



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

G.: Das Oberammergauer Spiel und seine dramatische Wirkung.

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

## Das Oberammergauer Spiel und seine dramatische Wirkung.

Es war im Jahre 1634 als im bairischen Hochlande eine ansteckende Krankheit, erst „wilde Kopfweh“, dann „Pest“ genannt, die Gemeinde von Oberammergau zu dem Gelöbniß veranlaßte, die Passionstragödie alle zehn Jahre aufzuführen. Natürlich hörte die Pest damit auf, wie die Chronik bestätigen kann.

Seit jenem Jahre hat sich das Passionspiel daselbst bis zur Gegenwart erhalten und wird — abgesehen von den Unregelmäßigkeiten, die durch die mehrfach eintretenden Verbote, namentlich Ende des vorigen und Anfang dieses Jahrhunderts entstanden, — alle zehn Jahre wiederholt. Verschiedene Momente haben mitgewirkt, daß neben einigen in anderen Orten Oberbayerns und Tirols noch bestehenden religiösen Spielen grade in Oberammergau das Passionspiel sich so erhalten und an Umfang, an Großartigkeit und an künstlerischer Ausbildung zugenommen hat. Die Zähigkeit, mit der die Gemeinde an ihrem Privilegium festhielt, veranlaßte die Regierung immer wieder zu neuer Aufhebung des Verbots, womit auch gleichzeitig die Bedingung eintrat, daß der alte Text mehr und mehr von mittelalterlichem Unfug gereinigt werde. Eine durchgreifende Umgestaltung des Spiels fand erst um 1750 durch einen Benedictiner-Pater aus Ettal, Namens Rosner, statt. Schon aus dem Jahre 1748 befindet sich in einer Oberammergauer Chronik die Notiz: „In diesem Jahre habe man daselbst die Kreuzschule Christi in der Kirchen an jedem Sonntag einen Akt gespielt, welches eine große Auferbauung unter dem Volke machte.“ Diese Notiz ist dahin zu erklären, daß diese sogenannte „Kreuzschule“ damals gewöhnlich alle zwei Jahre vor dem Passionspiel aufgeführt wurde. Sie behandelte gleichfalls die Leidensgeschichte Christi, wurde aber, wie aus der Notiz zu ersehen ist, auf eine Reihe von Sonntagen vertheilt. Später wurde diese „Kreuzschule“ in die Mitte jedes Decenniums verlegt, und die letzte derartige Darstellung hat 1825 stattgefunden. Denn je mehr das große Passionspiel selbst sich hob, desto mehr schwand das Interesse für diese stückweisen Darstellungen. Aber trotz jener ersten bedeutenden Umgestaltung des Passionsspiels durch den Benedictiner Rosner (Mitte des vorigen Jahrhunderts) entstanden unmittelbar darauf die lebhaftesten Erörterungen in der Geistlichkeit wie bei den weltlichen

Behörden über die Zulässigkeit des Spieles überhaupt. Im Jahre 1762 hatte der geistliche Rath sein Gutachten dahin abgegeben: „daß das große Geheimniß unserer heiligen Religion einmal nicht auf die Schaubühne gehöre.“ Im Jahre 1763 gestattete eine kurfürstliche Verordnung zwar die „Passionstragödien“ dort, wo sie noch stattgefunden hatten, aber sie sollten früh am Tage gehalten werden, damit das Volk wieder zeitig nach Hause käme und Excessen vorgebeugt werden könne.

