

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Die Volksschauspiele in Tirol

Dörrer, Anton

Innsbruck [u.a.], 1929

Die Volksschauspiele in Tirol. (Mittel und Beiträge zur Erforschung ihrer
Vergangenheit und Gegenwart)

Die Volksschauspiele in Tirol

(Mittel und Beiträge zur Erforschung ihrer Vergangenheit und Gegenwart)

Von Dr. Anton Dörner

Die Kultur des Tiroler Volkes vom ausgehenden Mittelalter bis zum aufgeklärten Absolutismus hat, wie in der Arbeit über die altdeutschen Karwochen- und Fronleichnamsspiele Südtirols im Zeitalter des Barock und Rokoko¹ erhellt wurde, kaum ein so treues, wenngleich noch wenig beachtetes und durchforschtes Spiegelbild hinterlassen als in seiner Theatergeschichte. Auf's engste waren im Mittelalter und in der katholischen Restauration Kirchenkult mit Volksspiel verbunden. Die reformierenden Orden trachteten ähnlich wie vor der konfessionellen Spaltung den Kalender der Kirche wieder zum einzigen Festprogramm der Volksgemeinde auszugestalten und alle Freude und Darstellungskraft in der Begehung und Veranschaulichung der christlichen und kirchlichen Gedenktage festzulegen und zu vereinigen. Das größte geistliche Fest gipfelte im großartigen Schauspiel der Kirche, im Umzug durch den ganzen Ort und in der gemeinschaftlichen Komödie auf den Brettern des Hauptplatzes, welche wirklich eine Welt vom ersten Menschen bis zum Letzten Gericht erleben zu lassen vermochten. Im engen Verbundensein von Kirche und Welt bildete sich ein starkes Brauchtum des Landes und der einzelnen Orte über das Volksspielwesen hinaus. Es entstanden aus den Veranstaltungen der Pfarreien und Bruderschaften die Vergnügungen der Theatergesellschaften, aus den figuralen Prozessionen des Karfreitags wuchsen solche der Patrozinien und anderer außerordentlicher Kirchenfeste und aus ihnen neue Passions- und Legendenspiele, Prozessionsdramen, weltliche Umzüge mit lebenden Bildern, Singspiele, kurz: die verschiedensten Vorlagen für die vielen festlichen Begehungen des Barock.

Geht man den Zusammenhängen solcher theatralischer und dramatischer Vorführungen nach, so gerät man unwillkürlich in den Wechselstrom der Volksbewegung, die Tirol mit den übrigen katholischen Ländern des deutschen Südens verband und das Tiroler Gebiet vornehmlich im ausgehenden Mittelalters bis 1618 bereicherte, aber auch noch nach dem Dreißigjährigen Kriege, der Deutschlands Bevölkerung dezimierte, bis zur Wegnahme der Vorlande und Ausschaltung Österreichs aus Deutschland in bescheidenerem Maße vor Vereinsamung, Verkümmern und Verwelschung bewahrte. Frägt man nach der Art dieser Schaufeste, so lernt man auch das Wirtschaftsleben des Paß- und Bergwerkslandes und seiner einzelnen Orte kennen. Bei dem Hineingreifen dieser Gemeinschaftsspiele in alle Familien und Stände bieten ihre Berichte und Rechnungen oft eine kulturgeschichtliche Illustration von größter Eindringlichkeit. Und sieht man sich in der Kunstliteratur der Zeitgenossen um, so bleiben Mundart und Volksdichtung, bürgerliche und bäuerliche Feste und Bräuche nicht bloß als Bollwerke wider Sprachmengerei und Fremdsucht an der nationalen Grenze, sondern auch als Lichtpunkte des Kulturlebens im Berg- und Paßland übrig.

Als die beiden Kulturgeographen Tirols, Beda Weber und Jos. Jak. Staffler, ihre Landesbeschreibungen herausbrachten, für die wir noch heute, nach hundert Jahren, keinen zeitgemäßen Ersatz besitzen, waren fast alle Theater-

¹ Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, in Verbindung mit Josef Nadler und Leo Wiese, herausgegeben von Günther Müller III (Freiburg i. Br. 1928) und IV (ebenda 1929).

gesellschaften, die spielfreudigen Erben der Zünfte und Bruderschaften, in Tirol eingegangen und das alte Gemeinschaftsspiel, ehemals Mittelpunkt der bürgerlichen Volksfeste, zu vereinzeln stillen oder gar heimlichen Privatveranstaltungen kleiner Leute herabgewürdigt, so daß wir darüber in diesen Büchern vergeblich Aufschluß suchen. Infolge des jahrzehntelangen behördlichen Drucks wagte auch ihr niederer Klerus nicht mehr, sich an Aufführungen in diesen Dörfern zu beteiligen. Damit fiel der letzte Rückhalt solcher Volksspiele fort. Um 1800 eine Absonderlichkeit für Hoheiten und Herrschaften, wurden diese Spiele von den meisten Gebildeten mißachtet und gemieden, noch weniger hielt man sie eines Berichtes wert. Der Dramatiker Alois Weissenbach erzählt als Vereinzelter in seinem Buche vom Wiener Kongreß² Erinnerungen an Tiroler Volksschauspiele. Dem einen oder anderen Reiseschilderer, wie Immermann, Lewald oder Matthias Koch, Gervinus oder Ed. v. Bauernfeld, fällt das Komödienspielen der Bauern oder irgend ein altes Dokument vergangener Vorführungen ins Auge. Unter den Tirolern ist es fast nur Beda Weber, der warme Freund der Literaturdenkmäler größerer Zeiten, der in seinem Buche von der 1838 erfolgten Erbhuldigung Tirols einer hiebei veranstalteten „Bauernkomödie“ und in seinem Bozner Führer der Glanzpunkte theatralischer Bürgerbetätigung dieser Stadt gedenkt.

Weber stand in letzterem Falle schon unter dem Einflusse jener ersten altdeutschen Textausgaben Mone's³, die unsere ältesten Spielhandschriften ans Licht brachten. Das Hervortreten Oberammergaus erleichterte das Verständnis für die ernsthaften Vorarbeiten Adolf Pichlers⁴ und die feuilletonistischen Veröffentlichungen Ludwig Steubs über die Volksschauspiele in Tirol⁵ und Altbayern. Andreas Frhr. v. Dipauli und Ad. Pichler legten den Grundstock zu der heute ansehnlichsten Sammlung von Volksschauspielen im Museum Ferdinandeum zu Innsbruck. Ign. Vinz. Zingerle, der erste Germanist an der Innsbrucker Universität, bereicherte sie gelegentlich durch eigene und andere Funde. Die Ausgabe von altdeutschen Passionsspielen aus Tirol, die sein Nachfolger Jos. Ed. Wackernell mit großer philologischer Sorgfalt durchführte und mit Abhandlungen über die Entwicklung, Komposition, Quellen, Aufführungen und literarische Stellung versah⁶, machte mit der ansehnlichsten Familie jener Texte genauestens bekannt, die auf Tiroler Boden sich entfaltet hatte. Abseits stehen noch andere Passionsspiele, die mit jenen nicht verwandt sind. Osw. Zingerle brachte Sterzinger Fastnachtsspiele heraus⁷. Diese beiden Ausgaben werfen reiches Licht auf eine große Zeit deutschen Volksspielwesens in

² Meine Reise zum Kongreß, Wien 1816.

³ Altdeutsche Schauspiele, Quedlinburg und Leipzig 1841, in: Bibliothek der gesamten deutschen Nationalliteratur von der ältesten bis auf die neuere Zeit, Band 21.

⁴ Über das Drama des Mittelalters in Tirol, Innsbruck 1850. — *Ludus de ascensione Domini*, ein mittelalterliches Schauspiel, Innsbruck 1852 (Gymnasialprogramm). — Über Bauernspiele in Tirol, in: Österreichische Blätter für Literatur und Kunst, Beilage z. Wiener Zeitung 1854, S. 209 f. — Gesammelte Werke XII 1 ff. — Vgl. J. E. Wackernell u. A. Dörrer, Adolf Pichler (1819—1900), Freiburg i. Br. 1925, 40 u. 148.

⁵ A. Dörrer, L. Steubs Verhältnis zu den Erler Passionsspielen, in: Tirol, 2. Folge, Heft 5 (Innsbruck 1929).

⁶ Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol, Graz 1897, in: Quellen und Forschungen zur Geschichte, Literatur und Sprache Österreichs und seiner Kronländer, durch die Leo-Gesellschaft herausgegeben von J. Hirn und J. E. Wackernell, Band 1.

⁷ Sterzinger Spiele nach Aufzeichnungen von Vigil Raber, 2 Bändchen, Wien 1886, in: Wiener Neudrucke, Band 9 u. 11.

Tirol. Sie erschöpfen jedoch weder die reichhaltigste Sterzinger Sammlung Vigil Rabers, noch weniger erfassen sie alle altdeutschen Spiele im Lande. Wie die meisten Texte, so standen auch ihre Aufführungen in engem Zusammenhang untereinander: innerhalb der innigst verbundenen schwäbisch-bayerisch-österreichischen Stammesgebiete bildete das Berg- und Paßland Tirol eine Eigenart und entwickelte eine Spätblüte der altdeutschen Volksschauspiele. Wenn man der Urkunde vom ersten Osterspiel in Feldkirch (Vorarlberg) vom Jahre 1380 vor der Chronik des Franziskaners Ferdinand Troyer von 1648/49, die die Bozner Fronleichnamsspiele schon 1341 ansetzt, den Vorzug gibt⁸, bestanden diese Spiele ungefähr 200 Jahre, da mit den Sterzinger und Brunecker Passionsspielen gegen Ende des 16. Jahrhunderts die Bürgerveranstaltungen aufhörten.

Seit den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts traten die biblischen Dramen und Exempelstücke sowie die Fastnachtsspiele neben den absinkenden Passionsspielen stärker hervor und breiteten sich über die Städte aus. Sie gingen von den größeren in die kleineren Städte und rasch aufs Land, in die Gerichtsorte und Bauernstuben über, oft ohne eine soziale Grenze überschreiten zu müssen. So bedeutend die tirolischen Städte an der großen Handels- und Verkehrsstraße zwischen Venedig und Augsburg-Nürnberg nämlich damals auch waren, kannten sie eine strenge Scheidung vom Landleben nicht. Selbst die Messestadt Bozen mußte in ihren reichsten Tagen ihre Bürger immer wieder daran mahnen, die „Tungethäufen“ zuzudecken und nicht alles Haus- und Federvieh über die Straßen laufen zu lassen. Die Bergwerke und das Verkehrsleben verbanden die dörflichen Nachbarschaften aufs innigste mit der Stadt. Es fällt auf, daß überall dort, wo Handel und Gewerbe blühten, auch das Volksspiel gerne gedieh. Wo der Bergsegen quoll, da kam die Spielhütte zur Geltung. Das war zu Sterzing, Schwaz und Prettau der Fall, das läßt sich nun auch in Kramsach und Achenrain, zu Fulpmes und im Brixental nachweisen. Es waren jedoch die Bergknappen nicht allein, auch die Handwerker, die Schmiedgesellen, die Schiffsknechte, kurz jene Leute aus den Dörfern, die etwas in der Welt herum- und mit anderen Menschen als gerade denen der Gemeinde zusammenkamen, Neues sahen und lernten und freier von der Scholle, beweglicheren Sinns aufs Unternehmen sich verstanden. Der Bauer achtete solche „Hantierer“ zur gegebenen Zeit nicht wenig, den Sattler, den Weber, den Wagner und wie sie alle hießen; denn was sie schufen, war kostbar, hatte oft für sein ganzes Leben Bestand, und was sie von draußen zu erzählen wußten, das hörte er gern und nicht so bald wieder. Und wenn auch „nur“ der Schuster oder der Schneider auf die „Stear“ kamen, da wurde die Stube ausgeräumt und hergerichtet, und die Bäuerin kochte auf, um nichts schlechter, als wenn der Herr Pfarrer das Vieh zum Aufzug auf die Alm zu segnen kam. Jeder auf dem Hofe fühlte die größere Welterfahrenheit und den „Vortl“ dieser Gewerbsleute und ließ sie bei den Mahlzeiten das große Wort führen und ihre Weisheit auskramen wie aus einem Lebensbuche. Mancher dieser Handwerker hatte seinen „Teggen“, seine Absonderlichkeit, die man schon kannte und gerne hinnahm, auch wenn er gerade kein Spaßvogel oder Dorfgescheiter war. Körperlich zur harten Feldarbeit unfähig, schärfte sich um so mehr ihr Geist und wurde zum Gestalten angeregt. Unter ihnen gab es immer wieder einen Reimschmied und Spielerneuerer. Das war im

⁸ J. Zösmair, Geschichte Vorarlbergs, S. 15 (aus Repertorium zu Klosterarchiven, Innsbruck, Staatsarchiv T. 238). — A. Dörrer, P. Ferdinand Troyers Bozner Chronik von 1648/49, eine Geschichtsquelle des großen Bozner Umgangs, in: Der Schlern X 21 ff. (Bozen 1929).

15. Jahrhundert nicht viel anders als im 18. und 19. Diese Leute hatten ihr ständiges Brot und mit dem Feierabendläuten ihre Ruhe, konnten sich zu einem „Gsangl“, zum Zitherspielen oder zu einer „Camedl“ Zeit nehmen. Zu Schwaz hielten die Knappen nach altem Brauch bis 1536/37 am Kirchtag zu Laurenzi ein „offenes spill“ ab, bis dieses in jenen Jahren eingestellt wurde, damit „gezung und unzungen zwischen den knappen und denen so zu solchen offnen spil komen“, verhütet werden (Innsbruck, Bergwerkskodex 3242, fol. 49 u. 42 b), während die Handwerker zu den feierlichen Zeiten die Geburt, Auferstehung und Himmelfahrt des Herrn, das Leiden Jobs oder die Geschichte von Judith und Holoferne darstellten. In Bozen, Sterzing, Bruneck und anderen Städten traten die Handwerker fast jedes Jahr mit einem Spiel öffentlich auf. Da lernten auch die benachbarten Dörfer diese Spiele schätzen. Solcher Übergang ist z. B. von Sterzing nach Gossensaß aus der reichen Zeit der Silbergruben bekannt; auch in Stilfes gab es damals eine Spielgesellschaft. Über Innsbruck, Hall, Bozen, Bruneck wandern die Stücke vom Sterbenden Menschen, Reichen Mann, von den Zehen Altern usw. durch die Täler über Tirol hinaus ins Innerösterreichische. Im Landgericht Sillian oder einem andern Spielort zeichnet einer ihrer Bearbeiter für die Bühne, der spätere Richter von Villanders, Adam Purwalder⁹, 1616 und 1621 einige als bodenständige Produkte, ihre Herkunft von Hans Sachs kaum kennend, auf. Bei Matrei am Brenner erhielt sich ein Paradeisspiel in der Handschrift von 1608 bei einem Bauern¹⁰, wiederum aus der Meistersingerzeit, über die eine dörfliche Priesterhand gekommen war. So ging manches im ausgehenden Mittelalter und während der Reformation von Stadt und Schule aufs Land und ins Wirtshaus über und setzte sich dort auf zäh anhaltendem Theaterboden fest. Als Veranstalter kommen vornehmlich Handwerksgesellen und Kleinbauern in Betracht. Ihre Aufführungen waren öffentlich und gemäß ihren Verhältnissen gleich dem Stile ihrer Stücke noch sehr einfach.

Früh traten Wandertruppen auf; zuerst spielten erfolgreiche Darsteller eines Stückes in der benachbarten Stadt, allmählich bildeten sich wanderlustige Gesellschaften, die sich zeitweilig ganz dem Spielen ergaben; endlich zogen solche Komödianten außer Landes. Freilich hält es heute schwer, sie festzustellen, weil in den Ratsprotokollen und Rechnungen meist nur vom „spil“ die Rede geht, das z. B. schon im 15. Jahrhundert aus Karten- und noch öfters aus Würfelspiel, im übrigen aus Musik, Gauklerei, Marionetten („schöne Figurn“) oder einer Komödie bestehen konnte (vgl. L. Schönach, Die fahrenden Sänger und Spielleute Tirols 1250—1360, in: Forschungen u. Mitt. z. Gesch. Tirols VIII). Erst mit dem häufigen Erscheinen berufsmäßiger fremder Komödiantentruppen faßte man den Begriff Spielmann enger und beschränkte ihn mehr auf Seiltänzer, Glücksspieler (z. B. „Scholderer“) und ähnliche Marktgaukler. Die erste sichere Kunde von einer in Tirol herumziehenden Komödiantentruppe dürften wir der Raittung des Bozners „Hannsen Gadolten alls Burgermaysters“ vom Jahre 1522 verdanken; er verrechnet folgende Spende: „Ausgab der eerung von rats wegen: Item dem Caspar Seckler vnd seiner gesellschaft, alls sy mit dem spil an Meran vnd hie auf dem rathaus spillen gehabt in der fasnacht geben II lb. 6 kr.“

⁹ F. J. Schneider, Adam Purwalder, ein Tiroler Dramatiker des 17. Jahrhunderts, in: Euphonia XIX 646 ff. (Prag 1912). — Prem, Geschichte der neueren deutschen Literatur in Tirol I, Innsbruck 1922, 4, 13. — F. Eichler, Das Nachleben des H. Sachs vom 17. bis ins 19. Jahrhundert, Leipzig 1904.

¹⁰ Abgedruckt in: Deutsche Familie V 82 ff. (Innsbruck 1928).

Die Erwähnung Merans und des Namens Seckler deutet darauf hin, daß die Gesellschaft aus der alten Tiroler Landeshauptstadt kam; denn im selben Jahre 1522 war ein Andre Seckler Torwart am Metzgerstor zu Meran. Und wir gehen kaum fehl, wenn wir folgenden Posten in der Meraner Bürgermaisterrichtung für 1522 auch auf ein, vielleicht dasselbe Fastnachtsspiel beziehen; er ist unter den „gemeinen Ausgaben“ verzeichnet und lautet: „In der vasnacht dem matheiss Scherer vnd Andern Seinen mitverwonth vnd purger hie auff beuelch meiner Herrn hie zu Stevr geben 1 Mark“. Der Stelle kommt auch deshalb Bedeutung zu, weil Erwähnungen von Spielen in den Meraner Ratsschriften des 16. und 17. Jahrhunderts im Gegensatz zu Bozen und zu den sonstigen reichen Volksbräuchen im Burggrafenamt (z. B. dem Herablassen eines in Feuer aufgehenden Teufelsbildes und Herabwerfen von Nüssen, „Kösten“, Oblaten und Werch am Auffahrtstag Christi, der Ausschmückung der Fronleichnamsprozession durch verzierte Maibäume u. dergl. m.) auffallenderweise nur ausnahmsweise zwei- oder dreimal vorkommen (worauf mich Herr Staatsarchivdirektor Dr. Karl Moeser in entgegenkommender Weise aufmerksam machte). Die nächste Erwähnung befaßt sich erst wieder mit einem Spiel vom jüngsten Gericht, das Meraner Bürger mit anderen „Spielverwandten“ im Jahre 1570 veranstalteten, dem wir in Hall schon 1507, in Bozen 1547, in Bruneck 1583 usw. begegnen. Etliche Jahre nach den ersten Meraner Spielleuten hören wir von solchen in Sterzing usw. und zieht auch Vigil Raber, der Maler, Textbearbeiter und Spieler in den großen Passionsaufführungen zu Sterzing, Bozen usw., mit seinen Leuten umher. Mitte des 16. Jahrhunderts spielt schon eine Tiroler Truppe vor dem Hof und dem hohen Adel in Wien (s. Ferd. Lentner, Deutsche Volkskomödie und Salzburgerisches Hanswurstspiel, Innsbruck 1893, 2). Wandernde Schauspielertruppen sorgten für Verbindungen und die Fortführung solcher Komödien über den Dreißigjährigen Krieg hinaus. Die dörflichen Legenden- und Lehrstücke tragen bis tief ins 17. Jahrhundert hinein ausschließlich den Charakter der Meistersingerart, ja gehen mehrfach unmittelbar darauf zurück, wie auch das Erler Osterspiel von 1613.

Eine Brücke vom großen, gemeinschaftlichen geistlichen Bürger- zum Volksspiel, von der Stadt- zur Dorfaufführung, stellt das Bozner Fronleichnamsspiel her, dessen Entwicklung im Literaturwissenschaftlichen Jahrbuch skizziert wurde. Von ihm aus lassen sich nämlich vorbarocke Ablagerungen in der nächsten Umgebung Bozens feststellen. Damit soll nicht behauptet sein, daß vor solchen städtischen Vorbildern keine Spiele auf dem Lande stattgefunden hätten. Sieben Bauern aus Riffian führten ihr Spiel von den hl. drei Königen zu Ambras dem Landesfürsten Ferdinand II. vor; wäre es nur ein Abklatsch aus einer Stadt (welcher?) gewesen, so hätten sie den weiten Weg vom Etschland bis nach Innsbruck scheuen müssen. Die Landecker Verfabücher berichten von einem Weihnachtsspiel, das „zu Lob und Ehren unseres Heilands und des neugebornen Kindes“ am 22. Jänner 1581 zu Fließ stattfand, von einer am 8. April 1613 in Zams aufgeführten „Comedi“ (Passionsspiel?) und von einem 1627 (zu Landeck?) abgehaltenen Fronleichnamsspiel, bei dem wie zu Bozen „gereimt“ wurde. Andere Spiele aus dem Weihnachtskreise, wie das Nikolausspiel von Zell am Ziller (Tiroler Anzeiger 1921, Nr. 291), lassen schließen, daß ihre Darstellung auf dem Lande im 16. Jahrhundert allgemein üblich war. Die Sterzinger Sammlung enthält außer Rabers Weihnachtsspiel von 1511 noch mehrere andere, die mit dem Weihnachtszyklus zusammenhängen; sie zu untersuchen, ob sie tirolischer

Herkunft sind und Volksgut enthalten, bin ich bei den gegenwärtigen Schwierigkeiten, die sich der Benützung des Sterzinger Stadtarchivs entgegenstellen, noch nicht in die Lage gekommen. Neben solchen religiösen Spielbräuchen laufen weiterhin Perchtenspiele, die auf heidnische Vorstellungen von Geistern zurückgehen. Ende des Jahrhunderts tritt Verwilderung von Brauch und Sitte stark zu Tage. Nach Schluß obiger Aufführungen im Landecker Bezirk gab es Raufhändel, ja Totschlag, weshalb sie in den Gerichtsschriften erwähnt werden. Verfachbücher anderer Gerichte werden hoffentlich das Bild ergänzen. Die Kirchenrestauration verknüpfte ihr neues Spielwesen aufs engste mit dem Kult und unterdrückte die selbständig gewordenen absterbenden alten, vor allem unreligiöse Veranstaltungen, nach Möglichkeit. An Stelle von Perchten, Schemen und Hexen traten Teufel der Hölle, böse Geister und das Strafgericht Gottes, vor denen Engel und Heilige den frommen Menschen hilfreich beistehen. Durch strenge Ordnung und Sitte suchte man Gewalttätigkeiten und andere leidenschaftliche Ausbrüche hiebei besser wie durch Gesetze in Zaum zu halten.

Mit den Bauernspielen verhält es sich ähnlich wie mit den Bauerntrachten, man muß zwischen gewissen Stücken und Formen der Kleidung unterscheiden, die durch das Klima, die Beschäftigung und die Erzeugnisse im Tale bedingt sind und sich einigermaßen gleich erhalten, und dem Wechsel des Geschmacks, meist durch bestimmte Berufe aus der Stadt eingeführt und durch die allgemeine Entwicklung der Tracht veranlaßt. Im Festtagskleid bewahrt sich gerne der ältere Typus. Im Barock werden die Dorfmusikskapellen und Schützenkompagnien mit auffallenden bunten Trachten gekennzeichnet. Sommerfrische und Bergsport, Salontirolorei und Touristenkleidung machen heute augenscheinlich, wie die Bauerntracht in die Entwicklung der städtischen Kleidung eingreift. Aber schon im 16. Jahrhundert bezogen z. B. die Meraner ihren Loden aus dem Ötztal u. dergl. m.

Der Streit, ob die Bauernspiele selbständig entstanden oder Ableger städtischer Kultur sind, erscheint mir müßig. Dipauli, Pichler, L. v. Hörmann u. a. führten die Bauernspiele noch durchwegs auf die Jesuitenbühne zurück. Nun sieht man schon deutlich, daß die altdeutschen Passions- und Fronleichnamsspiele der Handels-, Verkehrs- und Bergwerksplätze, die Meistersingerdramen der Handwerker aus der Reformationszeit und die von den Kapuzinern geleiteten Figuralprozessionen der kleinen Leute mit der ganzen geistigen Zeitbewegung mächtig auf das Land wirkten und Schrittmacher des barocken Volksspiels wurden. Wie die städtische Kultur kein primäres und unabhängiges Produkt ist, wird auch der Bauerncharakter aus hundert Lebensquellen gespeist und besitzt durchaus nicht jene Unabhängigkeit und Selbständigkeit, die ihm der Städter auf dem ersten Blick hin zumißt. Nur wächst das „gemeine“ Volk in viel langsamerer Entwicklung durch die Generationen dahin und verarbeitet das ihm Zukommende um so eigenwilliger, je felsiger sein Boden und einschichtiger seine Höhe ist. Scheinbar trennt hier eine viel größere Kluft die niedere Kultur von der höheren, in Wirklichkeit erweckt solche Ungebundenheit noch mehr die Neigung, die andre Welt in seine „primitivere“ zu übersetzen. Daher stand der literarische Teil, das heißt freilich noch lange nicht der wichtigste des Bauernspiels, nie ganz außerhalb des vorausgegangenen Kultur- und Theaterlebens im Lande, sondern dieses verband sich, wenn auch oft erst in zweiter oder dritter Generation, mehr oder minder gerade mit deren festtäglichem Mittelpunkt. Es kann sich wohl überhaupt nur mehr um die Erörterung handeln, ob der Bauer den Schritt vom dramatischen

Lied und Tanz, von der Maskerade und dem theatralischen Aufzug, von der kirchlichen Zeremonie und der gerichtlichen Szene, vom Stegreifvers bis zum dramatischen Spiel selbst unternahm, wobei wiederum der Begriff Bauer nicht auf den Hofherrn allein eingeschränkt werden darf, sondern als Inbegriff für unsere Landbevölkerung und ihre bäuerliche Welt genommen werden muß. Da geben eben jene Spiele aus dem Weihnachtskreis ein offenkundiges Zeugnis ab, daß das Landvolk sich seine Stubenkomödien selbst gedichtet hat, als welche z. B. die Nikolausspiele anzusehen sind. Natürlich verdanken auch sie ihre erste Anregung der Aufstellung der Krippe im Kirchenchor und der Anbetung des Gotteskindes durch den Klerus, kurz den Anfängen des kirchlichen Weihnachtsspiels überhaupt. Die Figuren, welche in diese Stubenkomödien der Bauern zur Hebung der Feierlichkeit und humorvollen Ausgestaltung eingeschoben wurden, sind von Dorfdichtern den bäuerlichen Anschauungen und ländlichen Erlebnissen entnommen. Ich kann kurzerhand hier auf die Ausführungen verweisen, die Hermann Mang in seinem trefflichen Buch „Unsere Weihnacht, Volksbrauch und Kunst in Tirol“ (Innsbruck 1927) dem Nikolausspiel widmet. Es hat sich, durch Zutaten erweitert und vom Zeitgeschmack mehr oder minder umgearbeitet, bis auf den heutigen Tag erhalten. Von einer wohl gelungenen Fassung aus Sexten berichtet Seb. Rieger im „Tiroler Volksboten“ (Brixen 1893, Nr. 26). Sie scheint zugrunde gegangen zu sein; eine etwas derbere und verdorbene aus dem Pustertal, die dieser Sextener nahesteht, beabsichtige ich in Brandls Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen als ein Beispiel solcher Volkspoesie zu veröffentlichen und zugleich auch die Nikolausspiele von Gsies, St. Lorenzen und Lappach zu berücksichtigen. Wie das Nikolausspiel hat sich das „Krippelegspiel“ des Volkes auch der Paradeisaustritte, der Verkündigung Mariens, der Herbergssuche, der Anbetung durch die Hirten und hl. drei Könige angenommen und sie mit seiner Poesie ausgestattet. Schnitzerei und Reimerei gingen hiebei Hand in Hand. Zur näheren Darlegung der Entwicklung in Tirol fehlen noch die Texte und Nachrichten von solchen Spielen. Neben Rabers Bürgerspiel von 1511 spricht das Weihnachtsspiel innerhalb des Bozner Fronleichnamsdramas für den Brauch der Weihnachtsaufführungen im Tiroler Volke. Die älteste Fassung des Bozner Fronleichnamsspiels, die ich bisher entdeckte, stammt aus dem Jahre 1543. Ihre Handschrift fand sich in der Breitenbergischen Bücherei auf der Zenoburg bei Meran. Leider ist ein großer Teil dieser Sammlung alter Tiroler Werke und Handschriften zugrunde gegangen. (Die verschiedenen Bearbeitungen des Bozner Fronleichnamsspiels werden infolge mehrfachen Entgegenkommens des österreichischen Bundesministeriums für Unterricht, mit Hilfe des von der Deutschen Akademie bewilligten Druckkostenzuschusses, im nächsten Jahre veröffentlicht werden.)

Anders verhält es sich mit den festlichen Aufführungen im Freien, mit den Passionsspielen, Legendendramen und Ritterstücken, die ursprünglich auf Geisteswerk, Bürgerdichtung und Intellektuellenkunst zurückgehen und als ein mehr oder minder geschickt aufgepflanztes Reis von der Spiel- und Schaulust des Volkes lebten. Ihre Stoffe waren nicht aus der Welt des Bauerntums entnommen, ihre Gestaltung mußte gleichfalls erst im Wege der kirchlichen Umzüge diesem nahegebracht werden. Immer wieder äußerte sich die ursprüngliche Kunst des Bauern in Zwischenspielen und Nebenfiguren. Auf das alte Bauernspiel griffen neuere Kunstdichter, wie Karl Domanig in seiner Christnachtszene, seinem

„Grobianus Nostranus“ und „König Laurin“. Der Naturalismus führte auf die Triebkräfte des Tiroler Bauernspiels entscheidend zurück.

Die zweite Frage bleibt dann, inwieweit und wann prägte sich das Bauernvolk aus der Landeskultur jeweils sein Theaterspiel zu eigen aus, inwieweit kommt auch im Texte die Bauernart zur Geltung und wurde damit fruchtbares Eigenes und typisch Tirolisches geschaffen. Hiebei wird man auf die Fragen von der Beschaffenheit des betreffenden Tales und seiner Bevölkerung, der wirtschaftlichen, kirchlichen und sozialen Sonderheiten, auf die Bräuche und Sitten der Gemeinde eingehen und die vielen, vielen Zufälligkeiten beobachten müssen, die bei Entstehung eines Festspiels, bei Bestimmung und Bearbeitung des Stückes, bei Übernahme der Leitung usw. eine gewichtige Rolle spielen. Der Bauer frug nie darnach, vor allem wollte er das Fest auf der Bühne gekrönt sehen. Wir wissen in den seltensten Fällen bestimmtes von der Entstehung eines Spieles anzugeben, meist wird sie auf die Unternehmung eines einzelnen zurückgehen, mit dessen Abgang auch die Fortsetzung in Frage kommt; fast in jedem Falle muß erst die Einzelforschung einsetzen und ihr allein kommt das Recht zu, die schwebenden Fragen zu klären. Da sich Schicht auf Schicht auf altem Kulturboden häufte, lassen sich die untersten und ältesten Lagen am schwersten und letzten erkennen und erkunden. Am ehesten werden sich an geistlichen Spielen solche aus dem Weihnachtskreis, an weltlichen Fastnachtsspielen und, wie wir später sehen werden, aus figuralen Umzügen alte Stücke und aus Verkleidungen Typen des tirolischen Mimus herauschälen lassen.

