

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Paradeisspiele aus der Bürgerrenaissance

Dörrer, Anton

[Wien], [1948]

Paradeisspiele aus der Bürgerrenaissance. Ein Beitrag über den Spielplan der Bergknappen und der Huterischen Brüder. Von Anton Dörrer

Paradeisspiele aus der Bürgerrenaissance

Ein Beitrag über den Spielplan der Bergknappen und der Huterischen Brüder

Von Anton Dörrer

Das Mittelalter stellte die biblische Geschichte von der Entstehung des ersten Menschenpaares und seiner folgenschweren Schuld vornehmlich während des kirchlichen Advents in Kult und Liturgie vor Augen. Es vergegenwärtigte sie an Bauten und Bildern, in Figuren und Auftritten von Erlösungsdramen. Schon i. J. 1194 wurde der religionshistorische Auftritt des Paradieses in einem Regensburger Spiel vorgeführt. In romanischen Gemälden des 13. Jahrhunderts kehrt das Motiv aus einer Bildergenealogie altchristlicher Basiliken öfters wieder, so in denen der Nikolauskirche zu Matrei in Osttirol. Das Schicksal Adams und Evas galt auch außerhalb des Kirchenraumes nicht als Mythos, Allegorie oder Fabel, sondern man sah es gemeinhin als menschlich-geschichtliche und erbschwere Wirklichkeit von dem Verlust jener Insel der Glückseligkeit und der Ursache eigenen Drangsals an.

Als Eingangsvorstellung alles Überweltlichen war das Paradies ein geläufiger und beliebter Vorwurf in Kunst und Dichtung. Man übertrug seinen Namen auf die von Bäumen umgebenen Vorhallen und Vorhöfe des altchristlichen und kluniazensischen Kirchenbaus, auch wenn deren Umwelt nicht so entzücken und bezaubern konnte wie der Ausblick von der Loggia des Klosters Monte Cassino aus. So hieß z. B. das Atrium zum Münster der Augustiner Chorherren zu Neustift bei Brixen Paradeiskapelle. Die dortige Marienstatue nannte der Volksmund die Paradeismutter. Die mittelalterlichen Wandmalereien dieses Vorbaus wurden leider im 17. Jahrhundert überstrichen. Solche Bauten dienten als Versammlungsorte vor den Gottesdiensten und zu Umzügen. Durch angebrachte Symbole rückte die geistige Einheit von Raum, kultischer Handlung und theatralischer Vorführung allen Teilnehmer ins Bewußtsein¹⁾.

Die Vorhalle und die Portale des Schlosses Tirol mit ihren Steinskulpturen, die Adam und Eva, andere symbolische Menschenpaare und etliche Tierungeheuer erkennen lassen, stammen aus der

1. Hälfte des 12. Jahrhunderts. Sie geben uns heute ähnlich schwere ikonographische Rätsel wie manche fratzenhafte, säulentragende Tierdarstellung aus der romanischen Zeit, z. B. in Alptribach im Schwarzwald auf. Ihre gedanklichen Zusammenhänge mit religiösen und biblischen Vorstellungen, die vom damaligen Verhältnis zur menschlichen Urzeit und zu den paradiesischen und dämonischen Zuständen künden sollten, sind uns verloren gegangen. Man benannte gewisse Vortore und Festportale sinnbildhaft nach den ersten Menschen oder ihrem verlorenen Paradies. Das unscheinbare Paradeisshaus von Bruneck gehörte im Mittelalter den Herren von der Pforte, einem der angesehensten Geschlechter des bischöflichen Städtchens, es sollte zu einem besinnlichen Eintritt in die Stadt und das geistliche Fürstentum von der Rienz her mahnen. Auch das osttirolische Lienz besitzt ein solches „Haus Paradeis“. Große Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts bevorzugten dagegen das Motiv der Protoplasti, um — mit Albrecht Dürer zu reden — den „vollkommenen Menschen“ in paradiesischer Unschuld und Schönheit darzustellen oder naturkundliche Anschauungen vom paradiesischen Garten und Glück auszumalen. Den Rednern jener Zeit blieb der Vergleich mit dem Paradies das höchste, um heitere und freudige Vorstellungen in ihren Zuhörern zu erwecken: von der ersten menschlichen Seligkeit, vom ewigen Lustgarten, von den kostbarsten Gewächsen und dem schöpferischen Wasserstrom in der Mitte, von der ursprünglich allein und ganz dem Menschen untertanen, friedfertigen Natur und Tierwelt und ihren Wundern.

Die bürgerliche Renaissance trug solche Bilder leiblicher Schönheit und Glückseligkeit, irdischer Harmonie und Fruchtbarkeit, diese Deutungen auf das menschliche Sein und Schicksal nun bis in die obersten Bergtäler. Noch heute schmückt das „Platzhaus“ in Wenns, dem Hauptort des gletschernahen Pitztals, eine Front von Malereien mythologischen und biblischen Inhalts aus der Zeit um 1576, darunter die Paradeisszene. Barockes Lebensgefühl reihte die Protoplasti anders ein. So ist z. B. an einem Bauernhaus in Bayrisch-Zell das Stammelternpaar zwischen den Heiligen Josef und Leonhard, Notburg von Tirol und Isidor von Spanien zu sehen. Fürsten und Adelige waren vorangegangen. Die Innsbrucker Hofburg besaß aus den Zeiten des Humanisten-Herzogs Siegmund des Münzreichen und des Kaisers Maximilian I. als Abschluß nach der „guldenen“ eine „Paradeisstube“, in denen sich die frohesten Festlichkeiten und theatralischen Vorstellungen abspielten. Sie brannte im Jahre 1534 aus und wurde darauf neu errichtet. Die bekann-

testen Maler von Innsbruck, Seb. Scheel, Paul Dax und Degen Pirger, hatten hiezu ihre Pläne König Ferdinand I. vorzulegen; denn seine Gemahlin Anna von Ungarn und beider Kinder hielten hier Hof. Pirgers Riß mit Planeten und Tierzeichen wurde angenommen. Darnach malte der Mailänder Dom. dal Pozzo i. J. 1560 die Saaldecke und lieferte der Tischler Waldner das Brustgetäfel. Im J. 1565 wurde der Paradeis- und Guldensaal vom Baumeister Giov. Lucchese so zugericht, wie es in Italia gebräuchlich, mit allerlei schönen piktüren und gemälden. Der Steinmetz Jörg v. d. Wert arbeitete an den Kamingesimsen, als Hofschlicher verschönte er das Getäfel²⁾. Dieser neue Paradeissaal diente dem Innsbrucker Hof als Bühnenraum, bis der Landesfürst Erzherzog Leopold V. von Tirol, der Gemahl der Claudia von Medici, ein eigenes Hof- und Turniertheater im Dreißigjährigen Krieg erbaute³⁾. Bescheidener fiel die Paradeiskammer des Wolkensteinischen Ansitzes zu Bruneck aus, der jetzt den Freiherrn v. Sternbach gehört.

Die Südländer wandten den Paradiesbegriff vornehmlich auf schöne Gegenden an und sparten allmählich nicht mit solchem Beiwort. Mancher Südländer brach selber in den Ausdruck des Entzückens „Paradiso!“ aus, wenn ihn ein unerwartet reizender Anblick überraschte. Das neapolitanische Volkslied weiß freilich auch vom Eheparadies — ironisch zu schwärmen. Die mittelalterlichen Mönche von Monte Cassino verbanden die seelenkundliche Aufgabe mit der heilkundlichen in ihrer eschatologischen Symbolik^{3a)}. In den Alpen des deutschen Sprachbereichs trifft man dagegen nur ganz ausnahmsweise die Bezeichnung Paradies für ein Naturgebiet an. Sie bezieht sich hier auch nicht so sehr auf landwirtschaftliche Reize. Sie will vielmehr eigenartige Bildungen mythisch deuten. Oberhalb Gfirill im Salurner Sprachgrenzgebiet gibt es ein „Paradeis“ und eine „Königswiese“; jenseits der Sprachgrenze nennt man einen Salurner Bergsee Lago Santo. Hier wird deutlich, daß dieses Paradeis, wie jetzt auch Karl Felix Wolff in seiner Übertragung und Deutung der höfischen Märe vom König Laurin (3. Aufl., Bozen 1947, S. 125) erwähnt, jenem Rosengarten gleichzusetzen ist, der südlich und nördlich des Brenners öfters anzutreffen ist. Neben solchen Rosengärten und Königswiesen gibt es aber auch Plätze und Höfe in den Ostalpen, in denen ein Geist, Unholden oder gar tausend Teufel hausen. Solche Flur-, Hof- und Familiennamen führt z. B. das Urbar der Grafschaft Tirol an, das Meinhard II. im Jahre 1288 anfertigen ließ. Sie leben noch heute in Sagen und Überlieferungen fort, wie sie H. Holzmann soeben in seiner Wipptaler Sammlung festhält. Die schwere, mit den Naturgewalten und der Weltanschauung ringende Volksart und

Volkskraft der Gebirgsbauern spricht sich in solchen Sinnbildern deutlich aus. Sie erst heben vor unseren Augen ab, was die Renaissance in ihre Täler brachte.

Bürger übernahmen noch um 1400 den Auftritt Adam und Eva im Paradies aus liturgischen Vorstellungen zunächst in ihre Umgangsspiele und verallgemeinerten ihn zur stehenden Figur des Antlaßfestes in Calw, Eger und Künzelsau, in Bozen und Freiburg i. Br., in Dresden und Zerbst. Sie retteten ihn mit solchen Aufzügen hinüber in die bilderreichen und figurenfrohen Prozessionen der kirchlichen Restauration. Diese boten den südländischen Reformorden, besonders den Kapuzinern, ein starkes Rückgrat für ihre karfreitägigen Aufzüge von 1600 bis 1750. Die Bozner Umgangsspiele setzten ihre Veranschaulichung von Paradeisszenen vom absinkenden Mittelalter bis in die Verbotszeit der Kaiserin Maria Theresia ununterbrochen fort⁴⁾. Ihre ländlichen Ableger, wie die sogenannten Passionsspiele der benachbarten Gerichtsorte Kastelruth am Schlern und Sarnthein im Sarntal, die bis Ende des 18., die Sarntheiner bis Mitte des vorigen Jahrhunderts fortgeführt wurden, behielten gleichfalls diese Paradeisauftritte bei. Unter dem Eindruck der Totentanzrevuen bereicherten sie jedoch diese mit Verkörperungen von Tod und Teufel, wie auch der Kolmarer Ratsdiener und spätere Stadtschreiber Jörg Wickram damit Gengenbachs „Zehn Alter“ 1531 erweitert hatte. Ausstattung und Sprechtexte wurden zunächst gern aus alten Spielen übernommen und nur stückweise barockisiert. Aber das Lebensgefühl und die Seelenlage der Veranstalter wich doch wesentlich von den agrarkultisch-aristokratischen Prangfesten der herrschenden Bürgerschaft in den barocken Büberumzügen und Triumpfaufmärschen der breitesten Teilnehmerschaft ab⁵⁾.