Es ist nicht in Abrede zu stellen, daß auch heute noch an dem Interesse der Landbevölkerung für das Passionspiel Lust, am Schaugepränge, Faulenzerei, Skandalsucht u. s. w. einigen Antheil hat, wie es ähnlich an manchen Orten bei der bunten Masse von Wallfahrern an den großen Wallfahrtstagen der Fall ist. Wie aber in Oberamergau trotzdem der ernste Sinn dominirend ist, das würdigt man recht, wenn man alte Beschreibungen davon liest, wie es in früherer Zeit bei diesen Spielen zuging. Im Jahre 1770 war denn auch die Regierung wirklich genöthigt, ein allgemeines Verbot der Passionstragödien zu erlassen. Doch wurde es da und dort gestattet, „andere geistliche Historien“ zur Aufführung zu bringen; und die Oberamergauer hatten auch damals schon eine Erneuerung des Privilegiums für die Passion durchgesetzt. Sehr bitter spricht sich der Erzbischof von Salzburg in einem Erlasse aus dem Jahre 1779 über die ganze Sitte oder Unsitte aus: Ein seltsameres Gemisch — heißt es darin — von Religion und Possenspiel könne nicht gedacht werden. „Zu gleicher Zeit, als ein Theil der Schauspieler die betrübten Auftritte des Leidens Christi auf das Beweglichste vorzustellen bemüht ist, und bei aller ihrer Ernsthaftigkeit schon öfters aus Plumpheit und Unverstand ins Lächerliche und Possierliche verfallen, erscheinen ganze Rotten in Juden-, Teufels- und anderen Karven verkappter Possenreißer, die das zuschauende Volk durch tausenderlei Muthwillen und ausgelassenste Gaukeleien zu dem brausendsten Gelächter verleiten . . . . Das zur Lustigkeit und Gelächter vorbereitete Volk füllt die Wirths- und Zechhäuser von unten bis oben an; die Saufgelage dauern bis in die späteste Nacht fort; die nach Hause taumelnden Trunkenbolde erfüllen Straßen und Felder mit ihrem Jauchzen und Schandgeschrei; auf das Neue kreuzigen sie den Sohn Gottes und haben ihn zum Spott; beinahe buchstäblich machen sie den gekreuzigten Christus den Juden zum Aergerniß und den Heiden zur Thorheit und geben den Freigeistern und Religionspötlern Anlaß, das katholische Christenthum dem heißendsten Gespötte und Hohngelächter wie im Triumphe blozzustellen.“

Wir können aus guten Gründen annehmen, daß die Schilderung, welche der Erzbischof von dem früheren argen Unfug gab, nicht sehr übertrieben war, und es ist sehr interessant, daraus zu ersehen, daß der Mischmasch von religiöser Darstellung und von plumpen Hanswurstspäßen noch im vorigen

Jahrhundert bestand. Im Mittelalter freilich, als das volkstümliche Fastnachtsspiel erstand, hatte die Geistlichkeit selbst diese Einmischung der gemeinen Farce in das geistliche Spiel nicht nur geduldet, sondern sogar protegirt. — So dauerte denn der Streit über die Zulässigkeit dieser Passionsspiele bis zum Anfange unseres Jahrhunderts fort. Die Oberammergauer hatten zwar für sich eine Erneuerung ihres Privilegiums durchgesetzt, aber nochmals fand 1810 ein Verbot statt. In einem Ministerialerlaß aus München wurde aufs Neue darauf aufmerksam gemacht, daß diese Aufführungen längst als mit der Würde der Religion unvereinbar anerkannt worden seien, da — wie es in dem Erlaß heißt — „wenn auch ihre Details nichts auffallend Unschickliches enthielten, schon die Idee, auf der sie beruhen, eine große Indecenz sei.“

Von dieser Zeit ab datirt jedoch auch die durchgreifende Reform, welche das Oberammergauer Spiel erfuhr, und der Text, welcher 1811 und wieder 1815 von dem Pater Weiß aus dem benachbarten Kloster Ettal (einem Wallfahrtsort) hergestellt wurde, blieb seitdem die Grundlage für das seit 1820 noch bis heute alle zehn Jahre abgehaltene Spiel.

Ein sehr wesentliches Moment darf indeß hierbei nicht übersehen werden. Indem die Gemeinde von Oberammergau durch ihr zähes Festhalten an dem Privilegium und durch ihre der fortschreitenden Bildung gemachten Zugeständnisse die Protection der Regierung erlangt hatte, war auch die Theilnahme der Städte und namentlich der Residenz diesem Spiel förderlich. Die Darsteller und sonstigen Mitwirkenden bei dem Spiele (die Zahl derselben beläuft sich im Ganzen auf etwa 500) werden allerdings in strengstem Festhalten an dem Brauche nur aus der Gemeinde selbst gewählt. Aber die Rathschläge, welche von München und von andern Städten aus in steigendem Interesse nach der Landgemeinde sich richteten, sind für Verbesserungen und besonders für die äußerliche künstlerische Form des Ganzen sehr bedeutsam geworden. Wenn das Oberammergauer Spiel dadurch eine Gestalt erhalten hat, welche die außerordentliche Wirkung auf die Masse von Zuschauern aller Art wohl erklärlich macht, so ist andererseits nicht in Abrede zu stellen, daß der volkstümliche Charakter dadurch Einbuße erleiden mußte, denn wie jetzt das Oberammergauer Passionsspiel stattfindet, hat es mit den geistlichen Spielen früherer Jahrhunderte nur wenig noch gemein. Es ist im Grunde ein Produkt der neuern Zeit, wenn auch die Idee und die Vorbilder dafür einer frühern Kulturepoche angehören. Von dieser Anschauung ausgehend wird man die Frage aufwerfen müssen, ob das zwiespältige Wesen einer solchen Darstellung denn überhaupt einer eindringlichen und einheitlichen Wirkung fähig ist?