Die urkundlichen Erwähnungen von „Spieltennen“ entscheiden allein für die Annahme eines Theaterplatzes nicht; der in der Mundart männlich gebrauchte Ausdruck bezeichnet den Ort, wo Musik und Tanz stattfanden, und ist seit der „new reformirten Landsordnung der fürstlichen Graffschaft Tyrol“ vom Jahre 1526 auch im Sinne von Gerichtsstätte bekannt. Ein Weerberger berichtet im Jahre 1523, daß schon um 1500 „der alt Kogler ain ehafteding herfur gesessen sei auhn spiltennen und der nachpern ehaft geöffnet“ (Tiroler Weistümer I 177, 3). Desgleichen wird das Wort in einem Kaufbrief von 1547 für einen Platz zu Sellrain (Archivberichte aus Tirol II 279) und im Verfachbuch des Gerichts Sonnenburg vom Jahre 1615, fol. 53, gebraucht: „Spieltennen-Mahd in Tulfes. Martin oder Caspar Aigentler haben den Spieltennen neu gemacht.“ „Den 16ten April 1758 auf dem spilthennen hat die nachbarschaft Mieders mit dem küeherter Christian Stipler folgendes abgeredt und auf eine jahrelange prob beschlossen“ (Tiroler Weistümer I 274, Anm.). Das Verfachbuch von Thaur erwähnt unterm 19. Juni 1621 einen Spieltennen von Terefens. Weiters ist auch in Weistümern von einem Spieltennen in Inzing (2, 22, 37; 23, 18) bei Rechtssachen die Rede. Wolfgang Kelderer in Pfitsch verpachtete am 18. September 1542 dem Christian Gasser aus Pfunders auf drei Jahre das Vorhaus auf seinem Gut, genannt das Pomsains (?), in Pfitsch gelegen, und „den Tennen“, um bisweilen darauf zu tanzen und zu „kögeln“ (Sterzinger Gerichtsprotokoll cod. 22 fol. 150). In Thaur gab man tatsächlich auf dem sogenannten Spieltennen vom Anfang des 18. Jahrhunderts bis in den Vormärz Volksstücke¹¹. Das älteste Bild eines solchen Spieltennens, das mir begegnet ist, fand

¹¹ Vom ehemaligen Volkstheater in Thaur (1823), in: Unterinntaler Bote, Hall 1878, Nr. 12, S. 3. — Al. Molling, Die Partisanen von Thaur, in: Tiroler Heimatblätter V 113 f. (Innsbruck 1927). — Im sogen. Rumer Schloß hatten im 17. Jahrhundert die Jesuiten ihren Sommersitz (vgl. Der Madleinhof bei Rum, in: Tiroler Heimatblätter VII 83—85). Verschiedene

ich im jetzigen „Sommerkeller“ in der Scheiben, einem Weiler nördlich des Kirchdorfes Erl. Das Gemälde stellt eben diesen Keller mit seinem Holzaufbau und verschiedene Volksbelustigungen dar, stammt aus dem Jahre 1572 und hängt nun im Wirtssaal des Erler Postgasthofes¹². Es muß also erst in jedem Einzelfalle untersucht werden, ob jene Orte, welche einen „Spieltinnen“ besaßen, auch dramatische Spiele zu jener Zeit veranstalteten. Wo solche stattfanden, war der „Spieltinnen“ der Aufführungsplatz. Sogar das Wort „Fastnachtsspiel“, das gleichfalls öfters in alten Schriften auftritt, wurde ehemals in der weiteren Bedeutung für beliebige Fastnachtsunterhaltungen gebraucht. Eine strenge Abgrenzung des Begriffes Spiel für dramatisches Schauspiel kennt das Volk nicht. Für dieses ist der Scheffler- oder Schwertertanz und Metzgersprung ebenso ein Spiel, wie die zum Faschingsscherz verwandelte Gerichtsszene (Haberfeldtreiben) oder die Figuralprozession. Das Theaterspiel im geschlossenen Hause ist ihm eine „Comedi“ (s. Nachtrag auf Seite 126).

Wir müssen daher vorerst uns damit zufrieden geben, jene dörflichen Veranstaltungen zu verfolgen, die sichtlich die Bürgerspiele der größeren Kulturzentren umkreisten. Nach Mitteilung des Pfarrers Bonifaz Kravogl und des Schulleiters Franz Zöggeler in Lengmoos am Ritten sollen ein Hirtenspiel in Lengmoos und Fastenspiele im benachbarten Unterinn schon im 16. und 17. Jahrhundert urkundlich belegt gewesen sein; ersteres wurde in den Stuben der Bauern, letztere zwischen der Pfarrkirche und dem Wunderwirthshaus auf dem Kirchplatz aufgeführt. Noch heute steht der Balkon des Gasthauses, der ins Spiel mit einbezogen wurde. Ein Passionsspieltext, vermutlich aus dem ausgehenden 18. Jahrhundert, besaß noch einer der letzten Seelsorger; ein anderer, am Titelblatt als Sarntheiner bezeichnet, soll in Oberinn aufgeführt worden sein.

Der Ritten, zwischen Eisack- und Sarntal mit der Spitze gegen Süden, Bozen, gelegen, ist ein hoher Gebirgsstock mit günstiger Aussicht und hochgelegener Ebene, deren weite Flächen einen mannigfaltigen Pflanzenwuchs und günstige Luftverhältnisse aufweisen. Einstmals ging die Straße von Bozen nach Klausen über den Ritten. Im Urbar des gewaltigen Tiroler Grafen Meinhard II. sind viele Rittner Bauernhöfe als lehens- und zinspflichtig angeführt. Der Deutsche Orden gründete 1211 sein Hospiz für Wegmüde in Lengmoos. Die Besiedlung des ganzen Höhenzuges war früh rege und dicht. Mit Erbauung des Kunterweges verlor der Ritten seine ursprüngliche Bedeutung. Dank des raschen Aufschwunges der Handels- und Verkehrsstadt Bozen gewann er für dessen Bürger neue Anziehungskraft. Die drückende Hitze des Hochsommers in der Talferstadt, die Angst vor Seuchen, sonderlich seit dem Auftreten der Pest, begünstigten die Ansiedlungen am Ritten. Seit 400 Jahren gibt es dort ein weit ver-

Wandgemälde an Bauernhäusern in Thaur erinnern noch an diese Zeit, so ein Bild des hl. Ignatius. Das Haus neben den Spieltinnen zielt eine Abbildung des sel. Wolfhold, dessen und der sel. Waltraud, Gräfin von Thaur, Legende, dramatisch bearbeitet, von der Gemeinde Thaur 1765 bis 1767 vorgeführt wurde. Zwei Fassungen aus dem letzten Jahre enthält der cod. 834 der Stadtbibliothek zu Trient. Wolfhold spielt auch in der Geschichte des Stiftes Sonnenburg eine Rolle (Hinweis von Herrn Senatspräsidenten Dr. Franz Schumacher).

¹² Abgebildet im Erler Passionsbuch für 1922, 6. Auflage, S. LXXXVII. — Ein zweites, welches gleichfalls bis nach Auflösung des Sommerkellers in dessen Räumen hing, ist ein Opfer der Erler Jugend geworden, die die auffällig gekleideten bunten „Männchen“ und „Weibchen“ sich heimlich für Spielzwecke herauschnitt. S. Die Anfänge der Tiroler Passionsspiele in Erl, in: Theaterpolitik, Vierteljahrshefte des Bühnenvolksbundes, April 1922, S. 98—101.

streutes, idyllisches Sommerfrisch-Bozen¹³. Der Ritten ist wohl die älteste deutsche Sommerfrische überhaupt und die Deutschordensherren sind ihre geistigen Begründer. Da liegt die Übertragung von Bozner Spielbräuchen auf dem Ritten nahe. Die Spiele Unterrinns von 1795 an (Passion, Genoveva), wie sie nach dem Tode Josefs II. hier wie mehrerenorts hervortraten, wurden durch solche in Klausen, Kastelruth und Völs am Schlern, Sarnthein usw. veranlaßt und kennen keine Beziehungen zu den früheren auf dem Ritten (s. Nachtrag auf S. 126).

An dessen Westseite stürmt vom Norden die Talfer in die Stadt Bozen, sie entspringt dem Sarnthal, das hinter der Bergschlucht des Schlosses Runkelstein sich auftut¹⁴. Es ist ein fast ganz bergumfriedetes Engtal. Man läßt seine Bevölkerung von versprengten Goten abstammen und darf sie als Vorbilder Egger-Lienz'scher Gestalten bezeichnen. Mit großer Zähigkeit verteidigten die Sarner ihren Passion in der Verbotszeit, spielten selbst 1782, 1790/92, 1794/95 mit recht bäuerlich-prunkhafter Ausstattung und Darstellung vor Tausenden aus dem Vintschgau und Burggrafenamt, Etsch- und Eisacktal und weiter unter der Fremdherrschaft (1812). Im Vormärz traten sie in schönster Einmütigkeit damit wieder hervor. Erst auf den unnachgiebigen Druck der weltlichen Behörde wagten ihre Geistlichen, Deutschordensherren aus Tirol, nicht mehr mitzutun. Im Jahre 1832 gab man zum letztenmal das Passionspiel; dann versuchte man es mit Allegorien und Legendenspielen allein. August Lewald sah 1833 das Schlußstück des ehemaligen Bozner Fronleichnamsspieles, Ritter Georgs Kampf mit dem Drachen, als Dorfkomödie auf der Sarner Bühne¹⁵, die auch im Innthal damals noch gerne gegeben wurde und das älteste Tiroler Ritterschaustück darstellt. Die Dekorationen wurden auch für Aufführungen auf Schloß Kränzlstein (hl. Alexius u. a.) und für kleinere Spiele auf Kellerburg in Sarnthein unter der Direktorin Lora Kiechl verwendet.

Gespielt wurde von Gemeinde wegen auf dem Kirchplatz zu Sarnthein. Die durch einen Vorhang verdeckbare Mittelszene gab der Schweizer Wirtsplatz ab, die rechte der Schweizer Höflausgang, die linke der Braunwirts Haus-Brunnen. Für die Spieler waren fünf Zugänge. Zuerst wurde nur an Kartagen, später jeden Donnerstag in der Fasten überhaupt Passion gespielt. Ein alter Platzmannbauer stellte die letzten Jahre den Christus dar, er trug die vorausgehende Nacht jedesmal das schwere Kreuz auf Schloß Raineck und zurück, um sich für die Darstellung des Leidensganges Christi würdig vorzubereiten. Lewald erzählt in seinem Buche über „Tyrol“ (S. 150), daß die Schergen auf ihn derart einschlugen, daß er sich kaum mehr fortschleppen konnte. Mehr satirisch-realistische Züge verwob Karl Schönherr aus dem Passionspiel von St. Martin in Passauer, das gleichfalls historisch ist, in seinem „Judas von Tirol“. Teils dienten ihm hiebei Textstellen aus alter Zeit und mündliche Überlieferungen, teils Erlebnisse aus der Brixlegger Wirklichkeit. Letzteres verrät er in einem seiner Innthaler Schnalzer „Wos der Herrgott vun Kreuz verschreit“.

Es wird wenige dörfliche Passionsspiele geben, von denen so viele und verschiedene Texthandschriften sich erhielten, wie von dem Sarntheiner. Drei

¹³ G. Bar. Eyrl, Sommerfrisch-Ansiedlungen auf dem Ritten, in: Der Schlern V 53 u. VI 86 (Bozen 1924 u. 1925).

¹⁴ A. Sparber, Das Sarnthal, Brixen 1918. — P. Tschurtschenthaler, Das Bauernjahr im Sarnthal, in: Zeitschrift d. D. u. Ö. Alpenvereins, Bd. 57 (1926), 30—60. — Derselbe, Die Tracht in Sarnthal, in: Wiener Zeitschrift für Volkskunde XXXIV (1929, 1—14).

¹⁵ Aug. Lewald, Tyrol, München 1835, 150/151.

Handschriften liegen im Bozner Museum, die eine von 1759 ist eine Bearbeitung des Bozner Fronleichnamsspiels um 1660, die zweite von 1783 baut auf ihr auf, die dritte, ein jüngeres Bruchstück, ist gleichfalls verwandt. Eine andere führte O. Frhr. v. Reinsberg-Düringsfeld bruchstückweise vor¹⁶; sie sei noch 50 Jahre zuvor in Szene gesetzt worden, stamme jedoch aus dem Ende des 17. oder Anfang des 18. Jahrhunderts. Tatsächlich steht sie der 2. am nächsten. Eine weitere, derzeit nicht auffindbare, besaß die Sarner Kulturhistorikerin und Volkserzählerin Klara Pölt-Nordheim. Die 6. und 7. gehören dem Lehrer Lanznaster in Lengmoos und der Bozner Deutschordenspfarre (aus dem Erbe eines Pfarrers von Unterinn), so daß man auf Spielbeziehungen zwischen Sarntal und Ritten schließen kann, die durch die Zugehörigkeit dieser Pfarreien zum Deutschorden ermöglicht wurden. Doch können die Handschriften allein mit den versetzten Geistlichen gewandert sein. Diese beiden Handschriften gehen nacheinander auf die zweite von 1783 zurück. Das Innsbrucker Ferdinandeum verwahrt die 8., 9. und 10. Die 8. schrieb Joh. Marzoner im Jahre 1759, überarbeitete und überklebte aber noch beim Schreiben, Einprobieren oder bald darauf manche Stelle (Bibl. Ferd. 1043). Sie „verbessert und vermehrt“ den 1., jedoch nicht analogen Text. Am Schlusse sind ein Nachspiel „Menschliche Sterblichkeit, vorgestellt in einem Jüngling und Todt“ und Varianten zum Passionsspiel von jüngerer Hand angefügt. Das 9. Textbuch (Bibl. Ferd. 374) gehört zum 2., das 10. ist ein Fragment geblieben und anschließend an ein Kastelruther Passionsspiel des Ferdinandeums von Bauernhand aufgezeichnet worden: „Hier folget Ein andres Pässion Wie in Sarndahl“. Den Prolog singt die „mitleidige Seele“, das ganze Spiel ist in holperige Alexandriner umgeschrieben und endet mit seinem 1. Teil. Das Sarner Vorspiel schildert die Verführung der ersten Menschen durch den Teufel (im Fragment durch die Schlange), während der Kastelruther mit der Austreibung einsetzt. Die letzte Fassung, in zwei Exemplaren erhalten, ist statt der früheren Knittelverse ganz in Alexandrinern abgefaßt und stammt von dem dörflichen Regisseur und Schmiedmeister Johann Moser aus dem Jahre 1826, in dem es auch zum erstenmal aufgeführt wurde. Einige Stellen daraus veröffentlichte sein Enkel, der langjährige Kurat von Altenburg bei Kaltern, im „Schlern“ (IV 91). Auch sie enthält noch die für den alten Tiroler Passion charakteristischen Zählverse in der Szene von der Ausfolgung der 30 Silberlinge an Judas, die weiters die Texte von Sillian, Liesing, Höfling und Gaishorn führen. Gehen auch nicht alle Texte einheitlich auf eine Vorlage zurück und wurde an ihnen viel herum- und hineingearbeitet, so kann man doch kurzerhand auf Bozen als Ausgangspunkt verweisen.

Wie ein mittelalterliches Städtchen thront der alte Gerichtsort Kastelruth am Schlern auf dem sommerfrischberühmten östlichen Gebirgsboden zwischen Klausen und Bozen¹⁷. Von alter Kultur zeugen noch herrschaftliche Häuser und

¹⁶ Kulturhistorische Studien aus Meran, Leipzig 1874, 62–84. — Ders., Das Passionsspiel in Sarntal, in: Das Ausland, 41. Jg. (Stuttgart 1868), Nr. 1, S. 6–11. — Das Passionsspiel in Sarntal, in Beil. z. Allgem. Zeitung, Augsburg 1868, Nr. 2–4. — I. V. Zingerle, Bauernspiele in Tirol (1863), in: Schildereien aus Tirol, Innsbruck 1877, 42–71.

¹⁷ Beda Weber schildert die alten Kastelruther, hart an der Grenze Ladinens, als Muster plastischer Schönheit, voll Kraft und Unabhängigkeitsgefühl, bieder und wahr in ihrem innersten Kern. Die Frauen seien, um mit O. v. Wolkenstein, ihrem Landsmann, zu reden, weiblicher als irgendwo anders, keine Schönheiten von Haus aus, aber voll Glut und Wärme, dabei keusch und treu, häuslich und schweigsam, Mütter im edelsten Sinne des Wortes (Das Land Tirol, Innsbruck 1838, II 230/231). — Rud. Christoph Jenny gedenkt in seiner Auto-

Güter. Vergeblich fragen wir aber auch hier nach Urkunden seiner ersten Spiele. In der Bücherei des Dekanats werden noch verschiedene Spielhandschriften und Druckwerke aus dem 18. Jahrhundert aufbewahrt, die an eine besondere Teilnahme für das Theater erinnern. Man könnte geradezu von der Arbeitsstube eines geistlichen Dorfdramatikers dieser Zeit reden. Es war wohl der Neustifter Chorherr Kaspar Mayr, damals Hilfspriester in Völs¹⁸; denn von ihm stammen einmal die zwei handschriftlichen Spiele von der hl. Notburg und der hl. Margeritha von Cortona, die 1740 und 1741 in Pfalzen aufgeführt wurden. Durch ihn selbst mögen sie nach Völs am Schlern, das wie Pfalzen ein Seelsorgsort der Neustifter ist, gekommen und wahrscheinlich auch da oder in Kastelruth inszeniert worden sein; hier gab man z. B. 1755 auch „Julius, der unbußfertige Sünder“. Eine andere Handschrift enthält den „Sächsischen Prinzenraub“ im Stile von Gryphius¹⁹, eine weitere die Übersetzung von P. Mestasio's Geistlicher Bühne von Peter Obladen (gedruckt Ulm und Augsburg 1754), die als eine Handhabe zur Ausgestaltung des Kastelruther Passionsspiels gedient haben mag. Auch in Bayern, z. B. in Hohen-Peißenberg, suchte man 1795 an, des Abts und k. k. Hofpoeten geistliche Schaubühne inszenieren zu dürfen.

biographie „Auf steinigen Wegen“ (Leipzig o. J.) mit warmen Worten seiner Kinderheimat in Kastelruth; hier mag er den Keim zu seinem Passionsspiel in sich aufgenommen haben, das 1912 unter dem Decknamen P. Hildebrand in Wien aufgeführt wurde. — Vor dem Kriege veranstalteten die Kastelruther im Freien vaterländische Volksschauspiele nach Dramen von P. Ferd. v. Skala, hernach führten sie Calderons Geheimnis der Messe auf.

¹⁸ Mich. Fill, Drei Handschriften aus dem 18. Jahrhundert in der Bibliothek des Kastelruther Widums, in: Der Schlern VIII 376 (Bozen 1927). Fill führt an, daß Kaspar Mayr damals Kooperator in Pfalzen war. In Wirklichkeit war er im Jahre 1739 in Pfalzen und vom September 1741 bis November 1742 in Völs am Schlern in dieser Eigenschaft tätig. Das „*Memoriale Pacis et societatis Collegii Neocellensis Sanctae Mariae ad Gratias, conscriptum MDCCVIII*“ (verfaßt vom Chorherrn Hieronymus Kon; Cod. 28 des Neustifter Stiftsarchivs) gibt folgendes *curriculum vitae* an: „*Casparus Mayr (olim etiam Josephus Ignatius) natus in Anras 7. Januarii 1711. Investitus 24. Aprilis 1731. Professus 4. Maii 1732 in festo S. Monicae. Primitias obtulit in Anras in festo Ss. Nominis Jesu 1735. Fit cooperator in Olang 1737. Rediit in gremium 1740. Fit cooperator in Voels 1741. Post annum rediit et fit Bibliothecarius. Demum 14. Junii 1748 hydropicus optime dispositus obiit.*“ Auch das Kapitellbuch nennt ihn als Kooperator in Pfalzen nicht. Im Kapitel *Sabbato ante dominicam Trinitatis 1737* wird er als Kooperator nach Olang versetzt, 1740 *feria 4. hebdomadae* ins Stift zurückberufen, von wo er (nach *Memoriale Pacis* und nach den Taufmatriken von Völs) nach Völs kam. Auch diese Versetzung ist im Kapitellbuch nicht eingetragen. Dort erscheint Mayr das nächstemal beim Kapitel am 29. August 1743 als Bibliothekar. Nicht einmal seinen Tod erwähnt der Kapitelsekretär, was darauf schließen läßt, daß dieser gerade kein fleißiger Schreiber war. Dagegen führt der Neustifter Prof. Wolfgang Dorazil in seiner Zusammenstellung aller Neustifter Augustiner Kaspar Mayr als Kooperator von Pfalzen für 1739 und als ins Stift zurückgekehrt für 1740 an. Nach den Matriken ist dieser von Olang nach Pfalzen versetzt worden. Ob er vor seinen für Pfalzen gedichteten Dramen schon den Text zur Figuralprozession verfaßt hat, welche 1736 im benachbarten Frauenstift Sonnenburg stattfand und deren Text Fill a. a. O. streift, vermag ich augenblicklich nicht zu entscheiden, weil Mayrs Handschriften der Pfälzner Dramen in der Kastelruther Widumsbibliothek gerade nicht zur Hand sind und eine Vergleichung dieser von ihm mit seinem Namen unterzeichneten Handschriften mit den nicht unterschriebenen daher nicht durchgeführt werden konnte. Da Mayr bisher weder in der Literaturgeschichte Tirols noch in Cerniks Schriftenlexikon der noch bestehenden Augustiner-Chorherrenstifte Österreichs erwähnt wird, war es notwendig, nähere Angaben zur weiteren Forschung zu machen. Für die Mitteilungen der Personalien bin ich vornehmlich dem hochw. Herrn Bibliothekar Max Schrott der Abtei Neustift zu Dank verpflichtet.

¹⁹ Dem „Sächsischen Prinzenraub“ begegnen wir 1673 in Hall, 1767 in Flauriling. — Vgl. das Programm einer Wiener Aufführung von 1694, in: Blätter f. Landeskunde v. Niederösterreich XXVIII, 34 ff.

Durch die Aufführungen in Wien und durch die gedruckten Verdeutschungen ihrer Dramen kamen Metastasio und Zeno auf die Bauernbühnen. Weitere Kastelruther Manuskripte tragen keinen Namen; ich führe nur ihre Titel an: Der in Teutschland gesuchte Teutsche (1726); Der Held in seiner Flucht (1740); Der hl. Aloysius. Auch von ihnen soll das eine oder andere Spiel Kaspar Mayr verfaßt haben. Unter den Drucken finden sich etliche Jesuitica von Avancinus, Drexelius, Puteus, Segneri vor, die für die Theater- und Prozessionspielgeschichte Tirols von Bedeutung wurden. Daneben stehen noch: Das glorreiche Grab des hl. Franz Regis, ein Theater, Innsbruck 1738; Ant. Claus, *Tragoediae*, Augsburg 1741; J. Resch, *S. meditationes per tragoedias in scenas datae*, Venetiae 1751; Seb. Sailer, Geistliche Schaubühne der Leiden Christi, Augsburg 1774; Ludwig XVI., König von Frankreich, Trauerspiel, o. J. u. O.; Franz Jann, Schauspiele für die Jugend, Augsburg 1785 usw. Etliche der älteren Drucke lassen sich leicht als Handbücher aus der Bibliothek Kaspar Mayrs erkennen; nach ihm müssen aber noch andere Geistliche des Orts oder der Nachbarschaft sich um das zeitgenössische Spielwesen bekümmert haben.

Mehrere Handschriften der Kastelruther Passionsspiele konnte ich im Verlaufe der Jahre erwerben, zwei umfangreiche, eine aus 1750 und eine aus 1839, sowie das bescheidenere Original mit einer Abschrift jenes Textes, welchen Wackernell in seinem Beitrag zur Festgabe für Rich. Heinzel heranzog²⁰ und als Ableger des Bozner Passionsspiels bezeichnete. Dem Prolog folgt ein Vorspiel von der Gerechtigkeit und Barmherzigkeit. Es ist der mittelalterliche Streit um die sündige Menschenseele, *litigatio sororum*, dem der Kapuziner Martin Kodem zu neuer Belebung in Kunst und Literatur verholfen hat. Wir begegnen ihm in den Karfreitagsprozessionen von Meran, Schwaz, Rattenberg und Kufstein und von solchen geht er wieder in das Volksspiel über, in das „Geistliche Recht“ von Kiefersfelden, in das Vorspiel zum Erler Passionsspiel wie in andere von Obersteiermark und Böhmen (vgl. J. R. Bäumker, Volksschauspiele aus Obersteiermark, Wien 1915, S. 28 f., 67 f. und 104 f.; Die Knaffel-Handschrift, herausgegeben von V. v. Geramb, Berlin 1928, S. 9; Weinhold, Weihnachtsspiele, S. 302 f., usw.). Hierauf setzt die Austreibung der ersten Menschen aus dem Paradies, die Verbrüderung von Tod und Teufel, Kains Brudermord, Abrahams Opfer, Josefs Verkauf als erster Akt ein, ähnlich wie in vielen Prozessions- und Spielordnungen. Dazu fehlt im Kastelruther Passion die gewichtige Szene des Abendmahls. Am Schlusse seiner „Urlaubnehmung“ von der Mutter sagt Jesus: „Wir seynd schon auf dem Musterplatz, wir müssen unds abtheilen“, wodurch die stellenweise öfters noch wörtliche Abhängigkeit vom Bozner Prozessionsdrama ersichtlich wird. Vielleicht trat das eigentliche Passionsspiel auch hier erst wieder an Stelle der unterdrückten Figuralprozession, wie das z. B. in Bruneck und Sterzing der Fall war. Eine weitere Handschrift übergab der Germanist J. V. Zingerle 1886 dem Ferdinandeum (F. B. 9372); sie dürfte etliche Jahre zuvor (gleich dem angeschlossenen Sarner Fragment) von einem bäuerlichen Sammler — angeblich nach einer Vorlage von 1777 — abgeschrieben worden sein und ist mit der erstgenannten Handschrift verwandt.

Am sogenannten Kofel besaß das Kastelruther Passionsspiel ein großartiges Freilichttheater. Ehemals Schloß und Anlage, wurde dort durch einen der rei-

²⁰ Ein Tiroler Passionsspiel in Steiermark, in: Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, Festgabe für Richard Heinzel, Weimar 1898, 103 ff.

den Herren von Kraus 1675 ein ganzer Kalvarienberg mit Kapellen und Figurengruppen errichtet, die in kurzen Entfernungen um den Waldhügel herum, sanft ansteigend, bis zum aussichtsreichen Gipfel emporführen und dort in der Kapelle des Hl. Grabes ihr stimmungsvolles Schlußbild finden. Jenny schildert eingehend den tiefen und mächtigen Eindruck, den dieser einzigartige Kalvarienberg in seinem kindlichen Gemüt hinterließ. Wie anders stark mag aber erst dieser bei gleichzeitiger dramatischer Vorführung jener Leidensszenen gewesen sein, die teils in Kapellen, teils im Freien mit echt künstlerischem Sinn und Verstand in der Natur figürlich oder bildlich dargestellt sind, so daß Natur und Kunst, Bildwerk und lebendiges Drama völlig eins waren und sich der ganze Hügel zum anschaulichen Golgatha vor den Augen aller Andächtigen verwandelte. Am Dorfplatz selbst begann der Zug; dort wurde das Paradeisspiel gehalten. Auf der Höhe spielte sich Golgatha ab. In der Zeit der Spieleinschränkungen werden diese Aufführungen in Amtsstücken wiederholt erwähnt, so 1763; 1766, 1790, seitdem regelmäßig bis 1795²¹. Gesuche wurden abgeschlagen, ein Spielführer, nämlich der „Umgeldsweinschreiber“ von 1763, mit der Strafe der Kassation bedroht, trotzdem wagte die weltliche oder geistliche Obrigkeit nie, direkt gegen die Aufführungen vorzugehen. Die Frau Gerichtsschreiberin und andere Standespersonen mußten Kleider ausleihen und nur, wenn nirgendwo mehr Passion gespielt werde, wollten auch die Kastelruther vom ihnen lassen. Am Ostermontag 1791 trafen 4500 Andächtige zum Spiele ein. Nach der Schilderung einer 1843 geborenen Kastelrutherin wurden die Frauenrollen in mittelalterlicher Sitte mit Männern besetzt. Eine besonders markante Figur sei der „Spitzjude“ gewesen. Man zeigte mir noch die zierlichen Stöckelschuhe der Magdalena. Der Textbearbeiter sorgte für drastische Bauernverse. Kain sagt z. B.: „Ganz verwirrt hat mi's gmacht, daß Gott mei Opfer hat veracht“, und Goliath ruft: „Heraus, Alala, Heraus, Ihr verzagten Diener des Sauls!“ Das ist die Sprache Kaspar Mayrs!

Noch heute erzählt der Dorfmund, daß die Kastelruther für die Kostüme ihres Spieles nicht wenig opferten, der Mantel des Pilatus z. B. konnte nicht prächtig genug sein. Den Völsern am Schlern aber geht der Ruf nach, sie hätten besser gespielt, dafür wären sie die Kleider den Kastelruthern schuldig geblieben. Bei ihrem Text können wir nicht mit Bestimmtheit dieselbe Abhängigkeit vom alten Bozner Prozessionsdrama feststellen. Hier wurde, wie noch Akten melden, am Gründonnerstag und Ostermontag 1791 und 1792 mit geringerer Aufmachung und vor bescheidenem Publikum gespielt. Der Bericht des Pflegers besagt, daß „die vorzüglichsten Teile des von den Evangelien beschriebenen Leidens und Sterbens nebst den hergebrachten Vor- und Nachspielen aus dem alten Testament“ auf dem Pfarrplatz vorgeführt wurden; er habe sich ferngehalten, um „hauptsächlich seine Ohren mit dem widerwärtigen Anhören des sehr ekelhaften Singens oder Reimens bei den sogenannten Knittelversen (aus welchen der meiste, folglich elende Spieltext oder Aufsatz zusammengesetzt ist) zu verschonen“.

Von diesen Orten, die mit Bozen in engsten und nächsten Beziehungen standen, dürften die Passionstexte seines Fronleichnamsspiels um die Mitte des 17. Jahrhunderts übernommen worden sein. Ob auch südlich der Stadt damals

²¹ Zwei Erlässe gegen das Spiel aus der Kastelruther Chronik, in: Der Sammler II 252 (Meran 1908). — Verschiedene Einzelheiten verdanke ich der gütigen Auskunft des hochw. Herrn Kooperators Rud. Psailer in Kastelruth.

