkeit zu gegnerischen Angriffen und Behinderungen des zu hoher Selbständigkeit gewachsenen Volksschauspiels aus dem Erbe des geistlichen Barock. Solche Kleriker konnten sich freilich auf Maria Theresia und Joseph II., auf die Aufklärer überhaupt berufen, die – oft gewiß nich zu Unrecht in ihrer besorgten Schau auf geistliches „Spiel" – auf die Erfahrung verwiesen, daß im



Paradeisspiel in Obersteiermark. Radierung von Jakob Gauermann, um 1820.

laienfrommen, naiven Darstellen des Religiösen der Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen eben wirklich allzu kurz sei, die Würde des Hoch-Würdigen allzu oft in Gefahr geriete, Anlaß zu bösem Spott derer insbesondere gegeben hätte, die als Reisende solchem Spiel unvorbereitet und ohne Eigenverständnis für das Gewachsene, Besondere seiner mehr mit dem Gemüt als mit der *ratio* zu fassenden und zu wertenden Art, das „Heilige" ins Heimische, ja wirklich wie eine barocke Vielfigurenkrippe ins Ge- und Bewohnte, in die „Stube" zu holen, begegnet waren.

Erst in unserer Zeit, wo die Kirche nach sinnlos wildem, heute denn auch vielfach bereutem „Bildersturm" religiöses Leben in fast jeder Form zu schützen bereit ist, sogar fragwürdigen Gestaltern aus durchaus nicht „naiven" Randschichten eine „Kreativität" im Religiösen zubilligt, wo Krippen- und Hirtenlieder, die ja so oft aus den Weihnachtsspielen um Christgeburt und Dreikönigsopfer kamen, sich verselbständigt hatten, nunmehr nach dem nüchtern strengen Caecilianismus nicht mehr bloß geduldet, sondern fast im Überschwang von Kirchen, umziehenden Singgruppen und von der Schallplattenindustrie gewinnbringend vermarktet werden, erst heute lebt die alte Spiellust in Kirchen und Vereinshäusern, in Jugendzentren und sogar wandernden Gruppen sozusagen in einer zweiten Wiedergeburt auf. Das hatte es ja beim „Volksschauspiel" (nicht nur des Weihnachts-Themenkreises) schon einmal gegeben, als knapp nach dem Ersten Weltkriege sich die Jugendbewegung nicht nur der Tracht und des Liedsanges, sondern bewußt auch des bühnen- und fast auch requisitenfreien Volksschauspiels angenommen hatte, wobei aber ihrer Bemühung, den Hofmannsthal-„Jedermann" wieder „ins Volk" zu bringen, entgangen war, daß eben dieses Spiel aus dem gleichen kulturellen Umgrunde des ausgehenden 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts im „Everyman" und seinen niederländischen

Parallelen ein stilles und vom Barock nicht unbeeinflußtes Leben in den steirischen Bergen und Walddörfern, von Max Reinhardt und von Salzburg unbemerkt, eben in den Stuben ländlicher Bauernhöfe und Wirtshäuser, geführt hatte.

Heute wird die große, im späteren 18. Jahrhundert (Maria Theresia, Spielverbote für Tirol) und im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts mit Polizeigewalt und Einkerkerung so mancher Spieler, mit der rücksichtslosen Beschlagnahme von Textbüchern, Liedhandschriften, Rollenauszügen, Masken und anderen Requisiten in der Steiermark wie in Kärnten verfolgte Tradition geistlichen Spieles besonders in den Großformen des Freilichtbühnen- und des Ortswechseldramas der *Passio Domini* wie selbstverständlich und unter ausdrücklicher Berufung auf das „alte Volksschauspiel unserer Vorfahren" von Erl in Tirol bis St. Margarethen im Burgenland fortgesetzt. Zu Tausenden fahren die Menschen von weither dorthin, als Schaulustige wie als Beter, um sich des Neuen, aus dem Alten Gewordenen zu versehen, vielleicht auch um sich bewegen zu lassen. Viele empfinden inmitten unseres weithin säkularisierten Lebens in der so sehr aufgesplitterten Industriegesellschaft wirklich die Wiederaufnahme des freilichtbühnenhaften Volksschauspiels über etwas Geistiges – im überlieferungsnahen Gewande des Geistlichen – als „Kontinuität" und damit sogar als *ex voto*-ähnliche Verpflichtung.

Viel begrenzter freilich gibt sich solche „Kontinuität" aus gleichen, tief in Barock, Renaissance, ja Mittelalter zurückreichenden Wurzeln und Nährgründen im Brauchtumsbereich der Umzugs- und gar der so besonderen Stubenspiele.

Weithin sind die *Umzugsspiele,* an sich den Traditionsformen ähnlich geblieben, heute von neuen Intentionen (zumal seitens der christlichen Kirchen beider Hauptkonfessionen) gelenkt auf Gabensammlung für Caritas und Evangelisches Hilfswerk, für Mission in der dritten Welt wie für Mittel zur Sozialbetreuung in der eigenen

Die Gestalten des Herbergsuchens in Wagrain, Salzburg: Wirt, Maria, Bettelmann, Engel und Josef.

Kinder beim Dreikönigssingen in Mariazell.

Heimat. Das sind die Gegenwartsformen von „Adventsingen" und „Frautragen" des vom Gesang begleiteten Bildes einer *Maria gravida.* Das vor allem beabsichtigt das „Dreikönigs- oder Sternsingen", heute bei uns schon durchgeführt von wohl tausend und mehr Kinder- und Jugendlichengruppen zwischen Neujahr und dem Feste der Erscheinung des Herrn. Im Schwinden sind ehedem beliebte Umzugsspiele, wie das „Georgi-Jagen", das „Neujahrsgeigen" und „Lichtmeßsingen" und das „Martinigehen", soweit es nicht durchs Laternen- und Lichtertragen von den Kindergärten her wieder eingepflanzt wird, sowie die einstmals beherrschenden „Leonhardiritte", heute so gerne von den aufblühenden Reitervereinen beschickt, oft erst durch sie überhaupt ermöglicht.

Aber vom *Stubenspiel* gibt es einen sehr eigenartigen, auch erstaunlich lebenskräftigen, wenn auch heute auf wenige Inseln des Spielbrauches dieser anspruchsvollen, weniger die Spiele als vielmehr die Zuschauer als Miterlebende fordernden eingegrenzten Traditionsstrang bis mitten herein in unsere längst von einem Unterhaltungsüberfluß, vor allem von Laientheatern der Liebhaber/Dilettanten, von Kino, Hörfunk und Fernsehen bestimmten Zeit. Diese Medien haben ja auch das „Stubenspiel" frühzeitig entdeckt, es mitunter gerne und mit sorgfältig-volkskundigem Zugriffe „verwertet", d. h. als Erbe aus langer Überlieferung größerer Zuschauermengen liebevoll erklärend nahegebracht. Dennoch ist es freilich nur noch wenigen ländlichen Bereichen, in süd- und nordtirolischen, in steirischen und kärntnerischen Spieldörfern, in jener Art von vor allem im Stil Traditionsgebundenem verblieben, das ja ihr Leben bisher bedingt hatte, und weiterhin absichert.

Vier Themen sind es vor allem, die das so eigenartige, an die kultischen Ursprünge jeglichen Theaters erinnernde Traditionsgut der „Stubenspiele" kennzeichnen mit ihrem Agieren nach Art der renaissanceentsprungenen Hereinrufungskomödie oder der Selbstvorstellung *(Ich tritt herein ganz knödelfest/Begrüße alle lieben Gäst ...)* ohne Bühne auf schmalem Fußboden der Stubenmitte im Wirtshaus oder Bauerngehöft, im Auf-und-ab-Gehen *(ambulando*-Stil) skandierender Sprecher zwischen den von drei Seiten auf Bänken herangerückten Zuschauern.

Da ist am lebenskräftigsten – ja heute sichtlich nach Spielorten noch wachsend – das an den 6. Dezember oder seinen Vorabend gebundene *Nikolausspiel* mit dem lauten Umzug der peitschenknallenden „Schab", der oft riesige Stangenhörner tragenden Strohmasken, begleitet vom „Schimmel" wie von der „Habergoaß", vom Schinder, vom Schmied und vom Roßverkaufer-Jud. Dürrmaskenverhüllte Mittwintergestalten sind dies, die sich in dem textgebundenen Stubenspiel dem mild katecheseabfragenden Gabenbringer St. Nikolaus von Myra ebenso angeschlossen

Spieltruppe beim Mitterndorfer Nikolausspiel, Steiermark. In der Mitte die Figuren um den heiligen Nikolaus und die Bettelmannbeichte mit Jäger, Nachtwächter, Polizist und Schmied, dahinter die Teufelsmasken und die Habergeiß, rechts und links die Strohschab. Letztere ziehen gewöhnlich unter rhythmischem Peitschenknallen dem Zug voran.

haben wie ein Rudel wildmaskierter Zottelpelz- und Holzlarven-„Rauher", die mit „Luzifer" und seinen „Habern" (Haltern) brüllend, kettenrasselnd, rutenschwingend durch die überfüllte Stube toben, den Kindern zur Angst, den Erwachsenen zu höchstem Gaudium, ehe sie, vom „Jager des hl. Nikolaus" gebändigt, weiterziehen, den „Schab" nach ins nächste Wirtshaus, bis zum Abschluß unterm freien Winterhimmel im mächtig angewachsenen Zuschauerring, den die Teufel immer wieder mit Sprung

Die *Peitsche* als Arbeitsgerät der Hirten wird im Brauchtum vielfach als Lärmgerät benützt, so bei Faschingsumzügen, vor allem aber im Frühjahrsbrauchtum, wie z. B. beim Aperschnalzen.

und Ruf durchbrechen, nicht gerade sparsam mit Rutenhieben gegen Mädchenbeine. Eine Ahrntaler Spielgruppe gibt es, eine aus dem Brixen- wie dem Unterinntal, eine im Ausseerland (Mitterndorf, Tauplitz, Klachau) und eine im Ennstal.

Heute nur noch an Weihnachten, Neujahr und Dreikönig gebunden, gibt sich das seit 1194 (Regensburger Annalen) bezeugte *Paradeisspiel*. Mit Hans Sachs und seiner Textformung, die gerne in unsere alpenländischen Versfassungen übernommen wurde, könnten wir den Inhalt so benennen: „Von Schöpfung, Fall und Austreibung Adams aus dem Paradiese". Viel reicher als heute war es noch zwischen den beiden Weltkriegen vertreten, in der Weststeiermark gar mit einem „Totentanz" um den alten Adam verbunden, der das „Heil" nicht mehr erleben sollte. Unverändert, durch wenige Requisiten, wie ein Tannenbäumlein mit einer (Stoff-)Schlange darauf, näher bestimmt, bleibt die Spielstubenmitte jetzt das Paradies, in dem Adam erschaffen wird, Eva zuerst sündigt, Gottvater den Fluch über sie und ihre Nachkommen ausspricht. Dann wieder ist es die Hölle, in der die Teufel toben aus Wut, daß der Mensch an ihre Stelle getreten ist. Das Hohe Tribunal ist es zuletzt, wo vor Gottvaters Thron hoch auf dem Stubentisch die Ureltern kettengebunden vom Satan vor Gericht gestellt sind, wo „Barmherzigkeit" und „Gerechtigkeit" nach dem Psalm 84 um ihr Schicksal streiten, bis Christus sich selber kniend darbietet, Sühneopfer an die zürnende Vatergottheit zu sein, den sonst Verlorenen das Heil mit Dornenkrone und Kreuz zu erwirken.