Wir wollen hierauf Antwort geben, indem wir die ganze Darstellung

in den wesentlichsten Zügen, mit Uebergehung aller gleichgiltigen Details, sowie auch die Eindrücke auf die unbefangene Zuhörerschaft zu schildern versuchen, und zwar aus eigener Anschauung der Vorstellung, welche in diesem Sommer am 25. Juni stattfand und andern Tags wiederholt wurde. Es war die sechste Vorstellung in diesem Jahre; im Juli finden noch fünf, im August vier und im September noch fünf Wiederholungen desselben Spieles statt, — abgesehen von denjenigen Vorstellungen, welche, wenn die Masse des Fremdenbesuches zu groß ist, am Tage nach der im Programm angelegten Vorstellung wiederholt werden, wie es auch in diesem Sommer schon dreimal geschehen mußte.

Wenn man von der aus München nach Partenkirchen führenden Straße seitwärts über Ettal in das Ammergauer Thal gelangt ist und den saubern Ort Oberammergau ganz durchschritten hat, so befindet man sich vor einem freien breiten Wiesenplan. Auf diesem ist das Theater für die Passionsspiele erbaut, und zwar der Art, daß die Zuschauer dem Orte den Rücken kehren und die Blicke nach den nur mäßig hohen Bergen wenden, die das Thal zunächst begrenzen.

Außerordentliches Interesse erregt vor Allem die ganze Einrichtung des Theaters, das nicht allein aus einer Bühne und dem Zuschauerraum besteht, sondern gleichsam einen doppelten, ja dreifachen Bühnenraum zeigt. Zunächst vor dem Auditorium und zwar in gleicher Breite mit demselben (etwa 80 Fuß) bildet das Proscenium, in einer Tiefe von 20 Fuß, den großen und allgemeinen Spielraum. Zu beiden Seiten ist dasselbe durch gemalte Säulen abgeschlossen. Im Hintergrunde, als Mittelpunkt des Ganzen, steht ein geschlossenes Theater; dessen beide Seiten sind durch gleichartige schmale Häuser begrenzt, jedes mit einem Balkon versehen. An diese Häuser, nach den äußern Seiten hin, schließen sich wieder offene Thore durch welche man in Straßendekorationen blickt, die Jerusalem vorstellen sollen. Die beiden Häuser und die daran grenzenden offenen Thore wie auch der ganze breite Vorraum der Bühne sind so vortrefflich für die ganze Handlung und die äußerliche Gruppierung zu verwerthen, daß der gesammte Bau in der That als das beste Vorbild für ein Volkstheater gelten kann. Die ganze Prosceniumsdekoration mit den beiden praktikablen Häusern und Thoren bleibt stets offen, ist unveränderlich und befindet sich unter freiem Himmel, wie auch der Hauptraum des Auditoriums. Die im Hintergrunde des Prosceniums befindliche und zwar den Mittelpunkt desselben bildende eigentliche Bühne ist oben geschlossen und mit einem Vorhang versehen. Bei den ältesten Passionsspielen, in Deutschland wie auch in Frankreich, war bekanntlich ein großartiges Gerüste erbaut, das aus mehreren Etagen bestand, die wiederum zahlreiche Abtheilungen enthielten. In diese verschiedenen Abtheilungen, die

auch meist verschiedene Lokalitäten darstellten, waren von vornherein die mitwirkenden Personen vertheilt und so bewegte sich die dramatische Handlung durch die verschiedenen Abtheilungen hindurch. Jene merkwürdige alte Einrichtung ist beim Oberammergauer Spiel der hier angedeuteten trefflichen Scenerie gewichen, sodas die eigentliche Mittelbühne Dekorationswechsel zuläßt, während doch das breite Proscenium mit den beiden Häusern, Thoren und Seitenstraßen einen allgemeinen neutralen Boden abgibt und oft auch für die dramatische Gruppierung der Handlung äußerst zweckmäßig ist; so z. B. gleich in der ersten Scene, die ich hier anschaulich zu machen versuchen will.

