

Depimatgau



Zeitschrift für oberösterreichische
Geschichte, Landes- und Volkskunde

Herausgegeben von
Dr. Adalbert Depiny

Verlag R. Prengruber, Linz.

8. Jahrgang 1927.

3. u. 4. Heft.

Heimatgau.

8. Jahrgang.

3. u. 4. Heft.

Inhalt:

	Seite
Dr. Hans Commenda, Ein altes Weihnachtsspiel vom Gmundnersee	225
Dr. Heinrich Prochaska, Das geistige Leben im Stift Kremsmünster im 13. und 14. Jahrhundert	242
Ferdinand Wiesinger, Der heilige Florian, ein Beitrag zur Legende	269
Dr. Edmund Haller, Simon Nettenbacher (1634—1706) als Dramatiker	280
Hofrat Hans Commenda, Vom Vorkommen fossiler Brennstoffe in Oberösterreich	290
Sektionsrat Dr. Rudolf Saar, Die Wahrheit über den angeblichen Eisenschwund in den Dachsteinhöhlen	315

Bausteine zur Heimatkunde.

Dr. Edmund Haller, Grundzüge einer Bibliographie des Schuldramas in Krems- münster	324
Philipp Blittersdorf, Versuch einer Ottensheimer Schulchronik	330
Pfarrer A. Haberl, Urkunden aus dem Pfarrarchiv Obernberg	339
Franz Neuner, Die Rockersche	354
Dr. A. Depiny, Vom Dädermann	355

Heimatbewegung in den Gauen.

Dr. Friedrich Morton, Museum Hallstatt	356
--	-----

Bücherbesprechungen

Inhaltsverzeichnis zum Jahrgang 1927	361
--	-----

2 Tafeln.

Buchschmuck von Mag. Kislanger.

Beiträge, Zuschriften über den Inhalt, Tauschhefte und Besprechungsbücher sind zu senden an Dr. A. Depiny, Linz, Wurmstraße 15 a; Bestellungen und Zuschriften über den Bezug wollen an den Verlag A. Pirngruber, Linz, Landstraße 34, gerichtet werden.

Alle Rechte vorbehalten.



Simon Rettenpacher (1634—1706) als Dramatiker.

Dr. Edmund Haller (Linz).

An Simon Rettenpacher¹⁾ ist die Literaturwissenschaft lange achtlos vorübergegangen, lediglich in bibliographischen Werken²⁾ fand er eine trockene Aufzählung der Ergebnisse seines dichterischen Schaffens, bis Tassilo Lehner³⁾ es in dankenswerten Abhandlungen unternommen hat, den Vergessenen, ja den fast Unbekannten aus ferne zurückliegenden Tagen in Verständnis und Würdigung unserer Tage zu führen. Seitdem widmet ihm auch die Literaturgeschichte⁴⁾ Beachtung, doch lange noch nicht in jenem Ausmaße, auf das Simon Rettenpacher füglich Anspruch erheben darf.

¹⁾ Simon Rettenpacher ist am 17. Oktober 1634 in Aigen im Salzburgischen geboren, studierte vor seinem Eintritt in das Benediktinerstift Kremsmünster Jus und wurde 1664 zum Priester geweiht. Bis 1667 studierte er in Rom orientalische Sprachwissenschaft und hatte nach seiner Rückkehr bis 1671 im Stifte das Amt eines Gymnasialpräfekten inne. In diesem Jahre entsendet ihn sein Abt als Professor für Ethik und Geschichte an die Benediktineruniversität Salzburg. 1677 wird er Stiftsbibliothekar in Kremsmünster. Von 1696 bis 1706 finden wir ihn als Pfarrherrn zu Fischlham; unmittelbar vor seinem am 9. Mai 1706 eingetretenen Ende kehrt er in das Stift zurück.

²⁾ K. Goedede, Grundriss der deutschen Dichtung.

³⁾ Lehner Tassilo P., Lateinische Oden des K. Simon Rettenpacher. Eine Festgabe zur Eröffnung des neuen Gymnasiums am 21. September 1891. Linz. 50 S. — Simon Rettenpachers lyrische Gedichte. Mit Unterstützung der Leo-Gesellschaft herausgegeben usw. Wien, St. Norbertusbuchhandlung. 1893. LVI und 482 S.

⁴⁾ Neben den allg. Literaturgeschichten siehe Nagl und Zeidler, Deutschösterreichische Literaturgeschichte. Wien 1899. Bd. I, Seite 712 ff.

Was Avancini, Balde und der Wiener Hofdramatiker Johannes Baptista Adolph für die Dichtung der Jesuiten sind, das ist Rettenpacher für den Orden der Benediktiner. Ohne es gewollt zu haben, schreitet er seiner Zeit führend voran, bewußt und unbewußt folgt ihm Mit- und Nachwelt seiner dichtenden Mitbrüder in der beschrittenen Bahn. Klingen doch in nicht wenigen Dramen der Benediktiner Rettenpachers Motive in Behandlung und Sprache wieder, seine Lyrik ist Resonanz persönlicher und allgemein zeitlicher Stimmungen und niemals zerschellt sein dichterisches Talent an den gewundenen und verschönerten Formen damaliger Poetie. Mehr als jedes andere Jahrhundert unterwirft gerade das siebzehnte den Menschen und seinen Geist, sein Handeln und Denken der Form und droht das Persönliche im Allgemeinen zu ersticken; in genau abgezirkelten Bahnen bewegen sich öffentliches und privates Leben, beide bis in die kleinsten Einzelheiten geregelt und bestimmt. Allüberall sind Schranken, an denen sich das mittelmäßige Talent die Flügel wund und müde stößt. Immer höher baut man in Kunst und Wissenschaft das Gebäude einer starren Theorie, an Formalismus und Überkultur gangbarer Motive droht besonders im Drama Erschlaffung und Entkräftigung einzutreten. Ungeachtet der zahlreichen theoretischen Vorschriften und der dickeleibigen Folianten, die das „wahre“ Wesen der Kunst und Wissenschaft zu umschließen Anspruch erheben, sehnt sich jene Zeit nach führenden Persönlichkeiten, die durch lebendige Taten