ähnliche Dorfspiele durch das Vorbild Bozens bestimmt wurden, ist noch nicht festzustellen. Wir erfahren wohl aus den Akten, daß in der Zeit des Kampfes um den Fortbestand der figurierten Prozessionen und der Passionsspiele solche auch in Kaltern, Kurtatsch, Deutschmetz, ja bis hinab nach Vieregereuth (Folgaria) mitten im italienischen Sprachgebiet möglichst aufrecht erhalten wurden, erfahren aber nichts über Texte oder sonstige Zusammenhänge. Auch in Neumarkt a. d. Etsch war das Passionsspiel seit langem Brauch. Nach den dortigen Ratsprotokollen wurde z. B. der neue Schulleiter von 1751 mit dem Beisatz angestellt, „daß, wenn man im heurigen Jar die Tragödie haltete, derselbe auch in der music beizuhelfen verbunden sei“. Weiter nach Norden konnte das Bozner Spiel bei dem Vorherrschen des Klosterdramas in Neustift, Innsbruck und Hall nicht vordringen. So bog es die natürliche Straße des Pustertales, die schon vielen Spielentfaltungen und fahrenden Komödianten aus Tirol²² zugute gekommen war, nach Osten aus.

Bruneck, zum geistlichen Fürstentum Brixen gehörig, war dem auch für seine Spieltexte verpflichtet²³. Ein anderer wichtiger Verkehrspunkt an der großen Verbindungslinie nach Innerösterreich wurde Sillian, die Heimat des Hans-Sachs-Bearbeiters Purwalder. Sillians Passionsspiel²⁴ kann auf eine alte Geschichte zurückblicken. Seine Bruderschaft zu Maria Reinigung reicht in ein hohes Alter, vor 1360, zurück, mit ihr wurde die Disziplin der Geißler und das Passionsspiel verbunden²⁵. Dieses wird freilich erst wieder 1706 und 1714 in Rechnungen erwähnt. Bisher sind mir durch hochw. Herrn Schulrat Professor Dr. Reinh. Rainalter in Innsbruck auf seinen Amtsfahrten als Tiroler Obmann und Kurator des Österr. „Schwarzen Kreuzes“ zwei Texte vermittelt worden; die eine Handschrift aus dem Besitze des Kupferschmieds Ringler vulgo Kößler in Sillian (dessen Urgroßvater noch mitgespielt hat) schrieb der dortige Oberlehrer Wanner zum größten Teil ab. Wie der Titel besagt, sei diese Tragödie „das erste mal wiederum von neuem exhibiret worden 1740 durch Ihre Hochwürdt. Titl. Herrn Josephum Taddäum v. Klepelsberg zu Thumburg, f. b. Pfarrer, auch Ruraldechant in dem markht Sillian, Gericht Heimefels, nachmahls aber 1741 (weilers 1742, 1743, 1746, 1749) durch mich Ig. Joch, frühmösbenedicten erdeuten Markht Sillians“. Einen Spieltext von 1765 besitzt der Marktmagistrat Sillian; er ist eine Neuauflage jenes von 1740. Eine Einlage überliefert uns die Namen der Darsteller von 1765. Für die 83 Rollen gab es mehrfache Besetzung; so für Christus „A. R. D. Georgis Josef Hölzl“ (Kooperator) und Andreas Mayr, was an und für sich auf ein Prozessionsspiel deutete. Die Darsteller stammen zumeist aus dem Gerichtsbezirk, etliche auch aus Innichen und Villgraten, der „Pilatus“ war in Lienz daheim. Der zweiten Einlage verdanken wir einen Einblick in die Auslagen, insgesamt 101 fl. 10 kr., verursacht durch Materialankäufe, Handwerksleistungen und durch die „Marende“, welche den Mitwirkenden gebührte. Die Einnahmen mußten durch Sammlungen ergänzt werden, um die Kosten hereinzubringen. Das Trauerspiel umspannt in vier Akten die Er-

²² Vgl. Jak. Zeidler, Das Wiener Schauspiel im Mittelalter, in: Geschichte der Stadt Wien III 103. — M. Schwertner, Eine Wiener Sammlung von Wanderbühnendramen des 17. Jahrhunderts, Diss. Prag 1917.

²³ A. Dörner, Die geistlichen Bürgerspiele in Bruneck (Pustertal), in: Archiv f. d. Studium d. neueren Sprachen u. Literatur, 85. Jahrg., Bd. 157 (Braunschweig 1930).

²⁴ V. Wanner, Das Sillianer Passionsspiel, in: Osttiroler Heimatblätter II 74 (Lienz 1925). Vgl. ebda. I. Heft 5, S. 17 ff.

²⁵ G. Tinkhauser, Beschreibung der Diözese Brixen I 117 (Brixen 1852).

eignisse vom Abschied Christi von Maria bis zur Kreuzabnahme. Wenn auch die kurzen Verse und abwechselnd stumpfen und klingenden Reimpaare beibehalten sind, haben wir es doch mit einer kunstvolleren Überarbeitung, teilweise liedmäßigen, teils gelehrten Erweiterung eines alten Textes zu tun, dessen ursprüngliche Gestalt in einem andern erhaltenen aus Sillian, einer Handschrift aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts aus dem Besitze der Sillianerin M. Falschlunger in Innsbruck, deutlicher hervortritt. Dieses Zurückgreifen auf einfachere, ältere Teile und Fassungen war teils durch die Preisgabe der figurierten Prozessionen, teils durch die Abneigung des einfachen Mannes vor allzu überladenen und beschwerten Texten bedingt. Das Abendmahl, das eine Kastelruther Handschrift als unmittelbarer Ableger des Bozner Prozessionsdramas nicht dramatisch darstellt, findet sich hier, der berühmte Bozner Musterplatz, der in Spielhandschriften bis in die Steiermark wandert, ist in „einen“ Platz berichtigt. (Auch eine Sarnner Fassung kennt einen solchen Musterplatz, jedoch führt ein Sarnthener Dorfplatz einen solchen Namen.) Jeder Aufzug wurde durch einen Prolog eröffnet, der auf zwei Sprecher verteilt war; in den Zwischenszenen traten Genien auf, die, bald referierend, bald mit der „Seel“ dialogisierend, den Grundgedanken des Auftrittes besprachen. Das ist ein seltenes ländliches Beispiel südlich des Brenners für eine Manier, die sich in Oberammergau herausarbeitete. Die Tragödie muß auf einer dreiteiligen Bühne primitiver Art aufgeführt worden sein, da von der großen Szene und von jenen der linken und rechten Hand in den Bühnenanweisungen die Rede ist. Auch das spricht für eine Entwicklung des Sillianer Spiels unter Einfluß der barocken Opernbühne. Ob dieser Einfluß direkt aus Bayern über Innichen kam? Die Pfarre Sillian hatte das ehemals Freisingische Stift Innichen zum Patron, dessen Propst stand ihm als Dekan vor. Es herrschte hier schon halbstädtische Kultur vor.

Neben Innichen und Sillian dürfte auch Lienz für die vielen ehemaligen Spielorte im östlichen Tiroler Anteil des Pustertals vorbildlich gewirkt haben. Seine Spiele lassen sich nach etlichen archivalischen Erwähnungen bis in die ersten Jahre des 17. Jahrhunderts zurückverfolgen. Systematische Auszüge aus den Ratsschriften und Kirchenrechnungen der Stadt wurden m. W. noch nicht besorgt. Im 2. Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts wurde im Stadtrat Klage geführt, daß die Judengruppe im Karfreitagsumgang es allzu arg treibe, Ende des Jahrhunderts wird des Passionsspiels allein gedacht. Im Vormärz veranstalteten noch Oberlienz und Thurn geistliche Spiele. Eine Genoveva-Aufführung in Thurn von 1826 schildert der Dramatiker Ed. v. Bauernfeld. Die Ausstattung dieser Spiele war in einem Holzhaus untergebracht und verbrannte mit ihm vor ungefähr 80 Jahren, womit auch das Spielen sein Ende fand (frdl. Mitteilung des Herrn Oberinspektors Jos. Oberforcher).

Im benachbarten Dölsach, der Heimat Franz Defreggers und Josef Weingartners, wurde noch vor zwei Generationen der Passion gegeben; die Erinnerung daran lebt in etlichen Benennungen fort. Über den Spieltext war nichts Bestimmtes zu erfragen.

Zu Matrei in Osttirol sind Passionsspiele in der Fastenzeit von 1706 bis 1770 beurkundet²⁶. Der Erzbischof von Salzburg, damals hier Landesherr, verbot 1768 die Karfreitagsprozessionen und Passionsspiele. Die Matreier er suchten noch 1772 „vor nächstkünftiger heilliger Marter Woch“ um Erlaub-

²⁶ Osttiroler Heimatblätter V 3 ff.

nis, „in dem Markt allhier auf offenem Platz gleich den vorigen Zeiten das Passions-gspill zur Ehre und Liebe Gottes abhalten“ zu dürfen, und wiederholten diese Bitte nach Kaiser Josefs II. Tod, beidemale vergeblich. Allein die Rolle des dritten Juden (Marterknechtes) scheint sich erhalten zu haben; drastische Derbheit in alten Reimen!

Eine gute Lehre über die fernstliegenden Wege, welche Texte und Ausstattungen der Bauernspiele einschlagen konnten, erteilt die Eintragung des Lienzer Amtsbuches von 1747 über Virgen im Defereggental²⁷, diese abgelegene Gemeinde habe bisher das eine und andre Jahr die Tragödie Christi und der Heiligen Gottes aufgeführt, um die jungen Burschen an Feiertagen von „Mießigkeiten“ abzuhalten. Ihre Pfarrer hätten dies nicht nur gestattet, sondern sie dazu ermuntert. Die Kleider und andre Notwendigkeiten zum Spielen hätten sie von fremden und entlegenen Orten entlehnt. Das Dorf bitte nun das — Damenstift in Hall im Inntal, das die Gerichtsbarkeit über Virgen ausübt, ihm solchen Bedarf aus seinem Vorrat oder dem des Haller Jesuitenkollegs zu überlassen. Man half sich also vor 180 Jahren nicht viel anders als noch vor 50 Jahren in den kleineren tirolisch-bayerischen Spieldörfern und war schon damals auf das scheinbar Absonderliche und Seltene, weil weither Geholte, besonders erpicht. Ob auf diesem Wege das Rosenkranzspiel, das im 18. Jahrhundert in Virgen veranstaltet wurde, aus dem Inntal kam, wo es vielfach üblich war (so zu Landeck, Silz, Pfaffenhofen, Inzing, Axams, Innsbruck, Pradl, Amras, Arzl, Thaur, Mils, Schwaz, Jenbach usw.), oder mittelbar von Sillian übernommen wurde, ist mangels näherer Angaben und eines Textes nicht feststellbar.

Der Hauptarm und die nördlichen Seitenarme des Pustertales (einschließlich des nach Süden gerichteten Sextener Tals) entfalteten einen regen Spielbetrieb, von dem hier, des Zusammenhangs wegen, nur etliche festliche Passionsaufführungen gestreift werden konnten. Auffallend stark war daneben das heimelige Weihnachtsspiel Brauch. Das Fauststück von Prettau ist schon mehrfach aufgefallen, auch Mirakelstücke und Legendendramen wurden gepflegt. In seiner Stoffwelt und Gestaltung läßt sich das Pustertaler Volksschauspiel am besten mit dem bekannteren des Inntals, sonderlich des unteren, vergleichen, von dem noch die Rede sein wird. Landschaft, Berufsbetätigung und Nachbarschaft mit leichterem Lebensart — hier der kärntnerischen, dort der bayerisch-salzburgischen — entschieden die typische Ausprägung des Talcharakters in mehreren dieser Bauernspiele. Die verschiedenartigen Klöster und auswärtigen Herrschaften im Tale vermittelten größere Vielseitigkeit gegenüber der Einheitsform der Figuralprozessionen im Kapuzinerbereich an Eisack und Etsch. Die offene Grenze hinderte die Spieler nicht, auch im Nachbarland fortzuwirken. Die Landbevölkerung verkrampfte sich mit bauerlicher Beharrlichkeit im Spielbrauch, als Knappen und Handwerker mehr oder minder ihre Hauptrollen ausgespielt hatten. Neben jenen zwei Kreisen, die der Spielsinn der Bozner Bürger und das Vorbild der Jesuitenbühne zu Innsbruck an Bauernspielen vor der Peripherie ihrer Städte festlegten, wurden das Pustertal und das Inntal im 16. bis 18. Jahrhundert die gewichtigsten und treuesten Träger des ländlichen Volksspiels. Die Geschichte der ersteren steht noch als ein dankbares Feld der Forschung offen. „Die Osttiroler Heimatblätter“ nehmen sich ihrer gerne an.

Die Fernwirkung der Bozner Spiele macht an der Landesgrenze keineswegs

²⁷ Osttirol, Festschrift, Lienz 1925, 184.

halt, nur entschwinden die deutlichen Zusammenhänge immer mehr, je weiter wir uns nach Innerösterreich vorwagen. Wie im Meer der Wellenschlag mit der Entfernung an Kraft verliert und Wellen aus entgegengesetzten Richtungen hochkommen, so drängen sich im weiteren Abflußgebiet der Volksspielerbewegung immer mehr anderweitige Einflüsse ein. Adolf Pichler erwähnt Drauburger Passionsspiele des 18. Jahrhunderts, zu denen sich zahlreiche Lienzer einfanden; J. V. Zingerle einen angeblich aus dem 14. bis 15. Jahrhundert entstammenden Text aus Mölten, K. Weinhold und R. Waizer welche aus Liesing und Höfling; A. Schlossar veröffentlicht in seinen „Deutschen Volksschauspielen aus Steiermark“ einen in Gaishorn im Paltental aufgefundenen, mit dem Höflinger verwandten Passion. Er geht, wie schon Wackernell erkannte, ähnlich wie der Kastelruther mittelbar auf das Passionsspiel von Bozen, und zwar auf dem Wege über das Prozessionsdrama zurück²⁸. Auch in Fürstenfeld, Maria-Zell, Zeiring und bei Murau in Obersteiermark wurde die Leidenstragödie vorgeführt. Doch fehlen die meisten Texte. In das slowenische Sprachgebiet führt einer, der sich in der ehemaligen Laibacher Studienbibliothek befand und noch am 25. März 1771 auf dem Platz der Stadt Krainburg in Oberösterreich aufgeführt wurde²⁹. Er ist ganz in Alexandriner gefaßt, die „in Jesu verliebte Seele“ singt Intermedien, die Teufelsszene nach des Judas Selbstmord ist grotesk ausgeführt, von unseren Tiroler Passionstexten ist nicht einmal das Gerüst zu erkennen.

Schon Vigil Raber besaß Spielbeziehungen zu Kärnten, darauf weist das verloren gegangene Manuskript des „Passion vom felixen von villach“ hin. Die Erlauer Texte, nahe Verwandte des Tiroler Passions, stammen aus Kärnten. Ob die ländlichen Tiroler Spieltruppen, welche außer Landes gingen, dort den Passion aufführten, ist nicht bekannt. Die „innspruckerischen Komödianten“, aus dem Hofdienst entlassen, errangen 1662 unter Ernst Hoffmann, dem Dramatiker der Eustachiuslegende, die Gunst des Krainer Landeshauptmanns Wolf Engelbert von Auersperg, und pilgerten dann weiter nach Wien, Basel, Köln u. s. f. Von einer andern Wandertruppe wurde ein Passionsspiel in der Jesuitenkirche zu Laibach 1660 inszeniert, wobei die „hilfsbedürftigen Tiroler Schauspieler“ von der Landschaft 60 fl. Zuschuß erhielten. Landsleute gaben 1730 vier „geistliche Komödien“ in der Fasten zu Laibach; diese Gesellschaft soll mehrere Jahre zuvor auch in Graz und Salzburg aufgetreten sein³⁰.

Manche Ableger Bozens hielten sich durch die barocke Zeit, ohne sich ihr anzugleichen. Ausgesprochene Bauerndörfer, in denen Bauern selbst, d. h. ländliche Handwerker, Chorregenten, Lehrer oder Mesner, vereinzelt sogar noch Geistliche, die Spiele anführten und die überlieferten Texte in Ehren hielten und sie sich nur wenig zurecht richteten. In Bozen selbst und zuvor in Neustift setzte sich die Barockisierung ungefähr gleichzeitig wie in Ettal und Oberammergau, hundert Jahre nach dem Ende der altheutschen Passionsspiele, und zwar hier wie dort mit dem Wandel in der Musik durch. Das Bozner Fronleichnamsspiel ging schon in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts vom Prozessionsdrama zu einer vormittägigen figurenreichen Prozession mit den Schnörkeln zahlreicher Allegorien über, an die sich als größte Sehenswürdigkeit nachmittags ein selbständiges Schauspiel auf offener Bühne anschloß. Die Ka-

²⁸ s. o. Kastelruth.

²⁹ Tiroler Schauspieler in Krain, in: Tiroler Bote 1888, Nr. 165, S. 1317.

³⁰ A. Koblar, Die Passionsspiele in Krain a. d. 17./18. Jahrhundert, in: Izvestja V (1892) 110 bis 125. — A. Hauffen, Passionsspiele in Krain, in: Zeitschrift d. Ver. f. Volkskunde IV 443.

puziner übten damals und weiterhin nach Möglichkeit Einfluß auf die Entwicklung des „großen Umgangs“ der Bürger und seines nachmittägigen „Akts“. Die Kapuziner hatten schon zuvor in ihrer Hinzielung auf die Leidensgeschichte Christi die sogenannten figurierten Karfreitagsprozessionen eingeführt und zu bilder- und szenenreichen Umzügen in ihren größeren Orten Südtirols ausgestaltet. Inwieweit ihnen die Prunkumzüge der katholischen Renaissancefürsten in Innsbruck und München und ihre Missionsvorschriften hiebei die Wege wiesen und die Ausschmückung eines Heribert von Salurn, Martin Kochem und anderer Ordensbrüder weiterhalfen, bedarf noch eigener Untersuchungen. Einer ihrer Patres opferte sein Leben für dieses Missionswerk, wie P. Jeremias Käsbacher in den „*Litterae funerales*“ (I. Bd., S. 274) ausdrücklich vermerkt: „*P. Maurus a Latzfons (Jakob Flizer) propter excessivum Zelum et sollicitudinem dirigendi processionem pro die paraseves febro maligno correptus est, 2. Maii 1710 Bulsani*“ (Frdl. Mitteilung des Provinzialarchivars P. Celerin Thaler).

Die meisten Klöster der Kapuziner Tirols lagen (und liegen) in Südtirol: Sterzing, Brixen, Bruneck, Klausen, Bozen, Schlanders, Meran, Lana, Eppan, Neumarkt; außerdem die Hospize in Mals und Münster im Vintschgau. In diesem von ihnen erschlossenen und für sie geschlossensten Missionsgebiete und Teile ihrer Provinz konnten sich ihre figurativen Umzüge ungefähr gleichmäßig ausbreiten und erhalten. Anders war es im übrigen Tirol. Das Innsbrucker Kloster, obgleich das älteste in Tirol und Deutschland, konnte sich neben Hof, Jesuiten und anderen Orden hierin nicht hervortun. Imst öffnete 1666, Kitzbühel erst 1697 seine Tore den Bettelmönchen, zu einer Zeit, wo die figurierten Prozessionen ihre Höhe bereits überschritten hatten und dem Verfall zuneigten. Außerdem herrschte schon das Jesuitenspiel auf dem Lande vor. Die Nordtiroler Niederlassungen lagen weit auseinander. Von diesen Orten sind zwar noch Karfreitagsprozessionen bekannt, zu Ansehen entwickelte sich aber begreiflicherweise nur mehr die von Imst. Dazwischen schoben sich aber auch verwandte theatralische und dramatische Veranstaltungen anderer geistlicher Kreise, so daß von einem gleichmäßigen Bilde der geistlichen Spiele in Nordtirol nicht im selben Maße gesprochen werden kann wie von jenem Teile Südtirols. Die natürlichen Übergänge des Fernpasses und Seefelder Sattels und die breite Talstraße des Inns begünstigten einen rascheren Austausch und Verbrauch von Spielarten.

So wurde z. B. die Haller Karfreitagsprozession, ursprünglich ähnlich derjenigen der Innsbrucker Kongregationen, von den Jesuiten inspiriert und durch die Mitwirkung Hipp. Guarinonis als Christusdarsteller ausgezeichnet, später umgestaltet. Die konföderierte Karfreitagsbruderschaft stellte 1764 ausdrücklich fest, daß ihr Umgang mit der Passionsvorstellung seit 1661 abgehalten werde. Dabei „ging voraus ein mit schwarzem Flor behangener Genius. Hierauf folgte zwischen zwei Lichterträgern das leere Kreuz. Nach diesem gingen wieder sechs Genien, so die Zeichen Christi trugen auf schwarzen Kissen. Dann folgte eine Reihe Bürger. Auf diese kamen sechs Trompeter und Pauker, die *Musici*, so das *Stabat mater* sangen, das Grab Christi, umgeben von Bürgern mit brennenden Fackeln; endlich die Geistlichkeit und das Frauenvolk“. Adolf Pichler³¹, der diese Notizen dem Haller Irrenhauskaplan Seb. Ruf verdankte, sah noch

³¹ Das Drama des Mittelalters in Tirol, in: Österreichische Revue IV (1866), 3.

die Tafel, welche beim Passion an das Kreuz genagelt wurde. Darauf war zu lesen: „Im Jahre n. Chr. G., als man zählte 1749, nahm allda zu Hall die Vorstellung des Charfreitagumgangs seinen Anfang, dabei das löbliche k. k. Salzamt die Kreuzigung Christi hat vorgestellt und übernommen; auch seynd von Seiten dessen einige Deputirte darzue ernannt und bestimmt worden, bei welchen hauptsächlich Herr Christoph Stainer, dz. Burger und Handelsmann, ehvor aber volbemelten k. k. Pfannhauses Amtsarbeiter, die Person eines Legaten des Landpflegers Pilati 9 Jahre lang (1758 wurde die Prozession abgestellt und aufgehoben) auf sich gehabt und vertreten hat, so den nämlichen Titel an das Kreuz geheftet und angeschlagen mit Vermelden“:

„Pilatus der Landpfleger hat gnädigst mir auftragen,
Ich sollte diesen Titul ans mittlere Kreuz anschlagen.
Daher ein Leiter gleich legt an dasselbe an,
Damit ich den Befelch hiemit vollziehen kann. —
Da schreit ihr, was ihr wollt, ich misch' mich nit darein,
Was der Landpfleger schafft, das soll vollzochen sein.“

Bei der Spitalskirche errichtete man eine Bühne zur Vorführung des *Ecce homo*. Der Zug der Kreuztragenden ging bis zum malerisch gelegenen Raggl-schloß, auf dessen Anhöhe die Kreuzigung und Kreuzabnahme ausgeführt wurde. Die Darstellung schloß mit dem Begräbnis des Herrn in der Pfarrkirche. Im Keller des ehemaligen Gymnasialgebäudes lagen noch vor einiger Zeit mehrere Kreuze, die beim Umgang von Männern, die in Kutten und Kapuzen ähnlich wie die Geißler gehüllt waren, mitgetragen wurden³². Seit dem Verbot der figurierten Prozession (1751) durfte nur ein einfacher Bittgang, „sodann aber die vorstellung des leidens und sterbens unseres heylands mitlest deren ansonst gewöhnlich gewest redenden figuren, auch symbolischer aufzügen abgehalten werden, darbey aber auch die vorsehung zeitlichen gemacht werde, damit in diesen andächtiger betrachtung gewidmeten tügen das aus gesetzte höchste guet nicht ohnbesucht bleibe, und allen unfueg in denen wüthshäusern verfänglichen vorgebogen werde“.

Nach einer Aufschreibung des Dekans Martin Winterstiller, der nach 36 Jahren dortiger Seelsorge in Schwarz 1820 gestorben ist, haben wir auch in dem ehemals berühmten Bergwerksmarkt die Karfreitagsprozessionen als einen „uralten“ Brauch anzusehen. Am Feste des hl. Ingenuin und Albuin (5. Februar), der Schutzheiligen des Brixner Bistums, setzten die Vorbereitungen ein. 32 sogenannte Karfreitagsbrüder führten sie und übernahmen auch gewisse Vorstellungen, luden andere Mitbürger als Darsteller ein und bewirteten und entlohten damit nach erfolgtem Umgang die Mitwirkenden. Manche Gruppe stellten Handwerker von Zunft wegen dar. Zu den Karfreitagsbrüdern gehörten die angesehenen Persönlichkeiten, Pfarrer und Hilfspriester, Ortsadelige (v. Tannen-berg und v. Müllen), Bergbeamte u. a. Am Josefstag hielt man einen Opfergang zur Bestreitung der besonderen Auslagen, wie für die Bühne; am Sonntag Judica beging die Leidens-Christi-Bruderschaft ihr Titularfest. Die Prozession wurde nur am Karfreitag gehalten. Um 6 Uhr früh besuchten die Teilnehmer Predigt und Gottesdienst, um 12 Uhr versammelten sie sich am Kirchenganger und um 1 Uhr zogen sie aus. Die Kostüme wurden teils aus dem „Kar-

³² Faistenberger, Aus der guten alten Zeit, Hall 1927, 12—14.

freitagskasten“ genommen, teils von Darstellern geliehen, teils von Karfreitagsbrüdern für ihre Rollen angeschafft. Vom Anger zog man zur Kirche, wo zwischen den beiden Kirchentüren die Bühne aufgeschlagen war. Ein Auftritt nach dem andern spielte sich dort ab, worauf jede Gruppe der Reihe nach wieder abtrat und vor der Bühne wartete, bis die erste schließlich bei den Franziskanern zu stehen kam. Dort wurde jede Vorstellung wiederholt; auch während des Weges spielten einige ihre Rollen. Von der Franziskanerkirche ging der Büsserzug über die Steingasse bis auf die Länd und zurück zur Pfarrkirche. Das ganze Spiel bestand in 17 Auftritten aus dem Alten und Neuen Testament. Der erste enthielt einen Preis- und Lobspruch auf die göttliche Erbarmnis, die das Erlösungswerk beschlossen hat, vorgeführt von der „Fürsichtigkeit“ und „Barmherzigkeit“. Der zweite, der Fall der Engel (Erzengel Michael mit Luzifer und Anhang) und der Menschen (Adam und Eva, Teufel, Cherub, Sünde, Tod) schloß damit, daß die Barmherzigkeit auf ihrem Triumphwagen einherfuhr und um Gnade für die Menschen bat. 3. Abrahams Opfer (Abraham, Isaak und Engel). 4. Die Wegführung Josefs nach Ägypten (Josef, seine Brüder, sein Vater Jakob und Kaufleute). 5. Kampf zwischen David und Goliath (Goliath, David, israelitische Jungfrauen, die den Sieg Davids besingen). 6. Judith mit dem Haupt Holofernes. 7. König Assuerus und Esther. 8. Preis der Taten Samsons. 9. Flucht der hl. Familie nach Ägypten (mit zwei Henkersknechten des Herodes). 10. Verhandlungen zwischen dem Hohen Rat und Judas (Kaiphas, Judas, Priester und Trabanten). 11. Urlaubnahme Christi (von seiner Mutter, den frommen Frauen und Jüngern). 12. Fußwaschung. 13. Erscheinung des Engels am Ölberg. 14. Gefangennahme. 15. Judas empfängt seine Silberlinge. 16. Er bereut, gibt das Geld zurück und beschließt, sich zu erhängen. 17. Geißelung Christi. Manche Vorstellung aus der Passio wurde auf Ferkeln getragen. Geißler in weißen Kleidern (wie sie bei den Jesuiten üblich geworden waren) und Kreuzzieher in blauen Kutten gingen mit. Auch Reiterei wurde manchmal aufgeboten. Der Umgang dauerte fünf Stunden. Die Geistlichkeit übte die Aufsicht. Die verkleideten „Teufler“ und die Menge der Juden waren auch hier nie recht zu bändigen. Den Abschluß bildete die Kreuzigung des einen Christusdarstellers vor dem Tannenbergschen Palast und eines andern vor der Pfarrkirche. Hierauf wurde das Grab bis zum Kirchanger getragen, begleitet von der Geistlichkeit und den Berg- und Landherren. Der Besuch der hl. Gräber setzte erst spät, bis in die Nacht, ein. Am Samstag zogen die Kreuzzieher und Geißler zu den hl. Gräbern.

Der Text soll vor Pfarrer Wagner (1731 bis 1740 in Schwaz) ziemlich derb gewesen sein; erst dieser besserte ihn aus. Er soll neun eng beschriebene Folioseiten gefüllt haben, in vielfach volkstümlicher, aber würdiger Sprechweise und ganz in vier- und dreifüßigen Jamben mit gekreuzten Reimpaaren gehalten gewesen sein. Eine Probe ist überliefert:

Abraham: O Gott, ob's zwar mein einziger liebster Sohn,
 Aus Liebe doch ihn n'cht verschon',
 Daher will mein Natur bezwingen
 Und das Opfer vollbringen....
 Dich also richte zu deinem Tod,
 Dein Herz und Augen erhebe zu Gott!

Isaak: Gib mir zuletzt den väterlichen Segen,
 An dem nach Gott mir alles gelegen...
 O Gott, gegeben hast du mir das Leben,
 Meinen Geist befehl ich in deine Händ',
 In deiner Lieb ich nun mein Leben end'.

Abraham: Meine ganze Natur entsetzet sich,
 Daß kaum kann regieren mich,
 Ja das Herz mir also in Liebe schlägt,
 Daß ich zum Opfer ganz verzagt.

1752 wurde auch diese Prozession von der Regierung verboten, aber durch die Fürbitte einflußreicher Personen doch später wiederholt geduldet, 1760 endgültig eingestellt.

Wirkten in Schwaz neben dem Weltklerus die Franziskaner, so im Gerichtstädtchen Rattenberg die Serviten bei den Prozessionen mit. Eine Ordnung und Rollenverteilung des Jahres 1750 stammt aus geistlicher Feder³⁸. Die Zusammenstellung, insgesamt 95 Gruppen, deutet auf einen älteren Brauch hin und zeigt den Fortschritt der Zeit. 1. Ain Ritter schwarz bekleith, fierendt den Passion Schilte (dargestellt von Karl Sandtbichler). 2. Zway schwarz bekleydte Trompeter (Leop. Fritz und Glasserer). 3. Ain Paugger in Mohrengewandt (Jak. Mich. Turnbacher). 4. Ain Rithmaister rothklaydt. 5. Ain Corneth zu Pferth. 6. Etliche Romanische Reither von 20—30 Mann. (NB. Diesen Anfang haben alle die Herrn Würth zu bestellen.) 7. Ain Wachtmaister zu Schließung (Haben die Herrn Würth zu bestöllen). 8. Ain Engl trägt das Passions Kreiz und 2 Engl mit Windliachtern. 9. *Ferculum* die 1te (= Tragbühne). Vorsichtigkeit Gottes, Gerechtigkeit u. Barmherzigkeit. 10. Die Hoffarth. 11. *Lucifer* sambt andern Teiflen. 12. Der Erz Engl Michael mit dem Schild *quis ut Deus*. 13. Der Teifl trägt den Apfl Baumb (Tischler, Schlosser u. Glasserer). 14. Adam und Eua (Auch Tischler, Schlosser u. Glasserer). 15. Der Engl mit dem Schwerdt. 16. Todt u. Sündt (Joh. Georg Mayr, Weißgärber). 17. Die Seell, mit denen 5 Rümen gebunden (Handtwerch der Schneider). 18. Abel u. Kain (Die Kürschner). 19. Noe mit der Archen sambt seinen 3 Söhnen u. ihren Weibern (Zimmerleith). 20. Issak trägt daß Holz, Abraham mit den Feyr, sambt ain Engl, so das Lamb fierth (Schuhmacher Handtwerch). 21. Zway Bediente fiehren ein schön geziertes Pferth (Auch Schuhmacher). 22. *Ferculum* die 2te. Abraham, den Isak schlachtendt, sambt einen Engl u. Widder in den Gestreiß (= Gesträuch). 23. Davit, mit der Schlingen mit dem Golliat Streitendt (Jak. Ascher, Sattler). 24. König Saul zu Pferdt sam 2 Edlknaben mit Kronn u. Scepter (Die Mözger Zunft). 25. Zorn u. Neid aneinander Fiehrendt (Ant. Hofer, Kupferschmidt). 26. König Davit zu Pferdt mit dem blossen Schwerdt (Fleischhacker zu bestöllen). 27. Etliche Jungfrauen mit Balmzweigen (Auch die Mözger zu stöllen). 28. Davit mit der Härpfen vor der Archen. 29. Die Archen, von 2 Levithen gethragen (Diese 2 Vigurn bestöllt Hr. Simon Stöttner). 30. Holloferno sam Etliche Bedienten zu Pferdt (Joh. Thaner, Kupferschmidt). 31. Judith mit dem blossen Schwerdt sam 2 Frauen, die aine einen Sackh tragendt. 32. Der junge Tobias mit dem Walfisch sam ainen glaits Engl. 33. Samson mit den Statt Thor. 34. Flucht in Egipten. 35. Zway Rauber mit Schwerter (Hr. Joh. Himbinger, Saillerer). 36. Christus mit den Klain Kreiz

³⁸ Anno 1750, in: Neue Tiroler Stimmen, 2. April 1903, Nr. 74.