Kam diese Bevorzugung alttestamentlicher Auftritte im herkömmlichen Mysterienspiel und Bürgerumgang auch der Sondergestaltung und Pflege selbständiger Paradeisspiele, Schulstücke, Bilder und Lieder vom Fall Adams und Evas zugute, so wuchsen diese doch aus stark gewandelter Geistesverfassung und Gesellschaft heraus. Es war der Geist der Jedermannspiele, der Handwerkermoralitäten und der Schulmeisterstücke, des Spielplans der ersten fahrenden Spielgesellschaften. Die Bergknappen der Alpenländer wandten sich diesen Stoffen und Spielformen teilnahmsvoll zu und gaben zu ihren Gunsten lange ihre Patronatspiele auf. In Hall, Schwaz, Kitzbühel usf. rückten solche Stücke in den Vordergrund. Die weltanschaulichen Bewegungen der neuen Bildungskreise und der neuen Religiosität setzten dem gefühlsmäßigen Erleben und der Darstellungslust der Gebirgsbewohner, welche die Bergknappen aufnahmen und sich mit ihnen vermisch-

ten, die grüblerische Natur, der schärfere Blick für das Wirkliche und die erhöhte Regsamkeit der Alamannen, von denen aus der stärkste Anstoß des neuen Spielwesens ausging, der bairisch-alpinen Art wie die geistig und wirtschaftlich ringenden Handwerker und Knappen dem herrschenden Patriziertum zu. Dieses Ringen machte sich im ganzen Kulturleben des 16. Jahrhunderts bemerkbar. Wenn auch die Stadtschriften jener Zeiten noch wenig von den schweren Gegensätzen im Gesellschaftston erzählen, der die aufstrebenden kleinen Leute von regierenden Schichten und ihren adeligen Lebensformen abhob, so leuchten die Revolutionskämpfe in die tiefe Kluft. Sie tat sich zwischen dem traditionellen ritterlich-patrizischen Stadtwesen und dem wirklichen Leben selbst in der reichen Handels- und Weinstadt Bozen auf, die wie keine andere im Lande das Verkehrswesen nach Nord, Süd und Ost vertrat und den blühenden Bergbauplätzen wirtschaftlich zur Seite stand. In diesen Bergwerksorten faßte der neue Geist und Stil rascher Wurzeln. Ihr Boden war dafür nach und von jener Seite gelockert worden, der den verstreuten österreichischen Vorlande vorgelagert war. Niemals waren die Wechselwirkungen so kräftig wie in der Hochblüte des tirolischen Bergbaus und Verkehrs. So steht z. B. Gengenbachs „Gouchmatt“ als Glied in der Typengeschichte der Venusaufzüge den sogen. Sterzinger Fasnachtsspielen aus Vigil Rabers Nachlaß 11, 14 und 15 zunächst. Niklas Manuel übernahm aus den Rumpoltschwänken Stoff und Handlung zu seinem „Elsli Tragdenknaben“. Beide Alamannen zeigen eine gewisse Abhängigkeit gegenüber solchen ostalpinen Handwerkerspielen auch in ihren weiteren Stücken. Gengenbachs Vorwurf von den „Zehn Altern“ fand daher gerade in Tirol viele Darstellungen und nachhaltige Verbreitung. Der neugläubige Schloßherr von Schenna bei Meran, Graf Philipp von Liechtenstein, hinterließ Mitte des 16. Jahrhunderts u. a. ein schönes einpundens puech, darynnen das spil Vollmäte stand. Wir dürfen es wohl Gengenbachs „Gouchmatt“ anreihen oder voranstellen. Unter den von der Gegenreformation beschlagnahmten Schriften wurden außerdem namentlich angeführt: Der ungeraten son, auch spilweis gereimt; Ain tragödi vom offer der hl. drei khunig; Ain teutsch spil von den zehen altern der ganzen welt; Ain spil vom bruder Clas und brueder Tell; Drei teutsche comedien und die zehn Alter; Ain teutscher alter passion. Die Mehrheit dieser Spiele dürfte in ihrer alamannischen Prägung vorgelegen sein. Zur Zeit solcher Vernichtungen älteren Spielgutes studierte Jakob Gretser an der neuen Jesuitenschule in Innsbruck. Hier lernte er deren erste theatralische Veranstaltungen, die sich aus höfischer, schul-

mäßiger und volkstümlicher Überlieferung, vor allem aus den Moralitäten bürgerlicher Renaissancekultur und des biblischen Schauspiels entwickelten, neben den Spielen des Ambraser Schloßherrn Ferdinand II. von Tirol kennen. Gretser begann unter solchen Eindrücken seine Theaterbetätigung in der Schweizer Heimat. Einer der bedeutendsten Kräfte der ersten ständigen Berufsbühne von Innsbruck, der Hofschauspieler Johann Martin, trat nach deren Auflösung i. J. 1665 als Laurentius von Schnüffis bei den Kapuzinern in Zug ein. Hier scheint er besonderen Einfluß auf den Spieldichter und Spielführer J. K. Weißenbach, auf die zweite „marianische Nachtigall“ im Kapuzinerhabit, Mauritius von Menzingen und andere Barockgrößen genommen zu haben. Noch später ging eine ganze Sammlung von Theaterstücken aus Tirol, vornehmlich aus Hall, auf die Bühne von Arth über⁶⁾. Das sind freilich erst Einzelfälle. - Wichtiger bleibt die gemeinsame Vorzugsstellung der großen Bürgerspiele von Bozen und Luzern und ihrer Anführer innerhalb beider aristokratischer Stadtwesen, deren handelsweite und bürgerenge Geschäftigkeit kaum einen Einschnitt zwischen Spätgotik und Barock vermerkte, während ihre Formen lange der Renaissance verpflichtet wurden, und die verwandten Gegensätze aus Humanismus und Reformation her. Die gärendsten Elemente kamen nicht aus dieser Innerschweiz, sondern aus Basel, Elsaß, Schwaben zur Geltung. Im Ausgleich schwäbisch-bairisch-tirolischer Art des 16. Jahrhunderts scheinen sich jene Volksschauspiele in herkömmlicher Aufzugsform typisiert zu haben. Sie breiteten sich vom Elsaß bis nach Syrmien aus und gingen aus der Bürgerrenaissance mit Handwerkern, Knappen und fahrenden Spielleuten aufs Land über. Die Ehrfurcht vor der Hoheit der Schöpfung, die Bekämpfung überheblichen Geistes, der aus dem faustischen Anerbieten der Teufelsschlange an Eva spricht, und erotischer Volksglaube von der Schuld Evas schwangen darin mit, Adventsgedanken und Vorstellungen vom Lebensbaum wirkten nach: im Innersten wirkte der Zug nach einer schöneren Welt, die Sehnsucht nach einem Paradies, die Flucht aus dem Streitzeitalter und dem Alltag.

Es ist derselbe Zug, der noch heute über die Landbühnen streicht, ob nun Buch bei Schwaz und Kiefersfelden im oberbayrischen Inngau Ritterstücke nach Augetti und Schmalz zum Besten geben, oder Axams und ähnlich alte Spielgemeinden den ägyptischen Josef oder Genoveva von Brabant nach Michael Staudacher und Nicolo Avancini fortleben lassen oder jüngere Dorftheater weiterhin der Wilderer- und Jägerromantik huldigen — allen realistischen und naturalistischen Stücken aus dem eigenen

Bauernleben eines Kranewitter und Schönherr zum Trotz, die nun in deren Heimatdörfern heimisch werden.

Schulhalter griffen die Paradeisereignisse auf, um sie ähnlich wie andere Teile der Eschatologien als selbständige Lehrstücke auf ihren Bühnenbrettern wirken zu lassen. Ihr Augenmerk war zunächst auf den Menschenfall und die Begründung der Menschheitserlösung, nicht mehr auf die mittelalterlich-typische Darstellung der gesamten Schöpfungsgeschichte gerichtet. Einer der letzten katholischen Humanisten und ihr fruchtbarster Schauspieldichter, der Augsburger Schulmann Hieronymus Ziegler aus Rothenburg ob der Tauber⁷⁾, scheint der erste gewesen zu sein, der ein derartiges Schauspiel im Buchhandel und auf der Bühne durchsetzte. Sein *Protoplastus, drama comico-tragicum in memoria humanae conditionis et vitae nostrae miseriae* knüpfte gedanklich an die Protoplasti des ersten deutschen Fronleichnamsspiels, dessen einzig erhaltene Abschrift von 1391 bis ins 19. Jahrhundert wahrscheinlich der Augustiner Chorherren-Propstei Neustift bei Brixen am Eisack gehörte, und an die Protoplasti innerhalb der Fronleichnamsprozession des württembergischen Calw an, die für 1407, 1498 und 1502 bezeugt ist, diente aber in seiner lehrhaften Haltung dem Zielstreben der Schuldidaktik. Zieglers Werk erschien i. J. 1545 in lateinischer und — was von den bisherigen Paradeispielforschern übersehen wurde, — in deutscher Sprache bei Heinrich Stayner zu Augsburg im Druck (2. Ausgabe in Basel 1547). Es wurde nach dem Beispiel seines Freundes Sixt Birk im engsten Humanistenkreise lateinisch und für das städtische Publikum deutsch wie viele seiner Schauspiele aufgeführt.