neue Anregung zu geben imstande sind. Eine Erscheinung, die wir im Ordensdrama der Jesuiten und Piaristen, im Schultheater der protestantischen Lehranstalten ebenso finden wie in den Haustheatern der Benediktiner. Simon Rettenpacher konnte seiner Zeit bedeutsam werden! In ihm spiegelt sich die ruhmvolle Vergangenheit des Benediktinerordens⁵⁾, die Erhabenheit seines Dienstes an Gott und Mitmenschen, jeder Fehde aus dem Wege gehend, zeigt sich restlose Hingabe an Kunst und Wissenschaft, gründliche Durchdringung auch entfernter Stoffgebiete, umfassendes Wissen und unermüdlicher Fleiß. Rettenpacher ist Lyriker und Dramatiker; damit aber ist der Umkreis seines Schaffens noch lange nicht umschrieben. Rettenpacher ist Orientalist und Sprachforscher, lehrt Ethik und Geschichte, ist Chronist seines Stiftes, Lehrer am Gymnasium und an der Universität zu Salzburg, arbeitet an einem „politischen Wörterbuch“, verfaßt sogar deutsche Reimgedichte und hinterläßt eine schöne Sammlung praktischer Katechesen⁶⁾. Müde geworden, zieht er sich auf die stille Pfarrkirche Fischelham und lebt dort ganz seinen priesterlichen Idealen, ohne darüber das zu vergessen, dem er den Großteil seines Lebens gewidmet hat. Wiewohl er der Sitte seiner Zeit folgend, vorwiegend in lateinischer Sprache schreibt, wacht in ihm ein feuriges Nationalgefühl: mit Mannesmut tritt er in seinen lyrischen Gedichten der Liebdiener vor französischem Brauch entgegen, ein deutscher Priester im Ordenskleide S. Benedikts!

Rettenpacher ist der bedeutendste Dramatiker⁷⁾ des Benediktinerordens.

⁵⁾ Über den Geist des Benediktinerdramas siehe Trenkle Johann B., Über süddeutsche geistliche Schultromödie. (Freiburger Diözesanarchiv, Bd. 2, S. 187 ff.)

⁶⁾ Rettenpachers Werke (auch die handschriftlichen) verzeichnet Lambert Guppeneberger, Bibliographie des Klerus der Diözese Linz von deren Gründung bis zur Gegenwart. 1785—1893. Linz. 1893, S. 122 ff. (Anmerkung 1.)

⁷⁾ Rettenpachers Dramen:

1. Innocentia dolo circumventa seu Demetrius. Salzburg 1672.

Wie damals üblich, ja durch die Schulordnungen und die Auffassung vom Unterrichte geradezu bedingt, dichtet er für die Schule; doch nicht als Lehrer etwa, der mit dem triefenden Ole heilsamer Moral nicht spart, sondern als Künstler, als Meister der Form und des Gedankens.

Rettenpacher ist Benediktiner. Darin sind die Wurzeln seines Schaffens und Könnens gelegen; dieser Orden hat die sturmvolle Kampftage des ersten Bestandes längst überwunden, friedvolle Abgeklärtheit leuchtet aus der Regel des Vaters Benedikt, harmonisch paaren sich Milde und Ernst, alles ist durch den Grundsatz „Ora et labora“ Gottesdienst, Vollzug von Gottes Willen. Das Kloster selbst ist eine selbständige Gemeinde, eine einzige Familie, zusammengehalten eben durch die Ordensregel, ohne strenge Verantwortlichkeit einem über dem Abteistehenden Vorgesetzten gegenüber. Dieser ist Mitbruder und Herr zugleich; er ist tenangebend und führend, sein geistiger Hochstand bedingt den des ihm unterstellten Gemeinwesens⁸⁾. In Kremsmünster lenkt von 1669 bis 1703 Eberhard II. Schreyvogel die Geschicke dieses Stiftes. Ein Mann, der fanatisch für Kunst begeistert ist, dabei aber nicht zum

2. Ineluctabilis vis fatorum seu Attys. Salzburg 1673.
3. Perfidia punita seu Perseus. Salzburg 1674.
4. Callirhoes ac Theiphobi amores seu monasterii Cremisanensis fundatio, eversio et restauratio. Salzburg 1677.
5. Innocentia Ambitionis triumphatrix. Linz 1679.
6. Prudentia victrix seu Ulysses. 1680.
7. Sapiens in suo recessu. 1681.
8. Frauen-treu oder hertzog Welff auf Beyern. Salzburg 1682.
9. Francia gallice delusa. Linz 1689.
10. Candor triumphans oder redlich wehrt ewig. Linz 1699.
11. Sanctum connubium. Würzburg 1700.
12. Ambitiosa Tyrannis seu Osiris.
13. Pietas impia seu Rosimunda.
14. Pax terris redditia.
15. Juventus Virtutis.

Die genauen Dramentitel siehe bei Goedecke a. a. D., bzw. R. Schiffmann, Drama und Theater in Österreich ob der Enns. Linz 1905, S. 47, Ann. 1.

⁸⁾ Haller E., Das oberösterreichische Va-

roedrama. Linzer Volksblatt 1927, 24. April.