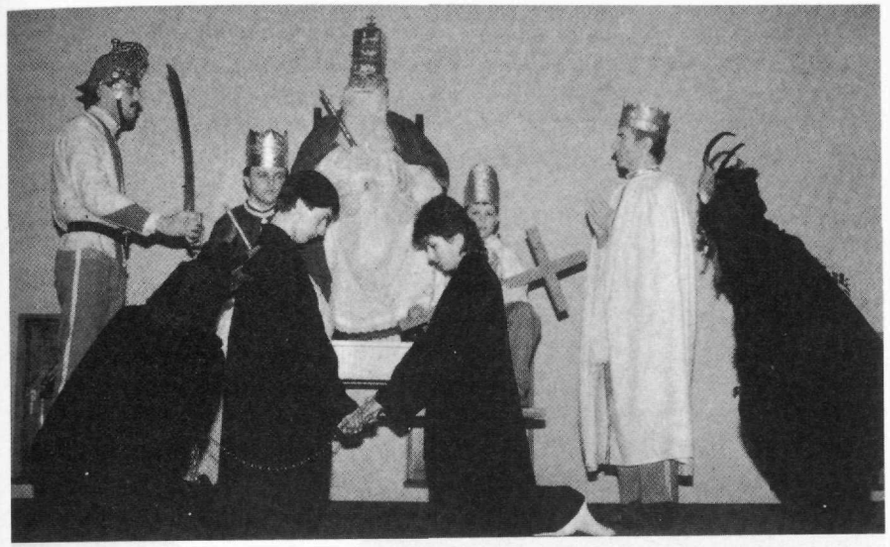
Noch wird etwa in Steirisch und in Kärntnerisch Laßnitz dieses „Paradeisspiel" (zuletzt Weihnachten/Dreikönig 1983/84 in neuem, wesentlich erweitertem Spielumgrunde eines Kulturhauses mit Spielplatzmitte nach der früheren, archaischen Tradition) sinngemäß als Vorspiel aufgefaßt zum *Krippen- und Hirtenspiel* mit Liedsang und Hirtentanz zum Rasseln der Ringstöcke der von Engelsstimmen aus dem Schlafe Geweckten. Drollig-einfältig benehmen sich die „Drei Hirten vom

Der *Ringstock,* auch Rassel- oder Klirrstock genannt, ist ein kräftiger Holzstab, an dem einige Eisenringe oder kurze Stücke von Eisenketten zum Rasseln befestigt sind. Dieses urtümliche Lärmgerät war früher Arbeitsgerät und Standessymbol der Hirten.

hohen Berge" auf dem liederseligen Gang nach Betlehem zum Krippenopfer vor Maria und Josef und dem Kinde in der Krippe, bei denen, spielzeugklein, Ochs und Esel als Apokryphenerbe nicht fehlen. Vor und nach der mundartlichen Huldigung

der groben Hirten tanzen sie kräftig mit Bergschuhen und Ringstöcken zum Takt aufstrampfend, stolz auf ihre Mitbringsel fürs Neugeborene: *eppa an Speck, an sechsjährigen, oder an starken Kaas ...; ani Kösten* (Kastanien), *die war'n am besten, oder a foasts Lampl, a Tschipperle Mehl, a Happerle Kraut* u. ä. als „Babynahrung". Den singend nahenden Heiligen Drei Königen verwehren die Hirten als die Erstberufenen den Zutritt: *... denn das war ja gar nit g'scheit, / wann wir brachten schwarze Leut.* Aber die Könige beruhigen die Hirten im langen Gegengesang: *Liabi Bauern, mir sein g'waschen, unsere Herzen, die seind ganz rein ...* Da darf dann nach Räuberüberfall, Kindermord durch Herodestücke und – gelegentlich mit einer Hanswursteinlage nach Art des 18. Jahrhunderts, wenn diesen Herodes unmittelbar der Teufel holt – das „Bedanklied" als Absage der Spielergemeinschaft nicht fehlen: *Nun wünschen wir Euch allen dar / Ein freudenreiches neues Jahr!*

Anhang zum Mürztaler Paradeisspiel: Der Tod sticht den greisen Adam nach dem Totentanz nieder.



Szene aus dem Paradeisspiel von Steirisch Laßnitz, Steiermark. Dargestellt ist das Gericht über Adam und Eva von Gottvater, Gottsohn, dem Kreuztrageengel, den Allegorien Barmherzigkeit und Gerechtigkeit vor Satan und Luzifer als Ankläger.

Hirtenspäße der drei Hirten vom hohen Berg (mit Ringstrecken) aus dem Hirtenspiel von Steirisch Laßnitz, Steiermark, um 1948.

Hirtenspiel aus dem Gurktal, Kärnten.

Als letztes und thematisch sehr bedeutsames Sinn- und Singspiel wuchs erst im Rokoko das *Schäferspiel* den Alpenländern zu. Aus dem modischen, höfisch-galanten, Idylle vortäuschenden „Schäfer-" und „Schäferinnen"-Theater um Doris und Clorinde, Arkadiengetändel und Menuett vom Frühbarock in Spanien und England her kommend, vom geistlich umgewendeten Jesuitendrama Italiens zumal im 18. Jahrhundert in seinen zur religiös gefärbten „Gegenoper" in den *rappresentazioni sacre* überhöht, kam das „Schäferspiel" mit dem Evangeliengleichnis vom verlorenen Schäflein (Luk. 15, 1-7) in die Bergheimat der Alpenländer, krippenfigurengleich und voller hirtenseliger Liedfreude. Mit wunden Füßen wankt Christus, der „Gute Hirte" durch die Spielstube, sein verlorenes Schäflein, die Menschenseele, zu suchen. Diese *anima* in Schäferinnentracht mit Blumenstock und Hirtentasche läßt sich aber nicht finden. Sie hält sich an den lustigen Jager – den „Wildschäfer" mit dem Teufel als lispelndem, sie immer umtanzenden Ratgeber – gegen den schließlich sogar mit dem Hirtenstab grob hinweggestoßenen Christus: *Ich bin eine Schäf'rin auf grünem Feld / Und tracht nach Wollüsten dieser Welt* ... Der „Wildschäfer" klopft an, wird im Wechselgesang erst abgewehrt, dann wie beim Fensterln eingelassen. Verhalten, in sparsamster Gestik, singen die beiden das Lied ihrer Weltlust. Vergebens mahnt ein Engel. Da muß der Tod anklopfen, nachdem es Christus vergeblich getan hatte. In grauem Kostüm mit aufgenähten „Rippen", das Haupt von

einer leinernen Todesmaske verhüllt, tritt „der grimmige Tod mit seinem Pfeil" unter *Memento mori*-Raunen in die Spielstube. Den Pfeil immerzu rhythmisch im Schritt nach der entsetzten Schäferin zückend, umkreist er sie im Totentanz-Wechselgesang zwischen Kirchentonart und Volksliedmelodie des 18. Jahrhunderts wie auf den Fresken des Mittelalters und der Dichtertragik vom „Tod und dem Mädchen" bis zur verzweifelten, aber in keinerlei Gestik übersteigerten Abwehr: *Ach weich von mir, ergrimmter Mann, / Jetzt ist kein' Zeit zum Sterben. / Du findest viele Alte und Krumpe an, / Die schier vor Not verderben. / Siehst Du mich eh, wie ich da steh / In blühend jungen Jahren! / Wir rot mein Mund und sollt jetzund / Dich strengen Tod erfahren?* Der „getreue" Wildschäfer hat die Unglückliche, in der Stubenmitte sich Drehende verlassen. Der Teufel höhnt: *Die Buß erst in dem Tod / findt keine Gnad bei Gott.* Aber die zu Tode erschrockene „Schäferin" ist umkehrbereit. Bänderhut und Blumenstab legt sie demütig ab, nimmt vom Stubenboden Dornenkrone und Kreuz auf. Gütig nimmt sie der Christusspieler zu sich, wenn er ihr Trost und Hoffnung zusingt, sie selber aber dankbar den Entschluß bekennt: *O werter Seelenhirt, / Daß Du mich hier hast gesucht so lang, / Ich weich nicht mehr von Dir* ... Und wieder treten alle Mitspieler vor die ergriffenen Zuschauer mit dem anderen „Bedanklied" hin: *O Mensch, nun hast vernommen / Des Schöpfers große Lieb ... / O Sünder, tu nacheilen / dem edlen Schäfer wert./ Er kann Dir ja erteilen,/ was dorten ewig währt* ...

Ob dieses „Volksschauspiel" geistlicher Prägung neben so vielem auch „Weltlichem", wie dem Räuberspiel vom „Bayerischen Hiasl", neben eher Legendenhaftem, wie dem „Spiel vom Ägyptischen Joseph", dem „Geduldigen Job", der „Genoveva" u. a. in unserer von gänzlich anderen Themen und dem übermächtigen Einwirken von hochtechnisierten Kommunikationsmedien geprägten Zeit überleben wird? Vielleicht auch zeitgemäß weiterwachsen aus Ererbtem, heute Umgeprägtem in eine noch nicht absehbare Form der Zukunft dieser und aller „Volkskultur"? Das ist in unserem Falle eine Frage an die „Zuschauer" als Miterlebende von etwas irgendwie doch „Kultischem", auf jeden Fall Brauchtumsgebundenem. Ob sie bereit sind und weiterhin sein werden, solch eigenartige, kindlich-naiv erscheinende, dabei Grundfragen der Heilsgeschichte, ja der mittelalterlichen Theologie ins Volkstümliche verdichtende Formensprache anzunehmen? Das hängt, wie ja immer bei jeglichem „Brauchtum", von der Aufnahmebereitschaft ab, es als „verbindlich" und demgemäß auch nicht willkürlich veränderbar anzunehmen. Für die Spieler selber ist dies zumindest so lange gegeben, als Überlieferungsträger solche Brauchtumsbindung zusamt dem verhaltenen Sprach- und Gestikstil in wohlweislich selbstbeschränkender Schlichtheit so bewahren wie ihre geistig-geistliche Grundeinstellung. Die spricht der Herold/„Ehrenhold" als Spielansager im Steirisch-Kärntnerischen der unmittelbaren Gegenwart immer noch so aus im Gefolge des mittelalterlichen *Silete*-Engels:

Seid ruhig und merkt auf mit Fleiß!
Wir spielen zu des Schöpfers Preis.

Zur „Frau des Pilatus“ (Matth. 27,19) im österreichischen Christileiden-Spiel der Gegenwart

Für Karl Konrad Polheim in Bonn.

Ein Wesentliches zur Erklärung des oftmals erstaunlich breiten Anteiles von heilsgeschichtlich eher „nebensächlichen“ Szenen der Passionsspiele zwischen dem Mittelalter und unserer unmittelbaren Gegenwart liegt in der sogenannten Schwelltendenz einzelner Bibelworte oder Evangeliensätze. Es handelt sich dabei um tatsächlich keimhaft dramatische Worte, Satzteile, die offenkundig geradezu zur Ausweitung in ein Bild, in eine Kleinszene, ja in ganze, zu verschiedenen Stilepochen des geistlichen Spieles zwischen dem Mittelalter, der Schul- und Ordenstheaterpraxis und dem lebendigen Volksschauspiel unserer Tage nachweisbare Szenenreihen drängen, dafür typisch genannt werden können.