Entweder noch im ersten Erscheinungs- oder im folgenden Jahre fand eine deutsche Vorstellung eines Spiels von Adam und Eva im oberbayrischen Burghausen statt, die sich mit Zieglers Drama in Verbindung bringen läßt. Noch hundert Jahre später kam eine solche dort in Frage⁸⁾. Am 8. Juni 1547 bewilligte der Rat der Tiroler Handelsstadt Bozen denen, so das spill der erschaffung der welt jungstuerschinsens sontags gehalten, auf jr supplicieren 8 pfund von der kirchen (= aus den Einnahmen der Stadtpfarrkirche) sambt der pyn, vnd was darzue gehört⁹⁾. Die bürgerliche Stubengesellschaft der Tiroler Salinenstadt Hall scheint sich mit Zieglers Schauspiel wie auch mit verwandten Lehrstücken in den vierziger und fünfziger Jahren näher befaßt zu haben; denn aus ihrem Besitz erhielt sich das Bruchstück des deutschen Druckes von 1545 neben Spielen von Sixt Birk-Betuleius (Der Egyptische Joseph, Vrtail Salomonis), Gerengel (Enthauptung des hl. Johannis des Tauffers;

eine Aufführung eines solchen Spiels ist in Hall aber schon am 4. Juli 1529 bezeugt), Lancveld-Makropedius (Rebelles, Aluta) usw.¹⁰⁾

Ziegler rückte den ersten Menschen wieder in das Gemeinschaftsschicksal und in den Weltanschauungsraum, der noch die Über- und Unterwelt einschloß. Dadurch hielt er sich eine Brücke zum Volksschauspiel offen. In breiten Reden eröffnet und beschließt sein Engel Cherub das Stück. Dieses setzt mit der Erschaffung der Welt und des ersten Menschenpaares ein und endet mit dessen Vertreibung aus dem Paradies. Ziegler läßt 11 Personen auftreten: Gott, Adam und Eva, Cherub, Raphael, Michael und Gabriel, Luzifer, Belial und Satan, die Schlange. Ihre Dialoge sind in gereimte vierhebige Verse gefaßt und enthalten reichliche Erwägungen und Wiederholungen. Darunter leidet die Schlagkraft der Dichtung und die Bühnenwirksamkeit der Auftritte. Gegenüber dem Münchner Spiel vom Jüngsten Gericht des Jahres 1510, das mit dem Haller von 1507 zusammenhängen dürfte¹¹⁾, zeigt der szenische Aufbau immerhin eine gewisse Schuldramatikererfahrung.

Die nächste Bearbeitung des Paradeisstoffes stammt von Hans Sachs. Es ist seine *tragedia von schöpfung, fall und austreibung Ade auß dem paradeyß*, die er am 17. Oktober 1548 vollendete und zehn Jahre darauf in den Druck brachte¹²⁾. K. Klimke¹³⁾ nannte sie eine Übersetzung des lateinischen Dramas Zieglers. Die späteren Paradeisspielforscher übernahmen dieses Urteil. Es trifft jedoch nicht zu. Sachsens Tragödie war eher eine geschickte Umdichtung des deutschen Zieglerischen Werkes. Aufbau und Rollen sind dieselben. In seinem Wortlaut hielt sich Sachs jedoch weder an den Vers noch an den Reim Zieglers. Gegenüber dessen Hauptteilen ist Sachsens Bearbeitung ungefähr um die Hälfte, gegenüber dem Eingang und Schluß noch bedeutend kürzer. Auch er knüpft an die mittelalterliche Überlieferung an, vertritt ihr gegenüber jedoch die bürgerliche Bildung und die neue Weltsachlichkeit. Sein Spiel ist einfacher, derber, lebenskräftiger als das pathetisch-gelehrte und allzulehrhafte Schuldrama. Er demokratisiert sozusagen dessen Humanismus. Sachs nahm hiezu Formeln und Motive, wenn nicht mehr aus der in ihrem Umfang noch gar nicht abzuschätzenden Volksliteratur, nicht zuletzt aus Tirol, zu Hilfe, wie es wiederholt bei ihm der Fall war. Dadurch erleichterte er dem Stücke den Eingang oder, richtiger gesagt, den Rückweg auf die Bühnen. Die Spiele von Laufen an der Salzach, Reichenhall, Gastein, Vordernberg in Steiermark, Burgenland, Oberufer und Preßburg weisen auf textliche Zusammenhänge mit dem Stücke Hans Sachsens in mehr oder minder großen wörtlichen Übereinstimmungen hin. Aber es war nun nicht so, daß ein Spiel im Westen in genauer geogra-

phischer Reihenfolge solches Gut an das nächste östlichere weitergab oder daß im besonderen es nur eines Anhauches von außen bedurfte, um aus dem Füllhorn Tirol die östlichen Nachbarländer mit neuem Spieleifer und Spielgut zu beglücken. Die Zusammenhänge waren denn doch meistens persönlicher, geistiger, gesellschaftlicher und beruflicher Art.

Eine Reihe gelehrt-tendenziöser Stücke desselben Stoffes ist aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts überliefert. Die meisten endigen mit dem sogen. Paradeisprozeß, der mittelalterlichen *litigatio sororum*, in der Absicht, zugunsten der einen oder anderen christlichen Konfession einzunehmen¹⁴). Diese Streitszene war schon dem Münchner Spiel vom Jüngsten Gericht d. J. 1510 in bescheidenem Ausmaße zu eigen. Sie breitete sich in den eschatologischen Dichtungen neuerdings stark aus, ja wurde geradezu das Leitmotiv zyklischer Erlösungsdramen, und drang auf diese Weise auch in volkstümliche Weihnachtsspiele der Ostalpen ein, mit denen der neue Jahreszyklus von Festspielen, ähnlich wie in den mittelalterlichen Umgangsspielen geschlossen, d. h. die ganze biblische Welt- und Heilsgeschichte von der Erschaffung der Welt bis zum Endgericht veranschaulicht wurde.

Diese Anschauung und Veranschaulichung entsprach dem Drange des um das Bibelwort ringenden Volkes und der Neigung der Alpenbewohner zu solchen eschatologischen Bilderreihen. Was von jenen oberflächlichen Lehrstücken im Volke aufgenommen und wie es von ihm verarbeitet und abgeschliffen wurde, läßt sich genauer festlegen, wenn noch weitere als gerade nur die unten angeführten Texte erfaßt und die entscheidenden gedruckt sind. Hier soll vorbereitend versucht werden, zwei verbindende Glieder der Südflanke in diese größere Reihe und in eine bisherige land- und gesellschaftliche Lücke des Paradeisspielkreises einzuordnen und dadurch Verbindungsstränge ersichtlich zu machen, deren sich die Forschung bisher nicht bewußt werden konnte.

Wie die über unseren ganzen Süden und Osten ausgebreiteten Weihnachtsspiele der Renaissance mit der Eingliederung eines Spiels des Tiroler Bergbauhauptplatzes Schwaz einen festen Ausgangspunkt erhalten¹⁵), so nimmt nämlich auch die bisher gleichfalls übersehene Paradeisspielgruppe aus Tiroler Bergwerksorten einen wichtigen räumlichen und gesellschaftlichen Platz in der Blütezeit unserer Paradeisspiele ein¹⁶). Zunächst läßt sich erweisen: jenes Unterinntaler Weihnachtsspiel entstand ungefähr zur gleichen Zeit und gedieh an gleichen Orten und aus gleichen Verhältnissen wie die auf uns gekommenen Paradeisspieltexte aus Tirol. Außerdem haben beide den Streitprozeß fast wörtlich gemeinsam. Noch im 19. Jahrhundert wer-

den Paradeisspiel und Prozeßauftritte sowohl selbständig überliefert und gespielt, als auch im Rahmen des Weihnachts- oder Passionsspieles in Schwaz, Kiefersfelden (Oberbayern), Barzdorf (Ostböhmen) usw. überliefert, so daß es wahrscheinlich ist, daß sie vier Jahrhunderte lang bald demselben Spielzyklus angehörten, bald gesondert vorgeführt wurden. Der Prozeß führte hier in Weihnachtsszenen, dort in ein Jüngstes Gerichts-, Jedermann- oder Totentanzspiel über, kurz in eine Motivwelt, die dem Reformationsjahrhundert, der Knappenwelt und dem Hochgebirgsmenschen besonders nahe stand. Aus diesen Zusammenhängen erklärt sich die Herkunft von Schwundformen solcher Zyklen, als welche die Spiele von Burgenland, Preßburg, Oberufer usw. bezeichnet werden können. Ihre Formung spricht jedoch dagegen, daß sie einzig aus der Renaissancegestaltung heraus oder unmittelbar von den überlieferten tirolischen hergeleitet werden dürfen.

Das Tiroler Erlösungsspiel erhielt sich zunächst in zwei handschriftlichen Bruchstücken, die einander überschneiden. Das zweite gibt über die engeren Paradeisszenen hinaus biblisch-historische Auftritte des Adventsdramas wieder. Erstere Handschrift bewahrte der Fuchsenbauer des Weilers Oberellbögen als altes Familiengut auf. Dieses bergsteile Oberellbögen gehört zur Gemeinde Ellbögen und liegt am Abhang des Patscherkofels, auf der Ostseite des Silltales. Dort biegt die alte Hoch- oder Römerstraße, die jetzt meist Ellbögener Straße genannt wird und die ehemals als die Hauptstraße des Landes von seiner Salinenstadt Hall über die Mittelgebirgsdörfer Ampaß und Patsch zum Brennerpaß führte, tief wie ein Ellbogen ein. Die Handschrift erweist sich tatsächlich als ein Erbstück des Bauern, das er in einer Truhe gleich verschiedenen Urkunden und neueren Aufzeichnungen seines Hofes barg. Sie besteht aus 19 stark gebleichten, bis zum letzten Rand beschriebenen Quartblättern und einem leeren, sauberen Vorderblatt. Es sind insgesamt neun zusammengefaltete Kanzleiblätter und ein später angeklebtes Kanzleiblatt. Der Zustand der Handschrift weist daraufhin, daß sie nicht vollständig auf uns kam. Die ländliche Schrift gehörte der 2. Hälfte des 18., wenn nicht gar dem Anfang des 19. Jahrhunderts an. Derselbe Bauer besitzt außerdem ein Folioblatt, auf dem die Rolle des Ersten Mörders aus einem Räuberschauspiel von verwandter, jedoch nicht von derselben Hand abgeschrieben ist. Auf der Rückseite dieses Blattes begann eine dritte Hand eine Rechnung zu schreiben; an ihrem Kopfe steht: 1829 July / fux hans. Räuber- und Ritterschauspiele kamen nach Verdrängung der geistlichen Festspiele, mit den Kriegszeiten und unter dem Eindrucke von Werken wie Goethes „Götz“ und Schillers „Räubern“ gegen Ende des 18. Jahrhunderts auch bei

Inntaler Bauern in Schwung. Im besonderen regte an der Hochstraße noch die lebhaftere Erinnerung an die Räuber auf dem Glockenhofe hiezu an, da dieser daran lag. Auch die Ritualmordgeschichte vom Anderl von Rinn, die im Volksschauspielplan benachbarter Dörfer (Amras, Rinn), Wiltener Seelsorgsorten, seit dem 17. Jahrhundert zuvorderst stand, spielte sich an dieser Hochstraße ab¹⁷⁾. Im Mittelpunkt dieser Spielüberlieferungen stand die Amraser Familie Fuchs.

