



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

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

W., R.: Das altdeutsche geistliche Schauspiel

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

wenigstens in der ersten Zeit, wenn er auch später gelernt hat, Wassermelonen und vielleicht auch Reis zu pflanzen? Und warum bleibt er nicht auf den Bäumen, da doch jede Tierart für die Erhaltung ihres Lebens sorgt? Müssen wir annehmen, daß alle Bäume plötzlich vernichtet wurden, oder brachte keiner von ihnen mehr Früchte hervor? Aber dann mußten notwendig alle Affen zu Grunde gehen. Oder muß man annehmen, daß die Affen im Laufe der Jahrtausende sich im Gehen auf platter Ebene geübt und von der Erde Früchte genommen haben, nur um sich von der fatalen Form der Füße zu befreien, und um diese nicht durch Übung im Klettern zu konserviren? Aber dann würde nicht Kampf ums Dasein stattfinden, sondern Kampf um die Zivilisation, der sie sich im Laufe der Jahrhunderte ergeben müssen. [Gemeint ist wohl: die sie zu erringen beabsichtigen.] Aber wo finden wir beim Menschen, daß die Magenbedürfnisse den geistigen Bedürfnissen geopfert werden? Diese Gorillas waren also früher viel erhabener als jetzt, wo sie sich in Menschen umgewandelt haben. Die Menschen unsrer Zeit müssen die sich ihnen zunächst darbietende Nahrung zu erlangen suchen, um ihren Hunger zu stillen, jene Gorillas dagegen, die Bildung suchten, müssen so etwas wie haarige Engel gewesen sein, die dem Hunger nicht unterworfen sind.

Baer sagt den Darwinianern geradezu, sie gingen nicht von der Beobachtung aus, sondern von der Reflexion, an die Stelle der Beobachtung setzten sie Poesie, Phantasie, Vermutungen, Annahmen, Behauptungen, logische Postulate, und wer neben Häckels Schriften einiges von Baer gelesen hat, der kann nicht darüber im Zweifel sein, auf welcher Seite die exakte Wissenschaft und die gewissenhafte, nüchterne Forschung zu finden ist. Das deutsche Publikum hat sich ein paar Jahrzehnte hindurch von den Popularisiretern der Darwinischen Theorie blauen Dunst vormachen lassen; es ist Zeit, daß es sich an die soliden Forscher wende, um von denen zu erfahren, wie weit unsre Naturerkenntnis reicht.



## Das altdeutsche geistliche Schauspiel



eit einer Reihe von Jahren sind bei Leopold Voß in Hamburg von Theodor Lipps und Richard Maria Werner Beiträge zur Ästhetik herausgegeben worden, die nach Inhalt und Form gleich ausgezeichnet sind. Ihre Zahl ist klein gegenüber den Duzenden, die andre Sammelredakteure wie in einem Brütapparat reifen lassen, aber jede Nummer war ein Treffer. Werners „Lyrik und Lyriker“ eröffneten die Reihe, darauf beleuchtete Lipps den „Streit über die Tragödie,“ und einer unsrer begabtesten jüngern Architekten, Richard Streiter, gab eine Kritik von „Karl Böttchers Tektonik der Hellenen.“ Dieses Jahr ist die Sammlung wieder um zwei vorzügliche Arbeiten vermehrt worden. In dem zuletzt erschienenen fünften Hest untersucht Paul Stern die Begriffe „Einfühlung und Affoziation in der neuern Ästhetik.“ Er kommt zu dem Schlusse, „Einfühlung,“ von Novalis geprägt und neuerdings wieder warm

verteidigt als beste Bezeichnung für den Akt der ästhetischen Anschauung, sei als eine für die Wissenschaft zu allgemeine und metaphorische Bezeichnung doch abzulehnen. Ein Rest von metaphorischem bleibt freilich auch in seiner Antwort auf die Frage nach dem Wesen des ästhetischen Gefühls, wenn er erklärt: Dieses Gefühl ist zunächst bestimmt durch die Eigenart der einzelnen in Betracht kommenden Empfindungen und ihre Stellung zur Psyche, ihre Beziehungen zu einander und die Bedeutung, die die Objekte der Wahrnehmung auf dem Wege der Erfahrungsassoziation für uns gewonnen haben; als ästhetisches Gefühl verselbständigt und gesichert wird es durch die „Resonanz der Ähnlichkeitsassoziationen.“ Dieses Bild ist viel feiner, der ganze Vorgang viel behutsamer analysiert als mit dem Schlagwort Einfühlung, aber ganz ohne Bild geht es eben auch so nicht.