Zieher. Christus zieht sein Kreiz voran u. in der andern Handt tragt er ain Kerbl mit Hamber u. Zange et Nögl (Georg Hueber, Hafner). 37. Breitigam mit 5 weisen Jungfrauen mit brenedte Ampeln (Jos. Pircher, Schneider). 38. Christus am Balntag ainreitend mit seinen 12 Aposteln mit Baln Zweigen (H. Mich. Schreyer). 39. *Ferculum* die 3te. Christus nimbt Urlaub von seiner Muetter. Maria mit 3 Jüngern, 2 Klagfrauen. 40. Josef mit seinen 10 Brieda. 41. Zway Khaufleith mit 2 Wohlgezierthen Pferthen. 42. Jakob, an der Handt fierendt seinen Sohn Benjamin (Diesen Einfang stöllt Hr. Joh. Hueber, Hueter). 43. Joannes mit dem Lämpf. 44. Glaub, Hoffnung, Lieb. 45. Christus nimbt Urlaub von seiner Muetter, 3 Jünger, Martha, u. Magdalena samb Judas (H. Joh. Schnapper). 46. *Ferculum* die 4te. Christus am Oehlberg mit 3 Jünger Und ain Engl in der Wolkken (H. Nic. Azböckh). 47. Christus in der Fahung, darunter Petrus mit den schwerth u. bei 10 od. 12 Judten. 48. Judas mit den Strickh sambt 2 Teifl, so frohlockendt. 49. *Peterus* weinendt mit einen Engl, der den Goggl Hann tragt. 50. Christus in blauen Klaydt, von 4 Juden gefierth (Bstandsman Sohn in Mariathall = Schloß bei Rattenberg). 51. *Laberung* (= Labrum) u. Bießer. 52. *Ferculum* die 5te. Christus in der Gaißlung sambt 4 Juden. 53. Die Juden Schuell. 54. Annas und Caiphas sambt denen Hohen Priestern u. den Ihrigen (Die Pöckhen Zunft). 55. Christus in weisen Klaydt mit 4 Judten (Jos. Ainberger, Zigl Prener zu Brixlög = Brixlegg, Nachbarort). 56. *Laberum* (Labrum) u. Biesser. 57. Job Weib u. Teifl. 58. König Herodis mit seinen Comitath, das ist Soldaten. 59. *Christus* in der Gaißlung mit 4 Juden (Angerer, Mözger). 60. *Laberung et Piesser* oder Geißler. 61. Christus in der Krönigung mit 5 Judten, ainer so ihm verspottet. *Ferculum* die 6te. 62. *Ecce homo* mit *Pilato* u. 1 Jud mit der Hellerparthen (Die Wöber). 63. *Barrabas* u. 2 Juden mit Hellerparthen (Die Binder od. Fasser). 64. Etliche Schrüft gelehrte zu Pferdth (Miller zu bestöllen). 65. *Aaron* u. *Moyse* sambt ainen, der die schlangen tragt (beede Veith Huetter). 66. *Laberung* u. Kreuz Zieher. 67. *Ferculum* die 7te. *Pilatus* samt 2 Edlknaben mit Kondl u. Böckhet (= Waschkanne und Wasserbecken), wie er den Stab bricht. Christus mit 2 Juden, der aine das Kreuz, der andere ain Hellerparthen. 68. Der römische Herold zu Pferdth. 69. Zway Trompeter gleich geklaydt. 70. Ein Paugger in Mohrn gewandt. 71. Der römische Blueth Fahnen zu Pferdth (Dieser Einfang die Hr. Prey=Bräuer). 72. *Pilatus* mit dessen Sohn zu Pferdth, zwey bedienten mit Kondl und Böckhet, u. mit 2 schwamb u. Spieß zu Pferdth. 73. Hinter *Pilato* 8 jüdische Reither mit Lanzen u. Hellerparthen (Auch die Hr. Pierprey). 74. Die zwey Schächerer mit ihren Juden fiehrendt. 75. Veronika mit dem Schwaif Tuech u. merer Klagfrauen. 76. Christus unter den Kreiz mit 4 Juden. 77. Simon mit ainen Juden, so das Kreuz tragen hilft. 78. Maria mit ainen Schmerze, Joannes, Magdalena u. merer Klagfrauen. 79. Ain Roth Juden, in Harnisch mit Spieß u. Stangen, Ainer so ain Laither tragt, von 20 Mann. 80. *Ferculum* die 8te. *Christus*, am Kreuz hangendt, Maria, Joannes, Magdalena mit der Bixen. 81. *Langinus* mit den Speer zu Pferdth sambt 4 römische Reither mit Lanzen zu Pferdth (Schmidt u. Wagner). 82. Die biessendte Magdalena mit dem Todten Kopf u. gaißl sambt mehrer Biesserinen. 83. Todt u. Teifl überwundten an ködten gebundten u. von einen Engl gefierth. 84. Der verlohrene Sohn mit seinen Vater u. ainen bediente, so ain schönes Klaidt u. Ring in der Handt tragt. 85. *Ferculum* die 9te. *Christus* wirt von Kreuz abgenomben, darbei

Maria, Joannes, Magdalena, Joseph ain weisses Tuech u. Nicodemus ain Bixen (H. Purgermaister Azwanger). 86. *Laberung* u. Kreuz Zieher. 87. Die christl. Kirchen mit denen 4 Welt Theillen (Jungfr. Maria Emppacherin). 88. Helena mit den h. Kreuz sambt 2 Jungfrauen, so ihr Thalar nachtragend. 89. Kayser Heraklius in der Bueß Kutten, das Kreuz ziehent, u. die Dörner Kronn auf seinen Haut. Vor ihm 2 Lauffer, hinter ihm 2 Edlknaben mit Kron u. Scepter auf ainen Kiß u. 1 od. 2 Wohlgezierde Pferth, durch einen bedienten nachziehend. 90. Drey Klagfrauen, so das h. fünff Wunden Tuech tragen. 91. Das H. Grab Christi mit Windlichtern, darauf 4 Knaben weiß geklaydt u. 4 Knaben mit Windlichter (H. Ambts Burger Azwanger). 92. Maria mit 7 Schmerzen u. etl. Klagfrauen. 93. Musikantln. 94. Die löbl. Erzbruderschaft *Corporis Christi*. 95. Das andechtige Volk.

Von der Karfreitagsprozession in Kufstein berichtet eine Ordnung aus dem Jahre 1708 (im Lerpergerschen Hausarchiv³⁴): Zu vernemen volgt Welcher gestalten die heilige Carfreitags *Proceßion* obverstantnes Jahr gehalten werden solle, Allermassen auch der Figur, die Persohnen beschriben werden, wie zu erlösen (= erlesen) ist. Anfenckhlichen Würd zwischen Antony Auracher Lebzelters unnd Herrn Lanndtgerichtsschreibers behaußungen auf einer zu dißem Endte neu aufgerichteten Pin die urlaubnembung Christi von seiner Schmerzhafften Lieben Mueter und Freuntschafft vorgestölt, nach vollendung dessen geht Christus mit dennen drei Jüngern den Oelberg zue, unnsere liebe Frau unnd Freuntschafft aber genngen (= gehen) mit ein ander zu gleicher Zeit unnter den so genannten Stainer Prunen in die Hannß Prätlerische bewohnung. Demnach (= darnach) geht Judas sambt seiner Roth (= Rotte) neben der Reiterei von unntern Thor herauf sovill als immer Still sein kan gantz Langsamb den Oelberg zue. Nachdem Sie Christum gefangen, wird die Trompeten geplassen unnd die Paugen geschlagen, unnter dessen aber wird Christus durch Sie Judten in das Rathhauß geschlaipfet, die Reitrey bleibt ohne Bewögun Still stehen (ausser der so der Commandierende officier zu *publication* des urtls neben den Pillatum unnd seine Diener mit Kanntal (= Wasserkanne) und Pökhel (= Waschbecken) beruefft, welche Ime zu volgen haben, sodann da alles in ordnung, wird *Exce homo* dem volckh vorgestölt, nach welchen der *Sentenz publiciert* unnd der Stab gebrochen darüber widerumben die Trompeter unnd Hörpauer sich hörn Lassen, mit deme alles gegen neu Hoff (= Neuhof) geht, umb aldort der Anstalt zur *prozeßion* zu erwarten haben.

Procession Anfenckhlichen Der Herold, Zway mit bloßen Degen, Ain Rittmaister, Ain Hörpauer, Ain Trompeter, Verner zway mit bloßen Dögen, ... Veld marchal Leitenant, Item 2 mit bloßen Dögen, Ain Obristleitenant, Acht zu pfert in Harnisch mit Ständärten, Ainer zu pfert mit dem Bluetfahn, Ain obristwachtmaister, Acht zu pfert in Harnisch mit Ständärten, Ain Wachtmaister Leitenant. — Das alte Testament: 2 Engl (Joseph Pertaller und Sebastian Kaintl), Gott Vater, 2 Engl (Joseph Kogl und Mathias Freisinger), Die Gerechtigkeit (Johannes Pichler), Lucifer unnd Erz Engl Michael (Bartlme Pertl, Adrian Kulbinger), Der verbottne Paumb, Adam und Eva, Der Engl mit den feyrigen Schwert (Veit Fresinger), Isac und Abraham, dann der Engl (Caspar Seebacher, Joseph Kolb, Franz Stöckhl von Harburg), *ferculum* (Mathias

³⁴ Tiroler Grenzboten, Kufstein, 13. März 1920, Nr. 21. Beilage hg. von R. Sinwel.

Seurer³⁵), Judit mit Iren Diennerinen in einem Triumpfwagen (S. B. es wird ein neues Sig Zweig machen ze lassen voneten sein, Item Kopf), Johannes der taufer³⁵. — Das Neue Testament: Capuziner Kreuz, 2 mit Kreuzstöben (Joachim Egger unnd Sebastian Prätler), Das erste *ferculum*: der Namen Jeßus (Josephus Hueber), Der claine Jesus mit Kreuz und Leiden (Johann Michael Wäginger Lorenz Weiß), Etliche Claine Kreuz Zieher, Der biesent Sinder (Oswalt Antoni Dirüng), Hofart, Todt und Deifl, Das andere *ferculum*, Christus unnd das Sämäritäische weib (Johannes Lengerer, Maria Elisabeta Wagnerin), Die freche magdalena³⁵, Vier Hoche Priester, Der erste fahn mit den Oellperg (Johann Giglmayr, Jacob Egger, Antoni Kolb) Der dritte *ferculum*³⁶, Der Oellperg Christus und drei Jünger, Die fachuung Christi, Der Engl mit Kölch und Kreuz, Drei Jünger, Der verzweiflet Judas und ain Deifl, Ain Ritmaister zu pferdt, 4 oder 2 mit bloßen Säblen (Peter Pockh, Frannz Forstner), Die Haupt Standart, 4 oder 2 mit blosen Säblen (Sebastian Layer und Michael Pachgrueber, Sebastian mor, Joseph Forstner), Unnserr Herr in weißen K laid Undt vier Judten (Simon Forstner, Valt. Seepacher, Frannz Kein Gerichtsschreiberei Jung Hrn. Gerichtsschreibers Khnecht Georg), Kinig Herodes, 4 oder 2 mit Säblen, Vier Evangelisten, Die Gaisslung Christi, Vier Judten, Die gaissler, Das vierte *ferculum*³⁷, Jesus mit fünff wunden unnd die Sell auf den Hürschen (Matthias Dünckhl, Johann Greiderer), Der 2 fahn mit der Crönigung, *Exce homo*, 2 Judten, Die Judten Schuell, Dessen Magistri, 2³⁸ Trompeter, Ain Hörpauer, Der Römische fahn, Pillatus, Dessen Sohn, Zway zu pferdt mit Kantel und Pöckhet, Zwai mit Schwamb und Titel, Der 3 fahn mit der Creuzigung, 2 Schächerer Kreuz, Item Schächerer und Henckher, Veronica mit den Schwaifstuech, 2 Nachtrötterin, Die Schlaipfung Christi, Vier Judten, Simändl und 2 Judten, Die Kreuz Zieher, Unnserr Frau mit ain Schmerzen und Johanneis, Magdalena drei Frauen, Longinus, ain wagen worauf Christus die sell, hofart und teuf³⁹, Dann folgen etliche Kreuz Zieher, NB. der andere wagen Christus am Creiz, die Sell, welt, Hofart und Deifl³⁹, Der vierte fahn unnserr Frau mit 7 Schmerzen (Johannes Metzger, Frannz Järds), Unnserr Herr am Creiz, 2 mit Kreuzstöben (Georg Lechner unnd Joseph Unidl?), Die auß Gessanten, Ain Engl mit fünff wunden (Joseph Weinperger), Die begräbnis, 6 Engl mit wündtlichter (Georgi Mezger, Hanns Haas, Joseph Mezger, Sebastian Hoffer, Andree Layer, Mathiaß Seepacher), Unnserr Frau mit sibem Schmerzen sambt etlich clagfrauen, Musicanten, Die Priesterschaft, Das Volckh, *finis*.

Wie in Hall trat auch in Schwaz, Rattenberg und Kufstein an Stelle der verbotenen Karfreitagsprozession das Passionsspiel. In Rattenberg veranstaltete der Bürger des inneren Rats, Joh. Witwer, *meditationes comicas de passione Christi* in der Fastenzeit des Jahres 1755. In Kufstein sei „wegen denen allda in prison gelegenen preussischen Officieren“ der Umgang nicht erlaubt worden; aber „durch diese mit nassen Augen ansehend persönliche vorstellung mit einer ohnvergeßlich lebendigen einprägung des leidens und sterbens Christi das jahr gleichwohlen einmahl hindurch grossen nuzen zu schöpfen gelegenheit finden“. Ausserdem würden die „in mehreren 100 vorhandenen“ Kostüme zu Grunde

³⁵ Zusatz von anderer Hand.

³⁶ Mit anderer Tinte durchgestrichen und darübergeschrieben: 4.

³⁷ In einer andern Tinte durchgestrichen und darübergeschrieben: 5.

³⁸ in 2 in umgeändert.

³⁹ eingeschoben.

gehen und die Leute ganz trostlos und mißvergnügt sein; sie führten ärgerliche Reden und verlangten ihre Stiftungseinlagen zurück.

Außer in den genannten Orten fanden nunmehr noch in vielen anderen Passionsspiele zwischen 1750 und 1800 statt, die teils Ad. Sikora, teils schon Deutinger in seinen Beiträgen zur Geschichte der Erzdiözese München-Freising, Bd. II, III (1851) und IV (1854), erwähnt. Letzterer zählt u. a. auch Brixlegg, Erl und Thiersee auf, die um die Wende zum 20. Jahrhundert mit ihren Vorstellungen auch außerhalb Tirol zu besonderem Ansehen gelangten.

Aus diesen Erwähnungen ist zu entnehmen, daß Deutinger urkundliches Material aus bayerischen Archiven, vielleicht des ehemaligen Suffraganbistums Chiemsee oder durch den noch zu erwähnenden Archivar Dr. Hansen, vorlagen, das ausfindig zu machen mir noch nicht gelungen ist.

Das kleine Voldepp verdankt der benachbarten Marienwallfahrt und dem ehemaligen Dominikanerinnenkloster Maria Tal die besondere Begünstigung geistlicher Spiele, so auch zeitweiliger Vorführungen des Passions. Im Jahre 1781 erfolgte das Spielverbot für Voldepp (Innsbruck, Staatsarchiv, Gemeine Missiven 1781 fol. 435), im nächsten die Aufhebung des Nonnenklosters. Dieses mußte 652 Bücher an die Univ.-Bibliothek Innsbruck abliefern, ein Spieltext ist unter ihnen nicht mehr festzustellen.

Vom Passionsspiel in Jenbach (1767), Telfs (1812) und Axams (1812) erhielten sich Texte und Periochen. Ihnen gebührt schon wegen der verwickelten Fragen der literarischen Zusammenhänge, die meist mit einem Hinweis auf Oberammergau abgetan werden, und wegen der Bühnengestaltung eine eingehende eigene Behandlung. Die szenische Entwicklung läßt sich am genauesten in Tirol an den Rechnungen der Bozner Kirchpropste und Stadtbaumeister für das dortige Fronleichnamsspiel verfolgen. Das Patscher Passionsspielfragment aus dem ausgehenden 18. Jahrhundert, das ich noch vor etlichen Jahren einsah, ist dermalen unauffindbar. Im übrigen ist die bisherige Ernte aus dem Inntal, soweit sie nicht schon in Passionsbüchern und früheren Zeitschriftenaufsätzen bekannt wurde, gering. Es ist dies um so auffallender, als das Oberinntal (und der Vintschgau) als die Heimat der meisten fahrenden Spieler aus Tirol anzusehen sind, von denen noch in den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts reiche Spuren vorhanden waren. Diese Komödianten pflegten freilich mehr das biblisch-religiöse Spiel, das historische Kostümstück, die bauerliche Gegenwarts- und Alltagshandlung (Raufszenen, Gerichtsauftritte usw.) und das Puppentheater (Marionetten, Hanswurst, Kasperl) als den Passion. Zahlreiche mimische Elemente in den Volksbräuchen, Maskenspiele wie das Schemenlaufen in Imst und das Schleicherlaufen in Telfs, Umzüge und Kinderfeste weisen einen realistisch-humoristischen, selbst satirisch-sarkastischen Zug der Schauspielbetätigung der Bewohner dieser ärmeren und rauheren Gegenden Tirols aus, von denen so mancher des Sommers über in die Fremde zog, um ein hartes Brot zu verdienen (Imster Vogelhändler, Schwabenkinder usw.), aber auch als Kleinhäusler zum Dörcher oder Laninger herabsank und ein Zigeunerdasein führte. Dieser Zug kommt (ohne Schärfe) schon in den dramatischen Gedichten des einzigen großen Tiroler Dialektdichters, Karl v. Lutterotti in Imst, zur Geltung, wie ja auch der Realismus in der Tiroler Dorfgeschichte von einem Oberinntaler, Alois Flir, ausgeht. Die bekannte Sage, daß Herzog Friedrich mit der leeren Tasche zu Landeck in einem Volksspiel auftrat, spricht dafür, daß dem Volke jener Gegend solche Spiele nichts Fremdes gewesen sein müssen. Mit ursprünglichster Gewalt

setzte sich hier der Mimus des Volkes wie eine Elementarkraft durch. Sieht man den Oberinntaler als Prototyp des Tirolers an, so mag sein Land als herbster und zähester Nährboden des primitiven Volksspiels endlich auch einmal ein besonderes Augenmerk finden. An der einen großen Straße des Landes, über den Brenner, verband sich dann das einfältige Spiel des Volkes mit dem Mysterienkult der Kirche zu den größten theatralischen Errungenschaften des ausgehenden Jahrhunderts in Deutschland. Wie in einem Teppich zogen seitdem die verschiedensten Fäden, Farben und Formen mimischer Volkskunst durch das ganze deutsche Tirol als ein kräftiges Musterstück eines größeren Gewebes. Oberinntal ist endlich die Heimat der beiden Tiroler Dramatiker Franz Kranewitter (aus Nassereith) und Karl Schönherr (aus Axams). Letzterer verlebte seine Kindheit in Schländers.

Als charakteristisches Merkmal dieser Spielorte kann man noch anführen, daß sich keines zur Bedeutung über Dorf und Tal hinaushob oder in größerer Aufmachung außerhalb gerne sehen ließ. Der äußeren Gründe, weshalb die großartigen Figuralprozessionen sich im Oberinntal nicht ausbreiteten, ist gedacht worden.

Die größeren figurierten Prozessionen, wie die beispielsweise oben erwähnten, waren mit dramatischen Dichtungen ausgestattet; in anderen wie z. B. in jenen von Innichen (s. Literaturwiss. Jahrbuch IV) wandten sich die Darsteller vorwiegend mit Erklärungen ihrer Figuren und moralischen Nutzenanwendungen an das Volk. An Orten von Musik- oder Lateinschulen, so zu Neustift, entwickelten sich die Umzüge zu Singspielen. In solchen bürgerte sich allmählich die antike Götterwelt ebenbürtig neben Christengott und Kirchenheiligen ein und gingen ihre Vorstellungen in Volksspiele über⁴⁰. Nur die kleineren Orte begnügten sich mit lebenden Bildern, figürlichen Darstellungen und Fahnenbildern allein, doch auch sie suchten es den großartigen Schauspielen einigermaßen gleichzutun. Als spielende Darsteller kamen vornehmlich die bürgerlichen Zünfte und die Bruderschaften in Betracht. Von einem dramatischen Vortrag der Sprechrollen war keine Rede, es war ein Hinausschreien, ein eintönig predigartiges Deklamieren der „Reime“ in die Menge der Zuschauer, am ehesten vergleichbar mit dem Hinausrufen einer Volkspredigt. Diese „Reime“ stehen den sonstigen Dramen jener Zeit, wie sie von Geistlichen und Lehrern für Schule und Volk durch Dialogisierung der Bibel und Legenden ohne literarische Ambition geschrieben wurden⁴¹, nicht nach. Die Sprecher schritten teils zu Fuß im Zuge einher,

⁴⁰ In Huldigungsdichtungen ist seitdem das theatralische Auftreten von Allegorien Regel. So begrüßten z. B. die Bozner i. J. 1739 ihren Landeshauptmann an der Etsch durch ein Festspiel, in dem *genius Tyrolensis* und *genius Bulsanensis* um die Wette mit der *fama* ihn in Arien, Rezitativen und einem Schlußchor feierten: „Der von den Wolken schon lang höchsterwünschte steinrige Regen, So bey glücklicher Ankunft Seiner Hoch-Gräfllich Exzellenz Deß hochgebohrnen Herrn Herrn Caspari Paradis Dominici Des H. Röm. Reichs Grafen von Wolckenstein und Trostberg . . .“ (Botzen, Stadt-Buchdrucker Michael Gaßmayr 1739). Diese Art von Huldigungsspielen hält fast ein ganzes Jahrhundert an. Noch 1815 begeht Brixen des wiedergekehrten Kaiser Franzens Namensfest in einer solchen allegorisch-theatralischen Szene von Ph. J. W. (Tyrols Huldigung, Brixen 1815). An solchen Festspielen sind die Klöster, wie Stams, Wilten, Neustift, Marienberg, besonders reich.

⁴¹ Mitte des 18. Jahrhunderts wurde es auf allen Gymnasien Sitte, daß Lehrer öfter mit ihren Studenten auf dem Lande Schauspiele aufführten. Solche schrieb u. a. der Brixner Diözesanhistoriker Resch; es waren dies nichts anderes als dialogisierte Bibelstellen aus der Vulgata. Vgl. Sammler (Innsbruck) III 41; C. Stampfer, Chronik des k. k. Gymnasiums

teils standen oder saßen sie auf Trag- und Fahrbühnen, teils wurde an bestimmten Plätzen des Umgangs ein Bretterboden zum Spielen oder eine vollständige Bühne aufgeschlagen.

In jenen Orten, wo sich die Jesuiten niedergelassen hatten, statteten sie auch eine Fronleichnamsprozession, welche vornehmlich von ihren Patres, Zöglingen und Sodalen in der Oktav des Festes abgehalten wurde, mit Figuren und Dialogen aus. Die letzten, uns erhalten gebliebenen, sind musikalische Vorstellungen. Desgleichen suchten die Kapuziner und andere Geistliche mit Hilfe von Bruderschaften das Gotzleichnamsfest noch eigens in einer figurierten Prozession zu begehen. Öfters wiederkehrende Umgänge, wie die der Rosenkranzbruderschaft, beschränkten sich meist auf Uniformierung ihrer Mitglieder, auf große Fahnen, Tragfiguren, als Engel verkleidete Kinder und dergleichen mehr, ohne in lebenden Bildern Auftritte theatralisch oder dramatisch vorzuführen.

Von großer Bedeutung für die Ausbreitung des Volksspielwesens wurden jene figurierten Prozessionen, welche zur Feier einer Reliquienübertragung, eines Gnadenbildjubiläums oder eines anderen außerordentlichen Kirchenfestes von der ganzen Gemeinde unter Führung des Klerus aufs großartigste veranstaltet wurden. Da treten die Stifte und Wallfahrtsorte, wie Neustift, Innichen, Sonnenburg, Weißenstein, Ortsheilige, wie der hl. Candidus, der sel. Heinrich von Bozen, die hl. Notburg, der hl. Andreas von Rinn, und Orden, wie die Franziskaner mit ihrer Skapulierprozession und Benediktiner mit ihren Hausfesten, bedeutsam hervor. Etliche dieser barocksten der barocken Festaufzüge des Kirchenkalenders wurden schon im Literaturwissenschaftlichen Jahrbuch (IV) geschildert. In ihnen vollzieht sich ein fortwährender Austausch zwischen Klosterkunst und Volkstheater. Ihre Ausbreitung von den Städten bis in die kleineren und kleinsten Ortschaften und ihre Bedeutung für das Theaterleben und Brauchtum des Volkes zu veranschaulichen, ist noch nicht möglich. Ein besonderer Sammler von alten Spieltexten, A. v. Wolfskron in Bozen⁴², erklärte um 1847 geradezu: „Das Ende ähnlicher Prozessionen und Schauspiele liegt nicht ferne, noch vor 30 Jahren wurden sie hierzulande allgemein veranstaltet und die bestehenden Bauerntheater sind nichts als offenbare Abkömmlinge und Ausläufer einer durch Jahrhunderte gepflogenen Gewohnheit.“ Es liegt viel bisher verkannte Wahrheit in dieser Verallgemeinerung. In den Rahmen der figurierten Prozessionen passten sich verschiedene alte geistliche und weltliche Spielbräuche neben Ausgestaltung der Leidensgeschichte Christi nach Martin v. Kodem ein. Szenen aus den Paradeis-, Krippen-, Dreikönigs-, Guten-Hirten-, Auferstehungs-, Himmelfahrts-, Pfingst- und Weltgerichtsspielen, aus Legendendramen, Exempel- und Schulstücken, aus Fastnachtsspielen, Frühlings- und Sommerfesten, Hochzeitsfesten, Reigen und Tänzen des Volkes, der Inbegriff von Lust und Leid, retteten sich in das fast allein geöffnete kirchliche Tor öffentlicher Darstellungen und Schaufreuden. Selbst alte Naturfestbräuche und heidnische Überlieferungen fügten sich in den Rahmen des kirchlichen Spiels ein. Ob der noch heute übliche Antlaßtritt von

zu Meran bis z. J. 1850, Meran 1886 (Progr.), 6, 11 usw. — Th. Wieser, Geschichte des k. k. Gymnasiums der Benediktiner von Marienberg in Meran, Meran 1904, 54 ff. — Denkschrift zur 200-Jahr-Feier des Gymnasiums in Meran, ebda. 1925, 19 ff. — H. Ammann, Geschichte des k. k. Gymnasiums in Brixen, ebda. 1901—1903. — B. Rutz, Die Chorknaben zu Neustift, Innsbruck 1911.

⁴² Literaturwissenschaftliches Jahrbuch III 125/126.

Brixen im Tal, der fast gleichzeitig mit den figurierten Prozessionen entstanden sein soll, aus einem Flurritt hervorging, ähnlich den Leonhardsritten, und eine sakramentale Weihe in der katholischen Gegenreform erfahren hat, kann man mit Bestimmtheit nicht mehr feststellen⁴³. Dadurch, daß die reformierenden Orden jede andere Spielbetätigung außerhalb der Weihnachtsspiele und Prozessionen im öffentlichen Leben ausschalteten, selbst den Mummenschanz des Faschings stark zurückdrängten und sogar die an und für sich rein weltlichen Feierlichkeiten, wie Begrüßungen von Mitgliedern des Herrscherhauses oder der Regierung, mit geistlichen Aufführungen und allegorischen Singspielen krönten, kamen die alten Spielbräuche in Vergessenheit oder zogen sich in die hintersten Dörfer zurück. So trieb man früher das sog. Gaisthaiding im Unterinntal. Am Unsinnigen Donnerstag versammelte sich das Dorf auf dem Felde oder in einer Tenne. Ein Bursche übernahm die Rolle des Richters, ein Geißhirt die des Anklägers und brachten in Knittelversen alles Anstößige vor, was seit Jahresfrist am Ort vorgefallen war, worauf der Richter einen fürchterlichen Richterspruch fällte. Anklänge an diese Art von Haberfeldtreiben trifft man noch an einzelnen Orten. Bekannter und einigermaßen bis heute erhalten geblieben sind das Schemenlaufen, das Klöpfelgehen und Sternsingen, aber schon damit kommen wir wieder dem Kirchenkalender zu nahe, den die Kapuziner und Jesuiten den Tirolern einzuprägen verstanden hatten. Schließlich kannte der Bauer nur die zwei Gegensätze mehr: Welt, die er besitzt und bearbeitet, und Welt, der er nicht Herr wird, deren Herren er nun Himmel und Hölle nennt. Seit der Gegenreform hört er vom Streit dieser beiden Welten und versucht er, sich mit der überirdischen Welt gut zu stellen, die Heiligen, Engel und Teufel sieht er als seine Mächte auch gerne im Spiel, sein Interesse hängt sich am Geschehen in jenen Regionen, ans Unbegrenzte und Kolossale des Überirdischen. Zwischen diese Pole rückt er ohne eigene Selbständigkeit frühere Vorstellungen. Scheinbar fast ganz auf kirchlichem Stoffboden stehend, befindet sich der Bauer im barocken Spiel im Bereich seiner Genüsse und Ideale, Sehnsucht und Sorge. Nur so läßt sich seine einseitige Bevorzugung des geistlichen Spiels im Zeitalter des Barock und Rokoko verstehen. Das Schollenmäßige schob sich durch die Darsteller hinein, während sie sich von der Wirklichkeit ihres Landlebens am entferntesten fühlten.