Der Hof des Fuchsenbauern in Oberellbögen ist der vorletzte gegen das Arzttal des Erlacherbaches zu. Dieses Nebental war schon im Mittelalter wegen seiner Eisensteingruben und Goldwäschereien bekannt. Im J. 1642 wurde hier der Bergbau systematisch aufgenommen. Man legte viele Stollen, Schächte und Bauten, ja sogar ein Rad, vielleicht auch ein Wasserwerk an. Bewegtes Leben erfüllte das abseitige Tal. Jedoch schon 1649 wurde der landesfürstliche Großbetrieb, weil zu kostspielig, eingestellt¹⁸⁾.

Es ist das wahrscheinlichste, daß Bergwerksleute aus Schwaz das Paradeisspiel nach Ellbögen gebracht und hier aufgeführt haben. Aus ihrer besten Zeit fanden sich jedoch keine behördlichen Belege für solche Veranstaltungen mehr vor. Den Archivalien des Prämonstratenserstiftes Wilten (im jetzigen Stadtgebiet von Innsbruck gelegen), das die Seelsorge über Ampaß-Patsch-Ellbögen ausübt, und denen des Innsbrucker Staatsarchivs ist nur zu entnehmen, daß am 14. Juli (Sonntag) 1811 die „Komödie über den verschwenderischen Menschen“, im Sommer 1815 wiederholt das „Leben der hl. Cäcilia“ vom Mühltaler Wirt (und Lehrer?) Sylvester Huter „und Consorten“ nach der am 4. Juli erlangten Bewilligung des ehemaligen Hofkommissärs der Gemeinde Matrei am Brenner¹⁹⁾, am 27. Mai (Pfingstsonntag) 1822 eine nicht näher benannte „Komödie“ aufgeführt wurden. Das sind augenscheinlich ganz zufällig überlieferte, späte und restliche Zeugnisse einer ehemals eigenen Dorfspielkultur aus einer kontroll- und akteneifrigen Zeit. Begreiflicherweise hinterließen die Aufführungen des ansehnlichen Pfarrortes Patsch selber mehrere und aufschlußreichere Erinnerungen, die nun ins Bewußtsein der Bevölkerung zurückzurufen sind. So verzeichnen Wiltener Stiftschronisten als eine ihrer ältesten Volksschauspielnachrichten, aber keineswegs als Neuerung, für Pfingstsonntag (s. o.) 1652 zum 1. Mal ein Passionsspiel, für Pfingstmontag 1662 eine „Bauernkomödie“, unter der wir uns nach damaligem Sprachgebrauch der Stiftsherren an diesem Festtage dasselbe Passionsspiel vorstellen können, für Pfingstmontag 1707 wiederum das Passionsspiel und für Pfingstmontag 1709 zum 1. Mal ein Wallfahrtsspiel U. I. Frau vom Hl. Wasser, einer Marienmirakelstätte, die am Hang des Patscherkofels oberhalb von Igls und bei Patsch gelegen ist. Sie war kurz zuvor aufgekommen. Ihr

Besuch wurde ähnlich wie schon zuvor der von Kaltenbrunn, Landeck, Inzing, Wilten, Thaur, Kitzbühel, Virgen u. a. durch ein eigenes Volksschauspiel gefördert. Gerade diese Marien- und im besonderen die Rosenkranzspiele boten ungefähr seit 1600 die Parallele, in die Jedermann-, Paradeis- und schließlich auch in die Faustauftritte das Erlösungsmotiv einzubauen und die Mehrzahl als Mirakelspiele auszugestalten. Die nächsten Patscher Passionsspiele sind 1742 und 1747 verbürgt. Es werde, hieß es im letzteren Jahre, von altersher einem Gelübde zufolge alle 5 Jahre aufgeführt, vmb von Gott und seinen Heiligen in denen feldfrüchten und anderen handl und wann dl bösser gesegnet zu werden. Der Text sei verbessert worden. Das Stift Wilten habe keine seelsorglichen Bedenken gegen die Aufführungen, wenn dadurch der Gottesdienst nicht versäumt werde und auch sonst bey dem spill alle zucht und ehrbarkeit gewahrt werde.

Ad. Sikora, der eine stattliche Reihe von Daten solcher Volksaufführungen aus der Zeit der Einschränkungen und Verbote unter Maria Theresia und Josef II. aus Amststücken des Innsbrucker Staatsarchivs veröffentlichte²⁰⁾, drückte seine Zweifel darüber aus, ob die oftmaligen Hinweise der ländlichen Bittsteller um Spiel-erlaubnis, daß ihr Dorfspiel auf einem älteren bäuerlichen Ver-löb-nis fuße, auf Wahrheit beruhen. Gerade die Wiltener Aufzeichnungen bestätigen für manchen Ort der Umgebung solche Tatsachen, so auch für Patsch. Wenn Sikora in diesen Aufführungen eine „dunkle Sache“ und „Aberglauben“ sah, nehmen wir den „primitiven Glauben“ der Landleute als eine wesentliche Triebkraft ihrer Spielbräuchè und als Ursache ihrer heftigen Abwehr aller Eingriffe. Diese Auffassung unterstrich Hans Moser²¹⁾, wogegen E. Thurnher die beharrlich-aufklärerische Überheblichkeit großstädtischen Literatentums als großen Schädling dieser Volkskultur übersah²²⁾.

Adolf Pichler beschrieb den Patscher Passionsspieltext von 1743 in der „Österreichischen Revue“ (Jg. 5, 1867, Heft 6, S. 97—105). Die ihm vorgelegene Handschrift ist inzwischen verschollen. Desgleichen war ein Fragment, das der damalige Pfarrer von Igls und derzeitige Abt von Wilten, Heinrich Schuler, i. J. 1910 dem Tiroler Passionsspielforscher J. E. Wackernell übergab, weder in Wackernells Nachlaß noch in der von diesem begründeten und geleiteten Tiroler Volksliedersammlung mehr anzutreffen, als ich darnach forschte²³⁾. Erst jüngst tauchte es nach langem Herumfragen wieder auf; es wurde dem Tiroler Volksliedarchiv, das nun wieder in der Universität untergebracht ist, einverleibt. Die Patscher erhielten 1752 nicht mehr die Erlaubnis,

ihr Passionsspiel wieder aufzunehmen. Nach Aufhebung der Maria-Theresianisch-Josefinischen Spielverbote unter Kaiser Leopold II. wurde ein dem Patscher gleichlautendes auf der Bühne des Patsch gegenüberliegenden Dorfes Hötting aufgeführt (Handschrift im Stiftsarchiv Stams). Jedoch war es um die Arien, die Auftritte Luzifer-Judas und die Marienklage gekürzt. Hötting untersteht ebenso wie Patsch der Seelsorge Wiltener Prämonstratenser. Nach dem Passionsverbot trat das Patscher Spiel vom Ursprung und der Aufnahme der Wallfahrt zum Hl. Wasser stark hervor. Aufführungen lassen sich außer 1709 noch in den Jahren 1737, 1752, 1764, 1766, 1767, 1798 und 1800 belegen. Jedoch dürften noch mehrere dazwischen stattgefunden haben. Im Jahre 1765 wurde die Bühne neu errichtet, ein Vorhang um 38 fl 24 kr gekauft und dessen Maler auch anderweitig für das Theater in Anspruch genommen. Vom Jahre 1800 sind Rollen für den Arzt, Götzenpfaffen, Jäger, Schulmeister und Juden aus dem Patscher Spiel „Johannes Schütz“ erhalten. Im Jahre 1815 ließ der damalige Pfarrer von Patsch und spätere Abt von Wilten, Al. Röggl, zur Verhütung unerwünschter größerer Veranstaltungen ähnlich den Mädchentheatern, die damals noch in Wiltener Seelsorgungsgemeinden üblich waren²⁴), ein Kindertheater in seinem Pfarrhof errichten, auf dem 1815 und 1816 das Spiel der hl. Euphemia aufgeführt wurde. Oben erwähntes Ellbögener Cäcilienpiel kam daher wohl als dessen Gegenstück zur Vorstellung.

Patsch tat somit in den barocken Kulturbestrebungen des Stiftes Wilten und im spielerischen Wettbewerb jener dörflichen Gemeinden rund um die Tiroler Landeshauptstadt kräftig mit. Sie alle wurden von Wilten aus seelsorglich betreut, als Spieldörfer übten sie eine besondere Vermittlerrolle im nordtirolischen Volksschauspiel (aus²⁵). Das hochgelegene Bergdorf Ellbögen wich von ihrem Spielplan mit seinem Paradeisspiel und mit jenem Stück vom verschwenderischen Menschen in einer für Bergbauorte charakteristischen Weise ab. Die Erinnerungen an die große Bergwerkszeit und die Lage an der alten Straße Hall-Brenner geben auch den Ellbögener Sagen und Meinungen eine eigene Note²⁶).

Das Ellbögener Spiel zeigt die schwere und ernste Art und den tiefen Kampf um die neue Weltanschauung, der gegen Ende des 16. Jahrhunderts zu Ende geführt wurde. Betätigte sich etwa seit den fünfziger Jahren auch der Bauer an diesen Spielen, — das erste bäuerliche Gastspiel in einer Stadt ist von Bauern aus Wattens in der Tiroler Salinenstadt Hall aus dem Jahre 1547 bezeugt, die ersten Gastspiele auswärtiger Knappen um 25 Jahre früher im Brennerstädtlein Sterzing — so verdankte er doch Anstoß und Unterlagen den Bemühungen etlicher Schulhalter

und dem Bergbaubetrieb, mittelbar auch der Täuferbewegung und den Meistersingerschulen. Im „silbernen“ Zeitalter des Knappenplatzes Schwaz trafen diese Anregungen wie in keiner anderen Tiroler Gemeinde zusammen²⁷). Hier hatte man auf einer der Pfarrkirche gehörigen Pölbühne, also wahrscheinlich einem ähnlich gestelzten Holzbau, wie die damaligen Tanzhäuser waren, das Spiel von Adam und Eva im Jahre 1597 gegeben. Schwazer und Haller Knappen wurden für den Großbetrieb im Arzthal herangezogen. Das Schwaz Georg von Frundsbergs, des ergiebigsten tirolischen Bergbaus und der einzig namhaften Meistersingerschule Tirols mit ihren persönlichen Beziehungen zu H. Sachs, entfaltete ein beachtliches Schrifttum, Spielleben und eine eifrige Gesangs- und Tanzpflege im Lande. Es stellte nicht wenige Landsknechte in den Kämpfen der Habsburgischen Weltmacht, nicht wenige Feuerwerker und Mineure, Knappen und Neusiedler für die Befreiung und den Wiederaufbau des Stefansreiches bei. Die Ostzweige der ostalpinen Paradeis- und Weihnachtsspiele wuchsen aus dem Boden einer beruflich und landschaftlich vielleicht manchem eng begrenzt erscheinenden Renaissance in eine europäische hinein. Ihr einzigartiger Gemeinschaftscharakter empfing Formung und Ideen aus den Zusammenschlüssen und Gebräuchen der Knappen, Täufer und Meistersinger. Der feierliche Stil, die geradezu rituelle Aufführungsart und die Gemeinschaftsgesänge erstarrten in der jahrhundertealten Überlieferung der Auswanderergruppen zu geheiligter Rhythmik und Symbolik. Dank der straffen Ordnung Jakob Hutters, des Pustertaler Begründers der Huterischen Brüder, wirkte der Sozialgeist des Bauernkrieges, der in den Meraner Landtagsbeschlüssen von 1526 sich tirolisch-politisch ausprägte, noch in ihren Gemeinschaftsspielen fort. Diese beinhalteten und wahrten in dem Paradeis- und Weihnachtsspiel mitsamt dem Nachspiel fast ihre einzigen, jedenfalls ihre größten volkskulturellen Festbräuche.