Man denke an den Gang der Drei Marien zum Grabe des Herrn, Ihn einzubalsamieren nach Mark. 16,1: ἠγόρασαν ἀρώματα ‘ίνα ’έλθουσαν ἀλείψωσιν αὐτόν: *emerunt aromata ut venientes ungerent Jesum.* Die „Salbenkrämer-Spiele“ um den Kauf der *aromata* bei einem *unguentarius,* zu dem sich in derbdrastischen Szenen noch sein Weib, seine Magd, ein Knecht usw. scharen, kennzeichnen den Realismus und die Spielfreude gerade des Spätmittelalters. Desgleichen zählt hierher die so beliebte Szene mit dem „Wettlauf der Apostel“ Petrus und Johannes nach Joh. 20,4: ’έτρεχον δε οί δύο ‘ομοῦ: *currebant autem duo simul . . .* Nicht minder bezeichnend auch seit dem sinnenfrohen, von Renaissancegeist erfüllten 16. Jahrhundert, das auch in der bildenden Kunst so gerne Gastmähler darstellte, die Szenenfülle, die in der Geschichte vom Reichen Prasser bei Luk. 16,19 wuchernd hervorging: ”Ανθρωπος . . . πλούσιος . . . καὶ εὐφραινόμενος καθ’ ἡμέραν λαμπρῶς: . . . *et epulabatur quotidie splendide.*

Über Christi Verhör durch Pontius Pilatus wird von allen vier Evangelisten als über ein Entscheidendes in der *Passio Domini* ausführlich berichtet: Matth. 27,1 ff.; Mark. 15,1 ff.; Luk. 3,1 ff.; Joh. 18,28 ff. Doch nur Matth. 27,19 fügt das Motiv vom Angsttraum ein, den die Frau des Pilatus um Christi willen gehabt haben soll. Sie läßt ihn durch einen Boten (vielfach wird daraus eine „Magd“) dem Pilatus mitteilen, ihn vor einer Verurteilung des „Gerechten“ bittend zu warnen: *Sedente autem illo pro tribunali, misit ad eum uxor eius* (ἀπέστειλεν πρὸς αὐτὸν ἡ γυνὴ αὐτοῦ) *dicens* (λέγουσα): *Nihil tibi, et iusto illi. multa enim passa sum hodie per visum propter eum* (πολλὰ γὰρ ’έπαθον σ’ήμερον κατ’ ’όναρ δ’αὐτον).

Dieses κατ’ όναρ / *per visum* wird weder bei Matthaeus näher erklärt noch in den anderen drei Evangelien überhaupt erwähnt. Dennoch wird es gerade wegen dieser Knappheit, wegen des in der gesamten hellenistischen Dichtung so gerne gebrauchten, oft wiederkehrenden Motives vom „Traum“[1]) und seiner Bedeutsamkeit für das Verhalten des Menschen in seinem Wachzustande und wegen des Mystischen, das immer mit ’όναρ, ’όνειρον, *visus, visio, somnium* verbunden ist, früh schon in den Christus-Pilatus-Szenen der Texte und der Bildgestaltungen zur *Passio Domini* aufgenommen.

Vor allem aber überrascht es, welch merkwürdiges Interesse diese episodenhafte Matthaeus-Stelle in der Exegese der frühchristlichen Theologen und Kirchenväter (Origenes, Hilarius von Poitiers, Hieronymus, Ambrosius, Augustinus), im Mittelalter von Bernhard von Clairvaux, herein noch bis in die protestantische Gottesgelehrtheit zumal des 18. und 19. Jahrhunderts (nach Martin Luther und Nikolaus von Lyra und Calvin bei Johannes Christoph Wolf, W. Burkitt usw.) gefunden hat.[2]) Man rätselt seitens bedeutsamer Theologen nicht nur über den Sinn jedes und zumal dieses Traumes: ob die Stelle bei Matthaeus 27,19 nichts weiter als ein legendärer Zusatz zum Leidensbericht sei, entnommen den bald nach dem Erlösertode umlaufenden Wunderberichten; ob Gott selber, die Engel oder aber der Satan jenem Weibe des Procurators diesen Traum „eingegeben“ habe, da es auch Satan daran gelegen sein mußte, Christi Verurteilung und den Erlösertod zu ver-

hindern; ob diese im Evangelium namenlos bleibende, in den Apokryphen *Procula, Portia, Claudia* benannte γυνή, *uxor eius* vielleicht eine Proselytin sei, eine ἰουδαίζουσα (nach den griechischen *Gesta Pilati II,1*, aus dem 4. Jh.).[3]) Späterem Typologie-Denken, das sich auch auf diese *Gesta Pilati*, auch *Evangelium Nicodemi* benannt, stützt, etwa bei Radbertus um die Mitte des 9. Jahrhunderts, entspringt die Gleichung: *Pilatus = diabolus; uxor eius* = die „Heidenkirche".[4]) Doch auch wenn sich solche Fragen bereits für die Interpretation der erstaunlich breiten *Christus : Pilatus : uxor eius : Judas*-Betrachtungen des altsächsischen „Heiland" (verfaßt um 830) stellen, wo die Pilatusfrau unter Einfluß von Hrabanus Maurus, Pseudo-Beda, Radbertus als ein „Werkzeug des Satans" aufgefaßt wird,[5]) für unsere Frage nach der modernen Ausweitung jener Matthaeus-Stelle spielt diese gesamte theologische Erörterung keine Rolle.

Wenden wir uns nun dem Wortlaut der Passionsspiel-Aufführungen im Sommer (12. Mai bis 13. Oktober) 1985 in dem 1957–1959 nach Plänen des Architekten Alexander Schuster († 1960) erbauten geräumigen Passionsspielhause in Kirchschlag zu.[6])

Szene „Vor Pilatus". Als Regiebemerkung steht voran: *(Die zweite Bühne stellt die Vorhalle, Terrasse, der römischen Prokuratur in Jerusalem dar; sie ist gegen die Straße balustradenartig offen, auf einigen Stufen zu erreichen. Im Hintergrund, erhöht, ein kurulischer Stuhl; rechts vorne eine Sitzgelegenheit. Es ist früher Vormittag.)*

Pilatus kommt *(eine Rolle in der Hand)* aus seinem Hause und tritt *den zwei römischen Philosophen entgegen*, die mit ihm vereinbart hatten, *gestern, als wir über jenen eigenartigen Propheten uns unterhielten*, es nicht zu versäumen, sie rufen zu lassen, *wenn ich mit ihm etwas zu tun bekommen sollte. Das ist nun schneller geschehen, als wir gestern erwartet haben. Der jüdische Oberpriester Kaiphas schickt mir heute in aller Früh diesen Akt, ich möchte ihn sofort erledigen.*

Diese beiden „römischen Philosophen (in phantasievoller Toga) sind als Neu-Zugabe beim gesamten Verhör des bald herbeigeführten Christus zugegen. Sie warnen auch ihrerseits den Pilatus und vertreten nur das „Recht". Die Szene zwischen Pilatus und den Hohepriestern sowie den von jenen herbeigerufenen Juden wird laut und lauter. Pilatus ist verärgert und wendet sich an den „Zweiten Römer": *Warum hast du nicht die Frage an ihn gerichtet?*

Der wehrt sich: *Es war keine Gelegenheit, und die Juden schrien so viel – aber um so schweigsamer war er. Ich bekam einen großen Eindruck von ihm.* Das ist zugleich das Stichwort für die Szene mit der „Frau des Pilatus", hier *Claudia* geheißen:

Claudia (kommt, aufgeregt, in anmutigem Hauskleid; die zwei Römer gehen ihr grüßend entgegen, zu Pilatus):

Du mußt mir eine Bitte erfüllen. Ich hatte heut' Nacht einen schweren Traum. Ich bitte dich, hab nichts zu schaffen mit diesem Gerechten! Ich hab seinetwegen im Traume viel gelitten. (Zu den beiden): *Er ist wahrhaftig der Gesandte Gottes . . . Und eben war seine Mutter bei mir.*

Pilatus: Oh! Und du hast sie empfangen?

Der zweite Römer: Wie war sie? Das tut mir leid, daß ich sie nicht sah.

Claudia: Ich sage euch, ein geheimnisvolles Wesen. Erhaben und demütig zugleich. Ich habe so etwas noch nicht gesehen. Sie kam mit einem jungen Mann, der bezeichnete sich als einen Jünger des Propheten und bat mich in eigenartigen, fremdklingenden Worten, ich möchte die Mutter des Propheten hören. Und schon begann sie: daß er gut sei, daß er nur Gutes getan habe usw. – Ich hätte ihr noch lange zugehört. – Sie sagte auch: Er werde unschuldig verfolgt, er tue nichts gegen das Gesetz der Priester, er lehre nur, wie man Gott besser dienen könne; der Menschensohn – so nannte sie ihn – sei gekommen, nicht das Gesetz zu zerstören, sondern es zu erfüllen. Die Priester, die ihn verurteilt hätten, verstünden nur seine Lehre nicht genug. – Ich bitte dich, hör ihn, laß dir von ihm sein Verhalten erklären, der fanatische Kaiphas hat gewiß übertrieben . . .

Pilatus: Das ist es eben. Ich tät es gern. Ich fragte ihn ja auch. Aber er antwortet nicht. Er ließ alle Anklagen der Juden über sich ergehn und erwiderte kein Wort. (Zu den zwei Römern): *Nicht wahr?*

Der zweite Römer: Es müßte ihm ein Leichtes gewesen sein, Stück für Stück die Anklage zu widerlegen. Aber er schwieg.

Pilatus: Ich war sehr freundlich mit ihm, sprach ihm zu, er solle doch erwidern. Aber ich meine, es liege an seinem Plan, nicht zu erwidern. Ich glaub, er will leiden und sterben.

Der zweite Römer (zu Claudia): *Sagte die Mutter des Mannes nichts zu dieser Sache?*

Claudia: Ich glaube, nein. Immerhin kam es mir vor, es lag ein ganz seltener Widerspruch in ihren Bitten; sie bat nicht, du solltest ihn freisprechen, nur, du solltest ihn hören.

Pilatus: Es ist schwer, recht zu tun, wenn er nicht reden will.

Der erste Römer: Ich meine, Prokurator, laß ihm die Entscheidung, wenn sie ihn noch einmal vorführen. Wenn er die Anklage nicht widerlegt, wenn er leiden will und sterben, so laß ihm seinen Willen!

(Man hört Lärm von weitem.)