Nachteile des Klosters kein Mittel scheut, ihm den Vorrang unter den Benediktiner-Niederlassungen zu erringen. Unter dieses Abtes Regierung fällt Rettenpachers längster Aufenthalt im Mutterkloster. Abt Erenbert II. erhält von den oberösterreichischen Landständen jene Bühne zu Geisenf., die anlässlich der Vermählung Kaiser Leopolds I. mit der Neuburgischen Prinzessin Eleonore im Linzer Landhaussaal errichtet ward; sie wurde zur Brunn- und Schulbühne von Kremsmünster. Die Chronisten rühmen die ungeheure Ausdehnung der Bühne, auf der Schlachten, Marktzenen und Schiffahrten dargestellt werden konnten. Zudem macht Erenbert keine Schwierigkeiten, wenn es gilt, neue Requisiten und Dekorationen anzuschaffen oder gar bauliche Veränderungen vorzunehmen, die ja seine stärkste und zugleich schwächste Seite gewesen sind⁹⁾.

Unter diesem Abte wirkte Rettenpacher, von ihm gefördert und gehoben; einen Teil seiner Dramen hat Rettenpacher schon an der Salzburger Universität aufgeführt, woselbst sie auch nach seinem Abgange ebenso wie auf anderen Stiftstheatern wiederholt wurden. Erleichtert ward dies besonders dadurch, daß er 1683 seine Dramen in Auswahl „Dramata selecta“ herausgab¹⁰⁾.

In der Vorrede führt er aus, daß er seine Dramen dem Drängen seiner Freunde zuliebe („amicorum voluntati obsequendi studio“) veröffentlicht hat; aus diesen und seinen übrigen dramatischen Dichtungen spricht der Geist der Benediktiner⁸⁾, so gänzlich wesensverschieden von jenem der Jesuiten, die sich auch in Linz, allerdings mit weitaus geringeren Mitteln bemühten, ihr

⁹⁾ Hagn Th., Das Wirken der Benediktinerabtei zu Kremsmünster. Linz 1848, Seite 196 f (siehe dort auch die zahlreichen Stellen über R.)

¹⁰⁾ P. Simonis Rettenpacher, Ord. S. Benedicti monachi Cremisanensis in Austria Superiora selecta dramata diversis temporibus conscripta et in scena recitata. Salzburgii sumptibus et typis Joann. Bapt. Mayr etc. MDCCXXXIII.

Darin sind enthalten die Dramen Nr. 1, 2, 3, 6, 10, 12, 13, 14, 15 (siehe Anm.) 579 S.

Schultheater der Höhe zuzuführen¹¹⁾. Aufdringliche Moral und tendenziöse Behandlung der Stoffe sind Rettenpacher fern gelegen. Was er uns bietet, ist nicht dramatisierte Heiligenlegende, die auf den Barockbühnen sich allmählich die Alleinherrschaft zu sichern beginnt, es ist dramatisierte Weltgeschichte, allerdings in der Begriffsbeschränkung des 17. Jahrhunderts, welches historisches Geschehen und Sage fast kritilos miteinander vermengt. Daß dabei der religiöse Gedanke in den Vordergrund tritt, ohne jedoch tendenziös zu werden, ist an sich schon durch den priesterlichen Beruf des Dichters, nicht in letzter Linie aber durch jenen Kreis bedingt, von dem und für den diese Dramen gespielt wurden. Rettenpacher hafet nicht ängstlich und kleinlich an den geschichtlichen Quellen, trotz der Bindung an den historischen Stoff läßt er sich nicht zur naheliegenden schablonenmäßigen Zeichnung von Charakter und Handlung verleiten, er schafft Menschen und Motive, ohne dabei dem Einheitsmigen anheimzufallen. Darin ist er eine Ausnahme. Wohl deswegen weist er in der Vorrede zu den „Dramata selecta“ darauf hin, daß er den geschichtlichen Stil dem tragischen vorgezogen hat („maluique historico saepe sermone quam tragico et nimium sublimi uti“); überdies befreit er sich von den starren Gesezen der antiken Poetik des Aristoteles. Das zu tun, war ein kühner Schritt, wiewohl das spätere Barock auf die zahlreichen im Jahrwasser antiker Kunstbetrachtung segelnden Theorien herzlich wenig Rücksicht genommen hat. Auch das rechtfertigt er in der „Vorrede“¹²⁾.

Sicherlich hat Rettenpacher, ohne es je auszusprechen, jene Gefahren erkannt, die in der strengen und einseitigen Be-

¹¹⁾ Haller E., Linzer Jesuitendramen. Heimatgabe, 3. Jg., S. 3 ff. — Haller E., Das Jesuitendrama als Dichtung des katholischen Glaubens. „Gral“ 1927, Heft 12. Essen a. Ruhr.

¹²⁾ Er sagt:

„Nec inraberis, quod antiquorum rigidas leges et severa praecepta scrupulosa diligentia non ubique servaverimus: plura enim frequenter oculis quam auribus dantia, ne taedium aut nauseam fastidiosi spectatores concipient.“

folgung der griechischen Theorie für eine Zeit und Kunst gelegen sind, deren Grundlagen wesentlich andere geworden sind. Freilich ist auch bei Rettentpacher die Tragödie ein Spiel von Höngigen und Helden, trotzdem aber erweitert er den Kreis und zieht auch Personen minderen Standes mit ein, ausgehend von der Erwagung, daß diese sich überall finden und daß ohne sie fast nichts geschieht. Den Pöbel allerdings schließt er aus, der nur dazu angetan wäre, den Ernst der Tragödie zu vernichten^{13).}

Rettentpachers Sprache ist lebendig und bewegt, langweilige, monologartig anmutende Reden meidet er, rasch folgt Rede und Gegenrede, Gedanke folgt auf Gedanken. Dadurch bleibt die dramatische Spannung gewahrt, ihre Kraft vergeudet sich nicht in nutzlose Breiten und zerfließt nicht an Nebensächlichkeiten.

