

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Die Thierseer Passionsspiele 1799 - 1935

Dörrer, Anton

Innsbruck, 1935

Gregorovius in Thiersee (1865)

lichen Gefahren und Unzukömmlichkeiten begleitete Unternehmen sorgfältig überwache und Gemeindefamnt Passionsgesellschaft vor fittlicher Gefährdung bewahren werde.

Gregorovius in Thiersee (1865)

Mitte des 19. Jahrhunderts setzte eine erfreuliche Wendung von Gebildeten zum Volkstum und damit auch zu den Volksschauspielen ein. Adolf Dichter, Ignaz Vinzenz Jingerle, Ludwig Steub und andere Schilderer des Landes gewannen selber allmählich Verständnis und trugen es in weitere Kreise. In ihren Nachforschungen stießen sie nämlich auf die rühmlichen Leistungen der geistlichen Aufführungen in Tirol und auf etliche Eigenwerte der Bauernspiele. Steub, der das Erlen Passionspiel in seiner Dorferzählung »Die Rose der Sewi« in dichterischer Freiheit verewigte, spricht in seinen »Drei Sommern in Tirol« auch von den Thierseern, freilich nicht aus eigenem Augenschein heraus. Jingerle fand noch kein richtiges Verhältnis zur Aufführung von 1865; er berichtete: »Der hölzerne Kunsttempel faßte etwa 800 Personen. Die alttestamentlichen Vorbilder wurden nicht stumm, sondern sprechend und mimisch vorgestellt, die Gefänge vom Lehrer auf dem Aeolodikon begleitet . . . Der Text, von unbekanntem Autor in gezierten, holperigen Versen abgefaßt, wimmelte von fremdwörtern und Dialektformen. Der

Gute Hirte (richtig: die Liebe Gottes) spielte die Rolle eines guten Genius, welcher Judas warnen will, aber von der Hölle pffigstem Teufel, den sie zu rechter Zeit auf die Bühne speit, unterdrückt wird. Ein Garten aus der Zopfzeit stellte den Olberg dar. Der Erlöser wurde von der rohen Soldateska arretiert, gegen den Hintergrund geschleppt, dieser öffnete sich, man sieht ins freie bis zum Hechtsee (richtig: Thiersee) hinaus, Christus wird zur Brücke geschleppt und mit höhnischem Gelächter ins Wasser geworfen, welches hoch über ihm aufspritzt! Am besten wurden Kreuzigung und Kreuzabnahme exekutiert.«

Der Kulturschilderer Ferdinand Gregorovius gab dem kleinen Thiersee weit mehr, wenn auch nicht das, was der Theaterforscher Eduard Devrient im Jahre 1850 für Oberammergau geleistet hatte. Von Rom kommend, wollte sich der gefeierte Historiker in der Gebirgsluft Tirols erfrischen. »Das Tal von Ruffstein, seine schönen Berge und der Inn, welcher mit wilder Majestät an ihnen hinrollt, fesselten mich beim ersten Anblick so sehr, daß ich beschloß, einige Tage in dieser Einsamkeit zu bleiben. In keiner Weise sollte ich das zu bedauern haben. Urdeutsches Wesen begrüßte mich hier; zunächst das langentbehrte Volksschauspiel Faust, sodann das von mir nie zuvor gesehene Passionspiel, welches in einem Gebirgsort von Bauern dargestellt ward.«

Eingehend schildert nun der Gelehrte seinen Wandergang in das Thierseetal und zu dessen Volksbrauch. Es ist die erste Darstellung und Würdigung,

Die ein Tiroler Blatt (»Jnn=zeitung«, 1865) herausgebracht hat. Gregorovius war erstaunt, daß gerade inmitten des unerflossenen Bergtales ein Haus für Spiele aufgeschlagen ist und diese schon seit langem gegeben wurden und jeweils Tausende von Menschen anzogen. Warum wählte man keinen Verkehrsmittelpunkt, etwa Kufstein selbst? »Als ich die herrliche Waldidylle ringsumher betrachtete, begriff ich freilich, daß ihre romantische Einsamkeit durchaus geeignet sein muß, eine uralte Tradition mit frommen Gefühle festzuhalten.«