Damit endet dieser Szenen-Einschub mit der „Frau des Pilatus" Claudia, mit dem über den Gerichtsfall verärgerten Pilatus, mit den – völlig apokryphen – „zwei Römern", von denen der zweite jeweils für Christus eintritt, der erste völlig nüchtern und „unbeteiligt" nur den Rechtsfall sieht. Claudia tritt im gesamten Spiel nicht mehr in Erscheinung. Das Interventionsmotiv muß ja – wie übrigens manch ein ähnliches, nachweisbar aus mittelalterlichen Birgitta-Visionen und über italienische Zwischentextierung sogar in ein steirisches barockes Passionsspiel des mittleren 18. Jahrhunderts geraten[7]) – „blind" bleiben, kann den vom Evangelium her bestimmten Fortgang der Handlung nur hemmen, nicht aber ändern. Claudia selber verschwindet beim Spiel zu Kirchschlag in der Menge des „Volkes", vor der die Spielanweisung diese als zuerst Eintretende, den Platz vor Pilatus Einnehmende nennt: *. . . drei Legionäre, Kaiphas, der Zornige, der Moseskenner und die anderen Mitglieder des Synedriums, Ahasver und einige andere . . .*

Ein Besonderes dieser m. W. jüngsten Entwicklung der Szene mit der „Frau des Pilatus" liegt einmal schon darin, daß sie, die als *Claudia* Benannte, selber zu einer Art Intervention für Christus zu ihrem Manne mit seiner Richtergewalt kommt, nicht jemanden anderen zu ihm schickt *(misit ad eum)*. Zum anderen ist es die Ausweitung des biblisch-evangelischen 'όναρ – *visus* um den Bericht über eine Art persönliche Bittenüberbringung Mariens und Johannis, des Lieblingsjüngers, bei der offenkundig als einflußreich geltenden Frau des letztlich entscheidenden Statthalters *(Procurator)* und Obersten Richters Pilatus. Dafür besteht überhaupt keine bibelgestützte Grundlage oder auch nur ein deutlich sichtbarer Anknüpfungspunkt etwa in den Apokryphen, wie sie sich in der Schwelltendenz der frühen Legendenbildung und später in der

Spieltexte-Gestaltung um jenes κατ' 'όναρ – *per visum* nach Matth. 27,19 gerankt hatten, in vielen Sprachen denn auch weiterentwickelt.

Wer nun gerade diesen Teil in den seit 1932 gespielten Text aufgenommen hat, das läßt sich nicht mit voller Sicherheit feststellen. Das Passionsspiel von Kirchschlag in der Buckligen Welt hat viele Grundlagen. Nach einem Begleitheft zu den Aufführungen vom 12. V. bis 13. X. 1985[8]) entstammt der Großteil des Textes einem Christi-Leiden-Spiel, das ein Direktor einer Wiener Lehrerbildungsanstalt, Josef Neumair (1877–1960), für den „Wiener katholischen Jünglingsverein Mariahilf" verfaßt hatte. Es war in Wien (Garten in der Westbahnstraße) auch 1923 und 1924 aufgeführt worden. Gedruckt wurde dieser Text erst 1950 anläßlich des *Anno Santo*. J. Neumair berichtet dabei, daß er Anregungen aus Oberammergau[9]), Erl, Thiersee und auch aus einem Passionsspiel zu Budapest empfangen und verwertet habe. Im übrigen hätte J. Neumair „bis an sein Lebensende . . . an seinem Spiel" gefeilt, noch 1960 die Schlußszene geändert, „nie ganz zufrieden mit dem Werke, das schon so vielen Menschen echte Erbauung gebracht hat".

Eine weitere und anscheinend nicht unbeträchtliche Veränderung brachte die Textgestaltung für die Aufführungen des „Heiligen Jahres" 1975. Eine Dichterin, Frau Erika Mitterer (geb. 1906)[10]) setzte z. B. einen neuen Prolog voran, wie er nunmehr bestehen blieb. Der solcherart veränderte Text wurde 1980 gedruckt und gilt auch für die Spielfolge 1985. In Ablichtungen steht er den Besuchern zur Verfügung. Gerade ihm aber ist wiederum durch Ablichtung einer (nicht gedruckten, sondern) maschinschriftlichen Stelle, technisch ähnlich wie jener neue Prolog von 1975, der Textblock der Kennzeichnung Mariens aus dem Munde der erregten Claudia so eingebaut, daß die Szene wie ein Ganzes wirkt. Der Schluß liegt nahe, daß die Szenenausweitung einer menschlich rührenden Charakterisierung durch Maria für ihren Sohn, den „Propheten", den man doch wenigstens „hören" möge, wohl eben durch Erika Mitterer erfolgt sein dürfte.

Es sind sicherlich nicht die frühchristlichen Bibelexegeten vom Schlage eines Origenes oder Chrysostomus usw. und auch nicht ihre unmittelbaren Nachfahren und die späteren Grübler in der Theologie des Mittelalters, aus denen die Gestalter der Passionsspiel-Nebenszene unseres Themas ihre „Begründung" entnehmen.

Soweit wir sehen, wird weder im Drama des Mittelalters noch in jenem des Barocks die knappe Matthaeus-Andeutung über jenen „Traum" überhaupt hinterfragt, ob es Gottes Unterweisung *per visum* oder Ränkespiel des Satans war, diesem Weibe des Pilatus die Mitteilung des Angsttraumes an ihren Mann aufzudrängen. Für das Passionsspiel der frühen Texte und fortwirkend bis über das Barock herauf zählt einfach der Matthaeusvers 27,19 als Grundlage. Dazu das Erbe der Apokryphen *(Evangelium Nicodemi = Gesta Pilati II,1)* als Zusatz-„Quelle" für eine keineswegs theologisch den Sinn und den heilsgeschichtlichen Zweck der Traumübermittlung überlegende und allenfalls als Motivation vorzuführende Zwischenhandlung „ohne Folgen".

Das bleibt so bis in den allerjüngsten, eben den Text von Kirchschlag 1980–1985, in dem eine Ausweitung in anderer Hinsicht als in jener einer theologischen Überlegung ob Gottesgebot oder Satanslist ergeht, aber auch keineswegs eine Folgerung derart zu erkennen ist, ob diese *Procula*, hier *Claudia*, schon etwa als „Bekennerin Christi" zu werten ist, wie es nachmals beim *Centurio* nach Matth. 27,54 unter dem Kreuze Christi *(Vere Filius Dei erat iste)* der Fall sein dürfte.[11]) Nur die Tatsache der Interpretation zählt und ihre so eigenartige, durch keine vorbarocke Spieltradition begründete, belegte Verstärkung, daß die Warnungsbitte auf Grund einer persönlichen Vorsprache Mariens und Johannis bei dieser Procurators-Gattin überhaupt erfolgt sein soll und nicht nur durch den Angsttraum motiviert erscheint.

Wiewohl räumlich oder zeitlich nahestehende Texte und Aufführungsdaten keineswegs allein oder überstark „von Einfluß" sein müssen, da man von sehr weiten Gesamttext- oder Einzelszenen-Wanderungen durch Spielleiter *(ludi magistri)*, Handschriftensammler und -horter, Textkopierer und Regisseure durch die Jahrhunderte weiß (man denke an Benedikt Debs und Vigil Raber im Südtirol des späten 15. und des 16. Jahrhunderts!)[12]), seien doch für diese Szene aus einer vom Text-„Dichter" bestimmt nicht gekannten Tradition wenigstens einige Parallelbeispiele herangezogen.

Jene Admonter *Anonymi altteutsche Comoedia vom Leyden Christi*, die Karl Konrad Polheim seit seiner Grazer Dissertation von 1950[13]) bis in die dreibändige Textausgabe und Kommentierung von 1970–1980 erforscht, schließlich als leicht bearbeitete Übernahme des (nicht genannten) Hans Sachs erkannte[14]), läßt die Szene nur sehr kurz anklingen. Die (nicht mit Namen genannte)

Frau befiehlt ihrem Diener Romanus, zu Pilatus zu gehen, ihre Warnbitte zu überbringen *(Romane, geh hin, zu deinem herrn, / Vnd sag das sey mein Pith vnd begern, / Das er nicht zu schaffen hab, mit dem gerechten man / Dan ich im Träum seinetwegen Vill gelitn han)*. Das will Romanus tun; er *khumbt zu Pilato vnnd Spricht*, ohne daß der Landpfleger sich zu dieser Intervention äußerte. Es folgt darauf unmittelbar seine Handwaschung zur *lavabo*-Demonstration.

Im Passionsspieltexte des Benediktiners Johannes Geiger aus Dinkelsbühl, Konventualen zu St. Lambrecht in der Obersteiermark (um 1577–1617), dessen handschriftlich hinterlassene *Passio Domini nostri Iesu Christi / accomodata in versiculos germanicos* von 1606 auch 1957 nach Text und Kommentar gedruckt wurde,[15]) tritt die Szene mit der Frau des Pilatus überhaupt nicht auf.

Bedeutsamer für die Barocktradition werden je ein bayerischer und ein steirischer Text aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Im Jahre 1750 bringt der Text einer *Passio nova* des Ferdinand Rosner (1709–1778) für Oberammergau[16]) die Szene (V/2) der Warnbitte-Übermittlung durch einen „Schreiber" zwar ziemlich ausführlich (Vers 4398–4401), doch motivisch geht die Botschaft der Angsttraumbewegten nicht viel über den Evangelienvers hinaus. Die Frau selber tritt gar nicht auf. Nur des Pilatus Zweifel an einer Traumvision als „Wirklichkeit" *(Wie? können nur getraumte sachen / Ihr so vill sorg, und kummer machen? / Ein lährer traum ist nur ein spill. / Das uns ohn ursach kränken will.)* werden vom „Schreiber" vorsichtig entkräftet: *Man kan doch in geschichten lesen, / das offt ein traum nicht lähr gewesen; / Wan nichts an einen traum soll lign, / Wär Joseph nie so hoch gestign.*[17]) *Die Götter pflegn durch traum gestalten / Uns offt das jene vorzuhalten. / Und öffnen uns durch dise lehr, / Was uns ansonst verborgen wär.* Damit gibt sich Pilatus zufrieden. *(Du sag, das sie nichts kräncken solle.)*

Ausführlicher begegnet die Szene in der (bisher ungedruckten)[18]) Handschrift eines Mürztaler Passionsspieles aus Kindberg, datiert mit 1756. Die Szene ist hier insofern aufgenommen als nach der Freilassung des Barabbas (Matth. 27,15–26) *ein bedienter von des Pilati frauen Claudia* (Sic!) *schickt* hereintritt und sich, in der Handschrift *Rosamir* benannt, mit diesen Worten an Pilatus wendet: *Vber leben und Todt deren Vbelthattern gebiettender Herr Landpfleger: Mein Hochansehnliche Frau Landpflegerin* Claudia, *dero angenehme Ehe-Gemahlin erindert selben Ihren Ehe-Herrn*

durch Mich: Waßmaßen sie Wegen des gefangenen Jesum v. Nazareth *in Verflossener Nacht sehr Viel in Traum erlitten, auch zu gleich sein Vnschuld und grosse Macht erkennet habe: gelangt dennoch an Ihro Hoch Vermögen Ihr Herzliche bitt, diesen gefangenen, als die Vnschuld selbst ohne aller straff frey und los zu endlassen.* Sofort antwortet Pilatus zustimmend: *Kein fleis ich Wil und werde spahren, /* Jesum *auch gleich wieder endlassen frey. / Auf das Mein* Claudia *kan erfahren, / daß Ich sie liebe Ehrlich wie auch getrey.* Daraufhin aber nimmt die *passio* ohne weitere Erwähnung der Szene ihren Lauf.