Dementsprechend sind auch seine Personen Charaktere von allgemein gültiger Bedeutung; blinde Leidenschaften wütten in den Tragödien der antiken Geschichte, in Attys und Demetrius. Lavaartig verbreiten sie sich, angefacht von Haß und Intrigue, versöhnend über allem aber leuchtet milde das Licht der sich vollziehenden Gerechtigkeit. Während in den barocken Schultheatern Handlung und bildhafte Vorstellung, Motiv und bunte Szenerie auf Kosten der Charaktere alles zu bedeuten pflegen, geht Rettentpacher einen anderen Weg. Was er dichtet, ist Idee und Gedanke, im Einßlang damit stehen Wort und Tat, beherrscht von dem gleichmäßigen Walten einer tragischen und notwendigen Gesetzmäßigkeit, die sich in ehernem Gange am Schuldigen vollzieht. In seiner Tragödie kennt Rettentpacher keine Apotheosen, die ein abgekauftes Geschick verherrlichend oder betrachtend in eine andere Welt hinüber-

¹³⁾ *Hinc etiam rerum personarum major varietas; nec tenuiores admittere dignatus sum, quia vix quidquam agi potest, ubi non admisceantur. Viles tamen exclusi, ne materiae gravitatem deserent: licet longe alia sit ratio in ludicris argumentis et minoris momenti fabulis.*

tragen. Er beschiedet sich damit, der Idee von Schuld und Sühne ungehemnten Lauf zu lassen; dumpf drohnt der Schlussatz des „Demetrius“:

„peream cruentus. sola mors misero est salus“

(„Schuldbeladen gehe ich zu Grunde. Der Tod allein ist Rettung für den Elenden“)¹⁴⁾

und in „Attys“:

„nec ulla miseros cura mortales juvat“ („Keine Sorge frommt dem Elenden“)¹⁵⁾.

Wir dürfen nicht vergessen, daß das barocke Schultheater der Tragödie fast durchwegs einen Epilog, ein Nachwort folgen läßt, das die barocke Kunstschauspiel spielfaßt zu einem Nachspiel zu gestalten pflegte. In den bereits erwähnten Tragödien Rettentpachers fehlt der Epilog, in dem „Osiris“¹⁶⁾ beschließt er das Spiel mit einem düsteren Chor, der das Schicksal des ermordeten Königs beweint.

„Heu scelus dignum Stygio tyranno heu feri fratris violenta tela heu pium caedit patriae parentem impia dextra“¹⁷⁾.

Hier greift Rettentpacher auf die um diese Zeit (um 1670) längst schon außer Übung gekommene Form des abschließenden Chores nach dem Bilde der griechischen Tragödie zurück. Nicht anders, als hielte er die bunte und bewegte Allegorie unbereinbar mit dem schweren Ernst tragischer Gerechtigkeit. Während nach „Demetrius“ und „Attys“ der Zuschauer von diesem Gefühl besangen das Theater verläßt, verstärkt sich dieser Eindruck in dem „Osiris“ durch den Chor zu einer nachhaltigen, niederdrückenden Wirkung. Ganz anders jedoch in jenen Dramen, in denen eine tragische Kurve entweder überhaupt nicht vorhanden ist oder doch

¹⁴⁾ *Dramata*, S. 224.

¹⁵⁾ *A. a. O.*, S. 137.

¹⁶⁾ *Dramata*, S. 56 f. Den Titel siehe Anmerkung 7, Nr. 12.

¹⁷⁾ „Weh, ein Verbrechen, würdig des Stigischen Herrschers, wehe, mit frebler Hand mordet der Bruder des Vaterlandes gütigen Vater.“

im letzten Augenblicke nach einer glücklichen Lösung hin umbiegt. Hier beschließt die Allegorie in einer durchaus typischen und viel verwendeten Form. So ist es der Fall im „Perseus“, in der „Rosimunda“, ganz selbstverständlich in dem Säfularspiele „Calirrhoe et Theophobi amores“ und in der vor Leopold I. und Eleonore gespielten „Prudentia Victrix“¹⁸⁾, woselbst die neunte Szene des fünften Aktes die Rolle des Epiloges inne hat. In den Prologen dagegen wählt Rettenpacher fast durchgehends die spielfaste, izenische Allegorie. Nur in der „Juventus Virtutis“ tritt „Mercurius“ als Prologus¹⁹⁾ auf, der unter diesem Namen im musikalischen Drama selbst nicht mehr vorkommt. Dies ist ein Anklang an die Frühzeit des Barocktheaters; in gleicher Form begegnet uns der Prolog in den handschriftlich erhaltenen Jesuitendramen der Wiener Nationalbibliothek, die aus der ersten Zeit jenes dramatischen Schaffens stammen. „Mercurius erzählt den Inhalt des Spiels“ („Mercurius rei seriom narrat“), ganz so lautet die Forderung der Theoretiker. „Der Prolog erzählt den Inhalt der Begebenheit“ („Prologus totius rei seriom enarrat“). Die „Juventus Virtutis“ ist ein durchaus allegorisches und musikalisches Spiel, das der Handlung entbehrt. Wohl der größeren Klarheit und Deutlichkeit halber sah sich Rettenpacher bemüht, in einer einfachen und durchsichtigen Form den Inhalt anzugeben, um es auch dem des Latein unfundigen Zuschauer verständlich zu machen. In nichts unterscheidet sich dieser Prolog, ein Vorwort im ursprünglichsten Sinne, von dem in der barocken Frühzeit üblichen; so ist auch der Schluß als typisch zu bezeichnen:

„. ne quid nimis!
tantum est. favete, tetrica sit nubes
procul“¹⁹⁾.

(„Nicht zuviel! Genug ist's. Seid aufmerksam, lasst eure Sorgen draufhen.“)

In wesentlichen Punkten der Form und Gestaltung unterscheidet sich Rettenpacher von der damals vorherrschenden dramatischen Richtung; freilich gibt es

¹⁸⁾ Dramata, S. 480.