Leider ist durch die Aufhebung der Prozessionen, Orden und Klöster unter Josef II. diese Literatur samt ihrem Sachgut fast ganz dem Untergang ausgesetzt worden⁴⁴. Nur vereinzelte Drucke und Handschriften von Spieltexten

⁴³ Rud. Sinwel, Der Antlaßritt der Brixentaler, in: Heimatblätter I 2 ff. (Kufstein 1923); dort auch nähere Literaturangaben. Vgl. noch: Christ. Aufschnaiter, Der Antlaß- oder Schwedenritt im Brixentale (Innsbrucker Nachrichten 1904, Nr. 125); Filzer, Der Antlaßritt (Volkszeitung, Innsbruck 1914, Nr. 127/28); Antlaßritt aus Brixen (Unterinntaler Bote, Hall 1898, Nr. 22, S. 5).

⁴⁴ Schon in den Jahren 1542 und 1552 erschienen vorsorgliche Polizeiverordnungen für Volksspiele und Prozessionen. Das Konzil von Trient brachte Zensurvorschriften für den Klerus. Trotzdem arteten die beliebten Späße der Teufel und Henkersknechte gerne in Roheiten und Gemeinheiten aus. Es wurde viel extemporiert und outriert. 1629 trafen die ersten staatlichen Einschränkungen ein. 1716 versuchte Bischof Joh. Mich. Graf Spaur von Trient in einem Hirtenbrief, die alten Gebräuche („in processionibus, praesertim die Veneris majoris hebdomadae, et in festo corporis Christi, omnia, quae risum movere possunt“) ihrer Volksbelustigungen zu entkleiden. Doch nicht bloß die geschäftlich Beteiligten, sondern auch das Volk, das auf diese Art von Schaulustungen Anspruch erheben zu dürfen glaubte, ließ sie sich nicht ausreden. 1755 erließ die Repräsentations- und Hofkammer in Innsbruck wegen Abschaffung der von der Kaiserin 1751 verbotenen Prozessionen eine Verordnung, in der

und Prozessionsordnungen und -beschreibungen⁴⁶, etliche Gemälde und Votivbilder solcher Schauzüge haben sich erhalten und sprechen noch von dieser vergessenen Art der fest- und schaufreudigsten Zeit des österreichischen Barock zu uns. Die Kaiserin Maria Theresia verbot 1751 alle diese figurierten kirchlichen Umzüge mit Auftritten und lebenden Bildern und vermeinte, damit diese Volksbräuche abstellen und aussterben lassen zu können. Indessen riß die Regierung damit nur die bisherige Einschränkung auf die großen Kirchenfeste und Jahresprozessionen ein; sie reizte die entfesselte Schau- und Spieleidenschaft des Volkes zu eigenmächtigem Vorgehen. An Stelle der Karfreitagsprozessionen traten Passionsspiele, an Stelle jener der Patrozinien, Wallfahrtsorte usw. Legenden-, Marien- und Mirakelspiele. Es beginnt eine neue Epoche des tirolischen Volksspielens, die Zeit des Kampfes zwischen Behörden und Volk um die Erhaltung der geistlichen Spielbräuche. Das Volk, oft bis aufs äußerste gebracht, versteift sich erst recht auf das Herkömmliche im Kirchenkalender. Erst die Kriegezeiten lenken ab.

Die Ordnung einer der letzten und pomphaftesten Prozessionen anlässlich der 100jährigen Übertragung des wundertätigen Mariahilfbildes in die St.-Jakobs-Pfarrkirche zu Innsbruck aus dem Jahre 1750 (gedruckt bei Mich. Ant. Wagner, Innsbruck) enthält den ganzen stark veräußerlichten Prunk eines Umgangs der Zünfte und des Hofes. Nach Verbot der figurierten Prozessionen veranstalteten im Jahre 1764 mehrere Hochschüler mit Erlaubnis der Obern an ihrer statt ein geistliches Schauspiel „*Paladium Marianum*, oder: Das Gnadenreich und Wunderthätige Maria Hülfbild“ in Anlehnung an die Figuren des Umgangs. Die Musiktexte verfaßte Erzherzog Karl Ferdinand (ebd. gedruckt). Nach solchem Ersatz griffen auch andere Orte.

Hier sind nun Singspiel, Figuralprozession und Marienpassion in einem Umgang vereinigt. Wir können genau bestimmen, wann die musikalischen Karwochenspiele, das Urbild solcher kirchlicher Vorführungen, auch in die nicht-jesuitischen Klöster und Kirchen eindringen. Die Bibliothek von Neustift verwahrt zwei kleine lateinische Handschriften, die eine acht, die andere sechs Blätter stark. Erstere enthält den Text zu einer Vorführung: „*Justitia Divina per Amoris Victimam placata*“ am Grabe Christi, wie sie in der größeren Kollegskirche zu Neustift von Sängerknaben und Chorherren am 14. und 15. April 1688 ausgeführt wurde; die letztere die Worte zum Oratorium „*Christus a Pilato injuste condemnatus lugenda Timoris Humani Victima*“ (ohne weitere Angaben). Dort treten die Sünden mit dem Sünder, der Liebe und der Barmherzigkeit, hier der Mensch mit der Sittlichkeit und der Furcht auf. Der Umschwung vollzog sich, wie schon oben angedeutet, durch das Aufkommen der monodischen Stils in der

es heißt: Die theatralischen Vorstellungen und der öffentliche Aufzug von Pönitenten (wie er in den Orten der Kapuziner besonders üblich gewesen war; Resol. 5. VI. 1751 und 26. II. 1752; 17. V. 1755) dienten nicht zum Glauben, sondern verursachten nur unerlaubte Zerstreuungen und gaben deren Gedanken und Gebete zu vielen Unverständigkeiten Anlaß. Damit das Volk nicht länger auf den Irrwahn ver falle, als ob die Abschaffung deren Theatral-Vorstellungen aus anderen Ursachen bestehe, mithin eines besseren belehrt werde: So befehlen wir (entsprechende Aufklärung durch den Klerus). — Vgl. Zoller II 157. — Erst unter Kaiser Franz wurden in etlichen Dörfern die alten Allegorien und die Symbole für kirchliche Begehungen (das Hl. Grab, Auffahrt Christi, Pfingsttaube usw.) hervorgeholt, die schon im Mittelalter eingehalten worden waren.

⁴⁶ Die Beschreibung einer *Corporis-Christi*-Prozession von 1803 in Cles (Nonsberg) liegt bezeichnenderweise neben der von Bozen im Innsbrucker Ferdinandeum.

Oper, die in Innsbruck unter Claudia von Medici und Ferdinand Karl einzigartige Förderung fand und ihren Siegeszug in die ganze musikalische Welt antrat. Es wird Aufgabe der musikgeschichtlichen Forschung sein, nähere Aufklärung über die engeren Beziehungen zwischen der Innsbrucker Hofkunst und den dramatischen Darbietungen und Umgestaltungen im Lande zu bringen. Neustift, Bozen und Meran wurden neben Innsbruck wichtige Mittelpunkte der neuen Musikpflege. Reiches urkundliches Material erleichtert eine Darstellung von Merans Kirchenmusik. Selbst in die Ratsschriften verirrt sich einzelne Nachrichten. So tut schon 1628 eine Gesellschaft von Geigern Dienst in der Pfarrkirche und sucht der dortige Stadtrat nach seinem Sitzungsprotokoll vom 22. April 1692 Diskantisten; er fragt an, „ob und wo 2 dergleichen Knaben zu sehen, auf Schena soll ainer sein, welcher geschnitten vnd guete Stimmb haben solle“. (Eine solche Nachricht ist in den Bozner Ratsprotokollen mir nie aufgestoßen.) Mit den fahrenden „Operisten“ dringt die Kenntnis von der neuen Musik in die verschiedensten Täler und suchen sich Begabte darin hervorzutun. Noch um 1730 erbittet sich z. B. ein Lienzer Lehrer Urlaub, um einer *opera* in Bozen beiwohnen zu können. Nach Einstellung der geistlichen Volksspiele halten sich die meisten größeren Orte an auswärtige Singspiele.

Dank der reichlicher verfügbaren Kräfte vollzog sich dieser Umschwung in Musik und Spiel zu Neustift rascher als z. B. am fürstlichen Hofe zu Brixen. Dort gelangte „Christus auff dem Calvari-Berg bei dem hl. Grab, in der Charwochen Musicalisch betrauret“ 1736 (Brixen, Schuechegger) zur Aufführung. In der Brixner Seminarkirche beim hl. Kreuz wurde an Stelle der Karfreitagsprozession nach Jesuitenart ein Klageduett zwischen Petrus und Magdalena mit dem Chor über das verursachte Leiden Christi gesungen (der Text, im gelehrten Barock, gedruckt bei C. Krapf, Brixen 1762). In der Innsbrucker Sankt-Jakobs-Kirche führte der dortige Chorregent und Kaplan Adam Viktor Tantzner „Die Schröck-Thönende, doch wiederum lieblich-gestimmte Harpfe, das ist: David von Nabal beleidiget, durch Abigal besänfftiget auf Trost-kläglichem Traur- und Garten-Gerüst des hl. Grabes Christi“ 1725 auf (Innsbruck, Wagner). Im Sterzinger Prozessionspiel hatte man schon 1743 die Marienklage am Kreuze lyrisch erweitert und umgedichtet (s. Jos. Noggler, Der Schlern VII, 124—127, Bozen 1926)⁴⁶. Teile der Marienklage aus der Beurlaubungsszene des Tiroler Passions wurden steirische Volkslieder (Drei schöne geistliche Lieder, Steyr o. J.) usw. Auf dem Lande aber führte man die Sprechtexte der figurierten Prozessionen auf Bühnen im Freien oder in Wirtsstuben auf und begnügte sich nicht mehr mit dem einem Feste, sondern suchte immer mehr Neues und Berückendes an Text und Maschinerie aufzubieten und den Nachbarort darin zu übertrumpfen. Reste von Prozessionsfiguren tauchten immer wieder auf und finden sich noch heute auf dem Lande und bei besonderen kirchlichen Umzügen einzelner Orte, so Genien und Engel, Hirtinnen und Heilige, Darstellungen der Seele usw.

Soweit aus den bisherigen Belegen ersichtlich ist, riefen die kirchlichen Umgänge die reichsten theatralischen und mimischen Volksbräuche im Lande hervor. Aus ihnen erstand das massenhaft verbreitete Volksspiel bis 1800. Seine letzte Zeit ist schon bekannter. Adalbert Sikora unternahm die

⁴⁶ Wie dieses Textbuch erhielt sich auch die Abschrift eines Sterzinger Passionsspiels von 1790 bis 1820 mit 34 Rollen, die der Vater des jetzigen Schlossermeisters Leo Ploner besorgt hatte, weiters einzelne Rollen eines Passionsspiels aus dem Ende des 18. Jahrhunderts, endlich zwei Textbücher des vieraktigen Trauerspiels „Eudoxia“, worauf mich zuerst Kunstmaler Hugo Atzwanger in Bozen aufmerksam machte.

dankbare Aufgabe, das Aktenmaterial des Innsbrucker Staatsarchivs von 1746 bis 1798 in verschiedenen Arbeiten über das Verbot der figurierten Prozessionen und der Passionsspiele und über die Aufführungen und Stücke dieser Zeit zu verwerten⁴⁷. Eine unerwartet hohe Anzahl von Spielorten und Vorstellungen vermochte er aus diesen amtlichen Schriftstücken festzustellen. Seine historisch-statistischen Ergebnisse wurden von Literaturhistorikern, wie Josef Nadler, zur Charakteristik der reichhaltigen Theaterkultur ausgiebig herangezogen und von Einzelforschern, wie jüngst von Hans Moser in seinen beiden noch zu betrachtenden Arbeiten, als der Grundriß zur Geschichte der Tiroler Volksschauspiele überhaupt bezeichnet⁴⁸. Zu ihrer Ergänzung soll eine Sichtung und Bearbeitung der zahlreichen Texte sozusagen das Fleisch zum mageren Knochengerüst liefern. Sie würde noch manches wertvolle und überraschende Ergebnis zeitigen.

*

Angeichts des in weiteren Kreisen erwachten Interesses für die Theatergeschichte als eines wichtigen Teiles der Kulturgeschichte des Volkes ist es daher wohl am Platze, sich über die Materialien und Grundzüge des Tiroler Volksspielwesens klar zu werden. Was für Tirol gilt, hat auch für das benachbarte Schwaben, Altbayern und Österreich einige Bedeutung.

Was zu Zeiten Beda Webers und Stafflers vielleicht noch möglich gewesen wäre, nämlich die größte Anzahl von Dokumenten der tirolischen Volksschauspiele, wenn nicht gerade aus dem 15. und 16., so doch noch aus dem 17. und 18. Jahrhundert zu erfassen und zu überliefern und zugleich eine ergiebige Quelle des Theaterbewußtseins in unsere Zeit überzuleiten und für die Erkenntnis des Volkstums festzulegen; was August Hartmann, von Ort zu Ort unermüdlich suchend, aufzeichnend und vergleichend, für Teile Bayerns, Tirols und anderer Gebiete Altösterreichs noch in den Siebziger- und Achtzigerjahren feststellen konnte (Weihnachtsspiele 1875, Volksschauspiele 1880), dieses beträchtliche und gewichtige Material ist im geringeren Ausmaße mehr auf uns gekommen und verliert sich zusehends. Nur etliche Beispiele aus eigener Erfahrung. In Erl erbat sich vor ungefähr 40 Jahren der bayerische Staatsarchivrat Dr. Hansen, ein Verkehrshistoriker und Bevölkerungsstatistiker, aus unbekannten Gründen eine Kiste mit Urkunden und Schriften der dortigen Volksspiele, die glücklich bei den Dorfbränden von 1792 und 1809 verschont geblieben war, zur etwaigen Bearbeitung. Er gab sie nicht zurück, starb 1901, die Kiste samt Inhalt fand sich unter seinem Nachlasse nicht. Ich sah, wie ein Dorfschuster aus dem starken Kanzleipapier alter Spielhandschriften Einlagssohlen schnitt. Immer wieder gibt es Gebildete, die solche Texte gleichsam als volkstkundliche Trophäen in ihre ferne Heimat auf Nimmerwiedersehen mitnehmen und verbergen oder mit Teufelslarven und anderen Theaterstücken Geschäfte machen. Die Sammler von Altpapier verramschten nicht bloß im benachbarten bayerischen Oberaudorf während und nach dem Kriege manches Spielbuch. Dem Kriege selbst verdanken wir die Vernichtung verschiedener Sammlungen auf der Vielgereuter Höhe und im Sukanertal, wo sich lange Zeit geistliche Volksspiele in deutscher Sprache erhalten hatten. Das Salurner Archiv verbrannte Mitte des vorigen Jahrhun-

⁴⁷ Literaturwissenschaftliches Jahrbuch III, 102. Anmerk. 2.

⁴⁸ Moser schreibt beharrlich: Tiroler Landesarchiv. Die von Sikora verwerteten Akten liegen im Innsbrucker Staats-(Landesregierungs-)Archiv und haben mit dem Landesarchiv des Landhauses in Innsbruck nichts zu tun.

derts und mit ihm die Belege der dortigen kirchlichen und Faschings-Umzüge. Mit Sexten gingen auch die Zeugnisse seiner Spielbräuche zugrunde. Das Bozner Propsteiarchiv litt unter dem feindlichen Fliegerbesuch im Kriege. Nach diesem sollen nicht wenige Archivalien der Marktgemeinde Neumarkt a. d. Etsch zugrunde gegangen sein. Die Verlustliste ist damit erst angedeutet. An Stelle des Eingebüßten vermag das Gedächtnis der Leute nur selten sichere Angaben, meist nur dunkle Erinnerungen über die Vorgänge zu Vaters Zeiten, zu setzen. Trotzdem schritt man noch nicht dazu, die übrig gebliebenen Reste der alten Bürger- und Bauernspiele zu sammeln und vor weiterer Vernichtung oder Verschleppung zu sichern.

Es wäre eine irrige Vorstellung anzunehmen, daß auch nur die von Sikora behandelte kurze Spanne Zeit vollständig erfaßt und dargestellt sei. Das von ihm herangezogene Material bezieht sich auf Aktenstücke aus Anlaß der Spieleinschränkungen und Spielverbote von 1746 bis 1798, soweit sie eben im Innsbrucker Staatsarchiv noch vorhanden waren. Amtliche Erwähnungen von Spielen früherer Zeiten sind mangels ähnlich einschneidender Maßnahmen selten und auch schwieriger zu erfassen. Das trug dazu bei, die Zeit von 1746 bis 1790 als die theaterreichste zu bezeichnen. Wie oben ausgeführt, in einem Punkte mit Berechtigung. Durch das kaiserliche Verbot aller figuralen und dramatischen Prozessionen vom Jahre 1751 verlegten verschiedene Gemeinden die Vorführung der Auftritte aus ihrer Prozession auf eine Bühne. Aber dies wäre gleichsam über Nacht kaum möglich gewesen, wenn im Orte selbst oder in der nächsten Nachbarschaft verwandte Spiele auf solchen Bühnen nicht schon gepflegt worden wären. Auch schloß das Verbot namentlich die Passionsspiele ein, die also ein allgemeiner Brauch geworden sein müssen. Viele Gesuche sprechen selbst davon, daß ihr Spiel „uralt“ oder von den Vorvätern in einer Zeit besonderer Bedrängnis gelobt worden sei. Gegen die Fortführung der Passionsspiele schritt die Regierung zuerst nur in den Dörfern des Inn- und Wipptales ein, erst später dehnte sie ihren Kampf wider die Mysterienspiele überhaupt auf die ganze Grafschaft einschließlich der Städte aus. Der Landeshauptmann an der Etsch und der Oberamtspfleger in Bozen besaßen auch noch im Zeitalter des zentralistischen Bürokratismus einige Selbständigkeit, so daß sie manches im eigenen Wirkungskreis entschieden, was in den Amtsstücken des Innsbrucker Staatsarchivs nicht aufscheint. Welch reiches Theaterleben verraten die Stadtarchivalien von Bozen, Sterzing, Bruneck, die nun nach Möglichkeit daraufhin durchforscht sind! Was werden noch jene der übrigen wichtigen Orte zutage fördern, von dem das Staatsarchiv nur wenig ausweist? Zum Verwaltungsgebiet der Landesregierungen gehörten die geistlichen Fürstentümer Brixen und Trient nicht. Weiters fällt der Salzburger Anteil vom heutigen Tirol weg. Endlich sind noch die übrigen kleineren Herrschaftsteile auswärtiger Dynasten, die Kloster- und Feudalgüter, kurz ein großer Teil jenes Südtirols, das in dieser Beziehung unabhängig war, besonders zu erforschen. Somit kann von einer amtlichen Behandlung des gesamten tirolischen Volksspielwesens jener 50 Jahre durch diese Akten des Innsbrucker Staatsarchivs ebensowenig die Rede sein, wie von ihrer Erfassung durch Sikora. Das betont dieser wiederholt in seinen Arbeiten, wurde aber nur selten von den Benützern berücksichtigt. Das Bild der Volksspiele Tirols aus jener Zeit erhält schon ein anderes Gesicht, wenn man sich die Haltung der geistlichen Fürsten vergegenwärtigt. Brixen gibt nur langsam und widerstrebend dem fortwährenden Drängen der kaiserlichen Re-

gierung nach und verbietet erst 30 Jahre später als diese die Figuralprozessionen und Passionsspiele in seinem Dreistädtestaat. Salzburg hält mit Wien ungefähr Schritt. Die Nachbarn von Brixen und Bruneck können nicht recht verstehen, daß ihnen verboten sei, was dort erlaubt ist. Welche Bedeutung die ungleiche Verteilung der Orden über das Land auf die Entfaltung der Volksschauspiele genommen hat, ist schon gestreift worden, aber auch, welchen Zufälligkeiten die Verbreitung von Texten und Ausstattungen, die Umarbeitung eines Spieles, die Entstehung eines neuen Spielortes ausgesetzt sein konnte. Eines nimmt steigend zu und hält erst recht an mit der staatlichen Einmischung: das Theaterfieber des Volkes, das Versessensein auf kirchliche Stoffe, auf Engel und Teufel, Wunder- und Marterszenen, auf Prunk und Maschinerien. Das Volk, das seine Fürsten und hohen Herren in prunkvollen Sälen und Gärten ihrer Residenzen und Paläste sich an welscher Theaterkultur und Musik ergötzen sah⁴⁹, unterdrückte seinen eigenen Schauspielhunger, sein Kulturbedürfnis, das durch solche Beispiele erst recht aufgestachelte Verlangen nach eigener Betätigung, nach Ausdruck und Gestaltung seines Lebens, nach Anschauung und Rührung, nach Erschütterung und Erlustigung, nach Überraschung und Befreiung aus der Alltäglichkeit wegen etlicher Verbote und Strafen nicht, sondern suchte nur neue Auswege zur Befriedigung seiner Lust. In Predigten und Prozessionen, in Literatur und Theater, in Malerei und Musik hatten die neuen Orden dem Volke die barocke Anschauung von Welt und Kirche eingeprägt und dieses mit einer gewissen Neigung und Vorliebe sich in den berausenden Barock hineingelegt. Mit der Gegengreform hatten Jesuiten und Kapuziner, Benediktiner und Weltgeistliche barocke Art und Kunst in das unscheinbarste Dorfkirchlein hineingetragen und die eigensten und innigsten Denkmäler des Volkes als einfältig und unschön erscheinen lassen. Ebenso hatte der Barock das Theaterleben der meisten Orte sich untertan gemacht und selbst die schlichtesten Weihnachtsspiele und Fastnachtsschwänke der Landbevölkerung beiseite geschoben. In seinem Hang zum Irrationalen, in seiner frommen und leidenschaftlichen Sehnsucht, in seiner hellen Freude am bunten Sein und in seiner beweglichen und frischen Fülle, kurz in seinem sinnlichen Empfinden und Gestalten hatte es ja schon im alten Spiel

⁴⁹ Wo immer ein Prinz auf seiner Reise durch Tirol feierlich begrüßt wurde und sich in einer Stadt aufhielt, fand zu seiner Ehre nach Wiener und Münchner Hofgeschmack ein italienisches Festspiel statt. So sollten die Majestäten Franz I. und Maria Theresia anlässlich der Hochzeit ihres Sohnes Leopold, des Großherzogs von Toskana und späteren Kaisers, mit der spanischen Prinzessin Luise, vom Merkantilgericht in Bozen durch Veranstaltung eines Singspiels „*La Pace di Mercurio cantata in Bolzano*“ (t. Verona, Moroni 1765) geehrt werden. Die Musik stammte von dem Neapolitaner Tommaso Trajetta, die Verse von Zaccaria Betti. — Bei der Durchreise des lombardischen Gouverneurs Erzherzog Ferdinand veranstaltete der bischöfliche Hof zu Brixen die Aufführung „*La Prova dell' opera, divertimento teatrale*“ (Bressanone, G. C. Krapf 1771). — Bei Ankunft der Königin Maria Karolina von Neapel, einer Erzherzogin, zog es das „hochfürstliche Brixnerische Hoftheater“ vor, ein deutsches dreiaktiges Schauspiel: „Das beglückte Eheband“ aufzuführen. Ausnahmsweise wurde der gesamte Text gedruckt (bei J. C. Krapf, Brixen, April 1768). Dagegen fanden bei Festlichkeiten zu Ehren der eigenen Herrschaften deutsche Bühnenspiele statt, z. B. anlässlich der Sekundiz des Fürstbischofs Leopold v. Spaur auf der Gymnasialbühne zu Brixen das Märtyrerdrama „Christlicher Heldenmut, vorgestellt in Eustachius“ (Brixen, J. C. Krapf 1768). Auf solche höfische und klösterliche Festspiele, deren sich eine stattliche Anzahl da und dort erhalten hat, werde ich an anderer Stelle zurückkommen. Hier möchte ich nur noch hinweisen, wie vielseitig oft derselbe Stoff in Tirol behandelt wurde; hier der des hl. Eustachius durch den Anführer der Innsbrucker Komödianten, durch die Jesuiten in Innsbruck und Trient, durch den Hofdichter am Brixner Stuhle und dann noch durch die verschiedenen Bauernregisseure.

weniger Wert auf das bloß dichterische Wort als auf das Zusammenspiel der einzelnen im ganzen Großen, auf Handlung und Ausstattung, Massenszenen und Aufzüge, Gestik und Mimik an den Tag gelegt. Dankbar nahm das Volk die Einbeziehung aller Künste in das festliche Spiel an, leicht ging es auf die alttestamentlichen Vorbilder als Symbole des Neuen ein; denn solche Hinweise kannte es aus Predigt und Schrift. Freudig begrüßte es die große stoffliche Erweiterung durch Aufnahme neuer Legenden und Historien, die architektonische und maschinelle Ermöglichung des Wunderbaren auf der Bühne und die „historisch“-prunkvolle Bereicherung der Kostüme. Selbst mit manchen antiken Vorbildern fand es sich ab, insoweit es in seiner eigenen Naturmythologie Verwandtes, Nymphen und Genien der Elemente, und das Vergängliche darin ein körperliches Gleichnis fand. Adolf Pichler läßt in seiner Erzählung „Die Franzosenbraut“ (Tiroler Novellen des 19. Jahrhunderts, Reclams Universalbibliothek Nr. 6313—6316, S. 242 ff.) die Wiltener Patrioten sogar ein biblisch-assyrisches Spiel „Jael und Sisara“ als Gleichnis für den bevorstehenden Kampf wider die Bedrücker Tirols aufführen. Das barocke Theater als kirchenfestliche Volkssache war in dem Maße vervollständigt worden, daß der einfache Mann es als einen gestifteten Brauch, als wesentlich in seinem Festkalender, als sein Werk und seine Kunst ansah und dies alles wider die freigeistigen Neurer und Zerstörer aus religiösem Eifer und aus Anhänglichkeit an den schönen Spielbräuchen bis auf das äußerste zu verteidigen bereit war. Wie dieser enge Zusammenhang von Spiel und Kirche, Gelübde und Theater das Verhalten bis im entlegensten Dorfe entschied, besagt ein bayerischer Bericht von 1812 im Innsbrucker Staatsarchiv über die große Neigung „ausschließlich nur für solche Spiele, wo religiöse Gegenstände und hl. Personen vorkommen... Der geschulteste Volksdichter würde nicht im Stande seyn, ein Drama zu verfertigen, das für den Sinn des Volkes wäre. Dieses würde zuverlässig alle seine mit dem Aufwande von mehreren tausend Gulden erbauten Bühnen eher niederreißen, als sich zur Auf- führung und zum Besuch von Spetakeln bequemen, in welchen kein Christus, kein Engel und Teufel auftritt. Es ist dieses nun einmal in dem ganzen National- charakter der Tiroler eingewurzelte Richtung ihrer Phantasie, ohne daß man sagen kann, daß diese Richtung eine Folge von außerordentlicher Bigotterie sey, denn dieser beschuldigt man den Tiroler ungeachtet jenes Hanges und obgleich er tiefe Verehrung für fromme Geistliche bezeigt, heiße Anhänglichkeit an seine Religion, großen Haß gegen Juden äußert (?), leidenschaftlich für Pracht und Pomp seiner Kirchen sorgt, dennoch mit Unrecht. Er ist sicher nicht bigotter, nicht abergläubischer, als die Bewohner der benachbarten Kreise, und ist es weniger als die Bewohner der nördlichen Kreise des Reichs. Er ist fähiger, in Religionsfanatismus zu geraten als andere Völker, weil er eine lebhaftere, wär- mtere Phantasie hat, aber er ist nicht bigot.“ Man verspürt noch die erregte At- mosphäre nachzittern, die die gewaltsame Unterdrückung der Figuralprozes- sionen und Passionsspiele an verschiedenen Orten des Inn- und Etschlandes ausgelöst hatte, wenn man den ersten Bericht liest, den eine aufgeklärte Beamten- seele über den Stand der geistlichen Spiele im Lande im Jahre 1816 an die wieder in Tirol eingesetzte österreichische Regierung erstattete⁵⁰: „Nur ein Volk, welches einerseits für die Religion seiner Väter enthusiastisch eingenommen ist, andererseits aber von seiner Religion grobsinnliche und materielle Begriffe hat, nur ein solches Volk kann für grotesk religiöse Spiele eine verschiedene Vor-

⁵⁰ Ad. Pichler, Über das Drama des Mittelalters in Tirol, Innsbruck 1850, 76.

liebe hegen.“ Auch Kaspar Graf v. Sternberg spielt an die Widerstände und Revolten verschiedener Orte an, wenn er auf seiner Reise durch Tirol noch im Jahre 1804 bemerkt: „Ein Comödien- oder Faschingsverbot könnte diese sonderbar gemischten Charaktere, welche das eigentümliche Freiheitsgefühl ihrer physischen Lage unter keinen Umständen verleugnen, zu einer Unzufriedenheit bringen, deren Folgen sich nicht immer hindern lassen“⁵¹.“ In den Berichten der Kapuziner und Jesuiten über die Aufhebung der Figuralprozessionen und Bekämpfung der Mysterienspiele lebt der Unmut der geistigen Führer über die Zwangsmaßnahmen der Regierung in beredten Worten fort.

Die von Sikora angeführte Zahl 161 der tirolischen Spielgemeinden ist zwar von ihm aus etlichen anderen Spielhinweisen als gerade aus obigen Akten mitberechnet, erreicht jedoch die Höhe der tatsächlichen Spielorte nicht. Diese kommt vielmehr jener der deutschtirolischen und einzelner gemischtsprachigen Gemeinden des Landes mit der fortschreitenden Forschung immer näher. Über die Häufigkeit der Aufführungen herrscht gleichfalls Unklarheit, über die Zahl und Leistungen der Wandertruppen aus Tirol die größte Ungewißheit. Sikora entgingen selbst Aktenstücke des Innsbrucker Staatsarchivs, die von weiteren Aufführungen aus jener Zeit berichten. Ein übersehenes Faszikel von Ansuchen aus einem der spieleifrigsten Theaterwinkel des Inntals, der Gemeinden Erl, Thiersee und Kiefersfelden, das aus Tirols bayerischer Zeit stammt, kam nun Hans Moser für seine Arbeit über Kiefersfelden zugute. Weitere Spielgesuche aus Innsbrucker Archivalien erwähnen Karl Klaar (dem Herrn Hofrat und Staatsarchivdirektor a. D. verdanke ich zahlreiche Hinweise), Josef Kraft, Otto Stolz u. a. in Lokalgeschichtswerken. Endlich ist aus solchen Akten meist nur zu entnehmen, welche Stücke freierbeten, welche erlaubt oder verboten, aufgeführt oder unterdrückt wurden. Was alles in jener Zeit wirklich über die Stadt- und Landbühnen ging, wie und von wem es aufgeführt wurde, das vermögen diese Amtsstücke allein weder zu erfassen noch einschätzen zu lassen, geschweige denn ein anschauliches Bild vom Inhalt, Charakter, von der Herkunft, vom Schauplatz, von den Darstellern und von der Art der Darbietungen zu erwecken. Dazu ist das Bild, das man aus diesem Material gewinnt, einseitig durch die Polizeibrille der „aufgeklärten“ Regierung gesehen, die fast einzig auf Bekämpfung von Aberglauben und Dummköpfigkeit der Bauern eingestellt ist.