Auf dem Grenzgebiet zwischen Geschichtsschreibung und Ästhetik steht der vierte Beitrag der Reihe. Der erste Vertreter der altdeutschen Philologie in Österreich, Richard Heinzel in Wien, giebt darin eine „Beschreibung des geistlichen Schauspiels im deutschen Mittelalter.“ Indem das Werk den Stoff nach den Wahrnehmungen und Eindrücken des Publikums einteilt und die bei einer Aufführung in Betracht kommenden Assoziationen bespricht, soll es in erster Linie als ein Beitrag zur Ästhetik gelten; die folgende Skizze sucht mehr das Geschichtliche an der Sache zu betonen.

Die Stoffe der altdeutschen geistlichen Schauspiele stammen aus der heiligen Tradition. Passionen sind die meisten von ihnen, viele auch Weihnachtsspiele, eine ganze Anzahl Klagen der Maria am Kreuze und wieder andre Osterspiele, noch andre stellen das Märtyrertum von Heiligen dar, das der heiligen Dorothea, der heiligen Katharina u. a.; aufgeführt wurden diese Spiele alle möglichst zu den betreffenden Zeiten des Kirchenjahres. Die Passionen greifen zum Teil bis zur Geburt Christi zurück; Auswahl und Ordnung des Dargestellten ist natürlich nicht überall gleich. Charakteristisch für die Vorliebe für menschlich-weltliche Nebenzüge ist, daß Magdalenas Bekehrung und ihre Salbung des Herrn beim Gastmahle Simons des Ausfägigen in keiner Passion fehlt. Dagegen ist eine so persönlich empfundne Verknüpfung wie die Verteidigung Christi durch den von ihm Geheilten bei dem Verhör vor Pilatus etwas, was sich in der ganzen Litteratur nur einmal findet. Die Weihnachtsspiele beginnen gewöhnlich mit der Verkündigung, wenn sie nicht noch ein Prophetenspiel vorausschicken, und schließen mit der Flucht nach Ägypten oder dem Morde der unschuldigen Kindlein. Von den Osterspielen begegnen uns zwei Typen: der eine bringt die drei Marien, die Christi Grab leer finden und das den Aposteln melden, der andre die Grabwache, die Auferstehung Christi selbst und seine Höllenfahrt; beides kommt aber oft gemischt vor, wobei wieder bezeichnend ist, daß die Begegnung Magdalenas mit Christus als Gärtner bis auf eine einzige Ausnahme in keinem Osterspiele fehlt. Die Länge der Stücke ist sehr verschieden; eine Wiener Osterfeier hat nur dreißig Verse, die größten Spiele mußten auf drei Tage verteilt werden. Entsprechend schwankt die Personenzahl zwischen zwei und an die zweihundert, wobei die kleinsten Zahlen auf die Marienklagen, die größten auf die Passionen fallen. Eine auch nach unsern Begriffen große und anstrengende Rolle war die des Christus in den Passionen, eine ganz kleine z. B. die des Hausvaters, bei dem das Abendmahl abgehalten wird.

Die meisten Spiele entbehren nicht eines dramatischen Konflikts. Christus steht den Juden und Pilatus oder den Grabwächtern und den Teufeln gegen-

über, eine Heilige wie Katharina dem heidnischen Tyrannen Maxentius; so gut wie gar keine Spannung haben freilich die Marienklagen. Dazu kommen Kontraste im Bau des Stückes. Wichtige Vorgänge wechseln mit Nebenvorgängen ab, ernste mit komischen, in denen neben die heilige Tradition als Quelle die Erfahrungen des wirklichen Lebens, namentlich der niedern Stände, treten. Dem Hauptspiel wird ein Vor-, ein Nachspiel beigelegt, Teufelspiele waren als Zwischenspiele beliebt; auch die Vorliebe für Disputationen sorgte für einen spannenden Gegensatz. Das ist aber freilich auch alles, was sich über die Kunst des dramatischen Aufbaus jener Zeit sagen läßt. Verknüpfung, Motivierung, Steigerung findet sich nur ganz gelegentlich im kleinen, äußerlichen, im großen nur, soweit es im Stoffe lag. Der Kausalzusammenhang bleibt so gut wie unberücksichtigt. Warum hassen die Juden Christus so? Die Frage hat sich keiner der Verfasser und wohl auch niemand im Publikum damals gestellt.