¹⁹⁾ Dramata, S. 536 f.

nebenbei genug, worin er den Ansichten und Forderungen seiner Zeit folgt. Auch er kann über jene ausschmückenden Szenen der Prophezeiungen, der Astrologie, der Ratsversammlung und des ganzen breit ausgebauten höfischen Ceremoniells nicht hinweggehen. Allerdings mit dem einen wichtigen Unterschiede, daß diese Motive und Szenen bei ihm nie mals Hauptfache werden, daß er nicht an den Außerlichkeiten strandet und durch ihre einseitige Betonung etwa Zusammenhang und Fortführung des Grundgedankens zerstört oder unmöglich macht. Solche Bruttoszenen, zu denen selbstverständlich Aufzüge der Soldaten und Trabanten, Reigen und Tanz gehören, zu schaffen, hat ihn der Geist des Barock verlockt; wohl nicht in letzter Linie aber auch die Großartigkeit seiner Stiftsbühne, die Prachtliebe Erenberts II., wozu noch das ehrgeizige Bestreben getreten sein mag, dem Theater zu Kremsmünster den Vorrang unter den bedeutend kleineren Ordensbühnen Oberösterreichs zu sichern. Dass er Musik und Gesang nicht außer Acht gelassen hat, dafür zeugen seine Dramen selbst; doch auch die Vorrede gibt Aufschluss darüber. Er bezeichnet darin seine Dichtung als „Lesedramen“, denen viel Wichtiges fehlt, was bei der Aufführung zur Geltung kommt. So die „lebendige Sprache und die Musik“ („cum multum illis [dramatibus] gratiae decidere necesse sit, quod et viva voce et musicis modis adeoque anima scenarum destituantur“). Ein Drama ohne Heranziehung der Musik zu schaffen, war an sich schon in dem musikliebenden Kremsmünster unmöglich, dessen Ruhm mitzubegründen in späterer Zeit der Komponist P. G. Pasterwitz geholfen hat²⁰⁾.

Bei Simon Rettenpacher werden die ausschmückenden Szenen, Tanz und Spiel, Traumdeutung und Opferschei, Schwerertanz und Aufzüge der Trabanten niemals zur Hauptfache; nach solchen Abschwendungen von der stetig aufsteigenden dramatischen Linie findet er immer wieder den Weg zurück, er

²⁰⁾ 1730—1803. Über ihn siehe K. Schiffmann a. a. D., S. 54 ff.

verliert sich nicht infolge der Außerlichkeiten ins Uferlose. Wie er die Handlung mit starkem Griffie meistert, so auch seine Gestalten. Sie zeigen Entwicklung, Höhepunkt und Verfall, vor unseren Augen sehen wir einen Demetrius und Osiris sich entwickeln, Zug um Zug flammt auf, um schließlich ein allseitig geschlossenes Gesamtbild zu bilden. Rettelpacher lässt seine Helden aus dem eigenen Ich ihrer Persönlichkeit erstehen und verzichtet füglich auf außeweltliche Einflüsse. Engel und Himmelsboten, die mahnend oder strafend dem Helden des Jesuitendramas so gerne zur Seite stehen, vermeidet er. Die Person schafft sich bei Rettelpacher ihre Schuld aus Eigenem, fest besangen in der Wirklichkeit dieses Seins; daran vermögen auch die Wahrsagezeichen im Grunde nichts zu ändern. Der Held zieht seine Bahn, persönlich ist sein Freren, persönlich seine Sühne! Der Kampf der Gewalten spielt sich in seinem Innersten ab; seine tragischen Charaktere sind Gewaltmenschen, unersättlich in ihren Machtgelüsten, darin liegt ihre Größe, in der daraus sich ergebenden Verblendung ihre Schuld eindeutig beschlossen. Aufrecht und stark, gerade so wie sie gefehlt haben, beugen sie sich der rächenden Gerechtigkeit, ein Schicksal vollzieht sich mit einer so unabdingten Notwendigkeit, wie wir es in solcher Starre im barocken Ordenstheater nur selten erblicken. Ihnen kommt keine rettende Gewalt, kein „Deus ex machina“ zu Hilfe, auf sich selbst begründet, ohne den Blick von dieser Welt abzulenken, beharren sie in ihrer selbstbewussten Stellung. Wie leicht hätte ein Rettelpacher angefangs der Großartigkeit seiner Ordensbühne zu Kremsmünster nach dem billigen Mittel der „Maschinerie“ greifen können, die zum Wohlgefallen des Publikums im letzten Augenblide eine Gottheit einführt, sei es zur Lösung oder zur völligen Verwirrung. Er verzichtet dennoch darauf, ja er muß verzichten, denn für ihn sind die tragischen, die dramatischen Gesetze unabänderlich, in eiserner Konsequenz führt er die Handlung auf die er

Welt zu Ende. Schuld und Sühne erhalten durch ihn eine hohe, geläuterte Bedeutung. In solcher Anspruchslosigkeit, die gerne auf den unmährscheinlichen Effekt verzichtet, beruht die tiefe Wirkung, die tragische Erschütterung; folgt daraus die sittliche Läuterung. Daher bedarf Rettelpacher auch der ansonsten im Barocktheater zahlreich vorhandenen moralischen Sprüchlein, der auffälligen Rukanzwendungen nicht, die dem Zuschauer den moralischen Wert des Stoffes gewaltsam mundgerecht machen.

Dass auch er Zitate und Gemeinplätze nicht scheut, liegt an sich im barocken Schultheater begründet; zum Unterschied aber vergleiche man die oft schon abstoßende Moralität in manchem Drama der Jesuiten und nicht zuletzt in den Spielen der evangelischen lateinischen Schulmeister. Allerdings, und das ist das Trostliche, hat es auch hier Dichter gegeben, die sich von dieser Ge pflogenheit ferne gehalten haben.