Die Wipptaler Spielhandschrift beginnt mit dem Vermerk: Hie fangt sich an das spill von den erschrecklichen, sindigen vnd tödtlichen fall Adams vnd Eua in Paradeiß mitsamt der (ver)dienten pein und straff vnd von jren freidenreichen erlöbung mit swören anfech(tungen) deß Paradeiß, gezogen auß Göttlicher schriftt, in reim schließlichen verfaßt vnd spill weiß geringlichen caregiert durch Joseph Thadeum in jar 1608. Diese Überschrift deutet schon an, daß es sich um eine neuere ländliche-einfältige, mangelhafte Abschrift eines schon 200 Jahre alten, zuvor bearbeiteten Spiels handelt. Sorgfältig achtet der Schreiber darauf,

am Schlusse jeder Verszeile jenen Strich beizubehalten, der im 16. Jahrhundert auch bei Drucken üblich war. Dagegen ist manches fernerliegende Wort verballhornt. Verfasser und Bearbeiter des Spiels ließen sich noch nicht ausfindig machen. Ein Seelsorgsgeistlicher mit dem Tauf- oder Klostersnamen Joseph Thaddäus ist aus der Zeit von 1600 bis 1669 für Ellbögen nicht festzustellen, wie überhaupt kein Wiltener Stiftsmitglied mit diesem Namen in den damaligen Matrikeln vorkommt. Erst 1669 trat ein bei der feierlichen Probeß 1670 Thaddäus genannter Student Walcher aus Eppan im Überetsch ins Stift Wilten ein. Er wurde 1694 bis 1695 Pfarrer in Patsch und starb 1698. Irgendwelche literarische oder theatralische Betätigung läßt sich bei ihm nicht nachweisen.

Der Spielbearbeiter dürfte in engerer Gemeinschaft mit den Bergleuten zu suchen sein. Die Meistersingerschule zu Schwaz regte zu mancher Dichtung an. Auch Pritschenmeister fanden in Schwaz, Kitzbühel und anderen tirolischen Bergwerksorten literarische Aufgaben. Spiele aus dem Alten und Neuen Testament waren in solchen, besonders im Schwaz des 16. Jahrhunderts, nichts Seltenes. Wenn der Prolog des Paradeisspiels an die Gnadenzeit des Advents erinnert, zur Buße und zu guten Werken anhält und klagt, daß Gottes Wort jetzt wenig Wert habe und die Geister mehr denn je verkehrt seien, so daß Gott sie strafen müsse, weist schon er in die strenge Anfangszeit der kirchlichen Restauration von Tirol unter den Landesfürsten Ferdinand II. (1565—1595) und Maximilian III. dem Deutschmeister (1602—1618) zurück. Deutlicher kehrt sich der Prolog gegen täuferische Anschauungen:

So spricht man nun, es hat mießen
das Adam und Eua dan apfl aßen
daß doch nit ganz glaublich ist

Es geschachen durch des weübs freien willen und der schlangen list. Da er ausdrücklich in seinem Eingangsspruch auf das „geistlich recht“ verweist, das vorgeführt werde, — ein Kiefersfelder Stück von 1816 führt noch diesen Titel ähnlich wie eine Sterzinger Spielhandschrift von 1529 — dürfen wir den Bearbeiter als denjenigen annehmen, der ein älteres gemeinsames Spiel nach der neuen Richtung einstellte. Man vergleiche nun hiezu, was Christoph Erhard, Theologen auß der fürstlichen Graffschaft Tyrol von Hall geboren, in seiner Warhafftigen Historia von den Huterischen Widertauffern (München, Adam Berg, 1589) berichtet, daß Mähren damals rund 70 täuferische Gemeinwesen mit 17.000 Köpfen zählte, von denen „Tirol“ einen überragend starken und tätigen, auch in der Liederdichtung hervortretenden Teil stellte, wie ja auch die neuesten Forscher die Zahl der schließlich um 1620 auf dem burgenländischen und westungari-

schen Heideboden, in slowakischen Bergstädten, in Siebenbürgen und Syrmien angesiedelten „Tiroler“ Bauern, Handwerker und Knappen auf über 20.000 Seelen einschätzen. Tirolische Täuferlieder wurden in Straßburg und in anderen auswärtigen Orten gedruckt. Diese Huterischen Täufermassen kommen daher als Spielträger zunächst in Betracht. Daß mancher unter ihnen nicht von tirolischer Herkunft war, sondern nur zeitweilig in Tirol gearbeitet hatte, ist beim damaligen Knappenaustausch zwischen den Ostalpen, Sudeten und Karpathen nicht weiter zu begründen. Es ist jedoch eine eingehende Sonderdarstellung am Platze, welche hervorragende Leistungen gerade Schwaz als Bergwerksort im Bereich der Bergmannslieder, Spiele, Tänze, Trachten und sonstiger Knappenbräuche hervorgebracht, inwieweit im besonderen Hans Sachs daraus geschöpft und welchen Einfluß es damit auf die Knappenkultur anderer Bergbauorte auch noch zu Zeiten ausgeübt hat, da der Schwazer Bergsegen infolge des Raubbaus des 15. und 16. Jahrhunderts im Versiegen begriffen war. Bei den nie ganz eingegangenen Beziehungen der Schwazer „Bergverwandten“ zu denen der Wenzels- und Stefanskronen läßt sich diese Knappenkultur nicht mit der tirolisch-ländlichen Volkskultur in allen Schöpfungen und Ausformungen gleichsetzen. Letztere verdankt noch manchem anderen Beruf, den Hirten und Holzfällern, den Kohlenbrennern und Schmieden, den Fuhrleuten und Wirten, den Sennern und Kraxenträgern (um nur etliche zu nennen, deren selten gedacht wird), entscheidende Einwirkungen, an denen auch die Bergknappen teilhatten. Die bäuerliche Landbevölkerung nahm solche auf und hielt sie treuer fest als oft die Anreger selbst. Der Arbeitsrhythmus und die Lebensdynamik der Bauern waren eben meist andere als die der Bergknappen. Das zeigten die geschichtlichen Vorgänge des 16. Jahrhunderts, wie die Entwicklungsgeschichte der Paradeisspiele jener Zeit und von Tirol und der östlichen Länder im besonderen.

Für die Entstehungszeit des Paradeisspiels ist von Wichtigkeit, daß der Streitprozeß des Wipptaler Paradeisspiels sich ungefähr mit dem des Unterinntaler Weihnachtsspiels deckt. Darnach dürften die Jahre 1590 bis 1620 entscheidend für die vorliegende Bearbeitung beider Spieltexte gewesen sein. Daß den rekatholisierenden Fassungen andere vorausgegangen sein können, die hier im Zuge der ferdinandischen Gegenreformation umgeformt wurden, klärt an und für sich die Frage nach ihrer Herkunft noch nicht auf. Doch bieten die Alt- und Neuteile etliche Anhaltspunkte.

Abweichend von Ziegler und Sachs eröffnet ein Herold die Elfbögener Fassung. Im übrigen ist auch sie in drei Akte geteilt, wie bei Sachs ohne Szenenbezeichnung. Gott spricht ein-

gangs den Schöpfungsmonolog. Darin schließt er die Erschaffung des ersten Menschenpaares als schon vollzogenes Werk ein. Er ruft das Paar zu sich und setzt es über das Paradies. Adam bedankt sich. Schon in der nächsten Szene beklagt sich Eva über die Einschränkung Gottes; aber Adam zieht sie von dem verführerischen Baume fort. Nun besagt die Bühnenanweisung, der 1. Akt sei zu Ende. Es treten jedoch die Teufel Luziför, Velial und Satan noch zu dem (im Mittelalter ersonnenen) Beschlusse an, aus Neid die Menschen als die ausersehenen neuen Erben der göttlichen Glückseligkeit in Hochmut zu verfangen und durch die Schlange zu verführen. Im 2. Akt geht Eva eigene Wege. Die Schlange redet sie an:

O freyelein zarth, woherr allain
 wo ist dein man, Adam, den ich main
 wie, daß jr nit bey einander seüth

und flüstert ihr so süß und unermüdlich den Rat zu, von der verbotenen Frucht, die sie gottgleich mache, doch zu kosten, bis Eva einen Apfel annimmt, davon ißt und Adam schließlich auch dazu überredet. Nach dem ersten Biß wirft er den Apfel von sich. Aber die Schlange hebt ihn auf und gibt ihn Luziför hinaus. Alles Klagen des Menschenpaares ist vergeblich. Im 3. Akt jublieren die Teufel über das Gelingen ihres Planes. Gott jedoch verflucht sie und ruft Adam zu sich, hält ihm die Tat vor, die Adam aber Eva und diese der Schlange zuschiebt. Gott befiehlt dem Engel Serafin, das Menschenpaar aus dem Paradies zu treiben. Mit der Klage Adams endet die Ellbögener Fassung.

Gegenüber Ziegler und Sachs fehlen ihr der erdachte Auftritt der drei Engel, die den Fall des Menschenpaares betrauern, und der Epilog. Im übrigen zeigt sich fast dieselbe Szenenanlage, die es wahrscheinlich macht, daß sie schon vor Ziegler und Sachs zu dieser Formelhaftigkeit in der Volksliteratur vorgeschritten war. Sie fällt an Kernpunkten der Bibel auch im Wortlaut darin auf, daß Ziegler und Ellbögen zunächst stehen. So verflucht z. B. Gott im 3. Akt, 3. Szene, die Schlange derart:

Ziegler:

Wolan weil di Schlang hasts gethan /
 Ewig verdampt solt sein füran
 Under allen thierlein auff erd
 Allenthalben veracht/vnwerd.