Und doch liegt gerade hier knapp nach der Mitte des 18. Jahrhunderts der eigentliche Ursprung der „Intervention Mariens" bei der Frau des Pilatus, hier gewinnt er seinen nicht in Spieltexten, sondern in der Hochdichtung nachweisbaren Ausgang. Es ist kein Geringerer als der Wegbereiter der deutschen Klassik, Friedrich Gottlieb Klopstock (1724–1803), dessen Ingenium die schmale Evangeliengrundlage der Christus-Pilatus-Traumnachricht-Episode nach Matth. 27,19 zu einer psychologisch vertieften Schau auf den Widerstreit der Mächte im Heilsgeschehen werden ließ. „Der Messias" weitet sie im VII. (erst 1756 erschienenen) Gesange kraftvoll aus.[19])

Maria sieht (V. 277 ff.) ihren Sohn vor dem Richtstuhl des Pilatus, bleich, inmitten seiner haßerfüllten Ankläger. Verlassen, verzweifelt betet die Gottesmutter zum Himmel um Erbarmung: *. . . Das mütterlichste der Herzen / Gabest du mir und den besten der Söhne, den besten vor allen / Erdgebornen. Laß ihn nicht sterben, ist anders mein Flehen / Deinem göttlichen Willen gemäß, o du, der die Himmel / Schuf und die Träne gebot, zu dir um Erbarmung zu flehen!* Weinend wird Maria von der Menge zur Seite geschoben. Sie sieht sich plötzlich *an dem Seitenpalaste des Römers. Vielleicht daß hier Menschen / Wohnen, denkt sie, vielleicht, daß selbst in der Schwelger Palästen / Eine Mutter gebar, der es, Mutterliebe zu fühlen, / Nicht zu klein ist. O wenn es wäre, was viele der Mütter / Von dir, Portia, sagen, daß du ein menschliches Herz hast . . .* Wirklich geht Maria in den Palast, begegnet einer „jungen Römerin", die Mariens „Hoheit im Schmerze" bewundert: *Wer du auch seist: noch nie hab' ich diese Hoheit gesehen, / Diesen göttlichen Schmerz.* Es ist Portia selber, die sich zu erkennen gibt: *Du bist es / Also selber, o Römerin? Zwar du kennest die Schmerzen / Einer Mutter nicht ganz, die zu einem Volke gehöret, / Welches ihr haßt; doch Israelitinnen selber erzählen, / Daß dein Herz voll Menschlichkeit sei! / Der Mann, den Pilatus / Richtet! er hat kein Uebel gethan! den Tyrannen verklagen! / Ich bin seine Mutter!*

Portia erlebt diese Begegnung als Beglückung durch die Götter. Sie nennt Jupiter und Phöbus Apollo, nachdem sie zuvor voll Staunen ausgerufen hatte: *Er ist dein Sohn? Glückselige, du bist / Dieses Göttlichen Mutter? Du bist Maria? . . . Sie ist seine Mutter, ihr Götter! Euch mein' ich, ihr höhern, / Besseren Götter, die mir in dem Traume voll Ernst sich entdeckten . . . Aber wie euer Name auch heißt, ihr seid es, ihr sandtet / Mir die Mutter des größten der Menschen, wenn er ein Mensch ist!* Doch Maria, beglückt über Portias bewegte Begegnung, die sich *der glücklichsten Mütter / Glücklichste* fühlen durfte, weiß mehr um das Verhängnis der Stunde: *Aber bei deinem Herzen voll Mitleids, o Römerin, rufe / Deine Götter nicht an! Hilf selbst! Sie können nicht helfen! / Und auch du vermagst nicht zu helfen, wenn Gottes Ratschluß, / Daß er sterbe, beschloß! Allein es würde Pilatus, / Wenn des Unschuldigen Blut nicht seine Seele befleckte, / Freudiger stehen vor dem Gericht des Gottes der Götter.*

Nur leise scheint hier Klopstock[20]) das anzudeuten, was die Apokryphen zu „wissen" vorgeben: daß Pilatus durch Tiberius zur Berichterstattung *(Anaphora)* nach Rom beordert, später „ausgeliefert" *(Paradosis)*, in Gegenwart seiner zur Christin gewordenen Frau Procla enthauptet, infolge seiner tiefen Reue aber selber „heilig" wurde, als solcher denn auch in der koptischen Kirche verehrt wird.[21])

Portia spricht bei Klopstock (VII, 368 ff.) tröstend und mit ihrem ersten Traumbericht auf Maria ein: *Ich will dir / Helfen, du Teure! Denn wisse, die Götter, welche du meintest, / Fleh ich nicht an. Ein Heiliger Traum, von dem ich jetzt aufsteh', / Lehrte mich bessere Götter, zu denen hab' ich gebetet! / Sieh, ein Traum, wie noch keiner um meine Seele geschwebt hat, / Ach ein himmlischer, schreckender Traum! Ich würde dir helfen, / Wärst du auch nicht, Maria, gekommen. Der Traum, den ich sahe, / Hatte mir schon für dich mit mächtiger Stimme gesprochen. / Aber er endete fürchterlich, und ich verstand ihn zuletzt nicht. / Da erwacht' ich und fand mich in kalten Schweißen . . .*

Nun entsendet Portia eine Sklavin zu ihrem Manne, die Warnungsbitte zu vermelden. Im Gespräch weist Portia der Gottesmutter ihre Traumbegegnung mit Sokrates *(das edelste Leben, das jemals gelebt hat, / Krönt' er mit einem Tode, der selbst dies Leben*

erhöhte!). Er weist für Portia in ihrem Traume auf Christus voraus. Sie ist hingerissen von ihrer Traumvision auf Sokrates und den „Größeren", der kommt, leidet und verklärt werde. Maria erklärt der Portia ihr eigenes Schicksal der Erwähltheit (470 ff.). Ganz offenkundig verdichtet Klopstock hier wieder das Apokryphen-„Wissen" des 4. Jahrhunderts, wenn des Pilatus Weib, dort als Procula, vom Gemahl selber den Juden als eine gottesfürchtige Proselytin geschildert wird: θεοσεβής ἐστιν καὶ μᾶλλον ἰουδαίζει σὺν ὑμῖν (Gesta Pilati II,1).

Portia war bei ihr (Maria) *niedergesunken, / Hielt die geöffneten Hände gen Himmel empor und erstaunte, / Wollt' anbeten; wollte, mit leiser Stimme, Jehova / Nennen; allein sie fühlt es, sie darf den größten der Namen / Noch nicht nennen! Sie hob sich empor und schaute mit Wehmut / Auf die Mutter und sprach: Er soll nicht sterben!* Maria aber entgegnet: *Das wird er!* Sie hat eben, wie es so viele unmittelbar in unserer Gegenwart noch bei Neugriechen, Makedonen, Bulgaren, Serben handschriftlich oder gedruckt umlaufende „Volksbüchlein" voll der Apokryphen-Motive nicht anders als ein berühmtes Ikonenbild des Kreters Andreas Ritzos (Rizzi, um 1495) derzeit in San Alfonso zu Rom hochverehrt und vieltausendmal auch in unseren Kirchen filiert erkennen lassen[22]) die ὑποψία, die angstbringende „Vorahnung" des kommenden, unausweichlichen Erlöserleidens. So an dieser Stelle bei Klopstock (VII, 484 ff.): *Ach, schon lang' hat mir der Kummer mein Leben belastet; / Denn er sagt es, Portia, selbst! Was mir und den Frommen, / Die ihm folgen, vor allem Geheimnisvollen am schwersten / Und unerforschlichste ist: er hat zu sterben beschlossen!* Maria muß bei Klopstock „begründen" (488 ff.), warum sie bei solchem Vorausahnen und Wissen um des Sohnes Entschluß zum Erlöserleiden und Opfertod dann doch eben zu Portia gekommen war, von ihr Hilfe zu erbitten gegen ihr besseres Wissen: *Ach nun reißt sie von neuem mir auf, die Wund' in der Seele! / Deine Gespräche von Gott bedeckten sie leise, nun reißt sie / Wieder auf und blutet, die tiefe Wunde! Dich segne / Gott, ja Abrahams Gott, er segne dich! Aber o wende / Dies dein weinendes Auge von mir! Es tröstst umsonst mich! / Denn er beschloß zu sterben! und stirbt. Die Stimme verließ sie . . .*

Indessen folgen die Anklagen der Juden, das Verhör Christi durch Pilatus, sein Versuch, Jesus zu retten. Doch der Landpfleger muß den wutschäumenden, reuelosen Barabbas freigeben. Dann

erst geht die Portiaszene weiter (681 ff.). Doch ihre Intervention muß ja vergeblich bleiben.

Diese ausführliche Episode in Klopstocks „Messias" VII von 1756 ist meines Wissens die erste, die den Evangelienvers Matth. 27,19 um ein Wesentliches, um ein nicht Alt-Apokryphes, vielmehr um die breit eingefügte Begegnung der Frau des Pilatus mit Maria als der angstgequälten, schmerzvollen Mutter jenes Gefangenen bringt, indem auch Portia mehr als den bloßen „Menschen" erahnt, erkennt. Genau diese Begegnung war ja gewiß nicht lediglich als wirkungssicher „rührend" beabsichtigt. Sie sollte vielmehr nach des Dichters eigener Seherkraft und seinem Gestaltungswillen Gelegenheit geben zu einer Schau auf den Zeitumgrund des selbst in der römischen Oberschicht wankenden Glaubens an die „Heiden"-Götter und der sehnsuchtsvollen Suche nach einem Neuen im Glaubenkönnen. Das nun versinnbildet wie schon in den fernen Apokryphen der Frühzeit ab dem 4. Jahrhundert jenes Wort des Pilatus von seiner gottesfürchtigen, aber „judaisierenden" Frau. Nur das Drängen des Dichters zu solch einer Aussage läßt ihn das Motiv der Möglichkeit einer Begegnung der beiden Gottsucher-Frauen finden. Gegenüber dem Evangelium ist es willkürlich. Es treibt die Handlung nicht voran, wirkt vielmehr retardierend, bewußt verzögernd. Aber es schenkt in einem hohen Grade Einsicht in menschliches Leid und menschliche Würde der beiden auf kurze Zeit sozusagen aufeinander angewiesenen, früh im Fortschreitenmüssen des Heilsgeschehns wieder getrennten weiblichen Wesen voll tiefer Empfindung in ihren Worten.

Der Unterschied zu dem, was – auf kaum nachprüfbaren Wegen – im späteren Text eines Passionsspieles unserer unmittelbaren Gegenwart daraus geworden ist, bleibt eigentlich gering. Die Kirchschlag-Szene, gleichviel von wem sie der an sich sehr jungen Textfassung interpoliert wurde, bleibt nur kürzer, gedrängter. Sie läßt Maria gar nicht selber auftreten, auch im Wortbericht über ihren Besuch nicht allein bleiben, sondern – wie in so vielen geistlichen Volksliedern der Karwoche mit dem Umherirren Mariae zusammen mit Johannes, Christi Lieblingsjünger, auf der Suche nach dem Erlöser-Sohn in der Kerkernacht[23]) – von dem begleitet sein, der ihr am Tage darauf vom Kreuze herunter als ihr „Sohn" ans Herz gelegt werden wird (Joh. 19,26 f.). Auch die Worte des Gegenwartsspieles sind geprägt vom Eindruck der „Würde" der Gottesmutter auf die apokryphe Claudia, unausgesprochen auch von Mariens Wissen, daß der Erlösertod unabdingbar ist und daß

die Mutter Jesu letzten Endes gar nicht „will", daß ihr Sohn durch eine Intervention beim Landpfleger als dem Herrn dieser Stunde über Leben und Tod gerettet werden solle. Letztlich bleibt es bei der Bitte der Schilderung der Vorsprechungen durch Claudia von Maria: *Ich sage euch, ein geheimnisvolles Wesen. Erhaben und demütig zugleich.* Das eigentliche Anliegen wird sogar als aus dem Munde des Johannes kommend berichtet: . . . *ein junger Mann, der bezeichnete sich als einen Jünger des Propheten, und der bat mich in eigenartigen, fremdklingenden Worten, ich möchte die Mutter des Propheten hören . . .*

Diese Szenen-Ausweitung darf gleichwohl als eine textliche Innovation unserer Zeit angesehen werden. Vielleicht ist damit auch die Absicht bekundet, die (nicht nur in Österreich übliche) Praxis der persönlichen „Interventionen" zugunsten dieser oder jener Angelegenheit einfließen zu lassen. Das ist nicht das Wesentliche. Immerhin entspricht unsere Szene mit dem frühestens eben erst 1756 bei F. G. Klopstock im „Messias" nachweisbaren Sondermotiv jener Begegnung Mariens mit dem „Weib des Pilatus" ihrerseits gerade auch dem seit Johannes XXIII. so sehr erwünschten *aggiornamento* des Heilsberichtes auch in der Verkündigung als dem Grundanliegen eines Christi-Leidenspieles in unserer Gegenwart.