Wenn die in einem ernstern und angemessenen Stil gehaltene Eröffnungsmusik ihrem Ende naht, tritt aus den beiden entgegengesetzten Seiten des Prosceniums der Chor, aus zwanzig Personen bestehend. Nachdem er im Mittelpunkt der Bühnenbreite sich vereinigt hat, beginnt der Chorführer mit einem recitativischen Gesange, der dann in den allgemeinen Chor übergeht. Indem derselbe sich nach beiden Seiten hin etwas zurückzieht, in der Aufstellung nunmehr zwei schräge Linien bildend, hebt sich der Vorhang und das erste „Vorbild“ (so sind die stehenden Tableaus bezeichnet) stellt die Vertreibung Adam's und Eva's aus dem Paradiese dar. Wenn der Vorhang fällt, schließen die beiden Theile des Chors sich wieder in der Mitte aneinander und weisen auf die Beziehung des Bildes hin. Nochmalige Theilung des Chors und ein zweites Vorbild erscheint: die Anbetung eines großen Kreuzes, die Versöhnung nach dem Falle. Gleichzeitig ertönt hinter der Scene Gesang von Knabenstimmen, denen sich, mit dem Schluß des Tableaus, der vordere Chor wieder anfügt. Noch ehe er geendigt, hört man hinter dem Vorhang ein Gebrause von Stimmen. Der Chor geht nach beiden Seiten des Prosceniums wieder ab und der Vorhang wird in die Höhe gezogen. Die Bühnendekoration zeigt nun das Innere der Stadt Jerusalem; es ist eine ziemlich simple Malerei von Straßen, die aber nunmehr mit dem ganzen Proscenium ein großes Ganzes, die Straßen von Jerusalem darstellen. Im äußersten Hintergrund der Bühne erscheint die Volksmasse, welche sich quer über die Bühnenbreite bewegt, in den Coullissen verschwindet, dann wieder durch das offene Thor in der Tiefe der Straße links sichtbar wird. Der Zug bewegt sich mit Gesang „Hosanna, Heil Dir, Davids Sohn!“ die Straße herauf, durch das offene Thor die Vorbühne beschreitend. Männer, Weiber, Kinder singend, Palmen streuend oder Teppiche und Kleider auf dem Boden ausbreitend erfüllen bald die ganze Breite des Prosceniums, bis endlich auch Christus selbst auf dem Esel reitend erscheint. Noch ehe das Ende des Zuges die Mittelbühne verlassen hat, fällt der Vorhang derselben, und als er — während des fortschreitenden Hosanna-Gesangs — sich wieder hebt, zeigt er das Innere des Tempels, angefüllt mit den Geld-

wechsellern und Krämern, im Vordergrunde Pharisäer und Mitglieder des hohen Rathes in vollem Glanze. Die ganze Masse, die nun in solcher Vereinigung den großen Raum füllt (es mögen an 300 Personen beisammen sein), gewährt durch die lebhafte Bewegung und die Buntheit der Kostüme einen interessanten Anblick. Christus, der sogleich nach seinem Erscheinen im Vordergrunde vom Esel abgestiegen ist, tritt unmittelbar darauf in den Tempel, um die zürnenden Worte an die dort Anwesenden zu richten und sie hinauszutreiben. Jetzt wird die ganze Bewegung noch lebhafter; die befreiten Tauben fliegen heraus über den Zuschauerraum hin, die Krämer toben durcheinander und laufen, nach Rache schreiend, durch die Seitenstraße rechts hinweg. Jetzt treten die Pharisäer und Mitglieder des hohen Rathes gegen Christus auf, und nachdem dieser, begleitet vom Volke, sich entfernt hat, beschließt die hiermit beginnende Verschwörung gegen den Galiläer die erste „Handlung“ der Tragödie.

Vielleicht wird man aus dieser mangelhaften Beschreibung der ersten Handlung doch eine ungefähre Vorstellung von der Vortrefflichkeit der scenischen Einrichtung sich machen können, die in der That nichts zu wünschen übrig läßt, und wohl werth wäre, daß man einmal andern Orts zu bestimmten Zwecken eine Nachahmung versuchte. Ganz besonders für die Ausführung Shakespeare'scher Stücke, zu denen doch nun einmal unsere moderne Bühne nicht paßt, wäre dies der geeignetste Ersatz für das altenglische Theater.