Ellbögen:

die weill du schlang döß hat gethan /
 verflucht biß du vnder son vnd mon /
 vnder den thieren disser erden /
 dein haubt solt dier zertreten werden /

Sachs:

Schlang, weyl du sollich hast gethun,
So sei darumb verfluchet nun
Vor allem vieh und thieren auch!
Nun solt du kriechen auf dein bauch.

Die Ellbögener Handschrift ist stellenweise nicht leicht entzifferbar. Ein Rohabdruck eines Ungenannten erschien unter dem Titel „Ein altes Paradeisspiel“ in der Monatsschrift „Die deutsche Familie“, Jahrgang 5 (1928), Heft 3, S. 82—86, mit etlichen entstellenden Lesefehlern.

Die zweite Tiroler Paradeisspielhandschrift überrascht noch mehr. Ihr fehlen die vier ersten Quartblätter. Auch kennt sie keine Bezifferung der Akte. Sie beginnt mit der Verführungsrede der Schlange und deckt sich in der Folge bis auf etliche abweichende ländliche Ausdrücke und Schreibweisen mit den drei Akten des Ellbögener Spiels. Daran schließen sich aber nun die vom Mittelalter her geläufigen, im Streitzeitalter stark vorgeschobenen Auftritte in der Hölle, vom Tod, vom Prozeß der göttlichen Schwestern, von den Propheten, ja darüber hinaus auch noch die Szenen der Verkündigung des Engels an Maria, kurz die alte Begründung des zu gewärtigenden Heilswerkes, wie sie uns in der Nachricht vom Regensburger Prophetenspiel des Jahres 1194 zum ersten Mal entgegentrat und in Figuren von Calw und anderen Orten weiterlebte. Mit der reichen Szenenfolge tritt eine große Zahl von Sprechern auf, außer den sieben handelnden Personen und dem Herold der Ellbögener Fassung noch Gottsohn, Gerechtigkeit, Wahrheit, Friede und Barmherzigkeit, Gabriel, Moses, Abraham, Isaias, Jeremias, David, Salomon, Job, Joseph von Ägypten, Johannes der Täufer, Kaiser Augustus, Kriegsknechte mit Namen Hans Stram, Michel Gugginsland, Nikolaus Schweinsstöckl, Nicolaus Schmierer, Gretl Kriegsdienner usw.

Auch das Kiefersfeldner „Geistlich Recht“ aus dem zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts erstreckt sich von der Erschaffung der Welt über den ersten Sündenfall, Prophetenworte und Paradeisprozeß und Kainstat bis zur Verkündigung an Maria, zur Befreiung der Altväter aus der Vorhölle, zum Kampf zwischen den Tugenden und Lastern, zum Totentanz und Vorspiel des Jüngsten Gerichts. Es ist eine letzte Bearbeitung des großen Zykluspiels, das außer in der Tiroler Fassung von 1608 noch im Cod. germ. 6392 der Münchner Staatsbibliothek vorliegt: *Spilpuech Von dem Erschröckhlichen Vnd Leider Sindigen Fahl, Adam Vnd Eva, in Baredeiß, Mit Sambt der Verdienten Pein und straff Vnd ferner*

Von der freütten reichen erlessung Cristy. Mit sambt dem Geistlichen röcht und der schweren anfechtung des besen Feinds . . ." (1774). Schon der Titel weist auf die nahe Verwandtschaft dieser Fassung mit der tirolischen hin. Selbst das kriegerische Zwischenspiel mit den Typen aus Wallensteins Lager, die hier Hans Schramm, Veit Ehrenhold, Michael Gugginsland, Niklaus Schreisackl, Niklaus Schmirbmirsmaul und Kriegsdienlerin Gretl heißen, hat es mit ihm gemeinsam²⁸⁾.

Dieser Spielzyklus wurde bald als Adventspiel mit Verkündigung der Geburt des Erlösers, bald als Fastenspiel mit Darstellung des Leidens Christi abgeschlossen. Für die eine Verwendung zeugt noch ein Weihnachtsspiel des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum (W 4072), für die andere ein Unterinntaler Passionsspiel, das noch 1827 abgeschrieben wurde. Daraus entnahm Maria Knapp, genannt Traud Moidal, Tabaksfabriksübernehmerin in Schwaz, zum größeren Teil das von ihr zusammengeschriebene Adam- und Evaspiel, das dort zuletzt 1899 oder ein Jahr zuvor aufgeführt wurde. Diese Knapp stellte viele Spielhandschriften bei und setzte die lebhaften Spielbelegungen des vormärzlichen Schwazer Tabakspinners Vitus Augetti aus Fulpmes fort. Augetti war neben der Höttinger Schusterswitwe Anna Brixin und dem Brixlegger Kohlenbrenner Josef Schmalz ein Hauptlieferant von Volksschauspielen für das tirolische Inntal und den oberbayrischen Inngau gewesen. Der Streit der göttlichen Tugenden um die menschliche Seele diente noch vor 50 Jahren der Erler Passionsaufführung als Vorspiel²⁹⁾. Die neueren außertirolichen Paradeispiele mit der Streitszene, wie z. B. das Donnersbacher³⁰⁾, kann ich in diesem Zusammenhang übergehen.

Für den theatergemäßen Gedankengang des 17. Jahrhunderts sind die Veranschaulichungen beachtlich, die Prediger wie der Innsbrucker Michael Staudacher in seinen „Geistlichen und Sittlichen Redverfassungen“ (Innsbruck 1656, II. S. 123) ausführte: „Es kame in diese schöne Lustwohnung deß Menschen / in erstbesagtes Paradeiß / der höllische Trugengeist hineingeschlichen; vnd damit er nicht erkennet werde / hatte er sich eigentlich verummuet / vnd vnter dem Balg einer Schlangen verborgen. Ist also der erste / der sich verkleidet hat / vnd in einem Fastnächtlichen Aufzug erschinen ist / der böse Freund / der Engel der Finsternussen gewesen: Welcher auch anderwerts / wie Paulus berichtet / in einen Engel des Liechtes sich zu verstellen pfl eget. Nach solchem Eingang wurde ferner der Betrug / vnd das verdeckte Spil / mit dem Apffel deß verbottenen Baumss fortgesetzt. Dann disen Apfell bildete der schlauche Versucher der Eva vor / als ob vnter seiner Schelfen (Schale) ihr höchste Glückseligkeit verborgen were: Also

das sie Mittel einer solchen Frucht / so gar dem allwissenden Gott gleich könne werden.“

Die Gattung des Paradeisspielzyklus läßt sich mit der Altenmarkter Comedy vom Jüngsten Gericht vergleichen³¹⁾. Sie stammte aus dem Oberinntal und fand in der 2. Hälfte des Barocks ihre größte Ausgestaltung, wiederum auch unter mittelbarer Benützung von H. Sachsischen Bearbeitungen. Das breitausladende, zusammengesetzte Großspiel oder der eschatologische Spielzyklus sind eine Erscheinung der rekatholisierenden Renaissance wie des neuen Aufschwungs der Prozessionsspiele in den Ostalpen. Das Aneinanderreihen von alten und neuen Auftritten, Typen und Motiven, ohne sie vorerst anzugleichen, entsprach dem ersten Über-eifer der Restauration üblich gewesener Spielbräuche im neuen Geiste. Man besann sich auf altes Gut und eignet es sich kurzerhand wieder an, wie man sich in der Spätgotik fremde Textteile zu eigen gemacht hatte und wie es sich im Auf und Nieder des Volksschauspiels bei Beginn jeder neuen Epoche ereignete, bis eigenschöpferische Kräfte sich durchsetzten. In dieser Richtung waren die figurierten Prozessionen des Karfreitags und Fronleichnams viel ungehemmter vorangegangen. Die barocken Volksumzüge von Bozen, Klausen und Innichen, die schon erwähnten Passions-spiele von Kastelruth und Sarnthein und die Jedermanns- und Weltgerichtsspiele wetteiferten untereinander in dem Bestreben, das Weltauffassungsdrama und das Erlösungswerk weitgehend zu veranschaulichen und zu vervollständigen.

Etliche bedeutend jüngere Berichte und spärliche Bilder erzählen von ländlichen Aufführungen gesonderter, einfacherer und abgeschliffener Paradeisspiele des Pustertales. Ich möchte hier über ihr Verhältnis zu den Kärntner und Steirer und zur Triebener-Oberuferer-Preßburger Spielgruppe, die doch in wesentlichen Gestaltungsformen und Wortfassungen vom Ellbögener Spiel und seinem (Schwazer) Kreis abweichen, noch nichts aussagen.

Kehren wir zur ansehnlichen Spielkultur zurück, welche Wil-tener Chorherren als Seelsorger der Innsbrucker Vorortspfarrten im Barock begünstigt hatten. Außer der Ellbögener Handschrift hat sich hier keine Nachricht von einem Paradeisspiel bisher aufbrin-gen lassen. Erst i. J. 1767 wollte Jos. Strickner³²⁾ mit seinen Kindern recreationis causa in der Fasnacht ein Spiel von Adam und Eva im damaligen Dorfe Wilten aufführen. Er wurde jedoch von der weltlichen Behörde abgewiesen, da ohne hin das compositum selbst en mehrfältigen ausstel-lungen unterworfen sei. Handelte es sich um einen zu einem Heischebrauch abgesunkenen Umzug, wie er aus Graz schon vom Beginn des 17. Jahrhunderts³³⁾, aus St. Pölten um 1647³⁴⁾ oder aus

Wien vom Anfang des 18. Jahrhunderts³⁵⁾ bezeugt ist? Oder war das Spiel der Stricknerischen Kinder gar von der Art, wie sie Max. Misson aus dem Jahre 1687 in seinem Buche „Reisen aus Holland durch Deutschland und in Italien“ (1701, S. 124/25) beschreibt? „Unweit davon (von der bayrisch-tirolischen Grenze bei Mittenwald) begegneten uns eine seltzame art von bettlern; so bald diese uns von ferne sahen / kam einer gelauffen / und setzte einen baum mit rothen früchten behangen / mit in den weg / und sich darneben. Nach ihm kam ein teufelgen geschlichen in gestalt eines crocodils / das legte sich an den baum an / wohin auch ein mägden mit langen und zufeldte geschlagenen haaren kam. Ein klein eckgen davon stund ein alter mann in schwartzen habit / parouque und bart von mooss auffgesetzt / und zu nechst bey ihm ein kleiner weiss:gekleideter junge / mit einem degen / in der hand. Als wir nun ihren gedanken nach nahe gnug waren / fieng das teufelgen die comödie mit einem übel-lautenden gesange an / daraus wir aber noch nicht klug werden konnten / daß es eine vorstellung der historie / da die schlange Evam verführet / seyn sollte. Es fragte einer von unsrer gesellschaft den alten mann / ob er auch darzue gehörete / da er denn gar kaltsinnig antwortete / er bedeute Gott der Vater / und wenn uns ein wenig noch verziehen beliebte / könnten wir ihn seine person mit dem kleinen jungen / der den degen in der Hand trug / und der ertz-engel Michael heißen sollte / auch spielen sehen. Aber wir hatten des albernens dinges bald satt.“