Anmerkungen:

1. Vgl. Pauly-Wissowa-Kroll, Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft, Neue Bearbeitung, II. Reihe, 12. Halbband (Karl Mittelhaus), Stuttgart 1937, Sp. 2233–2245 (Th. Hopfner) s. v. „Traum".

2. Erich Fascher, Das Weib des Pilatus (Matth. 27,19). Halle/Saale 1951 (= Hallische Monographien, hrsg. v. Otto Eissfeldt, Band 20).

3. Der Text bei: Aurelio de Santos Otero, Los Evangelios Apocrifos. Madrid 1946 (2. Aufl. 1963), 420–500, bes. 433 f. (griechisch und spanisch).

4. Vgl. Paschasius Radbertus (= Radbert von Corbie; um 790–860) bei Migne, PL 120, Sp. 937 f.:

Unum tamen scimus, quia Ecclesia Christi ex gentibus quae aliquando fuit uxor Pilati, per quem diabolus significatur, jam non eius uxor est, sed Christi, cui per fidem passionis conjuncta est; et ipsa per fidem confiteri Deum et advocare ad eum quoscumque potest non cessat . . .

5. Heliand, Vers 5429–5492. Ausgabe: Otto Behaghel, Heliand und Genesis. 8. Aufl., besorgt von Walther Mitzka, Tübingen 1965 (= Altdeutsche Textbibliothek, Band 4), 187–189. – Vgl. dazu:

Wolfgang Huber, Heliand und Matthäusexegese. Quellenstudien insbesondere zu Sedulius Scotus. München 1969 (= Münchener Germanistische Arbeiten. Band 3), bes. 230–238. Der Verfasser nimmt seltsamerweise keinen Bezug auf die (auch im Literaturverzeichnis fehlende) hier doch bedeutsame Interpretation von Erich Fascher, 1951 (siehe auch Anm. 2). Für unsere Fragestellung ist bei W. Huber nichts enthalten.

6. Textfassung nach einem (hektographierten) „Rollenbuch" für die Aufführungen der beiden Spielsommer 1980 und 1985, hrsg. von r.-k. Pfarramt Kirchschlag in der Buckligen Welt. Für freundliche Auskunft danke ich Sr. Hochwürden Herrn Pfarrer Heinrich Plank, Kirchschlag, 20. 8. 1985. Zu gewissen Einzelheiten (Texteinfügungen usw.) vgl. unten Anm. 9. Allgemein zur Einführung vgl.

Heinrich Plank, Passionsspiele Kirchschlag in der Buckligen Welt, NÖ. Kirchschlag o. J. (Szenenfolge, Spiel- und Textgeschichte in knapper Form, Darsteller und Mitwirkende, 1985).

7. Leopold Kretzenbacher, Christus soll nicht gegeißelt werden. Ein mittelalterlich-schwedisches Visionsmotiv in einem altsteirischen Passionsspiel (Österr. Zeitschrift für Volkskunde N.S. XXVI, Wien 1972, 116–126; Neudruck in: Festschrift Altomünster 1973, hrsg. v. Toni Grad, Aichach 1973, 259–270).

8. S. o. Anm. 6, Abschnitt über den Text (nicht paginiert).

9. Es gibt ja kaum ein nachbarockes Passionsspiel, das sich dem von Oberammergau (Textgestaltung, Kostüme, Regie usw.) voll entzogen hätte. Dies bis hin zu fast tragisch zu nennenden Vorgängen um die (im übrigen von weit her getragenen) Praktiken des Passionsspielens in den Südostalpenländern. Vgl.

Leopold Kretzenbacher, Passionsbrauch und Christi-Leidenspiel in den Südostalpenländern. Salzburg 1952; dazu:

Leopold Schmidt, Neuere Passionsspielforschung in Österreich (Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes, Band 2, Wien 1953, 114–143);

Leopold Kretzenbacher, Sylvester Wietinger/Metnitz und die Krise des Kärntner Volksschauspiels zu Beginn des 20. Jahrhunderts. In: Festgabe für Oskar Moser. Beiträge zur Volkskunde Kärntens (= Kärntner Museumsschriften, Band 55), Klagenfurt 1974, 97–117.

10. Zum reichen und durch vielfältige Ehren ausgezeichneten Lebenswerke der österreichischen Dichterin Erika Mitterer (geb. zu Wien 1906); vgl. das Persönlichkeiten-Nachschlagewerk Who is who in Österreich, 4. Aufl., Cham 1983, 493.

11. Leopold Kretzenbacher, Maskenschild und Schildmaske. Gedanken zum gotischen Kreuzigungsfresko in der obersteirischen Utsch um 1400 (Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark LXXIII, Graz 1982, 45–79 und 8 Abb.).

12. Leopold Schmidt, Maler-Regisseure des Mittelalters. Bildende Künstler des Mittelalters und der Renaissance als Mitgestalter des Schauspielwesens ihrer Zeit in West- und Mitteleuropa (Maske und Kothurn IV, Wien 1958, 55–78).

13. Karl Konrad Polheim, Das Admonter Passionsspiel (Hs. 812). Vokalismus. Diss. Graz 1950 (ungedruckt).

14. Derselbe, Das Admonter Passionsspiel. Textausgabe. Facsimileausgabe. Untersuchungen. 3 Bände. München – Paderborn – Wien 1972–1980. Unsere Stelle I, 63, Vers 916–927. Zum Gesamtwerk vgl. die Rezension

Leopold Kretzenbacher, Blätter für Heimatkunde 56/4, Graz 1982, 126 f.

15. Othmar Wonisch OSB, Das St. Lambrechter Passionsspiel von 1601. Passio Domini und Dialogus in Epiphania Domini des Johannes Geiger. Wien 1957 (= Veröffentlichungen des Österreichischen Museums für Volkskunde XI).

16. Ferdinand Rosner, Passio nova. Das Oberammergauer Passionsspiel von 1750. Historisch-kritische Ausgabe . . . von Stephan Schaller OSB, Bern – Frankfurt/M. 1974, 184–186 (= Geistliche Texte des 17. und 18. Jahrhunderts, hrsg. von Hans Pörnbacher, Band 1).

17. Gemeint ist die alttestamentliche Geschichte vom „ägyptischen Joseph" nach 1 Mosis 37,2 und 40,8 ff.; Träume und Deutung.

18. Chor-Freytag Andacht / oder / Sittliche Lehr- und gedächtnus Erneuerung des Bitteren Ley- / dens, Harten Marter und schmächlichen Creüz-Todt Vnseres göttlichen / Heylands und Lieb-Vollen Erlösers Jesu Christi. / Vorgestelt / Durch die In dem K. K. Lands-Fürstlichen Marckt Kindberg / Bürgerliche Insassen und anderer Eyffriger Mithelffer in bey- / Wessenheit und Versamblung Volckreicher Hoher und Niederer / Stadts Persohnen. / Vnter der Wenigen Direction und Obsorg Johann / Franz Rosman Vnwürdigen Beneficiaten / in den Berg Calvarj Vnweit des benan- / ten und bekanten Marckt Kindberg. / In Jahr. / 1756. Steiermärkisches Landesarchiv Graz, Hs. Nr. 1626, fol. 35. Eine kommentierte Textedition ist weitgehend vom Verfasser vorbereitet.

19. Die nachfolgenden Proben aus: Franz Muncker, Klopstocks gesammelte Werke. I. Band, Der Messias, I. Teil, Stuttgart o. J. (Cotta), 186 ff.

20. Hans-Georg Werner (Hrsg.), Friedrich Gottlieb Klopstock. Werk und Wirkung. Wissenschaftliche Konferenz der Martin-Luther-Universität Halle-Wittemberge im Juli 1974, Berlin 1978. Die Vorträge über die Klopstock-Rezeption in Frankreich und zumal in den Ostländern berühren unser Thema nicht.

21. Zur Legendengeschichte vgl.

Wilhelm Creizenach, Legenden und Sagen von Pilatus (Paul-Braunes, Beiträge zur deutschen Sprache und Literatur I, Leipzig 1874, 89–107, bes. 93 ff.).

Constantin Tischendorf, Evangelia apocrypha, Leipzig 1853, 432–435; zu den über die frühen (4. Jh.: *Gesta Pilati, Evangelium Nicodemi*) hinausgehenden Pilatus-Apokryphen sehr verschiedenen Schilderungen des Endes dieses Landpflegers vgl.

Edgar Hennecke – Walter Schneemelcher, Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung. I. Band: Evangelien. Tübingen 1968, 356–358; *Mors Pilati, Cura sanitatis Tiberii, Vindicta Salvatoris.*

Hierin liegt auch die Quellengrundlage für jene von Selma Lagerlöfs „Christuslegenden" (*Kristuslegender*, 1904), die in den deutschen Übersetzungen bekannt wurde als „Das Schweißtuch der Veronika" mit der Tiberius-Faustina-Veronika-Legende. In ihr auch (Abschnitte 7 und 8) die fünf Angstträume der Frau des Pilatus (ohne Begegnung mit Maria). Neuausgabe dtv Nr. 2573, München 1985, 157–174.

22. Leopold Kretzenbacher, Südost-Überlieferungen zum apokryphen „Traum Mariens". SB der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Kl. 1975, H. 1, München 1975, bes. 83–149 und Abb. 4 und 5.

23. Vgl. z. B. als Aufnahmen aus dem Volksmunde in unserer Zeit: Rolf-Wilhelm Brednich – Walter Suppan, Gottscheer Volkslieder. Band II. Geistliche Lieder. Mainz 1972, Nr. 133 (Maria und Johannes).