Der Sinn für das Dramatische war noch so wenig entwickelt, daß wir uns nicht wundern dürfen, vieles höchst Undramatische in diesen Spielen zu finden. Es fehlt nicht an Widersprüchen und sinnlosen Wiederholungen. Die Gefühle werden in breiten Monologen ausgesprochen. Oft treten sie in lyrischen Formen auf, wie in den Klagen Marias und den Äußerungen der Weltlust Magdalenas. Es ist charakteristisch nicht für die Kunst der Zeit, wohl aber für das Leben der Zeit, wie ungebrochen die pathetischen Gefühle durchweg hervorquellen. Nur ganz vereinzelt begegnet ein kleiner reflektirender Zug, so wenn Maria in einer Klage sagt, indem sie die Wunden Christi mit ihrem Schleier deckt:

Ic schal (es soll) nicht lenger nacket stan,  
mynen dot wyl yk em umme stan;  
wente (denn) ik arme moder Marie  
eynen anderen dot wedder sye (leide).

Gewöhnlich sind in diesen Spielen Ansprachen an das Publikum, meist von epischem Charakter und oft von epischer Breite. Auch sie können dazu dienen, den Gefühlswert der Sache klar zu machen. Zudem sie auf das Publikum und nicht auf die Mitspielenden berechnet sind, berühren sie sich mit den häufigen Namensanreden im Dialog. Am wenigsten undramatisch wirken sie zu Anfang und zu Ende eines Stückes, als Prolog und Epilog. Die Prologe enthalten regelmäßig das Gebot zu schweigen, meist eine allgemeine Mitteilung des Inhalts, oft eine kurze der Vorgeschichte, auch Gebete, religiöse Betrachtungen oder Aufforderungen dazu. Der Epilog giebt einen Rückblick auf das Geschehene und Gehörte oder eine Ankündigung der Darstellung des folgenden Tages. Aber auch mitten im Spiel wechselt epischer Bericht mit dramatischer Handlung. Es kommt vor, daß in einer Passion nach der Darstellung der Geburt Christi und des nächsten, was dazu gehört, die Jugendzeit Christi durch die gesungenen Worte des Chors puer Jesus proficiebat überschlagen wird. Es kommt vor, daß eine Handlung wie der Wettlauf von Petrus und Johannes nach dem Grabe des Herrn von den betreffenden Schauspielern tatsächlich ausgeführt wird, aber dazu von anderer Seite (einem oder mehreren Schauspielern, dem Chor) der Evangelientext *Curriebat duo simul* gesungen wird. Mitten in einer Szene giebt eine Person oft ihre Rolle auf und wendet sich an das Publikum mit der Aufforderung teilzunehmen, namentlich am Schmerze. In einer Marienklage aus Sterzing wird folgendes fast unmittelbar hinter einander gesagt:

- Jeremias: Das klag mit mir, Christenheit,  
Solche herte bitterkeit,  
Das die kind von Jerusalem  
So gar untreu und widerzem (widerspenstig).
- Daniel: Wo wohnt hie ein mutter bei,  
Die do leidet solch leid und schmerzen,  
Als sie hägt an irem herzen?  
Dar umb solt ir Mariam klagen mit mir.
- David: Dar umb, ir werten Christen,  
Tut auf eurs herzen kisten  
Und helft der jungfrau tragen  
Ir schmerz und leiden klagen.
- Maria: Klagt mit mir, Frauen und Mann,  
Wann ich vil unnuß (Not) han.
- Johannes: Du viel salige Christenheit,  
La dir erbarmen das große leid,  
Das hie leidet die mutter sein  
Umb sein große harte pein.
- Maria: Durch got, ir Frauen all gemeine,  
Beide keusch und auch reine,  
Nu helft zu klagen mir mein kind,  
Ja wißt ir wol, wie lieb sie sind.

In einem Sterzinger Marialichtmeßspiel lautet die Aufforderung zur Teilnahme an der Freude: Joseph, vertit se ad populum:

Freut euch mit mir ir lieben leut,  
Secht den herren Jesum Christ,  
Der mein got und schepfer ist

et monstrat puerum populo. Maria recipit puerum ad manus proprias . . . ,  
vertit se ad populum:

Nu secht ir menschen all,  
Wie euch mein kind gefall,  
Den ich euch bring zu diser frist  
Und euer got und schepfer ist.

Oder die Zuschauer werden mitten im Stück noch einmal begrüßt und sogar im Scherz zur Teilnahme an der Aktion aufgefordert. In einem Innsbrucker Osterspiel tritt der Krämerarzt mit den Worten auf:

Got grüß uch, ir hirn ubir al,  
als sprach der wolf und kücke in den genkestal.  
Der mir kende gewissen (weisen) eynen knecht,  
Der mir ezu dinste wer recht,  
Dem wold ich sulich lon geben,  
Daz er daz jar nicht kende ubirleben.

Zugleich bezeichnend für das auf Schritt und Tritt sich bezeugende Unvermögen, den Typus der von der Tradition überlieferten Gesamtperson, z. B. Christi, während der Aktion entsprechend zu entwickeln, auch nur in den äußern Erlebnissen, erscheint es, wenn Christus in einer Art Ansprache in einer Frankfurter Passion den Juden vor der Kreuzigung den Gallentrant und den Langensitich vorwirft.