Im Barock wohnen Vergehen und Leben, Tod und Komik hart nebeneinander;kehrseiten sind sie eines einzigen Begriffes. Einem Zeitalter, des überall von Gefahren umlauert, von Seuche und Tod, Krieg und Not bedrängt gewesen, dem eine brutale Rechtspflege allein schon die Sinfälligkeit des Lebens deutlicher denn je zum Bewußtsein gebracht hat, dem ist das Sterben nichts Furchtbares, es ist ihm Befreiung aus endlicher Gebundenheit, Befreiung vom leidvollen Makel des Frölichen, Ruhe und Frieden, Heimkehr nach schwerer Wanderschaft. Darum ist der Tod auf der barocken Ordensbühne, abgesehen von seiner überwältigenden religiösen Bedeutung, eine häufig gesehene Erscheinung. So auch bei Rettelpacher.

Am meisten tritt er in den Spielen der Jesuiten auf; dort ist er Bote aus einer anderen Welt, gesandt von Gott, um nach seinem Willen das Urteil nicht etwa zu vollziehen, sondern nur einzuleiten durch die Überantwortung des Menschen an die ewige Gerechtigkeit. Er ist nicht Selbstzweck, nicht Naturgesetz! Er ist Ausfluss göttlicher Allgewalt! So

tritt er im Theater der Jesuiten, der Piatisten und auch vielfach der Benediktiner auf. Anders fällt ihn Rettenspacher.

Auch dieser Dichter kann seiner Gestalt nicht entraten, führt sie in den Kreis der „dramatischen Personen“ und ihrer Handlungen ein; und doch, wie so ganz anders.

Der Tod, der in Rettenspachers Dramen die Bühne betritt, ist nicht etwa Naturgesetz im Sinne naturalistischer Auffassung, er zeigt aber auch keine Wesensverwandtschaft mit dem Theater der Jesuiten. Fragen wir vorerst, wem er erscheint, fragen wir, was er will.

Im Kremsmünsterer „Lazarus“ (1752) erscheint das Walten des Todes als typisch; er reift den Brägger mit sich und geleitet den Bettler im sanften Ver scheiden aus dieser Welt; hier wie dort als Verte und Vollzieher des ewigen Willens. Im genannten Drama vollendet er sein Werk sichtbar, er ist es, der das Leben beschließt, um damit neue Pforten zu eröffnen²¹⁾.

Anders bei Simon Rettenspacher! Seine Helden sterben eines ganz natürlichen Todes, allerdings eines gewalt samen; ohne daß die Gestalt des Todes mit ihnen in eine tatsächliche und wirkliche Verbindung trate, verlassen sie diese Welt, um dadurch zu fühnen, was sie in frevelndem Übermute oder in schuld hafter Verblendung verbrochen. Rettenspacher verlegt die Gestalt des Todes außerhalb die eigentliche Handlung in allegorische oder chorische Szenen, umgeben von den Gestalten allegorischer Darstellung. Und dennochwohnt ihr, als Sinn bild des Geschickes, die tiefste Wirkung inne. Der Tod ist Idee, Gedanke, Symbol in geläutertster Form; fernab von ihm liegt jede persönliche Note, er ist der große Zeitlose, der Kuhelose, der Durchwanderer einer ganzen Welt, er ist allegorische Verstumbildlichkeit einer all ewigen Gewalt, strahlt seine erschütternde, vernichtende Macht nach vor wärts und rückwärts, deutet den Verlauf der Idee in breiten Strichen an,

²¹⁾ Holler E., Der Kremsmünsterer „Lazarus“. Heimatgau, 4. Jg., S. 77 ff.

ohne jedoch persönlich in den Gang der Dinge einzugreifen. Dadurch kommt Rettenspacher dem Verlangen, der Forderung seiner Zeit, ja der Kunstrichtung des gesamten Barock entgegen, dadurch aber wahrt er auch die Wahrscheinlichkeit, auf die er mit ängstlicher Sorgfalt bedacht ist. Etwas anderes ist ihm die reale Handlung, etwas anderes die Allegorie. Beides hält er in strenger Trennung auseinander, ohne je den verheerenden Fehler des Barocks zu verfallen, das nicht immer zu seinem Vor teil Werten bedingungslos miteinander verquidt.

Ganz gewiß hat es Rettenspacher als mit der historischen Treue und Wahrheit unvereinbar gefunden, inmitten des tatsächlichen Geschehens eine außeweltliche, eine bloß gedachte Gewalt eingreifen zu lassen. Daher verlegt er den Tod, daher die Schatten der Ermordeten und Abgestorbenen in für sich bestehende Szenen.

„Fugias quamvis, stamina vitae
rumpere novi“²²⁾
ruft der Tod in „Demetrius“ V/4 und
seine Macht bezeugt „Fortuna“:
„Mitte querelas, gemitus pone!
nemo morti. nemo Marti
restitut umquam et victor abivit“.²³⁾

Und in „Attys“ umschreibt er seine Gewalt:

„Attero cunctos, omnia sterno.“
(II. Chor.)²⁴⁾

Der Tod ist das zeitlose Weben des Geschickes, nicht er holt zum letzten Streiche im allegorischen Chorspiel (I) des „Attys“ aus, sondern „Casus“, der blinde Zufall.

„Dextera saevi, spicula mitte,
regia proles sentiat ictum.“²⁵⁾

²²⁾ Dramata, S. 212.

„Dieße, wer kann. Des Lebens Gehege
weiß ich zu durchbrechen.“

²³⁾ Ebenda:

„Lass' das Klagen und Seufzen!
Niemand noch hat dem Tode,
niemand dem Mars zu widerstehen
vermocht und niemand ist als Sieger
aus diesem Kampfe geföhritten.“

²⁴⁾ Dramata, S. 90.