Register

A) Personen

Abel 15
Abyberg, Kaspar 128
Ahasver 267
Anastasius bibliothecarius 159 f.
Antonius Eremita, hl. 286
Aquaviva, General der S. J. 36
Ayrer, Jakob 10

Bacher, Matthias, vlg. Jörgenbauer 97
Baresser, J. 138
Bauer, Bartholomaeus 23
Beda Venerabilis 148
Belleforest, Fr. de – 124
Benz, Richard 156
Bernhard von Clairvaux 301
Berthold von Regensburg 165
Billeter, Jacob 136
Birgitta von Schweden, hl. 261, 265, 269, 304
Bischoff, Ferdinand 55
Bolte, Johannes 9 f.
Brinkmann, Henning 18
Brunner, Andreas 37
Bünker, Johann Reinhold 4, 6, 55, 60, 62, 137 f.
Busaeus, Th. 36

Caesarius von Heisterbach 123, 250
Caracciolo, Michelangelo 265
Christophoros kynokephalos 264
Christophorus, hl. 270–287
Claudia (Frau des Pilatus) 285, 303–315
Claudius, Matthias 236
Consalvus Durantus 264
Coster, Samuel 10

Dani (apokrypher Scherge) 267
Debs, Benedikt 306
Depiny, Adalbert 16
Diethard, Johann 27
Dietrich, Wibertus P. 250
Dismas, rechter Schächer 268
Dörrer, Anton 9, 37 f., 50
Drabosnjak, Drabosenig, siehe Schuster, Andreas

Elisabeth von Parma 208

Ferdinand II., Erzherzog 14, 63, 155, 167
Franziszi, Franz 17
Frey, Jakob 10
Fridolin von Rankweil 286
Fromm, Andreas 10
Fugel, Gebhard 112
Funckelin, Jakob 10

Gaismayr, Michael 147
Gauermann, Jakob 141, 291
Gazaeus, Guilelmus 10
Geiger, Johannes 61, 103, 307
Geramb, Viktor von – 5, 41, 62, 136
Gesmas, linker Schächer 268
Gorgner, Mattheis 9
Gottsched, Johann Christoph 131
Graber, Georg 6, 12
Gregor d. Gr., Papst 31
Gregor, Joseph 16, 58
Greil, Alois 141
Guillaume de Guilleville 149, 158

Haberlandt, Arthur 18
Hackhofer, Johann Cyriak 39
Haller, Edmund 12
Heinrich von Burgeis 158
Heinrich von Morungen 124
Höfler, Otto 18
Hörmann, Simon 264–266
Hoffmann, Christian 10
Hofmannsthal, Hugo von – 252
Holbein, Hans d. J. 216, 219, 234
Holz, Joseph 5
Holzmeister, Clemens 111
Honorius von Autun 159 f.
Horak, Karl 6
Hrabanus Maurus 302
Hugo van der Goes 149

Jacobus de Voragine 33, 38, 155 f., 159, 281, 285
Johann, Erzherzog 41, 51, 53 f., 63, 65, 75, 136, 212
Johannes XXIII.
Johannes von Damaskus 158–160
Johannes de Turrecremata 264 f.
Johannes Moschus 157
Joseph, hl. 250
Joseph II., Kaiser 208, 290
Joseph du Chalard 126
Julianus, hl. 125 f., 129 f., 250

Kain 15
Katharina von Schweden, hl. 265
Kerschbaumer, Richard 92
Klimke, C. 204
Klopstock, Friedrich Gottlieb 308–312
Knaffl, Johann Felix 41, 52, 55, 136
Koberger, Anton 263
Koch, Johann 234
Krüginger, Johannes 10
Kummer, K. F. 34
Kuglmayr, Gotthard 56

Leonhard, hl. 126
Leontios von Neapolis (Nemosina) 157–160
Lick-Weber aus Stallhofen 70
Lindner, Pius, vlg. Bödner 97 f.
Lindner, Wolfgang 57
Loitsch, Joseph
Lonemann, Joachim 10
Longinus 268
Lorber, Johann Michael 211
Luerzer, Anselm 56
Luminaeus, Jacobus Cornelius 10
Lütolf, Alois 180
Lutwin, Hagiograph 202

Magdalena, hl. 23–40
Makropedius, Georg 9
Manuel, Niklas 219
Maria Aegyptiaca, hl. 32
Maria von Bayern 155
Maria Theresia 44, 254, 290, 292
Marlowe, Christopher 10
Martin von Cochem 128, 196–199, 255, 269, 286
Matthaeus von Linköping 262
Mautner, Konrad 71
Maximin, Bischof 31 f.
Mell, Max 69, 71, 187, 255
Michelangelo (Buonarotti) 148
Mitterer, Erika 305 f.
Mosca, Felice 265
Moser, Hans 50
Moser, Oskar 49 f.
Müller, Günther 11
Müller, Johannes 167
Müntzer, Georg 10
Müntzer, Thomas 9
Muskatplüt, Minnesänger 140

Nahde, Ernst 8–10
Neukam, Joseph 6
Neumair, Joseph 305
Nietzsche, Friedrich 252 f.
Nikolaus von Verdun 147

Oberndorfer, Fritz 5, 67
Origenes 301, 305

Petrus Comestor 148
Petrus Olavi von Alvastra 261 f.
Petrus Telonarius 155–184
Pichler, Franz 96
Pilatus, Pontius 259 f., 301 f., 304, 307 f.
Pilatus, Frau des –, siehe Claudia
Platner, Franz 39, 53, 101
Polheim, Karl 5
Polheim, Karl Konrad 306
Porphyrius, röm. Offizier 260 f., 265 f., 268
Pramberger, Romuald P. 91, 143, 271

Raber, Vigil 9, 306
Radbertus, Hagiograph 302
Radl, A., Pfarrer 144
Raimund, Ferdinand 11
Raimund von Rehlingen 55
Raschpüchler, Andreas 60
Rebhuhn, Paul 138
Reinhardt, Max 292
Reuschel, Karl 4
Richeôme, Louis de – 124, 127 f., 250 f.
Ritzos, Andreas 310
Rollenhagen, Georg 10
Rosegger, Peter 67 f.
Roselli, Domenico 265
Rosmann, Johann Franz 260 f.
Rosner, Ferdinand 307
Ruff, Jakob 195

Sachs, Hans 13, 133, 150, 186, 203, 242, 255, 295, 306
Sartori, F. 105
Schärfenberg, Johann Graf – 211 f.

Schallen, Lukas de – 129
Scheikl, Franz, vlg. Lärcherbauer 142
Schlossar, Anton 44, 55, 64, 140 f., 144
Schmidli, M. 36
Schmidt, Leopold 19, 44, 50, 57, 74, 281
Schneller, Karl, vlg. Ranner 68, 190
Schoensleder, Wolfgang 167
Schröer, Karl Julius 49
Schubert, Franz 236
Schuster, Alexander 303
Schuster, Andreas, vlg. Drabosnjak, Drabosenig 7, 43, 77, 244–246
Schwietering, Julius 18
Seebacher, Franz 138
Seidl, Johann Gabriel 139
Seidl, Matthias, vlg. Potz in der Reichenau 95
Seth, Sohn Adams 201
Shakespeare, William 10
Simon de Neapoli 261 f., 265
Simon von Cyrene 267
Sophronios, Patriarch 157
Spieß, Martin 10
Stengel, Georg 124 f., 128, 250
Stepan, Eduard 100, 110 f.
Stephanus, Paulinus 264
Stock, Ignaz 96
Stock, Johann 5, 61, 95
Stoll, Simon 38
Streinnig, Quirin 5
Stubenberg, Herr von – 66
Stumpfl, Robert 18

Textor-Weber, Urban 14
Thanhausen, Baron – 249
Theiß, Viktor 65

Uhland, Ludwig 73

Valvasor, Johann Weichhard 229, 234
Vinzenz von Kastav (Castua) 219

Weidmann, F. C. 54
Weinhold, Karl 42, 44, 50, 53, 55, 64 f., 69, 140, 186, 194, 270, 288
Wichner, Jacob P. 55
Wickram, Jörg 14
Widenmann, Augustinus 9
Wietinger, Sylvester 92, 110–112
Wilhelm, Herzog von Bayern 227 f.
Wolfgang, hl. 286
Wolfram, Richard 18
Wopfner, Hermann 53

Ziegler, Hieronymus 255

B) Orte

Aachen 34
Admont 14, 33, 55–58, 103, 114, 137 f., 193, 248 f.
Alsfeld (Hessen) 34
Altdorf (Schweiz) 36
Altenmarkt bei Radstatt 39, 53, 101
Altomünster (Bayern) 264
Ambras 147
Antwerpen 264
Augsburg 9, 127, 249–251
Aussee 52–54, 212

Bacqueville-en-Caux 123
Barzdorf (Sudetenland) 12
Basel 9, 219, 246
Benediktbeuren 34 f.
Beram (Istrien) 219–221, 223 f.
Berlin 288
Bern 10, 219
Bischoflack/Škofja Loka 245
Bozen 46, 48, 254, 289
Brennbichel 129
Brig im Wallis 128 f., 251
Bruck an der Mur 63 f., 66
Brünn 36
Bruneck (Südtirol) 9
Budapest 305
Burgenland 48

Caserta 265
Clusone bei Bergamo 219

Deutsch Griffen 256
Donaueschingen 35
Donnersbach 53, 58 f., 73, 138 f., 193 f.
Dresden 10

Eferding 39
Eggenberg bei Graz 212
Eggersdorf bei Gleisdorf 71
Eibistal 111
Eichstätt 127, 251
Einöd bei Neumarkt in Steiermark 286
Eisenerz 64 f.
Eisleben 10
Emmerich 35
Ennstal 52, 54 f.
Erl (Tirol) 292, 305
Erlau (Eger in Ungarn) 34 f., 103

Faistenau am Abersee 39
Feistritz, Deutsch- 69
Festenburg 39
Fohnsdorf 51, 62, 136
Frankfurt am Main 32
Freiburg im Breisgau 15
Freiburg (Schweiz) 251
Friedberg (Hessen) 34
Friesach (Kärnten) 92
Frohnleiten 69
Fürstenfeld 51

Gaishorn 57, 59
Gallenstein 56
Garsten 57
Gera 10
Gmünd (Kärnten) 34, 45, 201 f.
Göß bei Leoben 64
Gollrad 68
Graz 5, 10, 35 f., 42, 47, 55, 57, 62, 65, 67, 114, 155, 288
Gröbming 99
Gstatt (Schloß) 54
Gurk 58, 61, 146, 298
Gußwerk 68

Hall in Tirol 36 f., 46, 53, 289
Hartberg 72
Heideboden 4, 48, 113
Heiligenblut 256
Heiligenstadt 35
Hergiswil (Schweiz) 180–182
Hildesheim 147
Hitzendorf 71
Hrastovlje (Istrien) 219, 222 f., 234
Hüttenberg 105, 208
Iglau 168
Igls bei Innsbruck 38
Ingolstadt 250
Ingolsthal (Kärnten) 61, 91 f.
Innerösterreich 39, 41–43, 48, 89, 101, 115, 203, 289
Innsbruck 37, 46, 129, 248

Judenburg 5, 47, 56, 62, 114, 116 ff., 120, 127, 248–251
Jülich 249

Kallwang 57
Kammern 59
Kaning (Kärnten) 6
Kapfenberg 66, 211
Kastelruth 48
Kiel 288
Kindberg 67 f., 100, 142, 190, 259–261, 265, 307
Kirchschlag (Niederösterreich) 302–306, 311
Klachau 99
Klagenfurt 6
Koblenz 35
Klosterneuburg 147
Knittelfeld 62
Köln 10, 35, 39, 249, 264
Königsberg 10
Köstenberg (Kärnten) 7, 102, 107, 109, 240
Krain 42 f., 48, 77, 89
Kraubath bei Leoben 193
Krems an der Donau 11 f., 14
Kremsmünster 56 f.
Krumau 14