Was den Fortgang der Handlung in unserm Passionspiel betrifft, so würde es zu weit führen, den Inhalt aller Scenen vollständig anzugeben, und es genüge hier eine kurze Mittheilung über die Scenen-Eintheilung. Die ganze Vorstellung, welche Morgens 8 Uhr beginnt und bis Nachmittags 5 Uhr währt, mit Unterbrechung einer einzigen Mittagspause von einer Stunde, ist in 17 sogenannte „Handlungen“ d. h. Akte getheilt, von denen manche mehrere aufeinander folgende Scenen enthalten. Jeder der Akte wird durch den auftretenden Chor der „Schutzgeister“ eröffnet, wobei gewöhnlich der Chorführer mit Dialog oder mit einem recitativischen Gesange beginnt und dann der Chorgesang eintritt. Dieser Gesang begleitet gleichzeitig die eine jeden Akt einleitenden „Vorbilder“ d. h. lebende Bilder, die auf der Mittelbühne erscheinen und immer eine für die zunächst bevorstehende Handlung analoge Scene aus dem alten Testamente darstellen. Solcher Tableaus erscheinen im Ganzen sechsundzwanzig (das Schlußbild ungerechnet), indem mehreren Akten zwei, auch drei „Vorbilder“ vorausgehen.\*)

\*) Die vielen erklärenden Textbücher, welche von verschiedenen Unternehmern herausgegeben sind, enthalten über die Bilder und die Scenensfolge manche falsche Angaben, da sie alle nach den an mehreren Stellen veränderten Aufführungen von 1860 abgefaßt sind.

Die Sceneneintheilung bei den diesjährigen Aufführungen ist folgende:

1. Die zwei schon erwähnten Vorbilder und die erste Handlung, den Einzug Christi in Jerusalem und die beginnende Verschwörung zu seinem Sturze darstellend. — 2. Die Versammlungen im Hohen Rath; dazu als Vorbild: Joseph, von seinen Brüdern in die Cisterne geworfen. — 3. Der Abschied Jesu in Bethania, die Salbung durch Magdalena; dazu zwei Vorbilder: der Abschied des jungen Tobias und die Klagen der Braut im Hohen Riede. — 4. Der letzte Gang Jesu nach Jerusalem und des Judas Entschluß zum Verrath; dazu Vorbild (?): Die Verstoßung der Königin Vasthi und die Erhebung Esther's. — 5. Das heilige Abendmahl mit der Fußwaschung etc., als Vorbild: der Herr sendet dem Volke Israel in der Wüste das Manna-brod. — 6. Judas vor dem Hohen Rath verpflichtet sich zum Verrathe und die Priester beschließen den Tod Jesu; als Vorbild: der Verkauf Joseph's um 20 Silberlinge. — Jesus am Delberg, der Judaskuß u. s. w.; dazu: Adam und die Seinen im Schweiße ihres Angesichts arbeitend; dann: David's Feldherr Joab verräth den Amasa.

Nach der in diesem Akte erfolgten Gefangennahme und Wegführung Jesu tritt die Mittagsruhe von einer Stunde ein.

Um halb 1 Uhr Mittags begann wieder die zweite Hauptabtheilung.

8. Der Hohepriester Annas steht auf dem Balkon seines Hauses; Jesus wird vor ihn geführt und von einem Knecht ins Gesicht geschlagen; dazu Vorbild: der Prophet Michäas bekommt einen Backenstreich. — 9. Jesus wird vor den Hohen Rath geführt, von Kaiphas verhört und von falschen Zeugen angeklagt; dann: Scene des Judas auf der Vorbühne; dann: die Verhöhnung Christi durch die Kriegsknechte, seine Verleugnung durch Petrus (wobei das wiederholte Krähen des Hahns hinter der Bühne erfolgt); des Petrus Reue etc., endlich: Christus von den Schergen geschlagen. Dieser ganzen Scenenreihe dienen zu Vorbildern: die Verurtheilung des unschuldigen Naboth und des frommen Job Verurtheilung und Verhöhnung. — 10. Die Verzweiflung des Judas; Monolog, dann Scene vor dem Hohen Rath; Christus zum Tode verurtheilt; die Abgesandten des Raths erscheinen vor dem Hause des Pilatus, um den Hohen Rath ihn anzumelden; endlich: Judas, auf der Mittelbühne, gibt seiner Verzweiflung Ausdruck und erhängt sich. Das Vorbild zu dieser Scenenreihe ist: Der Brudermord des Kain. — 11. Verhandlung mit Pilatus und dessen Widerstreben; dazu Vorbild: Daniel wird verurtheilt, in die Löwengrube geworfen zu werden. — 12. Christus vor Herodes; dazu Vorbild: die Gesandten David's beschimpft. — 13. Christus erscheint wieder vor Pilatus; die Geißelung und Dornenkrönung; dazu zwei Vorbilder: die Brüder Joseph's zeigen ihrem Vater den blutigen Rock; dann Isaak auf dem Opferaltar. — 14. Der aufgewiegelte Pöbel verlangt von