„Alle und alles vernichte ich.“

²⁵⁾ „Töte (Du), sende den Bfeil,
spüren soll des Königs Kind diesen
Wurf.“

Damit ist die vorbildliche Parallele zur Handlung des Dramas hergestellt, dessen Held „Attys“ durch den Adrastus Unvorsichtigkeit umkommt.

In gleicher Weise deuten auch die Erscheinungen Abgestorbener kommende Ereignisse an, ja sie lassen diese als bestimmt und sicher eintretend erwarten. Schwer und dumpf klingt die Sprache in „Demetrius“, Chorus II, woselbst den Gefangenen die Schatten der von Philippus Hingemekelten erscheinen.

*Stygios umbrae linquimus amnes
maestaque Ditis regna tremenda.
aula retraxit dira Philippi
Tartareo non melior luctu.*

Ihnen entgegen die Gefangenen:
„Felices, o terque beati,
quos tam gravibus mors exemit
obvia poenis.
Vos Elisii nemoris tutis
luditis umbris.

• • • • •
Vos nulla premunt vincula dura!“²⁶⁾

In „Attys“ IV/5 lädt Mercurius den toten Candaules und die übrigen abgestorbenen Heracliden ein, sich das Schauspiel der Rache anzusehen; blutig steigen sie auf:

Candaules:

„adhuc cruenta vulnera peremptus
gero
Gygis nefanda dextera. heu! uxor
nimis
amata prodit conjugem ac regno
exuit.“

Meles:

„Excussa sceptrum filio infelix gero.“

Alyates:

„Ultio peracta est. Mermnadae occisi
jacent.

²⁶⁾ W. o., S. 169 f.:
„Wir Schatten verlassen die stygischen Ströme
Und des Pluto schreckliches Reich.
Unheil brütet Philipp's Palast,
Nicht schrecklicher als das Elend im Hades.“

Ihr Glücklichen, ihr dreimal seligen!
Euch hat der feindliche Tod von schweren
Strafen erlöst.
In den ruhigen Schatten
Elfischer Gefilde
Säultigt ihr den Reigen.
Euch drücken keine harten Fesseln mehr.“

Sic puniantur, qui dolo sceptrum
occupant
inhiantque regnis. sanquine immersi
suo
aut patria ejecti hostium occumbant
solo.“²⁷⁾

Mit den letzten Worten des Alyates hat auch der Schatten Cunimunds (*um-
bra Cunimundi*) in IV/2 der „Rosa-
munda“ große Ähnlichkeit:
„Ultio peracta est. proximus vitam dies
adimet Tyranno.“²⁸⁾

Auf diese Weise, daß er den außer-
weltlichen Erscheinungen einen gesonder-
ten Raum zuweist und den wachenden
Helden mit ihnen in keinerlei Verbin-
dung drängt, wahrt Rettenschäfer das
oberste Gesetz, die Wahrscheinlichkeit, und
bewegt sich dennoch in jenen Motiven,
nach denen das Barock verlangt.

Nicht vergessen dürfen wir Rettens-
chäfers komische Seite, das Zwischenspiel.
Die Hauptpersonen sind der prahlerische
Soldat, der „miles gloriosus“ der antiken
Komödie, der Furchthase und das typische
böse Weib, das selbst dem Fährmann
Charon zu schaffen macht. In „Perseus“
II/5 verstehen sich vier feige Soldaten
im Weinkeller, der Rekrutennmeister Nepio-
phylax, ein lächerlicher Krieger (*ridiculus
strategus*) entdeckt sie und will ihnen
bange machen; Teragyne, das böse Weib,
entkleidet ihn seines tapferen Kühmes.²⁹⁾

In „Demetrius“ III/2 wird Dulomorus, ein Töppel, von seinen losen
Kameraden geprellt; sie führen ihm eine

²⁷⁾ W. o., S. 115.
„Durchbohrt von des Gygis ruchloser Hand
(Candaules)
Trag' ich noch immer die blutigen Wunden.
Die Gattin, der allzu sehr meine Liebe ge-
golten,
hat den Gatten verraten und seines Reiches
beraubt.“

„Ich Unseliger trage das Szepter, entwunden
dem Sohne.“ (Meles)
„Das Nachewerk ist getan. Tot liegen die
Mermnaden.

So sollen alle gestraft werden, die sich in List
der Herrschaft bemächtigen und nach dem
Throne streben. In ihrem Blute ertränkt
oder heimatlos mögen sie auf feindlichem
Boden liegen.“ (Alyates.)

²⁸⁾ W. o., S. 336 f.
„Das Nachewerk ist vollendet. Schon der
nächste Tag
Wird den Tyrannen des Lebens beraubten.“

²⁹⁾ W. o., S. 262 f.

verschleierte, weibliche Gestalt zu und rühmen deren wunderbare Schönheit. Sofort glüht des Narren Herz und er nimmt die „Nymphē“ zum Weibe. Doch siehe da!

Dulomorus:

pone sed velum precor fruar decore.

Acharis:

ferre fix poteris mei vultus nitorem.

Dulomorus:

o, Diva, ne spernas preces.

Acharis:

fiat quod optas!

Dulomorus:

Heu, perii, caelum juva.

Acharis:

quid refugis ora? conjugis vultum
times?

Dulomorus:

quis horror hic, quae noctis umbrae!

Acharis:

Sum tua!

Dulomorus:

Abripior, heu, ad regiam inferni Jovis,
cavete, juvenes, saepius pingit genas
Ledaen venustas, pectori Alecto latet³⁰⁾.

Dieses Zwischenspiel erhält in V/2 seine Fortsetzung; Dulomorus, der an-

³⁰⁾ W. o. S. 173 ff.

(Dulomorus = D, Acharis = A.)