Laibach 77–79, 168, 226–228, 248
Lambach 56 f.
Laming 67
Landshut 36
Lankowitz 70
Lassing 59, 99
Laßnitz, Steirisch und Kärntisch – 4–6, 16, 61, 91, 97 f., 271, 295–297
Laufen 15
Leoben 14, 47, 62 f., 65, 67, 114, 248
Leonstein (Oberösterreich) 53
Liesingtal 57, 59 f.
Liezen 58 f., 99

Linz an der Donau 127, 251
Löwen 10
Lübeck 219, 263
Lungau 46
Luzern 128, 150, 174, 183, 251

Maastricht 34
Magdeburg 9 f.
Mainz 35
Mallestig (Malošče, Kärnten) 108
Marburg an der Drau
Maria Rast an der Drau (Ruše) 70, 78, 248
Mariazell 44, 58, 68, 293
Marseille 32
Matrei (Osttirol) 146
Metnitz 6, 58, 61, 91, 102, 109 f., 219, 224 f.
Mitterndorf (Mürztal), 65
Mitterndorf an der Salza 59, 99
Mötz (Ötztal) 38
Mühlhausen (Elsaß) 9
München 127, 155, 167, 251, 263–265
Münster in Westfalen 167
Mürzhofen 67
Mürzsteg 58
Mürztal 67, 100
Mürzzuschlag 68
Murau 4, 16, 60, 62, 105

Neapel 265 f.
Neuberg an der Mürz 58, 68
Neumarkt in Steiermark 5, 58, 62, 95
Nürnberg 8, 10, 263

Obdach 62, 143, 194 f.
Oberammergau 104, 109–112, 305, 307
Obermieming (Tirol) 38
Oberufer (Slowakei) 4, 48 f.
Oberwölz 214
Oberzeiring 60, 208
Öblarn 54
Ödenburg 48
Olmütz 36, 167

Paltental 48, 57, 59 f.
Paris 146, 219
Passau 33
Pernegg 67 f.
Perranzabulo (Cornwall) 150 f.
Pettau 77 f.
Pfunds im Inntal 130
Pisweg (Kärnten) 146
Pöllau 72, 76
Pöls 59 f.
Predlitz 61
Preßburg an der Donau 49, 157
Provence 32
Pruntrut (Schweiz) 179
Pusarnitz (Kärnten) 17
Pyhrnpaß 53

Ranten 62
Rauscheggen (Kärnten) 256
Regensburg 155 f., 167, 249, 255
Reichenau (Kloster) 13
Rein (Stift) 52, 69 f.
Reiteregg 6
Ried (Oberinntal) 38
Rom 264, 269, 310
Rottenmann 57, 59
Rottweil 128, 172, 174–179, 251
Ruswil (bei Luzern) 36
Ruše, s. Maria Rast bei Marburg/Drau

Salzatal 58
Salzburg 33, 36, 55, 292
Salzkammergut 45, 52
St. Bartholomä 69
St. Dionysen bei Bruck an der Mur 67
St. Egydi bei Murau 95
St. Georgen ob Murau 5, 61, 91
St. Georgen an der Stiefing 71
St. Johann bei Hohenburg 70
St. Johann am Schneeberg 44, 69
St. Lambrecht 4 f., 52 f., 58, 60 f., 71, 91 f., 103, 114, 116, 248–250, 253, 307
St. Lorenzen im Mürztal 67
St. Lorenzen ob Murau 61, 96, 107, 109
St. Lorenzen bei Rottenmann 59
St. Margarethen (Burgenland) 292
St. Martin bei Gröbming 138
St. Michael bei Leoben 63
St. Oswald bei Oberzeiring 60, 271
St. Oswald bei Plankenwarth 69
St. Pankrazen 69
St. Peter-Freienstein 51, 63 f.
St. Peter ob Judenburg 5, 62, 144, 214
St. Peter am Kammersberg 23, 129
St. Ruprecht an der Mur 61

St. Stephan bei Friesach 92
Sausal 51
Schöder 62
Schwaz (Tirol) 9
Seckau 33, 51, 62
Silz (Oberinntal) 38
Sitten (Sion, Wallis) 203
Södingberg 187
Sölk 53
Spital am Pyhrn 58
Stadl an der Mur 61
Stallhofen 69, 187
Stanz 68
Sterzing 46
Stettin 10
Steyr 57
Stiwoll 69, 187
Straßburg (Elsaß) 9 f.
Straubing 73, 168–171, 173 f., 179
Strechau 57
Škofja Loka, s. Bischoflack

Tartsch (Etschtal) 38
Tauplitz 99 f.
Thiersee (Tirol) 305
Tournay 125–127, 251
Tours 148
Trieben 4, 49, 47, 59
Trofaiach 63 f.
Tüffer 78
Turnau 68
Übelbach 69
Ulm an der Donau 219
Uri (Schweiz) 36
Utrecht 10
Utsch 67

Velden am Wörthersee 43
Vellach bei Metnitz 6
Vézelay (Burgund) 32
Voitsberg 74
Vorau 39, 71
Vordernberg 53 f., 65, 69, 140, 194

Wagrain 45
Wallern bei Bruck an der Leitha 6
Wasserburg am Inn 36
Wegscheid 68
Weichselboden 68
Weißkirchen 25, 62, 131
Weiz 72
Werndorf 71
Wieden bei Kapfenberg 66, 208, 211 f.
Wien 34, 48, 126 f., 248, 251, 305
Wildalpen an der Salza 58, 68, 193
Wilten bei Innsbruck 130
Windischgarsten 45, 52, 58
Würzburg 225

Zeiring 60, 105
Zürich 8 f.
Zwickau 10

C) Sachen

Adambuch, apokryphes 199–203
Adamsspiel, normannisches 15
Adamsspiel aus Tours 148
Alkuinbibel 145
Allegorie 17 f.
Ansingen 74
Apokryphen 185, 196, 199, 201, 203–205, 242 f., 253, 255, 261, 265 f., 268, 290, 295, 304, 306, 309–311
ars moriendi-Literatur 35, 226
Aufklärung 89, 103, 285, 290
Backenweil-Spielthema 114–131
Barockallegorie 12 f.
Barockisierung 19
Bauernhochzeit als Festspiel 208 f.
Bauernkriege 8, 218
Bauerntheater 47
Bergknappen 49 f., 54, 64 f., 207 f., 214, 271
Bewegungsdrama 254, 259
Bilderreihen 14
Bildmagie 218
Bühnenformen 89–113

Bühnenrodeln, Luzerner 150
Büßerinnen (Orden) 32

Calvarienberg 266 f.
cantor rusticorum 253, 289
Chiliasmus 218

dialogi 35, 166, 249
Digby-Handschrift 34
Dreifaltigkeitsdarstellung im Paradeisspiel 187, 190
Dreikönigssingen 74 f.

eclogae pastorales 249
Eheteufel 138–140
Einortdrama 254
Everyman (Jedermann, Verstockter Sünder) 11, 15, 291

Faust-Ballade 285
Figural(Spiel)prozessionen 196 f., 244 f., 248, 250, 254, 259, 289
Flugblatt-Lieddrucke 75 f., 237
Frautragen 293

Gegenreformation 40, 57, 63, 78, 89, 161, 165, 248 f., 253, 266, 290
Geheime Leiden 267
Geheimprotestantismus 50, 57, 77, 115, 251
Geißelung Christi 259–269
Göth'sche Serie 51
Großspiele 100 ff.

Haupt-(Tod-)Sünden-Allegorien 4–19, 243
Hauptsündenspiel, s. Prasserspiele
Heischebrauch, -gang 74 f., 252

Jedermann (s. auch Everyman, Verstockter Sünder) 7, 12, 16 f., 70, 94, 290 f.
Jesuitentheater (Altjudenburg), s. auch Ordenstheater 248–251
Josephinismus 43 f.

Komödianten, englische 10, 155
Kreuzensteiner Fragmente 34

Legendenspiel 35
Lichtmeßsingen 76
litigatio sororum 35, 138, 145, 179, 186 f., 195, 197, 256, 281, 295
Liturgie 253, 256, 259, 289

Magdalenen-Legende und -Spiele 23–40, 271
Maria mediatrix gratiarum 161, 165 f., 255
Marienverehrung, mittelalterliche 160 f., 184
Marktplatzspiel 105
Meistersingerbühne 106 f.
Mysterienspiele 18, 34, 59, 90, 218, 248, 252–258
Mystère du Vieil Testament 149

Nikolausspiel 53, 59, 243, 294 f.

officium 253
Ordensdrama 11, 13, 17, 34 f., 38, 43, 56, 73, 89, 104, 114, 151, 156, 166, 248, 253, 255, 270, 290
Orologio della Passione 265 f.

Parabelspiel 8
Paradeisspiel 132–152, 185 ff.
Passionsspiele 78, 102 ff., 259 ff.
Passions-Uhr, s. Orologio 259 ff., 269
Präfiguration 15
Prasser(Hauptsünden)spiele 4–19, 97 f., 164, 190, 243 f.

rappresentazioni sacre 7, 298
Rechtfertigungslehre 184
Reformation 8, 17, 74
Reiftanzspiel 50, 206–215
Renaissancetheater 4, 8, 12 f., 37, 43, 48 f., 57
re-praesentatio 253
Reuerinnen (Orden) 32
revelationes der hl. Birgitta von Schweden 262–264, 266, 269
revocatus-Legenden 161

Salbenkrämerspiele 300
Schäfer-Spiele, Schäferei 40, 237 f., 298
Schlangenrequisit 135

Schlangenteufel im Paradeisspiel 132–152
Schuldrama, s. Ordens-, Jesuiten-Theater 6, 12, 45
Schwerttanz 206–215
Seelenwaage 157 f., 161–165, 184, 190
Spiellandschaft 133, 290
Spielprozessionen, s. Figuralprozessionen 103, 116, 244 f.
Ständestreitlieder 72 f.
Sternsingen 74–76, 252, 256, 293
Streitlieder 72–74, 226, 289
Stubenspiel 18, 37, 39, 47, 72, 91 f., 101, 132, 134, 185, 237, 252, 255, 284 f., 290, 292, 294
Stundensingen 76

Testament Adams, apokryphes 185–205, 242
Teufelsmaske 132–154
Tod, Bild des Todes 217
Tod und Mädchen 236
Tod und Müller 234 f.
Todspieler 189 f., 192–196, 236, 238–242, 245
Todsünden, s. Hauptsünden
Totentanz 7, 12–14, 16–18, 35, 58 f., 185, 187, 189, 191–196, 240 f., 216–247, 283, 295 f., 298 f.
Trägheit, Allegorie im Hauptsündenspiel 15 f.
Traum des Sünders 155–184
Traummotiv 301–309

Ürdinger Spiel 14
Umzugsspiele 74, 76, 78, 252, 256, 292 f.

vado-mori-Gedichte 226
Verlorener-Sohn-Thema 7 f.
Verstockter Sünder (Everyman, Jedermann) 12, 70, 94, 162, 205, 285, 290
Vision 259, 262, 264, 266–269, 301, 304 f.
Volksschauspiel-Landschaft Inneröster-reich 4, 41–88
Volksbarock 254

Wettlauf der Apostel 300
Wildschäfer-Rolle 204, 237, 298 f.