»Menschenscharen strömten herbei. Andere füllten bereits den Ort und viele knieten im Gebet vor der Kirche, während der Priester die Messe las und ein mehrstimmiger Gesang erscholl. Ich fragte nach dem Theater, wo das Spiel nach Beendigung des Gottesdienstes um 8 Uhr beginnen sollte; man zeigte mir ein großes, aus Holz roh gezimmertes Gebäude auf dem Hügel über der Kirche; dies war das Schauspielhaus. Nichts Primitiveres konnte gesehen werden.« An der Eingangstüre war das Plakat angeklebt, das besagte, daß an 13 Sonn- und feiertagen von Mitte April bis Mitte August nach dem frühgottesdienst bis gegen 6 Uhr nachmittags das große Veröhnungsoffer auf Golgatha oder das bittere Leiden, Sterben und die glorreiche Auferstehung unseres Herrn und Heilandes vom letzten Abendmahl bis zur Auferstehung in 10 Akten aufgeführt werde. Eintrittspreise: erster Platz nach Belieben, 2. Platz 60 kr. ö. W., 3. Platz 40 kr., 4. Platz

20 kr., Kinder unter 9 Jahren die Hälfte. »Also ein Tageschauspiel, etwa in Anordnung der antiken Bühne. Der Inhalt die religiöse Tragödie der Menschheit. . . . Die Zuschauer, lauter Tyroler Bauern und Bäuerinnen (?), etwa 1000 an der Zahl, bewegten sich nach dem Schauspielhause. Große hölzerne Klappen, eine Art von Falltüren, öffneten hier den Zugang zur Kasse, dort den zu einem Wein- und Bier-schank und auch die Türen des Einganges zu den verschiedenen Sitzplätzen wurden aufgetan.«

Eine Reihe von Holzbänken auf dem aufwärtssteigenden Boden, die ersten zur Not gepolstert, füllten das Innere des Zuschauerraumes aus. Davor das Orchester mit einem Positiv für den Organisten und mit Sitzbänken für die Musikanten und darüber die Bühne, verdeckt durch einen Vorhang, auf dem Orpheus mit der Lyra abgebildet war. Fast nur bäuerliches Publikum besetzte die Bänke, auf dem ersten Platz etliche aus der »Gesellschaft«, darunter zwei in Seide gekleidete Sommerfrischlerinnen aus der Nachbarschaft. »Alles Volk rauchte aus dicken, langen Pfeifen, die Hüte unerschütterlich auf den Köpfen, selbst die Musikanten kamen rauchend . . . ein blauer Tabaksqualm füllte das Haus. . . Während des ganzen langen Schauspiels saßen diese Bauern still und schweigend da, oft augenscheinlich ergriffen. Nur selten kicherten einige Mädchen . . . sie kannten ja alle Bauernburschen, welche jetzt plötzlich in wunderlichen Gewändern als Patriarchen oder Apostel oder römische Ritter vor ihnen dastanden und hochtönende und