Zu der notwendigen Ergänzung und Berichtigung müssen auch die korrespondierenden Archivalien der einzelnen Spielunternehmungen selbst und ihrer Gemeinden und Pfarreien, dann das ältere Material und das der Archive der Brixner, Trientner und Salzburger Regierungen und Konsistorien, die Ratsbeschlüsse, Kopialbücher, Rechnungen der größeren Orte, Pfarreien, Kirchpropste, Zünfte und Bruderschaften, endlich der verschiedenen Orden und Stifte, Schlösser und alten Bauernhöfe eingesehen werden. Nach dieser Richtung leisteten beispielsweise neben Hartmann vor allem Reinhardstöttner und Trautmann für Altbayern Erprießliches und Vorbildliches, das auch Tirol zustatten kommt. Daß selbst Verfachbücher eine wertvolle Quelle bergen können, bewies Josef Kraft mit den oben erwähnten Daten aus dem Landecker Bezirk. Aus Chroniken, Reiseschilderungen, Landesbeschreibungen und Abbildungen mag noch mancher wertvolle Beitrag zur Geschichte unserer Volksschauspiele zu gewinnen sein. Die Veröffentlichungen der Belegstellen von Aufführungen aus der älteren

⁵¹ Reise durch Tyrol in die österreichischen Provinzen Italiens im Frühjahr 1804, Regensburg 1806, 141.

Sterzinger Zeit verdanken wir Konrad Fischner. Von ihm dürfen wir auch weitere Aufschlüsse über das Innsbrucker Theaterleben im Rahmen seiner zum Teil schon erschienenen Innsbrucker Chronik erwarten, die wohl über die Angaben bei Zoller und Unterkircher und über die Veröffentlichungen einer Zeitung hinausgehen und auf die ersten Quellen zurückgreifen werden, um damit ein dauerndes Werk zu schaffen. Paul Tschurtschenthaler erschloß vieles aus Bruncker Ratsprotokollen. Die ältesten von 1508 an und die Kirchenrechnungen sind erst durchzusehen. Der reiche Ertrag der Bozner Stadtarchivalien läßt sich stückweise nun auch schon verwerten. Über das Erler, Thierseer, Brixlegger, Bucher, Pradler und Fulpmer Volkstheater bestehen kleinere Arbeiten. Zahlreich sind die Zeitungsberichte über Karl Wolfs Meraner Volksschauspiele; auch über die zweite Vorkriegsgründung eines Freilichttheaters und Anno-Neun-Spieles in Kastelruth sind wir ähnlich unterrichtet. Aus den Nachforschungen von Archiv zu Archiv, von Widum zu Widum, von Gemeindeamt zu Gemeindeamt wird die Landkarte des tirolischen Volksspielwesens entstehen und die Sammlung der alten Spiele aufzunehmen sein. Einzelfunden verdanken wir etliche Rohabdrücke von interessanten Spieltexten, die namentlich hier noch nicht angeführt wurden, so „Don Juan“ und „Faust“, herausgegeben von Erich Schmidt in Brandls Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen (98, 241 ff.), das katholische Fauststück, die Faustkomödienballade und das Zillertaler Dr.-Faust-Spiel, behandelt von A. Tille in der Zeitschrift für Bücherfreunde (10, 129 ff.), das Prettaufer Faustspiel, herausgegeben von W. Hein in: Das Wissen für Alle (1 Nr. 36 bis 40), Die Altweibermühle, von Joh. Bolte, in Brandls Archiv (102, 241 ff.), eine bäuerliche Fastnachtsskizze der Kinder aus St. Martin in Passeier (von 1709), herausgegeben von Oswald Menghin in der Wiener Vierteljahrsschrift „Die Kultur“ (9, 101 ff.), Die Höttinger Peterlspele und sonstige Innsbrucker Hanswurstspiele, herausgegeben von A. R. Jenewein, Das Nikolausspiel in Flirsch, herausgegeben von J. Schönach im „Phönix“ (1851, Nr. 27/28), zwei Nikolausspiele aus Schwaz, herausgegeben von A. Depinyi im Gymnasialprogramm Götz 1912 und 1913, V. Rabers Weihnachtsspiel von 1511, herausgegeben von R. Jordan im Gymnasialprogramm Krumau 1902 und 1903, das Axamer Weihnachtsspiel von S. Klocker (1853), herausgegeben von Osw. Menghin in der Zeitschrift des Vereins für Volkskunde (20, 387—394), M. Matzgellers Weihnachtsspiel (um 1880 entstanden) in den N. Tiroler Stimmen vom 24. Dezember 1914, zwei Auftritte aus Reimmichls Tölderer Krippen- und Herodesspiel im Tiroler Volksboten 1897, Nr. 26, S. 11—13, und 1898, Nr. 2, S. 10—12, ein Bruchstück des Passionsspiels von Patsch, herausgegeben von Ad. Pichler in der Österr. Revue (5, 97—105, Wien 1867), Die Comedy vom jüngsten Gericht, herausgegeben von Matthias Jäger, Salzburg 1900, Das Erler Spiel von der Gerechtigkeit und Barmherzigkeit im Erler Passionsbuch für 1912 (3. und 4. Auflage), jenes Passionsspiel, in dem Schlossar „den Originaltext des alten Passionsspiels“ vermutete, „das in Steiermark zur Darstellung gelangte“, jedoch tirolischer Herkunft ist, herausgegeben von A. Schlossar in seinen Deutschen Volksschauspielen aus Steiermark, verschiedene Weihnachtsspiele bei Weinhold, Hartmann, Pailler, Mang (bei letzterem weitere Veröffentlichungen angeführt) usw. Im Verhältnis zu der Großzahl der einstmals aufgeführten Stücke ist die der veröffentlichten noch recht klein. Sie bevorzugt die literarhistorisch hervorragenden Stoffe, ohne die interessantesten, wie z. B. die mehrmals vorliegende dörfliche Bearbeitung eines Gregorius auf dem Steine, zu

erfassen, statt die verschiedenen Typen der Volksschauspiele vorzuführen oder die Leistungen der dörflichen Inszenensetzer, Bearbeiter und Dichter von Volksschauspielen aus der Masse der Stücke herauszuheben. Manches kulturhistorisch oder bühnengeschichtlich merkwürdige Stück, manches Zeugnis für die Phantasie und Gestaltungskraft von Landbewohnern liegt unter der Menge poesiearmer Abschriften und Überarbeitungen herkömmlicher Stücke, unter alten Schriften und Drucken von Bibliotheken und Museen, in Klöstern und auf Schlössern, bei Pfarrern, Lehrern, Dirigenten, Spielleuten oder deren Nachkommen vergessen oder verborgen. Bevor wir nicht den letzten Unterdachboden der alten Häuser durchgegangen sind, dürfen wir die Hoffnung nicht aufgeben, neue wertvolle Belege dieser unliterarischen und doch so strotzend reichen Volksdramatik wieder gewinnen zu können. Die Zahl der erhaltenen *Periöchen* und gedruckten Texte von Schuldramen und Hoftheatern, der Jesuiten, Benediktiner, Augustiner, Dominikaner und anderen Lateinschulen, der bischöflichen Regierung in Brixen und einzelner Städte ist weit größer, als man nach den bisherigen Abhandlungen annehmen möchte. Sie spielen ihre besondere Rolle in der Geschichte der Volksschauspiele als stoffliche und literarische Vorlagen. Auch Theaterzetteln, Plakaten und anderen Anzeigen aus früheren Jahrhunderten begegnet man noch. Von etlichen Figuralprozessionen erhielten sich Gemälde oder Votivtafeln in Kirchen und Kapellen, Sakristeien oder beim Mesner. Sie und die Abbildungen der Spieltennen sind nicht minder wichtig für die Trachtenkunde und Baugeschichte. Einiges erwarb das Bozner Museum und Innsbrucker Volkskunstmuseum. Masken und ähnliche Ausstattungsstücke sammelten Freunde von Altertümern. Schöne Stücke trifft man in den Museen zu Bozen, Brixen, Sterzing, Innsbruck und München an (s. Nachtrag auf S. 126).

Schwieriger als die Erfassung der Urkunden und Texthandschriften, des literarischen Rohmaterials, gestaltet sich die Feststellung der musikalischen Teile, der Arien und Chöre, die nur vereinzelt noch in mündlichen Überlieferungen als Kirchen- und Volkslieder da und dort fortleben; endlich der Bühne und ihrer Einrichtungen, der Dekorationen, Kostüme und Requisiten, der Leitung und Darstellung selbst. Nur wenige Spielorte der Gegenwart besitzen eine Art von Archiv und sichere Aufbewahrungsräume für ihre alten Theaterstücke, Drucke, Bilder und Kritiken, wie es zum Beispiel der Bühnenleiter der Katholischen Aktion in Meran, Otto Mayr, mit großem Eifer angelegt hat. Meistens endet mit der letzten Aufführung auch die Obsorge für das vergangene Spiel, nach Jahr und Tag ist schon kein Theaterzettel, keine Zeitungsbesprechung, keine Abrechnung mehr erhalten, die Kostüme dienen Motten und Mäusen zum Winterquartier. Nur die trügerische Erinnerung an das Spiel bleibt zurück; was in Vaters Jahren gegeben worden war, kann man noch unsicher aufzählen. Legenden entstehen. Über Großvaters Zeiten hinaus reicht keine zutreffende Überlieferung mehr. Daher konnte es kommen, daß unsere ältesten Spielorte selbst so gut wie nichts von ihrer rühmlichen Vergangenheit wußten (so z. B. die armselige geschichtliche Einleitung zum ersten Erler Textdruck, Innsbruck 1909), leichten Sinns Kostüme, Urkunden und Spieltexte ausliehen oder weitergaben oder zugrunde gehen ließen. Wohl keine der heutigen Spielgemeinden führt eine Chronik. Wenn nun das oder jenes Spiel sich modernisierte und über seine bäuerlichen Verhältnisse hinaus ins weitere breite Volk strebte, war auch schon der ganze Bruch mit der Vergangenheit vollzogen.

Außer Landes, aus der Wiener Nationalbibliothek, aus der Münchner Staats-

bibliothek, unter den Augsburger Zetteldrucken, in volkshundlichen Museen lässt sich noch manche Handschrift, manches Gesangbüchlein, manches Kostümstück heranziehen. Auch bayerische Klöster kommen in Betracht; aus Gegensatz zur Jesuitenbildung suchte der und jener Benediktiner, Augustiner oder Weltpriester aus Tirol im 18. Jahrhundert auswärtige Schulen auf oder blieb ganz außer Landes. Magnus Knipfelberger, der Bearbeiter des Oberammergauer Passionsspiels. Plazidus Scharl, der Salzburger Schuldramatiker, und Andreas Erhard, der Preisträger unter den bayerischen Dramatikern, waren Tiroler. Die vielfachen Beziehungen zwischen dem bayerischen „Pfaffenwinkel“ von Ettal und Oberammergau bis in die Ebene nach Andechs und Nordtirol gehen fast durchwegs auf solche geistliche Personen zurück. Auch die Sammlungen der Nachbarländer besitzen manches Dokument zum tirolischen Volksspielwesen, wie andererseits in den tirolischen verschiedene fremder Herkunft sind. Es geht nicht an, diese außer acht zu lassen; vielmehr sind nach allen Seiten Verbindungen herzustellen und ist das tirolische Volksschauspiel in den größeren Rahmen der schwäbisch-bayerisch-österreichischen Stammes- und Kulturgemeinschaft zu rücken.

Wenngleich im Vorstehenden und in den Veröffentlichungen des Literaturwissenschaftlichen Jahrbuchs (3 und 4), des Archivs für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen (15) und des Schlern (10), die als ein Ganzes zusammen betrachtet sein wollen, aus verschiedenen Ursachen nicht auf jeden Teil eingegangen werden kann, geht aus den Beispielen und Hinweisen schon deutlich genug hervor, daß das Volksspielwesen in Tirol sich nach drei Gebieten gliedert. Das eine umfaßt das Oberinntal und den Vintschgau als ausgeprägteste Heimat von Maskenspielen, Naturfeiern, kurz des Mimus des Volkes, der sich in Streitszenen am vielfältigsten hervortut. Solche werden vor der Hochzeit vorgeführt, solche besorgen die Dorfkritik und Aburteilung im Fasching usf. Diese alten, vorliterarischen Bräuche trugen dazu bei, daß die mittelalterliche *litigatio sororum*, das barocke Ringen zwischen Heidentum und Christentum oder zwischen Versucher und Beistand die größte Anteilnahme und Förderung des Volkes im geistlichen Spiele fanden. Ihr Mimus tritt uns als ursprünglichste Erscheinung des primitiven Spiels entgegen, die in den sinnbildlichen Ausdrücken schöpferischer Völker die Formen wechselt und die verschiedenartigen Steigerungen in ihren höheren Kulturen erfährt, im Wesen aber gemeinsam ist. Die tirolischen Arten des näheren zu bestimmen, bleibt umfassenden volkshundlichen Nachforschungen und sorgfältigen Vergleichen vorbehalten.

An der Salzstraße von Hall nach Augsburg und der Völkerstraße über den Brenner erhob sich im Zeitalter der Bergsegen der Mimus des Landes in der Verbindung mit der kirchlichen Liturgie zum großartigen Mysterienspiel der Bürger. Es ist die einzigartige Kulturstraße, die in Kunst und Literatur ebenso entschieden wie in Handel und Gewerbe. Die ehrwürdige Gründung der Augustiner Chorherren zu Neustift kommt als ältester Ausgangspunkt der Volksschauspiele an dieser Straße mit den dort seit dem 14. Jahrhundert aufbewahrten Spieltexten in Frage. Bisher befaßte man sich mit der älteren Spielgeschichte der Abtei nicht. Zum Beweis dessen, daß es noch in der Hochblüte der altdeutschen Mysterienspiele diese eifrig pflegte, seien etliche Stellen aus dem Neustifter *Registrum compositorum* aus der Zeit von 1510—1519 (cod. 46 des Neustifter Hausarchivs) angeführt: Folio 35 unter *Extraordinarie* für 1514: Item pfund IIII vmb zwei puech papir pro ludo pasquo; Folio 6b unter *pro bibalibus* (= Trinkgelder) et novo anno für 1511: Item libram unam pro honore (?)

quibusdam de brixina venientibus et ludum facientibus in refectorio pro recreatione factum dominica est mihi; Folio 43b unter Extraordinarie für 1515: Item libras XXII pf. XI magistro philippi pictori pro paramente (?) de pingendis ad ludum quod habitum in festo s. trinitatis. Mit dem Übergang der Spiele vom Klerus auf die Bürgerschaft treten die wichtigen Verkehrsplätze und Bergwerksorte an der Brennerstraße in den Vordergrund: Hall, Sterzing, Brixen und Bozen werden die tonangebenden Städte. Neustift nahm mit der Einführung der Opernmusik seine vorbildliche Rolle wieder auf. Freilich in der Landeshauptstadt durch die Jesuitenspiele und die Hofmusik überflügelt.

Dem Gebiete westlich der Brennerstraße, Oberinntal und Vintschgau, entspricht östlich das Unterinntal und Pustertal, beide verkehrsgeographisch durch ihre Pässe ehemals enger als in der Zeit der Bahnen und Autos miteinander verbunden. Sie stehen sich landschaftlich, soziologisch und ethnographisch nahe, selbst im Baustil tritt das Gemeinsame stark hervor. Die Verwandtschaft ihrer Spiele ist schon oben gestreift worden.

Der Lokalforschung fällt die erste wichtige Aufgabe zu, die einzelnen Mark- und Mosaiksteine zu dem bunten Bilde unserer volkstümlichen dramatischen und mimischen Kultur ans Licht zu fördern. Eine beispielhafte Arbeit eröffnete nach dieser Richtung Hans Moser in seiner Geschichte des Volkstheaters von Kiefersfelden⁵², der er solche der Nachbarspielorte folgen lassen will. Sie ist wegen der Angrenzung des Ortes an Tirol auch für dessen Theatergeschichte wichtig und greift durch die Begründer des Kiefersfeldner Spieles unmittelbar auf das Tirolische über. Es sei daher mit etlichen Worten der Inhalt der Arbeit angedeutet und mit den tirolischen Verhältnissen in Zusammenhang gebracht.

Ausgehend von der mimischen Begabung des bayerisch-österreichischen Stammes, scheidet Moser die mittelalterlichen Bürgerspiele scharf von denen der kleinen Leute im Zeitalter des Barock. Für Tirol setzte die Wende mit dem Tode der Ambraser Herrin, Philippine Welser, und Ferdinands II. Wiedervermählung mit einer Gonzaga ein, wie in der Arbeit über die altdeutschen Karwochen- und Fronleichnamspiele des näheren dargetan wurde. Die biblischen Aufführungen kleinerer Kreise lassen sich in Tirol an der Hand der städtischen Ratsprotokolle vom 16. Jahrhundert bis herauf in den Dreißigjährigen Krieg verfolgen, und zwar als von den Städten begünstigte Jahreserscheinungen. Die alten Bürgerspiele leben nur mehr vereinzelt fort und geben ihre altdeutschen Texte unmittelbar an Wandertruppen und Dörfer der Nachbarschaft weiter, die, wie oben an etlichen Beispielen ausgeführt, je unzugänglicher und unabhängiger in ihrer Selbstherrlichkeit als Haupt- und Gerichtsorte eines Tales oder in sich abgeschlossenen Gebieten, desto zäher daran festhalten und das Eindringen des barocken Stils, vornehmlich in Südtirol, hinauschieben. Inwieweit das Dorf schon aus älterer Zeit dramatische Spiele besaß und diese durch die kirchliche Gegenreform benützt und verdrängt wurden, sehen wir noch nicht klar. Mosers Übersicht geht auf diese verwickelteste Frage nicht ein. Er begründet auch nicht die soziale Umwälzung im Volksspielwesen, die in Tirol durch wirtschaftliche und religiöse Erschütterungen, durch das Auftreten der Hofbühne mit ihrer festgestellten Spielerschar und durch die fahrenden Komödianten, die Jesuitenspiele und Kapuzinerprozessionen und durch die sonstigen Klosterbühnen und schau-

⁵² Das Volksschauspiel zu Kiefersfelden, ein Beitrag zur Kulturgeschichte Altbayerns, in: Oberbayerisches Archiv 66, 117—208.

spielenden Studenten veranlaßt wurde. Die Kapuziner gingen von Innsbruck aus, zogen Bayern und Salzburg in ihren ursprünglichen Provinzbereich und gründeten neue Bruderschaften zur Anbetung des hl. Blutes, zur Verherrlichung des Altarssakramentes und zum guten Tod, immer das Leiden Christi veranschaulichend. Diese Bruderschaften unterscheiden sich wesentlich von den älteren, zunftgemäßen, die der kirchlichen Einordnung vielfach entwachsen und zu beruflichen Gewerkschaften gediehen waren, durch ihre geistliche Verwandtschaft mit den Kongregationen, rekrutierten sich aber nicht wie diese bei den Jesuiten aus den Adeligen und Vornehmen als den Gebildeten jener Zeit, sondern aus kleineren und kleinsten Leuten. In den Tiroler Städten, wie Bruneck, läßt sich diese Tätigkeit der Kapuziner ebenso deutlich an der Hand der Ratsschriften verfolgen, wie in bayerischen, z. B. in Rosenheim. Hans Mittl schildert in seinem Beitrag zur Festschrift „600 Jahre Rosenheim“ (ebenda 1928) den gewaltigen Auftrieb, den das kirchliche Leben zugleich mit der Spielbetätigung durch das Auftreten der Bettelmönche aus Tirol nahm und unter dem Vorbild der Münchner Jesuiten zu barocken Formen in der Prozession anwuchs⁸⁸. Teils infolge der Ausgestaltung der einzelnen Figuren innerhalb des Umgangs, teils auf dessen Einstellung hin gingen die Spiele auf feste Brettergerüste über. Alles aus Andacht und Spiellust.

Moser sagt von den Jesuiten, sie hätten die Andacht zur Komödie, das Volk aber die Komödie zur Andacht gemacht. In dieser Zuspitzung kommen jedenfalls die Kapuziner zu kurz, die in ihrer eindringlich plastisch-drastischen Art das Leidenswerk Christi und das Bußwerk des Christen allen zunächst brachten und Geißler, Kreuzzieher und Ausgespannte in ihren Büsserzug zogen. Moser zeigt am Wirken der Benediktiner und anderer Klöster und ihrer Schüler wie ein außerordentlich wichtiger und großer Teil der Bevölkerung systematisch zum Theaterspiel erzogen wurde und welch zahlreiche Volksgemeinschaft sich zu mancher Aufführung einfand. Wie die von ihm angeführte Zahl der bayerischen Spielorte und Vorstellungen weit hinter der Tirols zurückbleibt, so stehen auch diese Zahlen von Spielbesuchen auffallenderweise den tirolischen nach; wofern man den Angaben der Chronisten Glauben schenken darf, zählte z. B. das Oberammergauer Passionsspiel von 1760 amtlich zehntausend Personen, das einmalige Bozner Fronleichnamsspiel von 1744 allein vierzigtausend. Prüft man solche Angaben, so wird man freilich diesen Vergleichen und Statistiken gegenüber skeptisch. So sind z. B. fast alle Daten über Fassungsraum und Besuch von Tiroler Bauerntheatern, die K. v. Gumpfenberg in seinem sonst so dankenswerten Beitrag in der Zeitschrift des Alpenvereins (1889) anführen kann, unzutreffend. Auch die von Hans Moser im „Bayerischen Heimatschutz“ (24. Jahrgang, S. 72—89) begonnene Übersicht über das altbayerische Volksschauspiel des 17. und 18. Jahrhunderts vermag uns zwar annähernd ähnlich wie die Sikora's über das tirolische ein Teilbild zu geben; aber es besagt eigentlich doch nur, wie armselig unser Wissen von den dramatischen Volksbräuchen der letzten Jahrhunderte noch ist und wie viel es der Arbeit und Nachforschung bedarf, um diesen mageren Ertrag mühevoller Durchsicht eines ganzen und wichtigsten Archivs einigermaßen zu ergänzen.

⁸⁸ Ludwig Eid schildert in seinen ausgewählten Studien zur Geschichte und Volkskunde „Aus Alt-Rosenheim“ (ebd. 1906, 117 u. 369 f.) eingehend den „großen Anlaß von 1637“ und gedenkt auch kurz der dramatischen Spiele von Rosenheim. Die Darstellungen verdienen zur Beweisführung für das Wirken der Tiroler Kapuziner Beachtung.

Für die Geschichte des Volkstheaters in Kiefersfelden bleibt die Herkunft jener Handwerker näher zu bestimmen, welche von der österreichischen Regierung zur Eröffnung der Hammerwerke in Kiefersfelden um 1600 herangezogen wurden und welche als Urheber der Spiele angesehen werden. Ihre ursprünglichen Beziehungen zum tirolischen Volksschauspiel sind gleichfalls noch kennen zu lernen. Es seien Zillertaler gewesen, sagt der Lokalforscher Johann v. G. Gierl. Tatsächlich befand sich oberhalb Fügen ein Schmiedewerk (vgl. Karl Mair, Das ärarische Hammerwerk in Kleinboden im Zillertal, in: Tiroler Heimatblätter VI, 41 ff.). Die Hauptwerke des österreichischen Staatsbetriebs lagen in Jenbach, Pillersee, Kössen und Kastengstatt. Verschiedene Spielhandschriften von Erl, dessen Theatergeschichte gleich der Oberaudorfs mit der von Kiefersfelden aufs innigste verknüpft ist, sprechen von unmittelbaren Beziehungen zum Brixental. Moser vermag eine persönliche Beziehung zwischen Zillertal und Kiefersfelden festzustellen. Solche Angabe gibt jedoch nur ein neues Rätsel auf, da wir von Zillertaler Volksspielen, mit Ausnahme des oben erwähnten Zeller Nikolausspiels aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, noch nichts wissen. Der sonst so findige Benachrichter Sikora versagt in seiner Statistik des 18. Jahrhunderts ganz. Die Zillertaler Volkslieder verweisen aber auf dramatische Volksbräuche: Solche wurden von dem staatlichen Spielverbot von 1751 nicht so sehr getroffen und deshalb auch in den Akten selten berührt, weil sie sich meistens nicht auf öffentlichen Plätzen und Bühnen, sondern in den Bauernstuben in aller Stille des Dorfes abspielten. Aus dem Zillertal stammt weiters eine Handschrift des Tiroler Fauststücks — nach ihm dürfte noch 1856 in Kufstein gespielt worden sein —, eine zweite aus Prettau. Da sind schon Beziehungen zwischen den Zillertaler Schmiedegesellen und Bergleuten und denen des Ahrntales möglich. Solche standesgemäße Verbindungen in Spielsachen lassen sich auch andernorts feststellen. So veranstalteten Fulpmes und Schwaz im selben Jahre 1769 zu Ehren der großen Helferin der Bergknappen und Hammerleute, der hl. Ursula, dasselbe Spiel (vgl. Innsbruck, Staatsarchiv: Wörz, Materialien; Originalakten unter Kultur). Moser vermutet, daß die ersten Spieltexte aus Schwaz stammten, mit dem das Hammerwerk Verbindung besaß, dessen Erze es verarbeitete und woher es auch seine geschulten Arbeiter nahm. Doch muß Moser im übrigen über die älteste Spielzeit sich auf nicht kontrollierbare Angaben früherer Veröffentlichungen verlassen und kann er auch für Kiefersfelden sichere Daten erst aus den Akten der Einschränkungen und Verbote der Spiele beibringen. Sorgfältig schildert Moser ihre Grundlagen, charakterisiert das Volk an der Kiefer und das Verhältnis der Kirche zum ländlichen Volkstheater Altbayerns und Tirols während des 17. bis 19. Jahrhunderts überhaupt. Diese Darstellung kann auf allgemeine Beachtung, wenigstens für die meisten Inntaler Spielorte, Anspruch erheben. Die barocken Verhältnisse beanspruchen freilich eine vielseitige Berücksichtigung, wie oben angeführt wurde. Über die Ausbreitung der Bibelstücke der Meistersinger, wie Hans Sachs und Basti Wild, reden die Ratsprotokolle etlicher Tiroler Städte eine deutliche Sprache; aus ihnen erfährt man etliches über die frühe Bildung von Wanderschauspielertruppen, über schauspielernde Klosterschüler und über das Auftreten fremder Komödianten im Lande⁶⁴. Alle diese Faktoren spielen auch im dramatischen und

⁶⁴ C. Fischner, Die Volksschauspiele zu Sterzing im 15. und 16. Jahrhundert, in: Zeitschrift des Ferdinandeums III, 38, S. 353 ff. — Wackernell, a. a. O. CCXXXIII-V. — J. Hirn, Erzherzog Ferdinand II., II 474, 476 ff. — Derselbe, Maximilian der Deutschmeister, I 375 usf. — M. Straganz, Hall in Tirol, Innsbruck 1903, I 391 ff. — A. Dörner, Die geistlichen

mimischen Volksbrauch mit. Mosers eingehende Schilderung der Kiefersfeldner Theaterschicksale von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart an der Hand der dortigen Spieltexte (99) und den von verschiedenen Seiten herangezogenen Archivalien gehört zum Sorgfältigsten und Lehrreichsten, was bisher über eine unserer noch bestehenden Volksbühnen geschrieben wurde, und hat über die örtliche Begrenzung hinaus vielfach als ein Musterbeispiel Wert.

Moser läßt dieser volkswissenschaftlich-historischen Abhandlung demnächst eine literarisch-bühnengeschichtliche im „Bayerischen Heimatschutz“ folgen. Darin werden die 99 Texte von Kiefersfelden aus kulturhistorisch-stofflichem und stilkritischem Interesse heraus untersucht. Er unterscheidet drei Hauptperioden in der Geschichte des ländlichen Volksschauspiels. Sie decken sich zeitlich im großen und ganzen mit dem 17., 18. und 19. Jahrhundert. Faßt man die wichtigsten Festspiele in Tirol ins Auge, so kann man hinzufügen, daß ungefähr von 1550 bis 1650 noch die städtischen Schulmeister und gebildeteren Zunftleute die Spieltexte zurechttrichteten, von 1650 bis 1750 die Ordensgeistlichen den Ton angaben und daneben auch Wandertruppen mit ihren Textbearbeitungen zur Geltung kamen, von 1750 bis 1850 die Texte den ländlichen Spielführern überlassen waren und von 1850 an wieder Gelegenheitsdichter aus dem Klerus sich ihrer Um- oder Neubildung annahmen. Stofflich charakterisiert Moser seine drei Hauptperioden dahin, daß in der ersten die Bibelstücke, in der zweiten die dramatisierte Heiligenlegende und das moralische Exempelstück und in der dritten das weltliche Ritterschauspiel vorherrschen. Jedes Spieldorf suchte im Verlauf des 18. und 19. Jahrhundert eine „Spezialität“ seiner Bühne herauszuarbeiten und in ein besonderes Licht zu rücken. Kiefersfelden verlegt sich seit hundert Jahren auf das romantische Ritterstück, während z. B. sein Gegenüber, Erl, früh das Passionsspiel zur vornehmsten Hauptsache seiner Bühne erhob. Obige Kennzeichnung darf daher nicht ängstlich angewendet werden. Für Südtirol trifft sie nicht mehr zu. Die primitiven Spielbräuche der Weihnachtszeit und des Faschings läßt sie außer acht. Noch mehr wird Mosers literarische Charakterisierung dieser Gruppen zur Erkenntnis des Typischen erwünscht sein. Anschließend an dieses aufschlußreichste Kapitel behandelt er die Ausdrucksmittel des ländlichen Theaters. Wer immer sich der Erforschung eines ländlichen Volkstheaters in Tirol unterzieht, wird an Mosers Abhandlung einen aufschlußreichen Führer haben.

Die Universitätsbibliothek als amtliche Tyrolensienbücherei des Landes, das Museum Ferdinandeum als Besitzer der größten Sammlung handschriftlicher Spieltexte und das Volkskunstmuseum in Innsbruck in seinem Interesse für Gemälde, Votivtafeln und sonstige Darstellungen und Requisiten von Figuralprozessionen und Volksspielen sind neben den Bezirks- und Ortsmuseen berufen und bereit, zur Sammlung und Erhaltung solcher Dokumente beizutragen. Ob nun die Besitzer solcher Gegenstände sie einem solchen Institute ganz überlassen oder als Leihgabe unter Wahrung ihres Besitzrechtes zur sicheren Aufbewahrung übergeben und auf diese Weise sie vor Vernichtung oder Verschleppung außer Landes sicherstellen wollen, beides kann nur aufs wärmste empfohlen werden, damit die Dokumente dem Lande erhalten bleiben und der

Bürgerspiele in Bruneck a. a. O. — Derselbe, Komödianten auf den Bozner Märkten von 1684 bis 1764, in: Der Schlern X 223 ff. (Bozen 1929). — L. Pirkl, Festschrift zum 50jährigen Stiftungsfeste des Schwazer Liederkranzes 1908, Innsbruck 1908, 16 ff. — P. Weitlaner, Die Marktgemeinde Wörgl, Innsbruck 1911.