Während solche auf Kinder übergegangene Spielbräuche in der Nähe der Stifte und Städte unterbunden wurden, gelangte die Paradeisparodie Sebastian Sailers von den Stiften Stams und Wilten und vom Stadtpfarrhof St. Jakob in Innsbruck aus in das eine oder andere Nachbardorf³⁶⁾, gleichsam als erste Karikatur bäuerlich-barocker Auffassung. Auch damals waren es nicht Bauern selber, sondern die unter ihnen lebenden, beweglicheren Handwerker und Gewerbetreibenden, die solche Humoresken aufgriffen. Der heitere Schwabe Sailer hatte zuerst nur die eigenen geistlichen Brüder mit seinen Komödien, vorab seiner „Schöpfung“ durch Vorstellung Gottvaters nach Art eines heimatlichen Dorfschulzen, belustigen wollen. In urwüchsiger Frömmigkeit konnte Sailer sich kindlich erfreuen und erlachen, über sich selber und die komischen Seiten seiner Seelsorgskinder, über die ganze schwäbische Welt, in der alles, Engel und Teufel, Menschen und Gott eingeschlossen waren. Sailers Quecksilbernatur mit dem schlagfertigen Witz ersah wie ein Schalk das Unzulängliche und daher für den Gebildeten Komische im barocken Bauernstil. Er dienté, ganz unbeabsichtigt, angetrieben durch seine Lebenseinsichten und Einfälle, dem neuen Geist, der das naive Erleben der Paradeisspiele

noch mehr untergrub. Schon i. J. 1744 wurde seine bauerliche Genesis von der Welt und den ersten Menschen in die Oberinntaler Mundart übertragen und schließlich auch von den Hammerschmieden von Fulpmes im Stubai aufgeführt. Im übrigen blieb der Wirkungskreis seiner Komödien auf die genannten Stifts- und Pfarrherren in Tirol beschränkt; denn so aufnahmebereit der Tiroler Bauer für Hänseleien, lustige Auftritte und Komik des Lebens inmitten ernster Vorstellungen und Handlungen ist, so stark sich dieses dramatische Element gerade in der Oberinntaler Enge und Armut entfaltete, die schwäbische Art der Selbst- und Lebensbespiegelung vertrat er als dauernden Ersatz für sein geistliches Spiel oder als herrschende Norm weder auf der Bühne noch im Buch. Der vorwiegend weltanschauungsschwere und bodenständige Charakter der Tiroler Volksschauspiele sprach ein gewichtiges Wort in der heimatlichen Gestaltung der Paradeisspielformungen mit.

In die Nähe des Fulpmeser Paradeisspiels führt J. G. Seidl im Bericht über seine „Wanderungen durch Tyrol und Steyermark“ vom Jahre 1838 (Leipzig 1840). Darin erzählt er (I S. 102 f.) von seinen Volksschauspielbesuchen bei Frau Anna Brixin und in der Nähe der Tiroler Landeshauptstadt: „Das Kolorit . . . der meisten ähnlichen Stücke, welche, ihrer Tendenz nach, lebhaft an die Autos Sacramentales der Spanier und an die Volksstücke erinnern, welche vor kaum mehr als einem Jahrhunderte noch hie und da an Kirchweihfesten, unter unmittelbarer Theilnahme von Autoritäten, gegeben wurden, ist ein echt humoristisches, dessen Wirkung noch durch den unverbrüchlichen Ernst der Zuseher erhöht wird. Oder wer könnte sich des Lächelns enthalten, wenn er sähe, was ich sah, wie bei der Darstellung des Sündenfalls der ersten Menschen, die Schlange mit einem zierlich abgenähten, mit rothen Schleifen und Bändern besetzten, Schwanz, 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? . . .“ Noch heute gibt es faustgroße Kopfmasken der Schlange an einem Schlauch, in dem Hand und Arm eines Menschen Platz finden, um die Rolle der Verführerin vorzustellen, die auch in Umzugsbräuchen noch hervortritt³⁷⁾.

Damit dürfte die Skala tirolischer Paradeisvorstellungen ungefähr erfaßt sein, um den Fragen nach den Formen und Gestalten jener Paradeisspiele näherzukommen, die Dichter und Spielführer, Schulhalter und Meistersinger in der Zeit der religiös-sozialen Revolution literarisch verselbständigten und barocke Moralisten im Geiste eines M. Staudacher wieder zu Schau-
stücken des Volkes ausgestalteten. Der verhaltene, mehr wortkarge Charakter der südöstlichen Paradeis- und Weihnachtsspiele, der

auf dem Wege über Mähren und in Berührung mit den Böhmisches Brüdern sich dem Organismus Huterischer Singkumpaneien anzupassen hatte³⁸⁾, steht selber nicht im funktionellen Gegensatz zu diesen tirolischen Volksspielarten, wie die Bozner Umgangsspiele und andere Texte, die der Sterzinger Spielführer Vigil Raber dort abschrieb³⁹⁾, bezeugen. Diese Spiele erlebten jedoch in der Epoche ihrer Rekatholisierung und Barockisierung und ihrer Ausbreitung auf dem Lande durch den wiedererregten Trieb zur theatralischen Aktion und durch die erneuerten eschatologischen Zielrichtungen manchen Stoß in die ungefüge Stofflichkeit primitiver Spielkultur. Es decken sich die literarischen Formen und der gedankliche Gehalt dieser Spiele nicht mit dem Schaugepränge des Volkes; denn nicht bloß der geistigen Ereignisse, sondern auch der Schaulust des Volkes wegen wurden zunehmende Auftritte und Motive an- und eingefügt, ohne daß ihren wortreichen und temperamentvollen Ergüssen der Volksausdruck sogleich Herr geworden und die Altteile förmlich angeglichen worden wären. Daß die Ostalpen noch vor den drei kulturverheerendsten Kriegsjahrzehnten geschützte Plätze, sozusagen Ausweichquartiere, der Altverbreitung dieser Paradeis- und Weihnachtspiele sicherten und daß auch in diesen Bergtälern neben den Großspielen der Hauptorte und Hauptfeste sich kleine Aufzugs- und Stubenspiele bis ins 20. Jahrhundert erhielten, mag als vorläufiges Ergebnis in der neuen Paradeisspielkarte und als Ausgangspunkt weiterer Sachforschung festgehalten werden. Der Bogen unserer Volksschauspielkultur, der vom alten Westen bis zu unseren östlichsten Siedlungen reichte, gewinnt mit den Tiroler Paradeis- und Weihnachtspielen nicht nur die ältesten Brückenpfeiler in den Ostalpen, sondern auch einen sozialen Schlußstein zurück, der die gekreuzten Hämmer der Bergknappen als Werkzeichen trägt.

¹⁾ Vgl. A. Dörrer, Forschungswende des mittelalterlichen Schauspiels, *ZfdPh.* 68 (1943) S. 50 ff.

²⁾ Vgl. die Raitbücher der genannten Jahre der Innsbrucker Regierung, Innsbrucker Staatsarchiv.

³⁾ A. Dörrer, Deutschlands erste Theaterbauten, *ArchivSpr.* 172 (1937) S. 11 ff.; *Gutenberg-Jb.* 1939, S. 259 ff.; *Geistige Arbeit* 6 (1939) Nr. 22, S. 7 f.

^{3a)} Über die heilkundliche Stellung von Monte Cassino vgl. die quellenkundliche Arbeit von C. Mac Kinney, *Early medieval medicine with special reference to France and Chartres*, Baltimore 1937, p. 11 f.

⁴⁾ Bozner Bürgerspiele, alpendeutsche Prang- und Kranzfesten hg. v. A. Dörrer Bd. I (Leipzig 1942): Einführung in das Gesamtwerk (StLV. 291).

⁵⁾ ebenda S. 239 ff.

⁶⁾ Osk. Eberle, *Theatergeschichte der inneren Schweiz*, Königsberg 1929, S. 159 ff.

⁷⁾ Vgl. Joh. Bolte, Allgem. Deutsche Biographie 45 (1900) S. 173; Th. Wiedemann, Joh. Turmair gen. Aventinus, München 1858, S. 92/99; K. Prantl, Geschichte der Ludwig-Maximilian-Universität, München 1872, I S. 327; II S. 494; K. Trautmann, Italien. Schauspieler am bayr. Hofe, Jb. f. Münchn. Gesch. 1 (1887) S. 205 ff.; K. Schottenloher, Bibliographie z. dt. Gesch. im Zeitalter der Glaubensspaltung 1517—85, 1 (1933). Ziegler sandte selber seiner Geburtsstadt Rothenburg ein Exemplar seines Protoplastus i. J. 1545.

⁸⁾ Die Kammerrechnung der Stadt Burghausen von 1545/46 verzeichnet ohne nähere Angabe: Von spil Adam vnd Eua 20 kr. Das Ratsprotokoll von Burghausen meldet unterm 31. I. 1659: Jenige personen von Mattighhoven, welche ein spill von Adam und Eua zu halten vorhaben, gewisser vrsachen halber abzuweisen. Die Rechnung des oberbayr. Klosters Fürstenfeldbruck (Bruck bei München) v. J. 1659 an Ausgaben für Almosen z. 16. I.: Adam vnd Eua geben propter comediam 50 kr. Diese archival. Belege verdanke ich Dr. Hans Moser (München).

⁹⁾ Bozner Stadtarchiv, Cod. 12, Ratsprotokoll 1547 VII. 8. Daß diese Aufführung wahrscheinlich in der alten Nikolaus- und nicht in der neuen Marienkirche stattfand, übergang der Eintrager.

¹⁰⁾ Ein weiteres Verzeichnis von Haller Spielen ist in GRM. 24 (1936) S. 24 ff. abgedruckt.