Pilatus die Freigebung des Barrabas und erzwingt die Verurtheilung Jesu. Dazu zwei Vorbilder: Joseph, im Triumphwagen herumgeführt; dann: Moses vor dem Altar knieend, daneben der geschlachtete Ock. — 15. Die Kreuztragung; dazu drei Vorbilder: Isak das Holz schleppend, und zwei Bilder, die Aufrichtung der ehernen Schlange darstellend. — 16. Die Schädelstätte, Christus und die beiden Schächer an den Kreuzen; das Verschneiden Christi, seine Abnahme vom Kreuze und Grablegung; diese Scene ist ohne Vorbild. — Die Auferstehung Christi, Bestürzung der Pharisäer u. s. w. Vorbilder: Jonas von dem Wallfisch wieder ausgespieden, und: die Israeliten nachdem sie durchs rothe Meer gekommen sind, und der Untergang der Aegypter. — Der letzten Scene, der Auferstehung, schließt sich dann noch ein Schlußtableau an, die Auffahrung gen Himmel (in allerdings sehr mangelhafter Weise) darstellend. Nachdem dies Tableau vom Vorhang verhüllt ist, endet der Chor die ganze Darstellung mit einem langen Schlußgesang. —

Man wird begreifen, daß dieser Zuschnitt des Ganzen dem Eindruck einer Tragödie nicht aufkommen läßt. Wo die Darstellung eine wirklich dramatische Wirkung erreicht, da geschieht es eben in jenen großen Massen-Scenen, für welche die treffliche Bühneneinrichtung das Meiste thut. Dies ist, außer bei dem schon geschilderten Einzug in Jerusalem, hauptsächlich der Fall in den Scenen vor dem Hause des Pilatus; namentlich in jener großen Scene des Volkstumultes, da hier die Mannigfaltigkeit der Scenerie, die gleichzeitige Verwendung der Mittelbühne und des Prosceniums mit den beiden Seitenstraßen eine ungemein lebendige Bewegung zuläßt. Auch für die Scene der Kreuztragung ist die Einrichtung überaus günstig, doch ließe sich hier die Wirkung, namentlich in malerischer Beziehung noch sehr steigern. Für einzelne Momente der Handlung sowohl wie für die meisten lebenden Bilder sind die vorhandenen Gemälde altdeutscher, niederländischer und italienischer Meister oft gut benutzt und die Kostüme sind dabei stets aufs genaueste hergestellt. Bewundernswürdig ist es, wie regungslos bei den oft sehr schwierigen lebenden Bildern sämtliche Mitwirkende sich verhalten, um so bewundernswerther, als die Bilder während der sehr langen Gesänge weit über die gewöhnlich dafür gebräuchliche Zeit dauern.

An die Darsteller der eigentlichen Rollen kann man selbstverständlich keinen künstlerischen Maßstab legen. Und weil dies eben auch Niemandem, der diesen ländlichen Boden betritt, einfällt, so wird die Leistung der Einzelnen von vielen Beurtheilern weit überschätzt. Es ist genug, daß die Darsteller sich nicht ungeschickt bewegen, ohne Gespreiztheit, nur hie und da bei pathetischen Stellen mit etwas zu absichtlicher Action, was besonders beim Darsteller des Judas der Fall ist. Den altbairischen Dialekt muß man von Allen mit in den Kauf nehmen, und angenehm berührt es eben nicht das

Ohr, wenn man den Darsteller des Christus so häufig von seinem „Vater“ u. dgl. sprechen hört. Am schlimmsten Klang der Dialekt bei dem wohlgenährten Darsteller des Herodes, da bei diesem noch das harte tirolische den Klang verhäßlichte und oft genug die Rede ganz unverständlich machte. Auch die Frauenstimmen wirken nicht günstig, da die Darstellerinnen, um für den weiten Raum verständlich zu sein, den Ton oft zu einer schreienden Schärfe in die Höhe treiben. Der dramatische Dialog in seiner letzten Redaction durch den ehemaligen Ortspfarrer, jetzt geistlichen Rath Daisenberger, der auch noch trotz seiner hohen Jahre die Oberleitung des Ganzen führt, ist durchgängig sehr angemessen; eine prononcirt katholische Ueberschwenglichkeit ist durchaus fern gehalten, ebenso wie in dramatischer Hinsicht affectirtes Pathos.