Vielleicht darf man diesen letzten Fall aber doch als in blindem Eifer geschehen ansehen. Ohne Zweifel zeigen nämlich eine ganze Anzahl dieser Spiele eine judenfeindliche Tendenz, keines so deutlich wie die Frankfurter Passion. Auch sonst fehlt es ihnen nicht an hineingetragenen Nebenabsichten. Beliebt

ist die Entfaltung theologischer Gelehrsamkeit in Disputationen aller Art. Gott unterredet sich einmal mit den Engelchören über das *liberum arbitrium*. Das ritterliche Minnelied wird ergötzlich parodiert. In einem Erlauer Osterspiel heißt es am Schlusse der Beschreibung einer häßlichen Magd, die Rüben gegraben hat: „Der froß sie siben, die süß und die vil rain.“

Auch die Sprache ist undramatisch, soweit sie nicht den Dialog der Evangelien wiedergibt oder sich in der Sphäre des niedern Volkes hält. Schon der Gebrauch des Lateinischen mußte hier hemmend wirken. Diese Sprache ist entweder allein durchgeführt oder mit Deutsch gemischt, mit der Zeit nehmen die ganz deutschen Stücke zu. Vereinzelt sind hebräische, gewöhnlich entstellte Brocken wie *lama sabacthani*. Einfacher liturgieartiger Gesang ist häufiger als gesprochne Rede; oft wird erst der lateinische Text von mehreren gesungen, dann der entsprechende deutsche von einer Person gesprochen, offenbar mit Rücksicht auf den nicht Latein verstehenden Teil des Publikums. Der Durchschnittston der Sprache ist trocken, ja hölzern, von Vers- und Reimzwang beeinflusst, tief unter der weltlichen Kunst der Zeit; Abweichungen von diesem Charakter führen entweder zu lyrischer Geschraubtheit oder zu niedriger Naturwahrheit. Auf diesem zweiten Seitenwege blüht der Witz, oft derb. Joseph sagt einmal von seinen Hosen, sie seien „bei den lucherer ganz.“ In einem Erlauer Osterspiel rühmt sich der Arzt, im ganzen Lande gäbe es keinen wie ihn:

Hoc loquor sine fraude  
Sed tamen ficta laude.  
Ich bin neulich komen von Pareis,  
Auf arznei hab ich allen Fleis  
Gelegt wohl tausend jar,  
Waz ich red, daz ist nicht war.\*)

Wir wollen an der Hand von einer andern Reihe von Beispielen versuchen, das historische Gepräge des altdeutschen christlichen Spieles noch positiver zu fassen, wobei man sich freilich immer gegenwärtig halten muß, daß innerhalb der Spiele selbst wieder ein Unterschied besteht zwischen solchen von höchster Naivität und andern mit einer schon leidlich entwickelten Reflexion. Ein allgemein giltiges Zeugnis für die Schlichtheit der Gedankenwelt, in der die Stücke befangen sind, ist, daß die Worte des Pilatus *Quid est veritas?* und *Quod scripsi, scripsi* entweder weggelassen oder mißverstanden sind. In einer für uns rührend naiven Weise äußert sich die Gewohnheit, eine Person als unveränderlichen Gesamttypus aufzufassen — ähnlich wie es unser altes Volksepos thut, Giselher heißt trotz der Jahrzehnte, die über der Handlung des Nibelungenlieds vergehen, am Ende wie am Anfang das Kind\*\*\*) —, und der sich daraus ergebende Widerspruch mit der Handlung in folgendem Gespräch aus einem Kasseler Weihnachtspiel:

Christkind: Eya, eya, Maria liebe mutter myn:  
Sal ich von den Foden lten große pin?  
Maria: Swige, liebes kindelin Jesu Christ,  
Beweyn diner marteyl\*\*\*\*) nicht zu diffzer frist.

\*) Heinzel bemerkt dazu, der Redende dürfe anscheinend darauf rechnen, daß sein szenisches Publikum über dem Wortschwall und dem Metrum den Sinn überhöre.

\*\*) Rafael giebt Johannes dem Täufer ein härenes Gewand auch da, wo er ihn als kleinen Gespielen des Jesusknaben darstellt.

\*\*\*\*) Marteil für Martel ist falsche Analogie zu Urteil und Artel, Martel lautgesetzlich aus Marter wie Turtel(taube) aus turtur, Marmel(stein) aus Marmor.