Volkskunde erschlossen werden. Mit einer Bekanntmachung solcher Gegenstände und ihres Aufbewahrungsortes allein wäre den Sammlern und Händlern die Möglichkeit geboten, sich auf diese Reste des tirolischen Volksspielwesens zu stürzen. Wo kein feuersicheres und gut verwaltetes Gemeinde- oder Pfarrarchiv sich befindet, ist die Verwahrung jedes wertvollen Stückes in einem der genannten Institute zu betreiben. Der offiziellen Tiroler Volksliedersammlung käme die Aufgabe zu, sich der Lieder und sonstigen Vertonungen von Spielen anzunehmen. Der Verfasser dieser Zeilen ist zu weiteren Aufschlüssen zur Erforschung von Volksschauspielen oder zur Sammlung oder Sicherung wertvoller Handschriften und Sachgegenstände gerne bereit und für jede Mitteilung über das Vorhandensein solchen Materials oder von schriftlichen und mündlichen Nachrichten dankbar (Anschrift: Innsbruck, Universitäts-Bibliothek). Bei aufrichtiger Unterstützung durch die unermüdlichen Pioniere unseres geistigen Heimatschutzes, im hochw. Klerus, bei den Herren Lehrern und den verschiedenen Spielveteranen, müßte jenen, welche die Sicherung von Texten, Melodien, Bühnen- und Spielgegenständen auf sich nehmen, noch immer manch wertvoller Fund erschlossen werden. In den bisherigen literar- und kulturhistorischen Veröffentlichungen findet man gar wenig von dem hier herangezogenen Material zu einer noch in weiter Sicht stehenden Geschichte der Volksschauspiele und des Theaterlebens in Tirol, was vielleicht am deutlichsten dartut, daß das Gebiet noch viele Fundgruben birgt und ihre Erschließung des „Schweißes der Besten“ wert ist.

*

Wem das Volksschauspiel nur ein Anlaß wäre, aus Scheu vor dem Leben in alten Truhen zu kramen oder Zahlen und Daten herauszuklügeln, von dem erlebte unser Volk und sein Spiel keinen dauernden Gewinn. Goethe sagt, Wahrheit sei fruchtbar, und Franz von Assisi prägte den Spruch: „*Tantum homo habet de scientia, quantum operatur*.“ Das Volksschauspiel lebt, gedeiht und macht da und dort kräftigen Anlauf zu neuem Bestand im Zeitalter der großen Not unserer Nation, der argen Verkümmerng unseres Volkstums, hier zunächst durch die Lostrennung Südtirols; gedeiht im Gegensatz zur Krise aller deutschen Stadt- und Staatstheater. Unter solchen Verhältnissen hat eine Rückwärtsschau ihre zeitgemäße Berechtigung, als sie der Gegenwart und Zukunft des Volkes und seiner Spiele zu frommen vermag und auch den Mut aufbringt, sich mit diesen nach bestem Wissen und Gewissen auseinanderzusetzen. Freilich, sagt Friedrich von den Leyen in seiner „Deutschen Dichtung“ (S. 4), „wer sich der Gegenwart zuwendet, kann sich bloßstellen und vergeifen, wie der Gelehrte niemals, der vielen Vorgängern auf gebahnten Straßen folgt. ... Aber in den aufbrandenden Kämpfen der Zeit die bleibenden und gestaltenden Mächte zu erkennen und für die Zukunft zu retten, ist eine stärkere Aufgabe, besonders wenn man das Ganze aus Fragmenten, die Gestaltung und Vollendung aus einer gärenden, brodelnden Masse herausheben muß. Sollte dies gelingen, und gelänge es auch nur in der Anlage und in der und jener Aufklärung, so könnte das Erreichte Entschlossenheit und neue Lust zur Arbeit an unsrer Zeit für die kommenden Zeiten überall wecken, und das Dunkel und die Verzagtheit überall bannen helfen, die nun wie ein lähmender Alpdruck — ach, wie lange schon! — auf unsern Seelen liegen“.

Volksschauspiel macht einen dicken Trennungsstrich nach oben und nach unten, gegenüber dem Berufs- und dem Vereinstheater, Berufstheater will

Sinngebung menschlichen Schicksals kraft dramatischer Gestaltung, will vollendete schauspielerische Verkörperung des Wortkunstwerkes, will Hochschule nationaler Theaterkultur sein, will weithin voranstehen in der Darbietung edelster Genüsse und der Erhöhung des Lebens (wofern es sich nicht schon als Amüsiertheater bekennt). Fragen wir einstweilen nicht, was es uns heute tatsächlich ist. Vereinstheater begrenzt sich selber auf Vereinsmitglieder, Vereinsstücke, Vereinsabende. Volksschauspiel will Ausdruck, Leistung und Zielpunkt des betreffenden Volkes und seines Daseins, will Höchstpunkt des gemeinsamen Festes sein und die erlebnisbildende Kraft des Volksgefühls unmittelbar auf das Volk auswirken. Volksschauspiel glaubt an das, was es vorstellt, stellt es mit seiner ganzen Seele als etwas mit ihm werdendes Großes dar, nicht als Leistung dieses oder jenes Virtuosen, der das Publikum durch seine artistisch individuelle Höchstleistung entzückt, sondern als etwas Gemeinsames, das jeden mit einem sein Leben fordernden Anspruch angeht und vor Entscheidungen stellt: als Weg zum Leben. Volksschauspiel kennt kein Publikum, sondern seine Gemeinde, von der es keine Welt anderer Wirklichkeit, anderer Bildung und anderen Berufes trennt; dieselbe Veranlassung, dasselbe Verlangen, eine Stimmung und Gesinnung verbinden Mitwirkende und Miterlebende.

Volksschauspiel ist etwas aus dem Volke und seiner Kultur Gewordenes und sich Fortentwickelndes. Barock und Romantik halten noch ihre Hände auf die Schaulust des heutigen Volkes. Mit dem Kulissenreich und der Ritterwelt zahlt dieses seine verjährten Zehnten. Die „aufgeklärten“ Behörden haben es aus dem Festkalender des Volkes streichen wollen und vom Hauptplatz der Gemeinde in abseitige Bretterbuden vertrieben. Mit dem künstlichen Lichte setzte sich manche bühnenmechanische Unwahrheit im Volksspiel fest. Der Bauer will seine himmlischen Gestalten von himmlischem Glanze umflossen sehen. Der Engel des Herrn soll geheimnisvoll herniederschweben (und sähe man selbst die Drähte und hörte die Räder der Maschinerie). Das Absonderliche und Fremde hat beim Volke noch immer stärksten Reiz. Einstmals war das Reich gar groß, dessen Fürsten der Tiroler huldigte, es reichte nach Spanien und in die Niederlande, es verband mit Italien und der Levante und drang bis in tausend und eine Nacht. Da war wohl das Sprichwort aufgekommen, daß das nicht viel wert, was nicht weit her ist. So sehr der Tiroler als Lokalpatriot gilt, im Reiche des „Scheins“ machte der Hüter der Völkerstraße sich alles untertan. Es fiel ihm gar nicht ein, sich etwa selbst mit der bocksledernen Hose auf der Bühne zu zeigen und als Hauptperson dort in seiner Mundart zu reden. Er war erfüllt von der barocken Auffassung des über alle Welten sich emporwölbenden Festlichen und Weihevollen, von den Wundern und Kämpfen des Himmels und der Erde, ein Gedankengang, der dem Ausländer, sonderlich dem Romanen und Engländer, unverständlich geworden ist. Das legt sich wie ein Trachtenstück nicht über Nacht ab, das ist aber gerade keine Lebensnotwendigkeit des Volksspiels, will aber auf einen echten, großen Stil gelenkt, in seinem Formwillen befreit sein, das kann auch in Glaube und Heimat, Vaterland und Volk, Einheit und Freiheit seinen höherrichtenden Zielpunkt finden.

Volksschauspiel ist nichts schablonenhaft Eintöniges, sondern so vielfältig, frisch, gesund und echt, wie gerade das Volk selbst und seine bunt wechselnde Landschaft. Volkstum ist nicht Bauerntum allein, ist nicht nur in Erl und Thiersee daheim. Volkstum umfaßt das ganze Tirol und wird erst eins im Zusammenschluß aller Schichten, wird erst groß und hinreißend mit der Jugend. Volks-

schauspiel nennt sich das warme, heimelige, absicht- und zweckfreie Stubenspiel des Weihnachtswinters, Volksschauspiel regt und bewegt sich im unbändigen Fasching, Volksschauspiel feiert den Sommer und steigt andächtig ergriffen empor bis zur erhabensten Höhe von Golgatha. Volksschauspiel war vor dem neuzeitlichen Fremdenverkehr gehaltig und mächtig und wendet sich nicht an eine bunt zusammengewürfelte Masse von Menschen, sondern an sein Volk, seine Gläubigen, seine Wallfahrer. Volksschauspiel wird aber auch immer wieder als Tribunal und Spiegel seiner Zeit dienen und in der Ablegung seines religiösen, nationalen und sozialen Bekenntnisses sein Volk führen. Religion und Volkstum ist ihm Ausrichtung des ganzen Lebens. Wer sich von ihnen loslösen will, verflacht, verkümmert das Spiel wie die ganze Grundhaltung des Volkes.

Volksschauspiel marschiert, Berufstheater wird subventioniert. Seit den Tagen der Neuromantik steigt die Zahl und Zugkraft unserer Volkstheater. Von den Innsbrucker Vorstadtstadeln, den hölzernen Heiligtümern sonntäglicher Ritterschauermärgen, bestand damals nur mehr der in der Höttinger Au, aber schon waren die ländlichen Museen in Buch und anderen stillbesinnlichen Dörfern wieder zu eigenen „Camedihitten“ gelangt. Als erstes der jetzt angesehenen Passionsspiele hatte Erl im Jahre 1859 eine solche errichtet und mit ihr die benachbarten Spielorte auf lange Jahre zu überbieten vermeint. Aber als der Erler Hilfspriester Alois Winkler, der nachmalige Landeshauptmann von Salzburg, nach Brixlegg versetzt wurde und dort an der neuen Bahnlinie 1868 das Passionsspiel einführte, schienen aller Augen auf diese gehobene Volksbühne gebannt zu bleiben. Pailler, Perzager, Plattner und andere Schriftsteller widmeten ihm Broschüren und Berichte, selbst in die englische Presse drang Kunde von dem neuen „tirolischen Oberammergau“. Die gedankenlos übernommene Etikette wanderte von Ort zu Ort. Vorderthiersee triumphierte im Jahre 1885 mit seinem neuen Haus, das wie eine Akropolis oberhalb des Sees thronte und das anmutige Landschaftsbild in patriarchalischer Ländlichkeit zierte. Der gewaltige Historiker Ferdinand Gregorovius schilderte ausführlich die Eindrücke, die er aus seinem zufälligen Besuche des ihm unbekannt gewesenen Bauernspiels gewann, und stellte damit ein ernsthaftes Zeugnis gegenüber den Feuilletons L. Steubs über Erl und Brixlegg und den einen Volksdichter Schmalz. Letzteres trat 1903 und 1913 unter Bruder Willrams Bildkunst stark hervor. Im Jahre 1911 errichteten die Erler ein neues, das größte Passionsspielhaus Tirols und fanden bei ihren Aufführungen von 1912 so vielfältige Anerkennung in aller Welt, daß sie zehn Jahre darauf ordnungsgemäß ihren Tiroler Bauernpassion, nicht zu ihrem Schaden, auch neben Oberammergau wieder vorführen konnten. Indessen unternahm Vorderthiersee einen noch fortgeschritteneren Neubau für sein Spiel und heftete unter Mitwirkung des Prof. Dr. Paul Weitlahner an seinen Giebel die Fahne des größten Jahreserfolgs. Neue Führer, neue Texte, neue Bauten markieren deutlich die Entwicklung dieser drei benachbarten und im engsten Wettbewerb aufstrebenden Spielorte. Ein Zyniker zischt vielleicht dazwischen: neue Schulden, neue Überhebung, neue Entäußerung des Volkstums. Gewiß, ein duftiges Raimundsches Zaubermärchenspiel auf einer eckigen Tiroler Bauernbühne aufzuführen oder einen Andreas Hofer in Defreggertracht mit dem Maßkrug in der Hand in die modernste Malerei zu rücken, und was dergleichen Versuche der letzten Jahre mehr waren, zeigen gerade nicht von besonderer Kenntnis der dem Tiroler Volkstum ureigenen Darstellungs- und Auffassungsgaben. Solche Entgleisungen liegen in der hineingetra-

genen Entwicklung vom Bauern- zum Volksschauspiel. Erl und Thiersee waren bis zu Beginn unseres Jahrhunderts reine Bauernspiele, auch wenn ihre herkömmlich verbauerten Spieltexte schon etliche Jahrzehnte zuvor von Geistlichen in mehr oder minder geschmeidigere Formen gebracht worden waren (freilich ohne viel Kenntnis von Bauernspielpsychologie, Dramaturgie und Bühnenreform), so daß sie auch der Städter genießen konnte. Die geistlichen Berater standen dem Theater vollständig fern, verfolgten religiös erbauliche Zwecke und waren selbst noch zuviel mit dem Bauerntum verwachsen, als daß sie das Spiel seinem natürlichen Kreis von Darstellern und Zuschauern entrückt hätten. Wohl machte sich in dieser einseitig geistlichen Anleitung das Verbundensein mit Kirchentum, Dogmatik und Predigtton stark geltend, wohl versteifte sich die Feierlichkeit des Chors und der Parallelismus von Bildern und Vorbildern bis zur Erstarrung. Aber auch das diente noch dem idealen Gehalt und Eifer des Unternehmens und wahrte ihm seinen ursprünglicheren, vielleicht sogar urwüchsigeren Charakter.

Brixlegg ist kein ausgesprochenes Bauerndorf, es nennt zahlreiche Arbeiter, Handwerker und Geschäftsleute seine Bürger und nahm mit dem Verkehrsaufschwung gewaltig zu. Noch weniger vermag Oberammergau, das als Vorbild manchem Passionsspiel zum Verhängnis wurde, sich auf eine Bauernwelt zu beschränken; seine Bewohner waren und sind Verkehrsleute, treiben Bildschnitzerei und Fremdenverkehrsindustrie. Nicht vielleicht gerade unmittelbar durch das Beispiel dieser Spielorte, als durch den allzu naiven Baubeginn des Passionsspielhauses und den zu unguter Zeit forcierten Ankauf einer großen Orgel in Erl und den nicht minder langhin belastenden Hausbau der Thierseer wurden beide Spielorte dazu gedrängt, sich gleichzeitig alljährlich für weiteste Kreise abzunutzen und, um solchen mit den Mitteln modernster Bühnenkunst, mit Massenszenen, Lichteffekten u. dergl. Genuß bereiten zu können, sich mehr oder minder auch des eigenen Dorfkolorits zu begeben. Die an sich gewiß nicht verwerfliche Unternehmungslust wird im Verlauf einer einwandfreieren Erkenntnis der örtlichen Leistungsfähigkeiten und Entwicklungsmöglichkeiten und mit Hilfe einer entsprechend fortschreitenden Bevölkerung dem Volksschauspiel die Wege bahnen, aber auch einbekennen müssen, das Bäuerliche möglichst preisgegeben zu haben.

Es ist nicht von ungefähr, daß in das liebliche Thierseetal bayerischer Sommerfrischstil einzieht und den alten breitsitzenden Unterinntaler Bauernhöfen das Eckige, Ernste, Schicksalshafte des bodenhörigen Schollentums nimmt, leichtluftig aufbaut und abrundet, umsöllert und beblumt, daß bei diesem Außenbilde Herz und Liebe lachen. Da wurde wirklich die Grenze zwischen Oberbayern und Nordtirol mit der Neugestaltung der deutschen Staaten gelockert. Oder ist sie schon ganz gefallen? Die Grenze ist hier vierhundert Jahre alt und mitten in dasselbe Volkstum geschnitten worden. Berge und Zollstangen haben etwas Unterschied zwischen hüben und drüben hineingezwungen. Das merkt man beim Spiel der Bauern am deutlichsten, besser als beim Austausch der „Nationalgetränke“. Das Oberbayerische ist leichter, rascher, heißblütiger, mehr Theater und Tanz, das Tirolische kantiger, ernster, tragischer, mehr erdbeschwertes Leben und Symbol. Es hat von den Fortschritten des 19. Jahrhunderts nur gerade soviel und mit Widerstreben in sein schwerflüssiges Bauernblut aufgenommen, als zum ununterbrochenen Fortleben vor den andern der Umwelt unerläßlich erschien. Das Bayerische fand reichlichere Anregung und nahm rascher aus der

Stadt an, vorab aus dem Theaterreich München und unter der Anteilnahme der Sommerfrischler, die in bajuvarischer Geselligkeit sich zu den Bauernburschen setzten und mit den Dirndlern tanzten. Das sind alles diesseitsbejahende Elemente, denen die Begriffe von „Schuld“ und „Reue“, die strenge Festhaltung der alten religiösen Gebräuche und der ständige Ausblick auf ein transzendentes Jenseits schwerer fielen als den Bergbauern, die den Naturgewalten und der Einsamkeit öfter ausgeliefert sind. Oberbayern gleitet in die Hochebene, Tirol türmt sich überall empor. Man suche nur einmal ein Tiroler Bauernspiel auf und kehre daraufhin z. B. im Theater von Marquartstein zu. Aus diesem Unterschied heraus konnte das Andreas-Hofer-Spiel von Alois Johannes Lippl auf der Erler Bauernpassionsbühne nicht durchschlagen. „A Handvoll Hoamaterdn greif ich — da hab ichs in der Hand — schaughts Mander, da liegt unser ganze Seligkeit, a Handvoll Hoamaterdn!“ erschüttert und befeuert keinen Tiroler Bauern bis zum Schwur und Kampf aufs Blut!

Es bleibt auch kein Zufall, daß die treibende Kraft und Macht der Thierseer Darsteller ein Zimmermeister ist, Georg Atzl, der in Südtirol und Oberbayern mit Holz handelt, und ihm zur Seite Alois Kaindl steht (wohl ein Nachfahre des Darstellers in der Kufsteiner Karfreitagsprozession von 1708, Sebastian Kaintl), der schon in Salzburg, München, und weiß Gott noch wo, seinem Thierseer Christus zur Anerkennung verholffen hat. Sonderlich Atzl ist ein weltauftgeschlossener, unternehmender Führer, ein raffinierter und routinierter Gelegenheitsschauspieler geworden, wenn man überhaupt mit zwei Fremdwörtern den kühnen Sprung aus dem Bauernspieltum kurzerhand andeuten kann, das Josef Juffinger, der Thierseer Christusdarsteller von 1885 bis 1905, ein vielfacher Bauerndramatiker und Zeitungserzähler, noch aufs innigste verkörpert hatte. Man wird vielleicht in ein paar Jahren diesem Dorftalent eine Monographie widmen und all die Blätter wieder ausgraben, die oder für die er geschrieben hatte. Auch die Dramatisierung des „Ben Hur“ und, wenn ich nicht ganz irre, eine Bearbeitung des Geschichtsbildes „Im Zeichen des Kreuzes“ nach Siemkiewicz und Barre, unternahm er, natürlich mit einigen wunderseligen Weitschweifigkeiten und drastischen Realismen, die einem städtischen Geschmacke widerstehen können, dafür dem bäuerlichen um so mehr willkommen waren. Der Bauer will alles sehen, Tod und Teufel, Blut und Tränen, und nichts übergehen, was im „Biachl“ steht. Ho, eine Rolle kürzen, das ist arg gefehlt. „So hat mein Vater die Period' gesagt und so sag' auch ich sie“, kommt's kerzengerad heraus. Das kenn ich von Erl her. Daß die Berichte der römischen Soldaten am Grabe Christi für den dramatischen Fortgang Ballast bedeuteten und das Spiel unnötig hinauszogen, wo doch einen Teil der Zuschauer gerne das Bahnfieber anpackte und in eine gefährliche Unruhe versetzte, leuchtete den stämmigen Burschen nicht ein. Auch König Herodes wollte eine eigene Anmeldung der Ankunft Christi durch einen Diener nicht missen. „Ein König, vor den die Leute unangemeldet hintreten dürfen, ist kein König“, erklärte mir der Darsteller, übrigens ein wackerer Schmiedegeselle, der im Krieg ein Bein verloren hatte, aber trotzdem gar königlich auf seinem goldenen Throne saß und verächtlich Christus abtat. Wie im Märchen muß der König im Volksschauspiel seine goldene Krone tragen und vor Hoheit triefen, der Judas seinen Geldbeutel bei sich haben, der Hohepriester überall im vollen Ornat erscheinen. So ist es mit jeder historischen Person, die der Bauer kennt: sie muß ihr typisierendes Epitheton an der Stirne tragen und kann sich die psychologische Begründung ihres Verhaltens ziemlich schenken,

gleichwie der hl. Klostergründer sein Modell in der Kirche zeigt oder die fromme Magd ewig ihre Sichel emporhält. Sogar der weichmütige Dorfmessner — wollte sagen, der gewalttätige Volksaufwiegler Kaiphas — war sichtlich empört, daß wider alles Herkommen Judas dem Hohenpriester auf offener Straße die dreißig Silberlinge zu Füßen werfen dürfe. Der letzte Erler Passionsdichter (von 1868) läßt nämlich für die damals einteilige Bühne zuerst die Vorführung Christi vor Herodes, dann die Rückgabe des Verrätergeldes in die Synagoge, endlich eine Zusammenkunft der Pilatusfrau mit den frommen Weibern im Statthalterpalast aufeinanderfolgen. Nun wollte man mit der leichteren Abwicklung der Szenen ein plötzliches Begegnen des verkauften, gemarterten Menschensohnes mit seinem Verräter herbeiführen und die Erschütterung des abgefallenen Apostels tiefer begründen; denn die Rolle des Judas hält sich in Erl noch in mancher Wendung an die frühere Volkskomik vom dummen, geizerrfüllten Teufel, der vor lauter Berechnung die schlechtere Partei gewählt hat, und sein Darsteller liebäugelte nicht ungerne mit dem Erfolg des naturalistischen Humors. Es wurde also versucht, nach der Verspottung Christi diesen von der Mittelbühne auf die vordere mit dem Hohenpriester und dessen Anhang vortreten zu lassen, während Judas aus einer Seitengasse hervorschleicht, um sich zu vergewissern, was der Hohe Rat mit seinem Herrn und Meister beginnt, und sein Blick auf den Zermarterten stößt. Nur ein Blick und er ruft: „Ihr frommen Leute, was habt ihr ihm getan? Ihr habet ihn dem Tode überliefert?“ Doch der Judasdarsteller schüttelt bedenklich seinen alten, bauernklugen Apostelkopf; er soll agieren, ohne zu reden, ohne daß sein ganzer Körper mitspielen darf, fast nur mit den Augen! Nein, das kann, das will er nicht. Der Bauer spricht mit den Händen, mit dem ganzen Körper. Dr. P. Expeditus Schmidt, der Erler Regisseur von 1912, hat es selbst irgendwo erzählt, wie er dem Erler Landpfleger die Verachtung vor dem Judenvolke beibrachte. Dieser Pilatus war ein kleiner, unscheinbarer Besitzer vom Berg, im Harnisch hätte er nicht viel gleichgesehen, aber in der Toga wurde das rasierte Kuhbäuerlein plötzlich auf dem Richterstuhl des Pilatus eine Renommienummer der Erler Passionsspiele. „Das ist ein Berufsschauspieler“, sagten die Vertreter der großen Zeitungen; sie mußten es ja wissen und wollten etwas anderes auch gar nicht hören, bis wir den Hofbauern vom alten Ried ihnen vorgeführt hatten. Aber bei den Proben, beim Hoch der Juden auf ihren nachgiebigen Landpfleger, wollte seine Haltung doch noch nicht recht glücken. Da wurde der Theaterpater deutlich: „Wissens was, drehens der ganzen Saubande den H—, das heißt den Rücken!“ Gesagt, getan, jetzt kam's richtig heraus, die ganze Verachtung des Bauern vor dem schreienden Haufen. Nicht anders war es im Hohen Synedrium. Wie Holzklötze saßen die zwölf Schriftgelehrten in schöner Reihenfolge auf ihren Stühlen. Kaum, daß einer auch nur mit seiner Rolle fuchtelte. Es war kein Leben in den Leuten. Alles Zureden half nur für einen Augenblick. Da war guter Rat — halt, der Gemeinderat vom letzten Sonntag fällt mir ein, wo sich die zwei Parteien aufs lebhafteste für und wider die Errichtung einer Wasserleitung ereifern konnten. „He, wie war's am Sonntag mit der Wasserleitung ausgegangen?“ werfe ich scheinbar pausierend von ungefähr in den „Hohen Rat“ hinein. Und los ging der Tanz wieder, für und gegen die Wasserleitung. „So, meine lieben Leute, also ihr für die Wasserleitung seid für — Christus und ihr andern dagegen! Und jetzt weiter!“ Und es ging, als ging es wirklich um alles. Auch den Einzug in Jerusalem haben wir ähnlich eingeübt, indem wir den Schulkindern vormachten, es käme der Statthalter nach Erl und sie

müßten ihn begrüßen. Sie aus der Schule auf die Straße lassen und zweimal die Huldigung vor dem Statthalter versuchend, hatten wir das schönste Bild für die Bühne fertig. Den richtigen Knopf zu finden, um auf die Bauernseele zu drücken und sie zu entzünden, ist freilich nicht immer leicht. Schon der feurige Spielleiter von Brixlegg, Br. Willram, betonte, daß die Kunst der Passivität hierbei höher zu werten ist als die Aktivität. Heinrich Federer schrieb mir einmal nach Erl: „Ich beneide Sie... Sie sind Passionsleiter; wir andern werden noch immer von der Passion geleitet, insbesondere Ihr Heinrich Federer.“ Ich kann mir lebhaft vorstellen, wie bei diesen Worten sich die Mundwinkel des Schweizer Erzählers lächelnd einzogen und er der menschlichen Passionen gedachte, die bei einem Bauernpassionsspiel mit Naturgewalt hervorbrehen können. Mit Diktieren erreicht man ja wenig. Den Chorsängern wollte es nicht einleuchten, als ich darauf bestand: „Am Schluß des Spiels wird Großer Gott gesungen, vom Chor, von den Spielern, von den Zuschauern! Und dabei bleibt's!“ Da verschworen sich einige, daß sie justament nicht singen werden. Na, beim Nachgeben war auch ich nicht mehr. Aber als die Musik vom Auferstehungsjubel in das „Großer Gott“ überleitete und alles im Zuschauerraum aufstand und andächtig mitsang und aufs tiefste ergriffen war, daß keiner mehr an die Bahn dachte, keiner zu klatschen wagte, sondern feierlich wie aus einem Festgottesdienst in die untergehende Sonne hinaustrat, da brach sich von selbst der letzte Widerstand und freute sich jeder der starknachhaltigen Wirkung.

Ähnliche Widerstände, so habe ich mir erzählen lassen, hatte es gegeben, als die neue Christusdichtung von Dr. Jakob Reimer, jenem Benediktinerprofessor von Seitenstetten, den vor kurzem päpstlicher Ruf als Obern des Bruderstiftes von Lambach bestimmte, auf die Thierseer Bühne gebracht wurde. Der alte Passionstext war über eine Bearbeitung der verbauerten Fassung nicht hinausgewachsen. Man besann sich so etwas wie auf künstlerisch-volkstümliche Grundbedingungen. Die ländliche Tragödie auf Golgatha war eine Domäne der Theologen geworden, die mehr von gutem Willen, als von poetischer Kraft angetrieben wurden und mit Erinnerungen aus der Lateinschule und falscher Volkssentimentalität stärker hervortraten als aus Achtung vor dem ewig-menschlichen Erlebnis des heiligsten Trauerspiels. Freilich war es damals (und es ist vielleicht auch heute in manchem Falle) für einen Kleriker nicht leicht, künstlerisch hervorzutreten, weil wir von einem üblen Historismus in der Stoffwelt der Theologie, von einer an jeder Einzelheit haftenden Engherzigkeit in der dichterischen Behandlung eines biblischen oder religiösen Konfliktes durch einen Geistlichen befangen sind. Wie weit sind wir nun von der alten deutschen Vorstellung vom Urkampf zwischen Gott und dem Teufel abgewichen! Reimer griff dieses dramatische Spiel und Gegenspiel in seiner Christustragödie wieder auf, ohne in eine Rückentwicklung zu überwundenen Zeiten mit einer Groteske des Teufels zu verfallen. Mag vielleicht auch gerade in seiner Gestaltung des Versuchers dem Volkserfassen noch zuviel zugemutet sein, so bedeutete sein poetisches Werk doch einen beachtenswerten Fortschritt für das Volksschauspiel, nicht für das derbsinnliche Bauernspiel. Das war wohl überhaupt der erste bewußt künstlerische Schritt der Thierseer vorwärts von ihrem Dorfspiel. Und brachte die Dorftalente Kaindl und Atzl zur ersten Geltung. Der Erfolg führte zum Theaterneubau — nach der Inflation. Nach etlichen weniger glücklichen Spielen hielt Thiersee sich für den Sommer 1929 an die Bearbeitung des erwähnten englischen Textes „Im Zeichen des Kreuzes“ in der Übersetzung von H. Bohrmann-Riegen, die sich

noch überall in Tirol, in Innsbruck, Telfs, Kaltern usf. als Kassastück erwiesen hatte. Arno Franz Binna gab dem Werk dichterischen Ausdruck und zur neuen Petrusrolle ein eigenes Vorspiel. Atzl wußte als Hauptspieler (Markus) die Wirkung des Zugstückes vorteilhaft zu nützen. Gerade weil ihm das Volk beifälligst zuklatschte, dürfen wir nicht verhehlen, daß er für eine Volksbühne bis an die Grenze des Schauspielernden gegangen ist. Ein richtiger Bauernspieler, der mit Leib und Seele in seine Rolle, in das ganze Spiel hineinkniet, erblickt in der Wandlung des Heiden zum Christen den Schwerpunkt seiner Aufgabe und steuert auf sie zu. Immer wieder liest man in alten Schriften, wie die Christusdarsteller mit einer Hingabe sich ihrer Rolle widmeten, daß das Volk deshalb aufs tiefste ergriffen wurde. Mit welcher Inbrunst, mit welch rührender holzgeschnittener Eckigkeit gab Kaspar Pfisterer in Erl seinen *Ecce homo*, daß man vieles andere übersah und überhörte und nur mehr die Dürerschen Umrisse dieser Figur verfolgte. Es ist das stille Feuer tiefsten Volksglaubens. Alois Kaindl rückte mit seiner schlichten, menschlich tiefen Art als Christus den Zuhörern sehr nahe. Sein ehrliches Wollen kam als Petrus im „*Mysterium crucis*“ nicht zum vollen Durchbruch. Mit Recht sieht das Volk in ihm den Christusdarsteller und es entspräche dem Idealbilde des Volkes, daß ein solcher in anderer Rolle gar nicht mehr aufträte; denn eine Volksvorstellung vom Leiden und Sterben Christi verträgt keine Erinnerung an das Theater und widerstrebt dem Begriff der „Aufführung“. Die theatralische Regie umrahmte seinen Kopf außerdem mit einer Philosophenmähne, die den Bildern des Volkes vom Fischerapostel widerspricht. Das Volk hat seinen Historismus und besteht auf seine Art von Realismus⁵⁵. Durch die Rolle und durch ihre rührende Verkörperung trat die Brudertochter obigen Bauerndichters Juffinger als Flavia stark hervor, ein naturbegabtes Kind des Spieldörfchens, von Zartheit und Innigkeit, wie von Zeit zu Zeit der „Zufall“ eben bald dem, bald jenem Spielort eine solche Glücksnummer in den Schoß wirft. Rühmenswerter als jeder Glanzpunkt bleibt das gehobene Zusammenspiel aller, der einmütige Wille und das einigende Werk. Hiedurch erreichte Thiersee Großartiges in Abrundung und Bildhaftigkeit seiner Vorführung. Das Lob, das seit Oberammergau in Hekatomben den Darstellern namentlich geopfert wird, kann leicht zu Gift und Galle für die Dorfsache werden, die Begriffe vom Volksschauspiel verwirren und den Trennungsstrich zwischen Weihefestspiel und Geschäfts- oder Berufsschauspielertum verwischen. Weder der einzelne Mitwirkende noch eine ganze Spielgemeinde darf ihrem Beruf als Bauern und Handwerker, ihrer Bodenständigkeit auch nur in Gedanken untreu werden, sie würden damit sich des Nährbodens begeben und den schönsten Brauch ihres Ortes beeinträchtigen.