Daß die Musik einen sehr wesentlichen Antheil an der ganzen Ausführung hat, wird man aus den gegebenen Andeutungen schon erkennen. Es sei jedoch hier noch hinzugefügt, daß die ganze musikalische Composition — es ist noch dieselbe, welche bei der Umarbeitung von 1815 und 1820 Rochus Dedler dem Werke gegeben — einen so großen Umfang hat wie das umfangreichste Oratorium. Die Musik wechselt mit Chören, Arien, Recitativen, zwei- bis vierstimmigen Gesängen, und sie ist auch ganz im Stil der bessern Oratorien gehalten. Sie wäre wohl werth, in weitem Kreisen bekannt zu werden, um so mehr als sie hier, bei dem Passionsspiele, kaum zu einer Wirkung kommt; ja durch ihre übermäßige Länge wirkt sie zwischen der dramatischen Handlung eher hemmend. Aber Bewunderung verdient auch hier der Fleiß und die Ausdauer der dabei Mitwirkenden. Diese ungeschwächte Hingabe an die Sache ist es überhaupt, was wesentlich dem ganzen Spiele zu einem Sieg verhilft: in der ganzen, oft sehr schwierigen musikalischen Composition kein verfehlter Einsatz, in der dramatischen Darstellung nicht ein einziges Stocken im Dialog, nicht ein Verzögern bei den Auftritten!

Wenn trotzdem uns manchmal ein Gefühl des Mißbehagens beschleicht so liegt dies nicht in dem Mangelhaften der künstlerischen Kräfte, sondern es liegt eben in dem Gegenstande, in demselben Motiv, welches allenthalben so große Neugier und so viel Interesse erregt. Der nicht auszugleichende Zwiespalt dieses, einer fernen Vergangenheit angehörenden religiös-theatralischen Stoffes und einer Aufführung, die in Vielem dem gelduterten Geschmacke der Gegenwart angepaßt ist, tritt am stärksten in der Scene der Kreuzigung hervor. Wenn auch gerade hier bei aller grausamen Wahrheit der Darstellung mit wirklich feinem Tact und Schicksalitätsgefühl verfahren ist, so macht die Scene dennoch einen peinlichen, ja das Gefühl empörenden Eindruck. Ein Passionspiel ohne die Kreuzigung wäre allerdings etwas völlig vergebliches und zwecklos, aber die Kreuzigung selbst ist unserer Grenzboten III. 1870.

dramatischen Empfindung so wiederstrebend, daß sie den bei manchen Momenten in dieser Aufführung erreichten tragischen Eindruck mit Keulen niederschlägt. Mit dieser Dissonanz verlassen wir das merkwürdige Spiel, zu welchem diesen Sommer wieder Hunderttausende aus weiter Ferne mit Ueberwindung aller Beschwerlichkeiten reisen und das bedeutend genug ist, um die Zuschauer acht Stunden hindurch in fortwährender Spannung zu erhalten.

Diese unleugbare Wirkung, welcher sich auch der fremde Besucher nicht entziehen kann, beruht hauptsächlich auf den starken Eindrücken, welche das Massenspiel in Verbindung mit den Solorollen hervorbringt. Das Gemüth der Menge, die bewegten Chöre machen viele Momente der Passionsgeschichte, auch die immerhin episch gebundene Diction der Hauptrollen zuweilen so imponirend, daß wir in dem geschlossenen Raute unserer Kunstbühne nichts völlig Entsprechendes an die Seite zu setzen haben. Und der Gedanke ist nicht abzuweisen, daß es wohl eine Zeit in der künftigen Bildung unseres Dramas geben kann, in welcher auch diese großen Effekte wieder von der Kunst geistvoll und schön verwendet werden.