bombastische Reden in Versen deklamierten. . . Drei Böllerschüffe, dann dreimaliges Klingeln, der Vorhang geht auf. Ländliche Szene.« Das Vorbild vom Opfer Abrahams in naiver Ausstattung; schon fürchtet der Gelehrte, eine Enttäuschung in diesem Passionsspiel zu erleben. Das zweite Vorspiel vom Guten Hirten mit dem verirrtten Schafe berührt ihn angenehmer. Endlich das eigentliche Passionspiel selber in 28 Abteilungen des Vormittags. Der Vorhang fällt jedesmal auf sehr kurze Zeit nach jedem Auftritt. »Jesus tritt auf mit den Jüngern, auf dem Wege nach Jerusalem, das Osterfest zu begehen. Sie folgten ihm in der Stille. Die Erscheinung dieser heiligen Personen war überraschend, ohne Karikatur, voll einfacher Würde. Jesus, der größte Mann überhaupt unter allen Spielenden, überragt sie um haupteslänge als ein Volksherrzog, wie ein altdeutscher »Heliand«. Ein schöner junger Bauer stellt ihn wider alles Erwarten gut vor . . . er trägt lange, dunkelblonde, gescheitelte Locken und einen langen, nicht geteilten Bart, ein langes blaues Gewand, mit einem roten stolaartigen Überwurf. Drei goldene Nimbusstrahlen sprießen, wie auf alten Bildern, aus seinem Haupt. Die Gewandung der Jünger ist ähnlich, nur in den Farben abwechselnd, augenscheinlich alten Bildern entnommen. Sie tragen weder weiße Handschuhe noch Stiefeln. Jesus hält die Hände betend zusammengelegt, die Jünger tun das Gleiche. Sie sprechen in Plattversen, deren große Einfachheit dem Dargestellten auf das Beste entspricht und das Ganze mit einem alter-

tümlichen Hauch umgibt. Ihr Vortrag ist ohne Akzent, völlig monoton, fast bis zum leisen Gefange; die gedämpften Worte fallen in einem und demselben Takte, wie Regentropfen; dies bringt die Einheit in das ganze Wesen und eine dauernde Wirkung. Die Jünger treten leise mit nackten Füßen auf; sie wandeln. Nur Judas zeigt in seinen Bewegungen Persönlichkeit, weil er eigenen Willen besitzt; er ist gelb gekleidet und hat Sandalen an den Füßen, welche seinen Schritt lautbar machen. Er hält stets den Geldbeutel in der Hand.« Gregorovius schildert nun den Fortgang der Handlung, wie sie sich nach dem Textbuche von 1833 abspielte, und erkennt die beachtenswerte Herausarbeitung der Judasrolle, die den ältesten Bestandteil dieser Fassung ausmacht, als Charakterzeichnung des ewig zweifelnden Geistes, der Häresie des Gedankens. »Die Bauern von Tyrol haben dies herausgefunden, ohne das Leben Jesu von Strauß und Renan zu lesen. Die ganze Gruppierung des Abendmahls war gut und alten Bildern entlehnt.«

»Zwei Engel treten auf; große und derbe Bäuerinnen in weißen Kleidern, aber mit dem roten, dreieckigen Gürtel von der Tyroler Form. In der Rechten einen hohen Stab mit dem Kreuz, in der Linken ein weißes Tuch, das sie nach Landesart zusammenfalten. Dies sind nicht ätherische Genien der Luft, sondern robuste Wesen vom Gebirg, aus der Familie des Rübzahl. Sie haben auch keine Flügel, doch Kränze im Haar wie aus Waldblumen und weiße baumwollene Handschuhe auf den Händen. Das Gesicht ist kirschrot

geschminkt(?). Sie stellen sich auf und bleiben bewegungslos stehen, ohne zu gestikulieren. Sie singen eine altertümliche Weise, deren Refrain lautet: »O Übermaß der Liebe.« Sie treten auch in der Folge als eine Art von Chor immer im rechten Moment auf, wo die Stimmung sich über das Maß erhöht oder ein Erschütterndes gemildert werden soll. Sie verbinden das Irdische mit den Sphären des Himmels, dessen vermittelnde Boten sie sind. Ihr Wiedererscheinen in derselben Gestalt, mit derselben schönen Melodie bringt etwas Episches in die Handlung und wirkt tröstend, beruhigend und versöhnend. Es war mir immer, als schiene die Sonne wieder, wenn diese zwei dörflichen Engel auftraten und in ihrer treuherzigen Mundart ihr schlichtes Lied sangen.«