Das Erlauer Weihnachtsspiel zeigt mehrfach Vermengung der dargestellten Zeit und des dargestellten Ortes mit Zeit und Ort der Aufführung. Wenn Joseph zu dem Hirten sagt: „So ist das kindlein, das haint sol geporn sein,“ so bedeutet „haint“: am heutigen Weihnachtsabend, an dem das Spiel aufgeführt wird. „Auch das wiederholte Trinken in diesem Stück — Joseph bietet den Hirten, Maria und der Hebamme zu trinken an — bezieht sich auf die gegenwärtige Weihnachtsfreude.“\*) Das Stück schließt:

Hirt: Joseph mich zimpt in meinem mut,  
Dem hint sei die hetken\*\*) nicht gut.  
Laßt uns hie aufstan  
Und laß uns zu haus gan;  
Da schüll (sollen) mir froleich wern  
Mit Jesu Christo dem edeln herrn.

Joseph: Gut man, des volig ich dir.  
Wol auf, Maria, volig mir;  
Wir schüllen in got froleich sein,  
Wir mugen nicht lenger hie gesein.

Vielleicht hat man es sogar für eine derartige Naivität und nicht für einen bloßen Witz zu halten, wenn sich zwischen zweien der heiligen drei Könige, indem sie vor das Christuskind treten wollen, folgendes Gespräch abspielt:

Ich bitt dich, Caspar, durch dein tugent,  
Das du mir gäbst dein alter umb mein jugent,  
Das ich der erst möcht gesein  
Für Jesum den sheppher mein.

Caspar: Ich wil dich gewern so zehant  
Der ped (bitt), das du mich hast gemant:  
Nim hin mein graben part  
Sin an diser vart  
Und verleich du mir dein jugent.

Caspar giebt dem andern seinen falschen Theaterbart. Daß die Zeiten der Vergangenheit alle ineinander fließen, darf dann nicht Wunder nehmen. David und Augustin treten zusammen auf, die Ekklesia gleichzeitig mit Jesaias, Gott Vater beruft sich auf Paulus, und Petrus trägt die Himmelschlüssel schon zur Zeit der Befehung der Maria Magdalena. Heinzel führt zum Beweis dafür, daß man das nicht als Unbedacht zu nehmen brauche, folgende Verse Salomos aus dem Wolfenbüttler Spiel vom Sündenfall von Arnold Immesen an:

Sit wilkomen, gy propheten alle gader (zusammen).  
Gat hir fitten bi minem leven vader.  
Wol doch de historien dat nich enroret (rührt, trifft),  
Na legeneit (Gelegenheit) des spels sit dat doch boret (gebührt).

Aber schließt man nicht richtiger aus dem ganz vereinzelt und späten Auftreten einer solchen Bemerkung, daß man es hier mit einer Ausnahme zu

\*) Carl Meyer (Zeitschrift für Kultur und Litteratur der Renaissance I, 172) bringt in einer Abhandlung „Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst“ eine Menge Beispiele von bildlichen Darstellungen Josephs mit der Flasche und auch noch spätere Beispiele aus Dramen, die es wahrscheinlich machen, daß der Zug zur Charakteristik Josephs gehört. Der Aufsatz, obwohl nicht erschöpfend, berichtet manche Auffassungen Heinzels. Sonne und Mond z. B., die Heinzel als Sachrequisiten ansieht, sind bei dem Tode Christi von andeutend gekleideten Personen dargestellt worden, worauf schon die Bühnenanweisung des Donaueschinger Passionsspiels hätte schließen lassen können: und gat sun und mon, die der zuo geordnet sind, hinder sich.

\*\*) Die Kälte der Christnacht.

thun hat, einer Befinnung, die sich gegen das Ende der ganzen Entwicklung einstellt und der für die Zeit typischen Denkgewohnheit widerspricht?

Daß der Hahn wie Mond und Sterne menschlich reden, sind versprengte, bewußt als solche empfundne Reste einer sonst überwunden kindlich märchenhaften Metaphorik. Mehrfach begegnet als Denk- und Handlungsform ein naives bildliches Symbol. Die Tradition selbst bot es dar in Handlungen wie der Händewaschung des Pilatus, der Schlüsselübergabe an Petrus. Gabriel giebt Christus eine Kerze in die Hand mit den Worten:

Serre vater, Jesu Christ,  
Wenne (da) du das war licht bist,  
So nim das licht in die hant dein.