Die geschichtliche Entwicklung unseres Dramas hat einen eigenthümlichen Weg genommen. Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts besaßen wir ziemlich reichlich die großen Aufzüge, das Massenspiel, die wirksame Verbindung der Bühne mit dem Markt, den Häusern, dem Bürgerleben des Orts, dies Alles in den ungeschlachten Komödien und Tragödien, welche mit unvollkommener Zurichtung epischer Stoffe auf den Marktplätzen der Städte aufgeführt wurden. Nicht in gerader Linie hat sich aus ihnen das moderne Drama entwickelt. Die gelehrte Schulkomödie und die Schauspiele der Höfe stellten gegen den rohen Massenapparat dieser Bürgerstücke das Schauspiel einer gelehrten oder vornehmen Bildung, in welchem beschränkte Personenzahl und ein sorgfältig abgeschlossener Raum möglich machten, mehr von dem Innern der Menschennatur in einer sauberer gegliederten Handlung zur Darstellung zu bringen. Ohne Zweifel war das ein großer Fortschritt. Aber daß unser Schauspiel aufhörte, ein großes Volksfest zu sein, und daß es allmählig das Abendvergnügen der Gebildeten wurde, das hat ihm auch enge conventionelle Formen aufgedrängt und hat ihm eine Bühne gegeben, welche den Schauspieler allzusehr vom Publikum scheidet, die Bewegungen in dem abgeschlossenen Raume sehr beschränkt und das Zusammenspiel des Helden mit einem Chor fast unmöglich macht. Die griechische Tragödie und das alte attische Lustspiel blieben nach dieser Richtung viel volksmäßiger organisiert. Es mag Anstoß erregen, wenn man behauptet, daß dieses bairische Bauernspiel im Ganzen eine bessere Vorstellung von den starken Wirkungen einer antiken Trilogie etwa in der Zeit vor Aeschylus vermittelt, als die

Aufführung der Antigone mit Mendelssohn'scher Musik in unsern vergoldeten Opernhäusern bei Gaslicht. Und doch ist das nur zu wahr. Und es gibt dafür eine Probe, die Jeder an sich selbst machen kann. Kein Theaterbesucher wird die feinen Wirkungen unserer Kunstbühne durch acht Stunden ertragen, aber wenige von den fremden Gästen, welche nach dem Gebirgsdorf zum Spiele wandern, werden vor dem letzten Schluß von dem bairischen Schauspiel scheiden.

Und doch läßt der Ausdruck des dramatischen Lebens in den Hauptgestalten sehr viel zu wünschen übrig, wie gut sich auch das eingelernte Spiel zu den frommen Worten fügen mag, und doch ist der Stoff an sich im besten Sinne des Wortes noch nicht dramatisch und außerdem nur unvollkommen organisirt, und der Hörer muß manches Geschmacklose, ja Peinliche in Kauf nehmen. Was dennoch so mächtig wirkt und den verwöhnten Theaterbesucher vom Morgen bis in den späten Nachmittag festhält, das ist nicht nur das Ungewöhnliche der ganzen Vorstellung, nicht nur die stärkende Alpenluft und der blaue Himmel, und nicht nur der treuherzige Eifer und die naive Hingabe der Schauspieler und des Publikums an einen heiligen Stoff, sondern es ist vor Allem die merkwürdige, zuweilen überwältigende Empfindung, daß man hier in Bühneneinrichtung, in dem Chor und dem Zusammenspiel einer bewegten Menge mit den Solopartien eine ganze Reihe von dramatischen Einwirkungen empfängt, welche, obgleich an sich nicht die höchsten des Dramas, doch in ihrer ergreifenden Gewalt vollständig künstlerisch berechtigt sind, und welche auf unserer Bühne und in dem Kunstdrama der Gegenwart fast gar nicht zur Geltung kommen.

G.

---

### Ein Blick auf das römische Concil und die zweite allgemeine evangelisch-lutherische Conferenz zu Leipzig.\*)

In der Zusammenstellung dieser scheinbar so grundverschiedenen Versammlungen ist uns ein bekanntes Witzblatt vorangegangen mit der scherzhaften Aufforderung, das Goethe'sche „Mein Leipzig ist ein klein Paris“ — aus Rücksicht auf die evangelisch-lutherische Conferenz in das rhythmisch gleichklingende: „Mein Leipzig ist ein kleines Rom“ umzuändern. So hoch können wir die Bedeutung dieser Theologenversammlung für Leipzig und

---

\*) Vgl. Luthardt, die Bedeutung der Lehreinheit u. Leipzig 1870; und Officielle Actenstücke zum ökum. Concil, 2. Sammlung, Berlin 1870.