In Erl führten die verschiedenen Versuche der letzten Jahre und ihre herben Wahrheiten dazu, sich wieder ganz auf die alte, einfache und ehrliche Spielart zu besinnen und nur bescheiden zu sagen, daß man als der älteste deutsche und mit den größten Tiroler Erfolgen ausgezeichnete Passionsspielort auch noch besteht und sich redlich abmüht. Sein anspruchsloses Muttergottesstück ist der eigenen Passionsdichtung nachgebildet, die ein frommer, gemütvoller Erler Hilfspriester, Franz Angerer, im Zeitalter von Ringseis und Molitor aus der alten Bauernfassung geschaffen hat, und nimmt aus ihr neben der Anordnung manches

⁵⁵ Ein volkskundlich und theatergeschichtlich interessantes Bild von der Vorstellung eines Dörfers von der Adjustierung des Königs Herodes aus dem Jahre 1868 gibt das Erler Passionsbuch von 1922 (6. Aufl., S. CXLV) wieder.

Motiv, manche Szene herüber. Es wendet sich an andächtige Verehrer Mariens, die einem Glaubensakte beiwohnen wollen. Diese Bilder und Lieder aus dem Leben der Mutter Christi geben den Sprechern und Chören selten Gelegenheit, ihr bäuerliches Können zu entfalten, das auch in bewegter Handlung, in Volksszenen und in gelegentlichem, derbem und komischem Urwuchs sich dartun will. Der pathetisch monotone Vortrag des religiösen Spiels bringt Einheit in das ganze Wesen und eine dauernde Wirkung, wie z. B. auch der altertümliche Gesang des greisen Dorfkapellmeisters Mühlbacher in der Rolle des Guten Hirten im Passionsspiel von 1912 sich nachhaltigst eingeprägt hielt. Hier wird wieder die Frage nahegebracht, warum der einfache, naiv gläubige Teilnehmer so tief ergriffen und der gebildete Städter von den Unzulänglichkeiten des unfrisierten Bauernspiels so leicht abgelenkt werden kann. Es fehlt ihm die Einheit des Weltbildes, die dem einfachen Mann aus dem Volk und aus der Kirche noch nicht genommen ist. Dieser erstaunt vor dem schwerfälligen Kulissenwerk, das biblische Wort geleitet ihn mit der gehobenen Rede des Darstellers in die heilige Welt, und die Engelsgestalten, die Musik (gleich ob „Blech“ und Marsch) und Beleuchtungsüberraschungen tun das ihre, um ihn in der himmlischen Wirklichkeit zu erhalten, von der er schon von der Mutter und vom Marienaltar seiner Dorfkirche herab vernommen hat. Über die Erzählung ist der Autor nicht hinausgegangen; sonst hätte nicht nur der Theaterfremde erfassen müssen, daß dieses Liebfrauenleben ihn betrifft, hätte das Spiel von Engelreiz, Frauenreinheit und Leidensgröße trotz verschiedener Ungereimtheiten für alle unmittelbare Gegenwart verheißungsvolle Wahrheit werden und mit geöffneten Blicken entlassen müssen.

Das ist ja ein Grund, weshalb die Spieldörfer ans äußere Modernisieren und Umgestalten ihrer einfachen Häuser und Vorstellungen geschritten sind, um dem sich erschließenden Kreis der Besucher aus der Stadt ein Podium zu bieten, das sie das Spiel als Fest miterleben lassen soll. Das Volksschauspiel rechnet eben mit dem „einzig durchgehenden Charakter“ der Zeit und Nation, nicht mit einzelnen Menschen. Inwieweit es der modernen Masse die Einheit von Zeitbewußtsein und Kultur, von Welt und Überwelt zu vermitteln vermag, ohne selbst zu entkräften und zu entseelen, steht als große Frage auf der einen Seite, und auf der andern, wie weit die Raffiniertheit des äußeren Rahmens die begrenzten Ausdrucksformen des einzelnen Volksschauspiels zu unterstützen vermag, ohne solches Volkstum mit Theatralik in lächerlichen Widerspruch zu bringen. Der Erler Pfarrprovisor J. Hafner erwarb sich jedenfalls ein Verdienst um das alte Spiel seines Dorfes, indem er es als dermaliger Sachwalter nach Möglichkeit wieder auf das typisch Bäuerliche zurückführte und den Erlern auch zur Verminderung ihrer materiellen Überausgaben in selbstloser Art verhalf. Es wäre eine irriige Annahme, daß die innere Urwüchsigkeit eines geistlichen Bauernspiels seine Wirkung auf die ländliche Nachbarschaft beschränken muß. Im Sommer 1922 traf z. B. u. a. ein Sonderzug protestantischer Sachsen zum Erler Passion ein. Nie wurde einer Vorstellung andächtiger beigewohnt als damals. Es war kaum die bäuerliche Unbeholfenheit oder die sinnfreudige süddeutsche Verkörperung des göttlichen Trauerspiels allein, sondern wohl auch der feierliche Gottesdienst dieses katholischen Volksspiels, der die Evangelischen so tief ergriff.

Die Frauenrollen sind in den Passionstexten, so auch im Erler, stiefmütterlich bedacht und hier mit Ausnahme der resoluten Türhüterin auf den Klageton gestimmt. Ob das aus der Erfahrung geschieht, daß die Mädchen und Frauen aus den Bergen „g'schamig“ tun, oder auf das Konto der geistlichen Ver-

fasser zu setzen ist — jedenfalls ist es nun erst recht schwer, in dem weiblichen Bild die Persönlichkeit zu wecken und ihr über das Memorieren und Weinen hinauszuhelfen. Die Tochter des erwähnten Erler Christusdarstellers Pfisterer überragte als Maria wie jener körperlich und, wenn man den Ausdruck anwenden darf, künstlerisch ihre Komparsen, zugleich im Gestus das väterliche Erbe ver-ratend. Das sei als ein Beispiel angeführt, wie bäuerliche Ausdrucksweise sich von Familie zu Familie, von Generation zu Generation vererbt. Nicht allein aus der „bäuerlichen Ursprünglichkeit“ als vielmehr aus der religiösen Gemeinschaft des geistlichen Fest- und Volksschauspiels dürfen wir Ansätze zu einer neuen Volksdramatik erwarten. Schon versucht man im Lande Hugo von Hofmannsthal aufzuführen, in Innsbruck, im Prälatensaal des Stiftes Stams — letzteren Vorführungen habe ich noch nicht beiwohnen können; es reichen ja bald nicht mehr die Sonntage, um allein die verschiedenen Festspiele im Lande aufzusuchen! Naive Symbolik, einfache Sprache, schlichte Gestalten erreichen wieder große Wirkung. Wie vor vier Jahrhunderten die Handwerker der Städte Tirols ihre Bibel- und Exempelstücke auf dem Markte und vor der Kirche aufführten, volkstümliche, allgemein menschliche Themen anschlugen, mit den großen und einfachen Mitteln des inneren Erlebnisses wirkten, so will das Wesen der alten Spiele in erneuerter Kunstform auch zu unserer aufgewählten Gegenwart sprechen. Und schon steht ein anderer Dichter, Max Mell, in seinen Apostel- und Nachfolge-Christi-Spielen auf und verschmilzt diese Renaissance des mystischen Volksweihfestes mit österreichischer Barockkraft und deutscher Klassikerkunst zur dramatischen Einheit.

Wie weitet sich nun der alte, struppig verwachsene, geröllige Weg der hergebrachten geistlichen Volksspiele in unseren Tagen zu freieren, lichterem Höhen! Noch ist alles in der Neubildung begriffen, noch sucht man sichtlich mehr den äußeren Anschluß an die fortgeschrittene Zeit. Gewiß wird man ähnlich wie im Hofmannschen Prinzip der Volksbüchereien auch bei Volksschauspielen den Verdorbenheiten des Publikumsgeschmackes in Ausstattung und Dichtung von vorneherein jede Konzession verweigern müssen; doch erfährt damit der Komplex des Wertvollen eine Grenze nach oben: auch das zu Hohe, rein literarisch Künstlerische muß ausgeschaltet werden, um dem Spielbesucher keine Enttäuschung zu bereiten oder ihn keinen Mißverständnissen auszusetzen. Es braucht gerade kein „Volldichter“ im engsten Sinne des Wortes am Werke zu sein, aber der Geist und Rhythmus unseres Volkes sollte in typisierenden Dichterwerken zur Geltung kommen und mit dem Gehalt des Volksschauspiels sollte dieses auch eine würdige, echte, nicht übertriebene Gestalt erhalten. Ehrlich ringen Erl und Thiersee an der organischen Entwicklung solcher Volkskultur. In der Beschaffung geeigneter, bodenständiger Stücke, in der Erlangung von Führern, die in der Geschichte und Technik unserer Volkstheater bewandert sind und sich ohne besondere Vergütung die Zeit nehmen und der Mühe sorgfältiger Einspielung unterziehen können, und in der quantitativen und qualitativen Erstellung der musikalischen Kräfte liegen die gewichtigeren Schwierigkeiten als in ihren augenblicklichen, zum Teil selbstverschuldeten wirtschaftlichen Nöten, denen sie noch nicht recht beikommen. In dem Beitrag: „Vom Passionsspiel 1912 bis zum Marienspiel 1928 in Erl“ der Münchner „Allgemeinen Rundschau“ (33, 18, 522—25) habe ich vor einem Jahre die wundesten Punkte des besonderen Falles berührt. Ich habe diesen Ausführungen, so schmerzvoll sie für einzelne waren, nichts hinzuzufügen.

Im Sommer 1907 stellte sich zu den älteren Unterinntaler Passionsspielen ein neues in Inzing im Oberinntal. Dieses Dorf hatte sich im 18. Jahrhundert mehrfach durch geistliche Spiele hervorgetan. Wie dort begegnen wir nun auch hier einem Holzhandwerker, dem Tischlermeister Daniel Fent, als Christusdarsteller. Die wesentlichen Unterschiede zwischen Inngauer und Inntaler Spielen bestehen in noch stärkerem Maße zwischen den Unterinntaler Passionsspielen, die alle auf ehemaligem bayerischem Boden stehen, und dem vor Inzing beginnenden Oberinntal. Die Inzinger Spielgemeinde hat sich auch einen viel einfacheren Text aus der Literatur der Vereinsstücke zurechtgelegt. Der Unterschied zwischen den Ober- und Unterinntaler Darstellern fiel mir noch stärker beim Inzinger Weihnachtsspiel ins Auge und Ohr, das von einer Holzschnitt-Herbheit und -Kantigkeit war, daß ein volksverständiger Spielleiter ohne viel Zutun einen Stil dörflicher Spielkunst bloßlegen könnte, der nicht minder berechtigt wäre als die mehr singend getragene Art der anderen Passionsspieler. Welcher Gegensatz zum alten pathetischen Brixlegger Weihnachtsspiel mit seinen Arien und Rezitativen, in dem die ganze süß-sentimentale Art des Ritterstücks auf Maria und die Frauen übertragen ist, während Herodes die Wüteriche vertritt. Bei aller Grobschlagigkeit setzt sich in den Bauerngestalten das Naiv-Herzige und Volkszarte in einer ländlichen Besenkungsszene durch, wie sie keine Krippe köstlicher wiedergeben kann. Und in diesem Punkte berühren sich das Ober- und das Unterinntaler Weihnachtsspiel. An solchen Stücken läßt sich der Volkscharakter der einzelnen Täler Tirols am reizendsten beobachten.

Das gegenwärtige Inzing huldigt dem Historismus Tirols, der von der Malerei und Dichtung auf die Bühne kam. Bildhafte Äußerlichkeit, nicht ohne einen Seitenblick auf den Fremdenverkehr. Da waren die Meraner Volksschauspiele, geleitet von Karl Wolf, dem Verfasser vieler Südtiroler Dorfgeschichten. Während er in diesen einen starken Realismus an den Tag legte und in humoristischer Satire die Schwächen des Standes unterstrich, gehen seine verschiedenen Bilder aus den bevorzugten Zeiten der Tiroler Bauernvolksgeschichte, die seit 1892 auf dem Küchelberg bei Meran mit Benutzung der alten Trachten und Waffen von Leuten der Umgebung vorgeführt wurden, auf die Gloriole des bauerlichen Tirol aus und berücksichtigen den Geschmack des Kurpublikums. Ferdinand von Skalas Anno-Neun-Stücke, unter anderm auch auf dem Freilichttheater von Kastelruth aufgeführt, knüpfen dagegen noch an verschiedene Bühnenmittel des Bauernbarock an und fördern die religiös-patriotischen Feststimmungen im Volke. Während Ferdinand Exl im Löwenhaus zu Innsbruck mit Karl Domanigs Trilogie vom Tiroler Freiheitskampf in die Festwochen der Jahrhundertfeier 1809—1909 von Landes wegen erfolgreich eingriff, gastierte gleichzeitig Karl Wolf auf den Ruf der Stadt hin in der dortigen Ausstellungshalle mit seinen Bildern von anno Neun und erfuhr dabei, wieviel des Reizes der Landschaft und der historischen Zusammenhänge ihm auf dem Küchelberg bei Meran zu seinen Erfolgen genützt hatten. Aus dem idealistischen Tirolertum der Vorkriegszeit hervorgegangen, war vor allem Domanigs Hoferdrama mit dem bildhaften Vor- und Nachspiel zum patriotischen Feststück wie geschaffen und ist auch heute noch in seiner idealen Auffassung und geschichtlichen Treue für einen Festspielleiter ein dankbares Werk. Das Passionsspielhaus von Brixlegg, wie die genannte Ausstellungshalle geschlossen, aber von Tageslicht erhellt, feierte das denkwürdige Jahr mit Anno-Neun-Spielen von Dorn und Foltin unter Br. Willrams Leitung; es hatte solche schon 1881, 1892, 1895/96 veran-

staltet und dürfte damit Karl Wolf manche Anregung zu seiner Gründung im internationalen Kurort gegeben haben (s. Anton Dörner, Andreas Hofer auf der Bühne, Brixen 1912; Br. Willram u. H. Weinold, Brixlegger Passionsbuch, Brixlegg 1913, 214 ff.). Nach etlichen kleineren Nachkriegsversuchen am Berg Isel usw. schlug der unternehmende Leiter der Inzinger Bauernspiele, P. P. Schärmer, 1929 ein Freilichttheater vor diesem Dorfe vor und führte anspruchslose Bilder aus der Ortsgeschichte des Jahres 1809 vor. Überall tritt das Male-
rische der Tiroler Trachten, das Epische des Vorgangs, die Freude der bäuerlichen Darsteller an Aufzügen, Schützenmusik, Pöllern und Schießen und ihr Stolz, die Ruhmesgeschichte zu verkörpern, zutage: Theater-Defreggertum feiert seine ländlichen Triumphe. Eine Sorge läßt sich nicht ganz unterdrücken: daß die Reste ernstesten, tiefen Tiroler Bewußtseins durch solche „patriotische“ Betätigung aufgebraucht und daß eine Leere, ein Widerwillen nach dem „Festtrubel“ die äußere „Aufmischung“ ablösen werden.

Hier müssen auch jene Versuche gestreift werden, mit denen andere historische Freilichtspiele in den Städten eingebürgert werden sollten. Auf dem Burghofe der alten Festung Geroldseck veranstalteten die Kufsteiner anfangs dieses Jahrzehnts zweimal solche Festspiele. Die tirolische Grenzstadt verfügt über eine Reihe glücklicher Vorbedingungen für solche Volks- und Heimatspiele, wie sie in Deutschland Anklang fanden: die historisch interessante Stadt mit ihren stilvollen Neubauten, die abwechslungsreiche Landschaft am Rande der Alpen, der vorteilhafte Platz auf der Festung, die vielgerühmte Spielbegabung der Untertaler. Aber der Schwierigkeiten einer glücklichen Stückwahl, der Einigung einer begeistert unternehmenden Spielergemeinde, einer innerlichen Verknüpfung von Veranstaltung, Bevölkerung und Gegenwart ist sie nicht Herr geworden. Das nationale Drama, das dem heutigen Lose Tirols und Deutschlands und dem einigenden Streben der innerlich zerrissenen Nation Stimme und Widerhall in weiten Landen verliehe, ist dem Lande Andrä Hofers noch nicht erstanden. Nicht an Plätzen, gegebenenfalls auch nicht an den richtigen Darstellern aus dem Volke für seine Vorstellung fehlt es! Vor allem darf das Spiel nicht Mittel zum Zweck des Fremdenverkehrs sein. Ein richtiges Volksschauspiel muß unabhängig von dieser Industrie sich sein Volk heranziehen, ja, könnte dem sogenannten Fremdenverkehr des Landes ein anderes Gepräge aufdrücken.

Das literarische Bauernstück, das künstlerische Tiroler Drama, ist erst eine Generation alt und knüpft sich noch immer an wenige erste Namen. Vom Realismus der Dorfgeschichten bis zur dramatischen Herausarbeitung des bäuerlichen Ichs und seiner unverhüllten Leidenschaft auf der Bühne war noch ein gewaltiger, wenngleich rasch darauf erfolgter Schritt. Vom Dorfspiel, wie es seit Jahrhunderten Hausbrauch war und ist, kam der Naturlaut, an Stelle solchen gemütsinnigen und sinnfrohen naiven „Krippelegspiels“ schnitzten griffige Bildhauer, die sich in die Problematik des Menschenlebens eingebohrt hatten, aus härterem Holze die neue Kunstgattung. Fast schienen schon Ludwig Anzengruber und Hermann von Schmid das alpenländische Volksstück entschieden zu haben. Darin drohten aber klaffende Bruchstellen der Entwicklung für uns zurückzubleiben. Von ihren Werken führte nämlich zu unserem alten Bauernspiel und Bürgerschwanke überhaupt kein rechter Weg. Da klang nur die Klage nach einer verlorenen Dorfheimat nach. Franz Kranewitter und Karl Schönherr kamen aus dem Dorfe selbst und die ihre Augen öffnende Schule hieß sich Naturalismus. Ein Umweg, eine Umkehr, gewiß! Kranewitter reckte sich auf

und blieb eine Wettertanne, wildtrotzend in seiner Urkraft und Leidenschaft. Hier mußte sich der Blitz immer wieder entzünden, im zerwühlten Menschen und seinem fortrringenden Werke, in jener Schicksalshaftigkeit, in der die Natur dem dumpfen Instinkte verfällt. Schönherr zeigt zuerst den Fluch der Eingekengten auf dem Dorfe, Arbeiterelend in der Lodenjoppe. Dann sprang ihm der Kampf auf zwischen jung und alt, Mann und Weib, Kraft und Stellung, Glaube und Heimat, mehr noch taten es ihm die Folgen solcher Verhältnisse des Menschen an. Er rückte sie ins Sinnlich-Typenhafte, er hämmerte in immer wiederkehrenden Akkorden und Gesten die Leit motive in das Gehirn der erregt Aufnehmenden. In beiden Dramatikern erlebten wir ein aufs stärkste markiertes „Milieu“, schicksalsverhängende Triebhaftigkeit und Sinnlichkeit, theatralischen Hang zu starken, vornehmlich äußeren Wirkungen, bis zur Verarmung und Vergröberung gesteigerte Lebenszüge. Einzelne Charaktereigenschaften erkennen wir aus den alten Volksspielen als wertvollste Stilmittel (und wäre es auch in Karl von Lutterottis dramatischem Volkslied), viele ihrer Errungenschaften dienen der weiteren Gestaltung der Volksspieltexte und ihrer Aufführungen. Was den konservativen Tiroler an ihren Stücken zuerst abstieß, lag vor allem im Inhalt, nicht in ihrer Kunst. Auch die Volksspielkunst hat schließlich nicht übersehen, welch eine künstlerische Umwälzung sich darin vollzog. Jener Brutalismus des „Milieus“ war vielfach notwendig, um einem unwahrhaften Akademismus das Lebenslicht auszublasen. Der Naturalismus bedeutet daher für unser Volksspiel einen ernüchternden, anspannenden Durchgang, keinen endgültigen Ruhepunkt. Die Unzahl der Werte, die dieser Durchgang ihm brachte, sollen ihm nicht verloren gehen. Der Grenzen jener Kunst sind wir uns allmählich allgemein bewußt geworden. Die Breite des Volkstümlichen kennt die Schranken solcher Kunstdichtung nicht, weder im altdeutschen noch im barocken Spiel. Unsere beiden großen Dramatiker sind Oberinntaler und vermögen sich schon an dem Reichtum der Phantasie und der Menschengestaltung unserer Südtiroler Landschaftsdichter nicht zu messen. Es bietet also die Literatur im Lande selbst eine Handhabe für die Wahrscheinlichkeit, daß unser Volksspiel die Begrenzung des literarischen Volksstückes nicht einhalten will. Auch steht darin vielfach eine noch zeitgebundene Städtergesinnung der Jahrhunderte alten Art und Überlieferung des Volkes gegenüber. Die Frage lautet daher kaum, ob die „Wirklichkeit“ und „Leidenschaft“ der neuen Kunst an Stelle der „Unwahrheiten“ des nachwirkenden Volksbarocks sich setzen wird, ob nach dem „Schwelgen in wildester Romantik, nach der Häufung von seltsamen Begebenheiten, nach einer Durchstreifung aller Regionen der Erde, um ja der heischenden Phantasie des Jünglingsalters der Völker genugsutun, um, nachdem der Riesen hunger gestillt, endlich die Einkehr bei sich selbst kommt, bei dem Einfachsten und doch Kompliziertesten der Welt, bei der eigenen Seele“ (Franz Kranewitter im Thierseer Spielprogramm für 1928). Vielmehr interessiert uns heute schon, wie diese Ernüchterung und Selbstbesinnung in der neuen Generation auf der Volksspielbühne fortwirkt, die sich niemals mit dem Passion oder dem Gegenwartsstück, mit der Historie oder Legende allein begnügt hatte, wenngleich dies oder jenes Stoffgebiet gerade einmal den Vorzug fand. Befragen wir den Geschmack der heutigen Arbeiter, der kleinen Angestellten und Bürger, die z. B. die Berliner „Volksbühne“ besuchen, so lautet die „Hauptforderung ihrer Mitglieder und Zuschauer: ... den Müden und Abgearbeiteten ein wenig Freude zu geben und möglichst viel von der Erkenntnis und dem Gefühl, daß es sich trotz alledem

lohnt, zu leben, zu denken und zu fühlen“ (Robert Breuer im Berliner „Vorwärts“ vom 19. Februar 1929).

In der darstellerischen Wirkung des gegenwärtigen literarischen Volksstücks sagt der Name Ferdinand Exl das Bedeutendste für Tirol. Er kam vom Pradler Ritterspieltheater, schulte sich an Willhard und Ganghofer zu Anzengruber empor. Seine in der Großstadt seßhaft gewordene Spielerschar heißt sich zwar nicht mehr nach Tirol und seinen Bauern, aber in seinem Spielplan und Stil ist nach wie vor das Kräftigste das Tirolertum Kranewitters und Schönherrns. Manche Vereinsbühne im Lande reizt der Erfolg der Exl-Leute zur Nachahmung ihrer Aufführungen, manche Festlichkeit wurde mit einem ihrer Stücke geschlossen, Volksfestspiele wollen diese nun freilich selber nicht sein.

Eine Sonderart zwischen Exls Berufstheater und den Volksspielen bildet die Volksbühne zu Fulpmes, deren Geschichte Oberlehrer B. Halbeis ausführte (Fulpmes 1928). Sie wurde im Zeichen des Exlschen Aufstiegs von zwei begeisterten Anhängern, dem Tischlermeister Ludwig Hupfaut und Schmied Hans Klingenschmid, im Jahre 1903 gegründet, machte sich zur Aufgabe, den vielen Sommergästen des Stubai und der durch die Schmiedewerke stark gemischten Bevölkerung des anmutigen Tales eine Stätte frischer, heimatlicher Theaterkunst zu bieten und den verschiedenen Freunden des herkömmlichen Spielbrauchs eine besondere Gelegenheit zu geben, sich darin fortzubilden und zu betätigen. Diese Vereinigung fand dank des Eifers und der Fortschritte ihrer Führer und Spieler mit der Verkehrssteigerung einen gesicherten Stand, so daß sie nun schon seit Jahren des Sommers dreimal in der Woche und auch des Winters öfters spielt. Es lag nahe, daß die Fulpmer Spielgemeinde sich mit den steigenden Erfolgen Exls enger an seine realistisch-kräftige Bauerngestaltung und an die künstlerische Wandlung seines Spielplans anschloß. Dieser ist bei Exl nicht ganz unabhängig von seinen Wiener Wintern und hier von dem Geschmacke des sich wandelnden Sommerpublikums. Die wirtschaftliche Verschlechterung des Mittelstandes hat es mit sich gebracht, daß die Mehrzahl der Besucher an und für sich keine üble, sondern recht dankbare Teilnehmerschaft werden können, aber fast durchwegs nicht mehr imstande sind, der ländlichen Bühne viel zu geben, sondern eher von ihr das Unverbildete, Urwüchsige, Gesunde des „primitiveren“ Volkstums zu nehmen, sich bilden zu lassen. Damit erwächst der Fulpmer Bühne in der Zeit der sommerlichen Amüsements eine besondere Verpflichtung gegenüber dem Tirolertum und Bauernvolk, das sie vornehmlich vor Augen führen will, nämlich ihrer neuen Gesellschaft sozusagen die Sommerfrische auch im Theater zu eröffnen und das Einseitig-Verzerrete zu verbannen, also ein Mithelfer zu werden für die geistige Befruchtung und ethische Befestigung der neuen Gesellschaft im deutschen Volke.

Der Vereine von Laienspielen, der Liebhabertheater und Dilettantenbühnen gibt es in Tirol nicht wenige. Sie unterscheiden sich wesentlich von jenen süddeutschen Theatern, welche die Bauernkomödie zum Geschäft machen und damit herumziehen. Unter diesen Laienspielern Tirols dürften nur wenige den Anspruch erheben, aus der Tiroler Volkskultur organisch gewachsen zu sein. Es soll damit nicht behauptet werden, daß nur die hier angeführten allein als Volksbühnen anzusehen sind; es konnten weder alle diese aus der Vergangenheit noch aus der Gegenwart, sondern nur etliche Beispiele angeführt werden. Die süd-tirolischen einzubeziehen, ging überhaupt nicht an.

Die alten Weihnachtsbräuche und Faschingsschwänke haben sich wenig ge-

ändert, seitdem sie von J. V. Zingerle, L. v. Hörmann, Pailler, Hartmann u. a. geschildert wurden, nur daß sie immer mehr aus dem Haus und Dorf ins Theater übergehen. Aus den alten Herkommen und Texten schöpft nun mancher kräftige Ansätze zu neuem Spiel heraus. Etliche Neudichtungen schlagen schon Brücke zu höherer Kunst.

Die in früheren Jahrhunderten beliebten Puppenspiele beschränken sich heutzutage fast ausschließlich auf das Höttinger Peterlspiel. Es ist dies eine Innsbrucker Vorstadtspezialität geworden, die vor mehr als hundert Jahren sich aus den älteren Hanswurstspielen herausgebildet hatte.

Noch ist die Zeit nicht gekommen, in einen Jubel des geschlossenen Rings der alten und neuen Volksspiele in Tirol einzustimmen. Aber mit einiger Befriedigung können wir Anzeichen einer neuen prägerischen Volksspielbewegung wahrnehmen. Die Herzstellung der hohen Kunstdichtung macht eine schwere Krise durch, die Theaterkultur zeigt ähnlich wie im ausgehenden Mittelalter und in der kirchlichen Restaurationszeit eine volkstümlichere Lagerung. Da lohnt es sich vielleicht doch, den drängenden Willen und die erwachte Sehnsucht mit der alten Schaulust und Spielfreude unseres Volkes zu verfolgen, dessen nun gewiß, daß ihre Kundgebungen dem Volke und seiner Kultur stets mehr waren und sind als ein „Theater“, und daß aufrichtige Vertiefung in das Volkswollen und die neue Sachlichkeit unserer Zeit einer erlösenden Tat zu dienen vermag.

Nachtrag zu S. 77 oben: In anderen Orten nannte man den „Spieltennen“: „Tanzhaus“. Ein solches wird am 6. Juni 1474 in Aschau und 1594 in Niederdorf (Verfächbuch Welsberg 512) erwähnt. Weitere Spieltennen sind in Weer (1494), Kematen (1614), Wattens (1637) und Hötting (1658) im Inntal urkundlich belegt.

Nachtrag zu S. 78: Aus der im „Sammler“ II, 126/7 (Meran, 1908), mitgeteilten Rede, die der als Pilgram gekleidete Spielleiter Joh. Pfaffstaller, Pihlerbauer, vor Beginn des Passionsspiels am Palmsonntag 1795 in Unterrinn zur Begründung hielt, weshalb trotz des Verbotes das Leiden Christi dargestellt werde, ist zu entnehmen, daß am Ritten vor der Verbotszeit das Passionsspiel üblich gewesen war. Diese Ansprache steht an der Spitze des Unterinner Passions-textes, der als Handschrift sich noch heute im Archiv der Gemeinde Ritten befindet. Er deckt sich mit jenen, die als 6. und 7. Sarntaler Handschrift auf S. 78 angeführt sind. Im genannten Archiv liegt auch eine Beschwerde des Josef Vigl, Bauer beim Krapeller, wegen seiner Bestrafung infolge Teilnahme am Passionsspiel 1795 sowie verschiedene Amtsstücke über die Passionen und das Vermögen der Bruderschaften von Unterinn und Lengmoos bei ihrer Aufhebung und über die 1783 erfolgte Einstellung der Prozessionen, die für die Geschichte der Figuralprozessionen in Tirol von Wert sind.

Abbildungen (Votivtafeln) solcher feierlicher Prozessionen (s. S. 90) bestehen noch in Trens, Enneberg, Leifers u. a. O.; diese stellen jedoch keine dramatischen Auftritte dar. Zu ihnen gehört auch das Gemälde in der Pfarrkirche von Landeck, das die Begehung der Dreihundertjahrfeier des dortigen Gnadenbildes Mariens (1766) vorführt. Ein Stich im „Ferdinandeam“ überliefert den feierlichen Umgang der Frauenkongregation von Innsbruck mit den ersten Genien; vergl. Literaturwiss. Jahrbuch IV, 72/73. Über die dort geschilderte Sonnenburger Prozession von 1736 vergl. Jos. Weingartner, Das religiöse Leben des Stiftes Sonnenburg im 18. Jahrhundert, in: Veröffentlichungen des Museums Ferdinandeam VIII, 263 f. (Innsbruck 1928).

Verschiedene Erinnerungen an die einstigen figurenreichen Umzüge weist die Fronleichnamsprozession von Sterzing auf, Darstellungen von Glaube, Hoffnung und Liebe, der hl. Notburg und des hl. Isidor, von Hirtinnen usw. durch entsprechend gekleidete Personen.

Nachtrag zu S. 105: Faustisches aus Tirol, mitgeteilt von Rudolf Payer von Thurn, in: Chronik des Wiener Goethe-Vereines XXV/5 vom 30. Oktober 1911. Nikolausspiele in Hartmann, Volksschauspiele; Eugen Schnell, Sanct Nicolaus, Brünn 1886.