Die Seele wird gelegentlich durch einen Vogel dargestellt — bei Christus durch eine weiße Taube, bei Judas durch einen schwarzen Vogel, den der Schauspieler aus dem Munde fliegen lassen muß, um den Tod anzudeuten, oder durch kleine Menschenbildchen, wie sie die sterbenden Schächer im Munde tragen. Eine Art Symbolik liegt auch noch in der typisirenden Kürze. Mit einem Krieger und einem Schwert wird in dem Freisinger Herodespiel der Kindermord vollzogen. Petrus und Andreas „vertreten“\*) bei der Apostelwahl die Gesamtheit der Zwölf. Der Charakter einer Typen neben einander setzenden Kunst ist nun wohl für die historische Signatur dieser mittelalterlichen Dramatik das bezeichnendste. Mit dem Wesen des Typus aber ist eng verbunden das der mehr oder weniger variirenden Wiederholung, und in dem ihr wieder anhaftenden Rhythmus liegt eine der wesentlichsten äußern ästhetischen Wirkungen jener Kunst. Typisches in rhythmischer Wiederholung bringen z. B. die Reden höhner Verachtung an Christus, die sich ablösenden Reden der Grabwächter, die sich ablösenden Anerbietungen der Soldaten zum Kindermord bei Herodes und seine Antworten, die Erkundigungen des Herodes bei den Hirten und den Königen. Auf die Prahlreden der vier Grabwächter folgen später die Klagereden aller vier. Man denke auch an den schließlich doch auch rhythmisch wirkenden Wechsel von Gesang und Rede, Latein und Deutsch. Oft wurden aber geradezu dieselben Textworte, ja Reden und Dialoge mit denselben Geberden und wohl auch derselben Musik völlig wiederholt. Oft wird auch eine Szene durch Einschlebung einer andern in zwei Teile zerlegt, ja in der Frankfurter Passion wird das Verhör Christi bei Annas und Kaiphas dreimal durch Petri Verleugnung unterbrochen und dreimal fortgesetzt. Gleiche Zahlen der Bedientengruppen wirken ähnlich: in einer Augsburger Passion mißhandeln erst vier Schergen des Annas Christus, dann vier des Kaiphas, dann kreuzigen ihn vier des Pilatus. Das typische der Darstellung von Personen aus solchen Gruppen liegt auf der Hand. Gleich gekleidet, in gleicher Gemütsbewegung haben sie einer nach dem andern denselben Sinn, nur variiert in der Form, zu sagen. Ebenso haben typischen Charakter die klagenden fünf thörichten Jungfrauen, die klagenden drei Marien. Das letzte Beispiel führt schon zu den alleinstehenden Personen; auch bei ihnen kommt es nirgends auch nur zu einem Anlauf zu individueller Charakteristik

\*) So Heinzel gewiß richtig S. 276. S. 286 faßt er die Sache freilich etwas anders auf, wenn er sagt, unmittelbar nach der Berufung von Petrus und Andreas sei in einer Spielpause die Berufung der übrigen Apostel zu denken.

(Heinzel spricht umgekehrt von „Abstreifung einer bestimmten Persönlichkeit“). Christus ist das typische Ideal, Pilatus der typische Tyrann, die Apostel tragen den Typus des gemeinen Mannes, werden als grob und etwas komisch charakterisiert und nicht innerlich unterschieden, und ebenso ist der Typus der Juden als solcher erkannt und gefaßt, am besten in der Gestalt eines nervösen, ungeduldigen, viel gestikulirenden Archihynagogus, der den Gegner nicht reden hören kann, übrigens gelehrt und redegewandt ist.

Über diese typisierende Darstellungskunst der Dichter werden auch die Schauspieler nicht hinausgegangen sein. Allgemeine Anweisungen für den Ausdruck von allerlei Gemütsstimmungen lassen das schließen: cum modamine, furioso animo, flendo, cum magna superbia usw. In deutschen Stücken begegnet bei solchen Anweisungen oft das holzschnittene tuot als ob. Bezeichnend ist, daß da, wo Petrus von Reue über seinen Verrat ergriffen wird, es in lateinischen Stücken gewöhnlich nach dem Wortlaut des Neuen Testaments heißt flens amare, in deutschen nur „weinend“; den tiefen Gefühlsgehalt dieses „bitterlich“ hat die deutsche Kunst erst in Bachs Matthäuspasion ausgeschöpft.

Die in einem Stücke beteiligten Schauspieler waren alle während des ganzen Stückes dem Publikum vor Augen. Oft spielt im Augenblick nur eine szenische Gruppe von zwei Personen, indessen hat man sich die andern Gruppen stumm an ihrem Orte vorzustellen. Ein buntes Bild! Gruppen sind z. B. Gott und die Engel, Christus und die Apostel, die Mütter der unschuldigen Kindlein, die Geretteten des jüngsten Tages. Fast in allen Stücken spricht oder singt eine solche Mehrzahl einmal zusammen. Alle Rollen wurden von Männern dargestellt. Damit war für die Frauenrollen eine intimere individuelle Gestaltung ausgeschlossen. Auch die wenigen Kostümbestimmungen ergeben nur Typen.