Mit guter Beobachtung beschreibt Gregorovius die reichen Kostüme der jüdischen Ratsherren, aus goldbrokatenen Priestergewändern zusammengesetzt, ihre wunderlichen Mützen, die Wichtigkeit, welche bäuerliche Darsteller auf ihnen ungewöhnliche Kleinigkeiten wie die weißen Handschuhe legen, wobei aber doch der eine auf das Wischen seiner Stiefel in der Eile vergessen hat, der andere mit zerknittertem Rock auftritt, das dörflich-körperliche Ausdruckstreben, das ohne Bewegung der Hand oder des Fußes sich schwer durchbricht, endlich die drastische Überredung des Judas durch den schwarzen Höllengeist mit der goldenen Krone auf dem Bockshaupt, während die Liebe Gottes, als grün gekleideter Hirte sichtbar, vergeblich dazwiderredet. »Beide kämpfen um den

abfallenden Jünger; der Satan, immer hinter dessen Rücken, tanzend als Rüpel wie ein Affe, mit den Händen um das Haupt manipulierend, ins Ohr rauhend. Meisterhaftes Spiel; die gelungenste aller Szenen, tieffinnig, wahrhaft ergreifend wie ein Gedanke Shakespeares. Der böse Geist siegt, während der gute hinweggeht. Jener bindet vorbedeutend einen Strick um den Arm des Judas, an dem er ihn mit sich zieht. Szene von echt dramatischer Wirkung, welche die Handlung mit zwiespältigem Leben erfüllt und die Spannung bis zur Ungeduld steigert.« Ungewollt rührt Gregorovius hier an eine der Grundfragen bäuerlichen Passionsspiels, wie angeborene mimische Lust des alpenländischen Volksschlages und sein religiöses Bedürfnis zu einem sakralen Volksdrama vereinigt und in ihrer Wirkung noch verstärkt werden durch biblisch-menschliche Sinnbilder und Leitmotive und Veranschaulichungen des wirklichen Lebens auf Grund bäuerlicher Vorstellungen und Ausdrucksplastik. Die einfache Natürlichkeit der Spieler führt den römischen Forscher hinweg über den gänzlichen Mangel an Kunst, mit der eine Sennin als Mutter Gottes hilflos in ihrem erschütterndsten Elend dasteht wie in einem Bilde von Cranach oder Schongauer, oder Christus am Ölberg verlassen wird und Hilfe sucht in der schrecklichen Einsamkeit der kalten, egoistischen Welt, wo das Göttliche nicht verstanden wird. »Die gesamte Poesie hat nichts aufzuweisen, was der prometheischen Erhabenheit dieser Nachtzenen auf dem Ölberg an Größe nur im

entferntesten ähnlich wäre. Jesus betet allein, im irdischen Seelenkampf. Eine sanfte Musik beginnt zu spielen. In einer Wolke erscheint ein Engel über Jesus, der hingefunken ist. Er trägt das Kreuz und den Kelch. Der Heiland erwacht aus seiner Verfunkenheit, er nimmt den Kelch. Alles still. Die Musik spielt eine altertümliche Weise. Man hört im Theater laut seufzen. - Die Menschenfurcht ist überwunden.« Bei der Fortführung Christi öffnet sich die Rückwand des Theaters die grünen Alpen, der ernste See, die freie Gotteslandschaft werden sichtbar, indes Judas mit seiner Horde über die Brücke hervortritt. Die Thierfeier hatten so viel Sinn für das Landschaftliche sich bewahrt, als sie - vielleicht aus Rücksicht auf die Unwirtlichkeiten des Wetters oder aus sprachtechnischen Gründen - an Stelle ihres freilichtspieles vor der Dorfkirche ihren Passion in ein geschlossenes Haus versetzten. Die urtümliche Neigung, sich arg in Derbheiten auszulassen, fällt Gregorovius bei der Gefangennahme Christi auf, im übrigen ist auch ihm diese mit vollkommener dramatischer Lebhaftigkeit in die Landschaft gerückte große Szene ein Gipfelpunkt des ganzen Spiels.