¹¹⁾ Cgm. 4433; 1991 Verse. Probestücke bei A. Hartmann, Volksschauspiele (1880) S. 412 ff. Vom Haller Spiel bestehen nur etliche Rechnungsposten des Raitbuches der Stadt Hall v. J. 1507 V. 23 (Pfingstwoche): Zymerleut haben am phingistabend nach fairzeit vnd am phingisttag die hell zum spil des jungsten gerichtts in der eil zugericht, davon in zu trinkgelt geben v lb. x kr.; Juni 14 (Veitswoche): Lorentzen Weismann, maler, geben für sein arbeit des malens des regenpogen, englflügen vnd anders zu dem spil des jüngsten gerichtts II mk.

¹²⁾ StLV. 102 (1870) S. 19 ff.

¹³⁾ Das volkstüml. Paradeisspiel und seine mittelalterl. Grundlagen (Germanist. Abh. 19), Breslau 1902, S. 46 ff.

¹⁴⁾ Vgl. außer Goedecke und Schottenlöher im bes. F. W. Strothmann, Die Gerichtsverhandlung als literar. Motiv in der dt. Literatur des ausgeh. Mittelalters (Dt. Arbeiten der Univ. Köln) 1930 S. 61. Ergänzend wären archival. Zeugnisse heranzuziehen, so über die Auf-führung der Komödie von der Erschaffung der Welt in Kaufbeuren 1570 (s. Arch. f. Literaturgesch. 14, 1886, S. 228/29) usf. — Einen analogen Formwandel, wie er sich im Paradeisspiel und in stoffverwandten Stücken durch die Einbeziehung des Streitprozesses vollzog, veranschaulicht Leop. Kretzenbacher in dieser Zeitschrift (Bd. 50, [1947], S. 67 ff.) an den steirisch-kärntischen Prasserspielen und deren Ausgestaltung durch das Hauptsündenmotiv. Ich kann daher hier auf ein Eingehen konformer Vorgänge verzichten. Über die Eingliederung des „Sterzinger“ und anderer Tiroler Prasserspiele in die schwäbisch-schweizerisch-österreichische Spielentwicklung Näheres bei ihrer geplanten Ausgabe.

¹⁵⁾ Stammer-Langosch, Die deutsche Literatur des Mittelalters (Verfasserlexikon) IV, unter: Weihnachtsspiele, Unterinntaler.

¹⁶⁾ Joh. Bolte, Ein elsäß. Adam- und Evaspiel, Alemania 17 (1889) S. 211 ff.; Leop. Schmidt, Zur Paradeisspielverbreitung im Osten.

Deutsch-Ungar. Heimatbl. 6 (1934) S. 150 ff.; Ernsey-Kurzweil-Schmidt, Deutsche Volksschauspiele a. d. oberungar. Bergstädten (Budapest 1932—38) I S. 487 ff., II S. 24 f., 113 f., 125, 192 ff., 301 f., 433, 479, 492 ff., 542 ff., 671 ff. Dort weitere Literaturangaben seit Klimke.

¹⁷⁾ Vgl. Jos. Praxmarers Volkserzählung, Die Räuber am Glockenhofe, 1869 z. 1. Mal in Buchform erschienen, seither wiederholt als Volksbuch aufgelegt und als Volksschauspiel bearbeitet. Über Tiroler Judenspiele vgl. Stammler-Langosch, III (1936) Sp. 677 ff.

¹⁸⁾ M. R. v. Wolfstrieigl-Wolfskron, Die Tiroler Erzbergbaue, Innsbr. 1903, S. 20 f., 27.

¹⁹⁾ Im Jahre 1870 brannte das Mühltaler Wirtshaus mit Bei- (Schul-) Haus, Brauerei und Stadel samt den Spielerinnerungsstücken ab.

²⁰⁾ Zur Geschichte der Volksschauspiele in Tirol, Arch. f. Theatergesch. 2 (Berlin 1905) S. 1 ff.; Z. d. Ferdinandeums 50 (Innsbr. 1906) S. 399 ff.

²¹⁾ H. Moser (u. R. Zoder), Dt. Volkstum in Volksschauspiel (u. Volkstanz), Berlin 1938, S. 26.

²²⁾ E. Thurnher, Wort und Wesen in Südtirol, Innsbr. 1947, S. 222, Anm. 106, und Der Schlern 21 (1947), S. 378, linke Spalte, 3. Absatz.

²³⁾ Vgl. Vorwort zu Wackernell-Dörrer, Adolf Pichler (1819 bis 1900), Leben und Werke, Freiburg i. Br. 1925, S. VIII f.

²⁴⁾ A. Dörrer, Amazonentheater in Tirol, Die Komödie 1 (1946) S. 160 ff.

²⁵⁾ Eine quellenkundl. Übersicht über das Spiel- und Theaterleben in und um Innsbruck wurde für die Festschrift des Innsbrucker Stadtjubiläums vorbereitet, das jedoch während des 2. Weltkrieges nicht abgehalten wurde.

²⁶⁾ Vgl. H. Holzmann, Wipptaler Heimatsagen (Österreichische Volkskultur, Bd. 2), Wien 1948.

²⁷⁾ Eine übersichtl. Darstellung des Schwazer Kultur- und Spielens besteht noch nicht. Da die meisten Archivalien beim Schwazer Kriegsbrand von 1809 zugrunde gingen und die erhaltene Schwazer Franziskanerchronik erst von 1610 an fortlaufend geführt wurde, konnten bisher nur vereinzelte Daten aus dem 16. Jahrhundert ausfindig gemacht werden. Etwas bei Leop. Pirkl, Festschrift z. 50jähr. Stiftungsfeste des Schwazer Liederkranzes, Schwaz 1908, S. 9 ff.; Stammler-Langosch III Sp. 133 ff., 485 f., 762 ff., 799 f.; Pirkl sammelte eifrig Handschriften und Drucke schwazerischer Volksschauspiele für die Tiroler Volksliedersammlung. Sie scheinen jedoch abhanden gekommen zu sein.

²⁸⁾ Vgl. auch H. Moser, Das altbayer. Volksschauspiel des 17. und 18. Jahrhunderts, Bayer. Heimatschutz 1929, S. 90 f.

²⁹⁾ A. Dörrer, Das Erler-Passionsbuch f. 1912⁴, Erl 1912, S. LXXXI-CI. Der jetzige Erler Pfarrer Dr. Hermann Pfatschbacher schrieb das Vorspiel um und brachte es im Advent 1947 als „Erler Paradiesspiel“ wiederholt in Erl zur Aufführung. Er legte es hierauf bei Fel. Rauch in Innsbruck in Druck. Vgl. auch den Jahresbericht des Erler Passionsspielvereines für 1947, Erl 1948. Das Erler Vorspiel wurde nach der Darbietung der Erler Jugendspielschar unter Fanny Gugg am 23. März 1948 (Karwoche) durch Radio Innsbruck übertragen. — Es handelt sich nicht um ein Paradeisspiel im üblichen Sinne, sondern um das allegorische Streitpiel als Teil aus jenem in Tirol am stärksten verbreiteten Zyklus, der in seiner Gesamtheit sich in Kiefersfelden, als gesonderter Teil auch in anderen Spielorten des oberbayrischen Inngaus erhalten hatte.

³⁰⁾ Zföster Volksk. 1 (1895) S. 119.

³¹⁾ Stammer-Langosch, III Sp. 152 ff.

³²⁾ Handelte es sich um den Maler oder den Bildhauer gleichen Namens in Innsbruck?

³³⁾ Fr. Popelka, Geschichte der Stadt Graz, ebenda, 1936, II S. 416.

³⁴⁾ Leop. Schmidt, Ein St. Pöltner Paradeisspiel v. 1647, Jb. für Landeskunde von Niederösterreich 27 (1938) S. 249 ff.

³⁵⁾ A. Haberlandt, Volkskunde von Wien, Niederösterreich und Burgenland, in: Mich. Haberlandt, Österreich, sein Land und Volk und seine Kultur, Weimar 1928, S. 264 f., Leop. Schmidt, Wiener Volkskultur um 1700, Geistige Arbeit 9 (1942) Nr. 2 S. 5; ders., Paradeisspiel in Wien um 1700, Nachrichtenblatt des Ver. f. Gesch. der Stadt Wien 5 (1943) Nr. 1 S. 1 ff.

³⁶⁾ Mehrere handschriftl. Teilstücke aus Fulpmes im Tiroler Landesmuseum und aus Innsbruck im Privatbesitz. Außerdem bestehen verschiedene Bearbeitungen in innerösterr. Mundarten; vgl. z. B. Ad. Depiny, Heimatgaue 3 (1922) S. 288, und Lisel. Löhner, Seb. Sailers Komödien (Gießener Beiträge z. dt. Philol. 81) 1943. — Ein musikalisches Faschnachts-Hainzl-Gespräch zwischen Gott, Adam und Eva, in Kauderdeutsch abgefaßt, führten Augustiner Chorherren von Neustift in ihrer Propstei im 18. Jahrhundert auf; die Handschrift liegt in ihrer Stiftsbibliothek.

³⁷⁾ Über die weibl. Larven der teuflischen Schlange vgl. R. Stumpf, Schauspielmasken des Mittelalters und der Renaissancezeit und ihr Fortbestehen im Volksschauspiel, Berlin 1931, S. 50 f.

³⁸⁾ Der Preßburger Schriftsteller Karl Benyovszky brachte die Oberuferer und Preßburger Spiele 1933/34 am Orte wieder zur Aufführung und zum Drucke. Er lebt jetzt in Bad Aussee im Salzkammergut und möchte diese Spiele dort neu aufleben lassen. Eine solche Einsetzung in fremdes Erdreich wird kaum bestehen, am ehesten noch in einem burgenländischen oder niederösterreichischen Dorf verwandten Charakters, wenn man nicht ein entsprechendes Alpendorf mit alter Spielüberlieferung und Brauchform bevorzugt, wie etwa Matri in Osttirol mit seiner Nikolauskirche und ihren Paradeisfiguren, die aus den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts stammen, (s. Jos. Garber, Die romanischen Wandgemälde Tirols, Wien 1928, S. 107 ff.), Jos. Weingartner, Heimat des Herzens, Innsbruck 1948, S. 148 ff. — Vgl. auch H. Klein, Das Oberuferer Paradeisspiel in ursprüngl. Gestalt, Kassel 1928; Leop. Schmidt, Der Oberuferer Spielkreis, Sudetendt. Zf. Volksk. 7, 1934, S. 145 ff.; G. Karsai, Főrév és a színház történet, Ethnographia-népélet, 1939, evi 3—4 (Budapest).

³⁹⁾ Stammer-Langosch, III Sp. 951 ff., bes. Sp. 975 mit Hinweis auf das Streitspiel Ain recht, das Christus stirbt, v. J. 1529; dazu noch Sp. 775.