Was die Art der Szenen betrifft, thut man gut, mit Heinzel Redeszenen und Aktionszenen zu unterscheiden. Beides kann natürlich vereinigt sein und aus einem das andre werden. Das Gespräch Christi mit den Jüngern beim Abendmahl ist eine Redeszene, darauf folgt eine Aktionszene: Jesus und Judas tauchen die Bissen ein, Johannes lehnt sich an Christi Brust. Nur aus einer Redeszene besteht eine der Marienklagen. 262 Redeszenen nebst 85 Aktionszenen zählt Heinzel in dem Alsfelder Passionspiel. Die Aktionen können sehr verschiedner Art sein. Die einfachste besteht in bloßem Hin- und Hergehen, andre bedürfen eines Gerätes: der Bau der Arche, das Aufschlagen des Krames; zwischen den Personen geschieht beinahe alles mögliche. Größere Handlungen sind festliche Aufzüge, das Begräbnis Christi, der Kindermord, wohl die größte das jüngste Gericht. Zu den Sachenhandlungen gehört der Donner bei Christi Tode und bei der Auferstehung: in diesem sol ein tonnerklapf mit buchsen gemacht werden. Noch ein paar Beispiele für stumme Aktion aus Passionen. Während Jesus auf dem Ölberg betet, kumpt Judas in garten dieplich schlichen und geschout in wol, und demnach gat er dann in Cayphas huse und spricht. — Nu stat der Salvator uff und gat mit Lasarus zuo dem mal, und so sy gesitzend, dienet Lasarus und Martha zu tisch und kumpt Maria Magdalena mit ir büchsen und schüt dem Salvator dar uff sin haupt und buckt sich zuo den fueßen im die ouch ze salben und sitzt denn hinder in nieder; denn so sacht Judas an und spricht. — Nu trucken die Juden gegen dem Salvator und doch nit ganz zuo im, und gat Malchus vor dran, als ob er den Salvator allein well fachen (fangen), das ersicht Petrus und zucket sin schwert

und schlecht Malchus zum Kopf, der fällt denn nieder, als ob im ein or ab sy, so gat der Salvator hin zuo und tuot glich, als ob er im das or wider ansatz und spricht zu Petro. Von zwei Gruppen kann die eine zu derselben Zeit eine Aktionszene haben, während die andre eine Redeszene hat. Während die Magier ihre Wanderung von Herodes dem Sterne nach markiren, spricht der Hirt zu den Engeln auf dem Felde; während des stummen Teils der Abendmahlszene verhandelt Judas mit den Juden. Sa dreierlei neben einander kommt vor: Christus auf dem Ulberg allein, in einiger Entfernung die schlafenden Jünger, wieder ein Stück weiter Judas mit den Führern der Juden verhandelnd. \*) Die Zahl der Bühnenorte, wo sich je eine Gruppe befindet, wächst im ganzen mit der Länge des Stückes, das Donaueschinger Passionspiel verlangt neunzehn. Und dabei kann ein Bühnenort immer noch mehrere der Wirklichkeit bedeuten, z. B. wohnen nach dem Plan des Alsfelder Passionsspiels Nikodemus und der Hausvater, bei dem das Abendmahl gehalten wird, in einem Hause. Außer den bestimmten Bühnenorten, wie den Häusern gewisser Personen, dem durch Bäume angedeuteten Ulberg, dem Brunnen, wo Christus mit der Samariterin spricht, und andern gab es einen mittleren, neutralen Bühnenort, wo die Ansprachen an das Publikum gesprochen wurden und auch manches aus dem Stück selbst, das nicht an die Vorstellung eines bestimmten Ortes gebunden war. Die Häuser waren meist so offen, daß man von allen Seiten hineinschauen konnte; eine genauere Vorstellung verschaffen z. B. die Krippendarstellungen der bildenden Kunst. Wenn da die Maler von Giotto bis ins achtzehnte Jahrhundert anstatt eines nur nach der Seite des Beschauers offenen Stalles vielmehr ein durchsichtiges Gebäude darstellen, das bloß aus einem an den vier Ecken von vier Pfeilern getragenen Dache besteht, so ist das entschieden eine Wiedergabe des auf der geistlichen Bühne üblichen Stalles. \*\*)