Der schwierigerer Teil der Christusrolle, inmitten der Mißhandlungen Würde zu bewahren, zeigt erst das Können und die Hingabe des von seiner Aufgabe ergriffenen Darstellers. Die Bauern huldigen argem Naturalismus und Historizismus, nichts wird nur angedeutet, nichts darf ausgelassen werden, was in der Bibel steht. Gregorovius gesteht trotzdem, daß

er kaum je einem Drama mit gleicher Spannung und gleich ununterbrochener Aufmerksamkeit auf jedes Wort und jede Bewegung gefolgt sei wie dem Tierfeer Passion von 1865. Den zweiten Teil erkennt er als eine moderne Zutat unter augenscheinlichem Einfluß der Singspiele. Weder am Schlusse nach der Himmelfahrt Christi noch während der ganztägigen Vorstellung wurde Beifall geklatscht. »Nie hat eine Schauspielertruppe irgendwo in der Welt so wenig Ansprüche erhoben und nirgends ein so zurückhaltendes und doch so aufmerkstames und sicherlich auch innerlich bewegtes Publikum vor sich gehabt als jene in Tierfee. Ich verließ den Ort mit Befriedigung, eine höchst seltene kulturhistorische Merkwürdigkeit erlebt und einen vollkommenen Genuß gehabt zu haben. Einige jener Erscheinungen, wie mancher altertümliche Gesang, haben sich mir dauernd eingeprägt und tönen noch (1890!) wieder. Das Bedeutendste ist, daß ich erfuhr, wie der ganze christliche Religionsprozeß als Einheit dem Volke zur sinnlichen Darstellung gebracht werden kann, ohne sich dem Verständnisse zu entziehen. Nur die Gestalt des Bauernvolkes kann den Ton einer schlichten epischen Weise für das Passionsspiel finden.«

So weit der römische Kulturhistoriker. Wenn er auch nicht das ganze Wesen des katholischen Dorfbrauches und die vielfältige Kultur der Tiroler Dorfschauspiele an ihren Wurzeln erfaßte und die gemischte Erlebnismwelt der bäuerlichen Gemeinschaft und ihrer

harmonisierenden Spielgäfte ihm zu einem beträchtlichen Grade fremd blieb, drang doch kein neuerer Schilderer der Thierfeer Paffionsspiele mehr so sorgfältig ins Volks- und Stilkundliche ihres Eigenwerkes vor.

Geistliche führung, geistliche Texte (1875-1905)

Die Gesuche der Paffionsgesellschaft von Thierfee an ihre politischen Behörden enthalten von 1865 an fast nur mehr förmlichkeiten, die ihrer Vikare und (seit 1886) ihrer Pfarrer an das Salzburger Ordinariat um Spielerlaubnis wenige beachtenswerte Aufschlüsse mehr; ja, es kehren bald dieselben Erklärungen des Spiels und Versicherungen hinsichtlich der Gottesdiensteinhaltung und der einwandfreien Texte, des sittlichen Verhaltens der Mitwirkenden und ihrer Selbstlosigkeit zugunsten der armen Dorfkirche wieder. Die niedere Geistlichkeit befürwortete nun offen und eifrig den religiösen Dorfbrauch. Zumeist selbst aus dem Volke hervorgegangen, kannte sie die zähe Anhänglichkeit der Dörfler am Spielen und Schauen, stellte dieses in ihre seelsorglichen Dienste als eine andere Kanzel wieder ein und ließ noch manche unlackierte Mimik des urtümlichen Triebes durchgehen. In den fasnachtsmummereien, Stubenkomödien und bei ähnlichen Gelegenheiten brach