Die Bühne war in der Kirche oder auf einem Platze der Stadt aufgeschlagen. Sie bestand aus einem einfachen hölzernen Unterbau, und für die Marienklagen war nicht einmal dieser nötig. In der Kirche war die Darstellung nach einer Seite hin gerichtet, im Freien nach allen; ringsherum, von unten und von oben aus den Fenstern sah das Publikum zu und nahm teil. Wer ferner stand und die Reden nicht deutlich vernahm, verstand ja doch die bekannte Sache. Freudige Billigung und Liebe, Bewunderung und Ehrfurcht, Behagen und Heiterkeit, Haß und Abscheu, Schrecken und Mitleid wallten in den Seelen der Zuschauer auf, die Spannung begann mit dem ersten Zeichen der Feindseligkeit der Juden gegen Christus, und eine große Anzahl interessanter Vorgänge, auf die verhältnismäßig kurze Bühnenzeit zusammengedrängt, erhielt sie lebendig. Dazu kam oft eine Fülle von Pracht, fast immer der Wohlklang von Vers und Musik, die Freude an der Kunst des Schauspielers, des Sängers. Und diesen ästhetischen Eindrücken gesellte sich noch die assoziative Freude über den Schauspieler, der im Leben ein werter Kunstgenosse war, der Stolz auf den Reichtum und Kunstsinne der auführenden Gemeinde. Wir schließen

\*) Man denkt an die beiden herrlichen Handzeichnungen Dürers, die den betenden Christus, die schlafenden Jünger und den mit seiner Schar anrückenden Judas darstellen, die erste an das Bühnenbild angegeschlossen, die zweite viel künstlerischer und tiefer; der Unterschied ist interessant für Dürers Art zu arbeiten.

\*\*) Vgl. Meyer, a. a. D. S. 175.

mit Heinzels Schlußworten: „Das Ganze der Stücke wurde durch Affoziationen als schön empfunden: weil der Stoff ein christlich-moralischer war, weil die Aufführung ein seltenes Stadtfest bedeutete — durch Suggestion, weil die Ältern wohl den Jüngern von der Herrlichkeit einer solchen Schaustellung mit Worten und Geberden des Wohlgefallens werden gesprochen haben.“

R. W.



## Südwestdeutsche Wanderungen

3



vor der Sägmühle an der Landstraße, die sich nach dem grauen ummauerten Pfalzburg hinaufwindet, sitze ich am Holztisch und schaue in die duftigen, blauen Waldberge der Vogesen hinein. Thal auf thalab hallt das Singen der Säge und das Fallen der Bretter. Der Harzgeruch des frisch zerschnittenen Holzes würzt die feuchte Luft. Hart vor mir stehen die ersten Tannen, und Tannen erfüllen den vielgestaltigen Gesichtskreis rechts und links und vor mir. Der fast regelmäßige flache Keil des Schneebergs ist bis oben mit Tannenwald bekleidet. Ich bin drei Stunden gewandert, habe wenig Föhren und zahllose Tannen gesehen und habe kaum einmal ihren Schatten verlassen. Ihr Wurzelgeflecht, das über den Boden hervortritt, hat mir den Weg herauf erleichtert; man steigt auf dem Fußpfad wie auf Holzstufen von einer Wurzel zur andern. Der Duft ihrer nahen Zweige weht mit der Abendluft thal aus. Diese Tausende und Abertausende von Tannen, kräftig alle im Gewand ihrer straff anliegenden silbergrauen Rinde und mit den breiten Schirmmästen, scheinen wie eine Armee über die runden Berge im Westen herzumarschieren und mit unwiderstehlicher Kraft ins Rheinthal hinabzudringen. In den Schluchten schieben sich diese dunkeln Heerhaufen zusammen, und nur an den flachen Berghängen zeigen sie Lücken, Lichtungen. Dort hinten schimmert es gelblich und bläulichgrün vom Thalausgange her, das ist der obere Rand des Nebengürtels, ein Grenzsaum, der dem Walde zuruft: Nicht weiter! Aber er ist nur Grenze, solange der Mensch will. Als die Römer flohen und ihre Dörfer und Pflanzungen den Alemannen überließen, da dauerte es nicht lange, daß unter den hellen Neben die Vorposten des dunkeln Waldes erschienen, sie überschattend und in sich aufnehmend. Dieser dunkle Tann ist der alte Wald, der Urwald des Schwarzwalds und der Vogesen, mit denen er seit Jahrtausenden verwachsen ist, und die auch heute ohne ihn gar nicht zu denken sind. Er ist vor den Menschen dagewesen und würde an ihre Stelle treten, wenn sie jemals wieder die Thäler verließen, in die sie sich seit der alten Keltenzeit mühsam hineingerodet haben.

Zwischen diesen tiefen, dunkeln Wäldern des Gebirges und dem gartenartig angebauten Lande des ebenen Rheinthals zieht an allen tiefen Berghängen ein Saum von Laubwald entlang. So hoch vor allem der Kastanien- oder Kastanienbaum ansteigt, so weit ist ein Zug von lichter Heiterkeit durch die hellgrünen,