- D. „Lege den Schleier ab, ich bitte Dich,
lass' mich Deine Schönheit genießen.“
- A. „Den Glanz meines Antlitzes wirft Du
taum zu ertragen vermögen.“
- D. „O, Göttliche, verschmähe nicht meine
Bitten.“
- A. „So werde Dir denn Dein Wunsch.“
- D. „Entzücklich, Himmel, steh' mir bei.“
- A. „Was willst Du fliehen mein Angesicht.
Was fürchtest Du Deiner Gattin holde
Miene?“
- D. „Welch' ein Scheusal, welch' Gespenst!“
- A. „Dein bin ich!“
- D. „Wehe, ich trolle mich in Jupiters unter-
irdisches Reich. Ihr Jünglinge aber seid
auf der Hut. Häufig malt die Unmut der
Leda die Wangen, im Herzen aber haust
eine Furie.“

statt der vermeintlichen nymphenhaften Schönheit ein altes, häßliches und zankäufiges Weib gefreit, will sich den ehelichen Banden entziehen und flieht in die Unterwelt. Doch vergeblich, Acharis folgt ihm auch dorthin nach, selbst Charon muß sich vor ihr als geschlagen bekennen.

Charon:

heu, nefas!

vicit Charontem faemina. infelix lu-
crum, quod sic honorem minuit et
famam meam.

Und mit der Erkenntnis:

,Ones ferendum. exagitat infensus
deus“³¹⁾

muß sich auch Dulomorus bescheiden.

Leider gestattet es der Raum nicht, diese Szenen vollständig wiederzugeben; doch soviel sei gesagt, daß in ihnen ein herzhafter, frischer Zug lebt, es ist natürliche Komik, die sich von Übertreibungen ebenso fernhält wie von der Wiederholung althergebrachter Witze. Wohl ist der Stoff ein weit verbreiterter und typischer. Allenthalben begegnet im Barrocdrama der „Prahlsans“ in seiner ganzen Erbärmlichkeit, das „böse Weib“ voll geifernder Zansucht, das selbst den Teufel, hier den Charon, prellt. Und doch versteht es Rettentpacher, uns die Personen in ihrer ungezwungenen Komik nahe zu bringen, sie als Menschen von unserem Fleische und Gebein erstehen zu lassen. Er vermeidet die frostigen und langweiligen Wortspiele, die oftmals allein komische Wirkung herzaubern sollen. Raich ist der Dialog, ungezwungen die Wortwahl, jedoch stets der jeweiligen Situation angepaßt. Diese Personen, sie mögen wie immer heißen, hastet nichts Literarisches an, man merkt nicht, daß sie bereits das Drama vieler Generationen durchschritten haben, oft mit recht wenig Geschick und Glück gestaltet. Aus dem Rahmen des

³¹⁾ W. o. S. 206 ff.

Charon: „Wehe, Welch' Verbrechen!
Charon ist von einem Weibe be-
siegt, unseliger Gewinn, der so
meine Ehre und so meinen
Ruhm mir nimmt.“

Dulomorus: „Die Bürde muß man tragen.
Es heißt mich ein feindlicher
Gott.“

Dramas losgelöst und in guter Übersetzung würden diese Szenen ein kostbares Gut für unsere Laienspieler sein. Sie sind ein Spiel im Spiele, Komik innerhalb der Tragik, in sich abgeschlossen und selbstständig, sind das Kennzeichen der barocken Kunst, die keinen Anstoß nimmt, das Burleske neben das Tragische zu stellen.

Rettenpachers Dramen lassen Schlüsse auf die Einrichtung der Stiftsbühne zu Kremsmünster zu; während uns der Rostocker Germanist Willi Flemming in seinem Buche „Das Jesuitentheater in den Ländern deutscher Zunge“³²⁾ ein abgerundetes Bild vom Bühnenwesen der Jesuiten entworfen und auch Expeditus Schmidt „Die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas“³³⁾ dargetan hat, sind wir über das Theater der Benediktiner, so dankenswert und wichtig diese Aufgabe auch wäre, nur dürftig unterrichtet.

Die dramatische Dichtung Rettenpachers gestattet uns den Schluß zu ziehen, daß das Schultheater Kremsmünsters mit allen jenen Einrichtungen verbrechen gewesen ist, die für die großartige Auffmachung eines barocken Dramas schlechthin unerlässlich gewesen sind. Wie die Erscheinungen der Geister allein schon beweisen, muß Kremsmünster vor allem auch den Verzentungswapparat, die „machina“ besessen haben. Die bereits erwähnte Szene V/2 des „Demetrius“ läßt mit Wahrscheinlichkeit die Annahme zu, daß es möglich war, auch den „Stix“ wirklich darzustellen, daß also ein Teil der Bühne unter Wasser gesetzt wurde. Nicht zu vergessen ist der zahlreichen prunkvollen Aufzüge, die fast in jedem Stücke wiederkehren. In der „Prudentia victrix“, die des Ulysses Heimkehr nach Ithaka und das schreckliche Strafgericht über die Freier³⁴⁾ behandelt (III/4) ist gewiß ein breites Bühnenfeld erforder-

lich und auch tatsächlich vorhanden gewesen. Selbstverständlich hatte Kremsmünster auch die Vorrichtungen zur Erzeugung des Blitzes und Donners, wie aus dem Chorus nach dem vierten Akte hervorgeht:

„Dum Fortuna suas vires extollit,
Amor ac Voluptas, quos Dolor inse-
quitur, permare ludunt; verum ful-
minante ac tonante Jove undis
merguntur.“³⁵⁾

In diesem Rahmen konnte Simon Rettenpacher wirken; benediktinische Überlieferung und Kultur, die restlose Kunstreue Abt Grenberts II., tiefgründiges Wissen und eine aus allem sprechende hohe Auffassung vom Wesen der Kunst ermöglichen dem schlichten P. Simon Rettenpacher den Aufstieg zu seiner Bedeutung. Salzburg und Kremsmünster sind die Pole seines Wirkens, von dort aus strahlt die Kraft seiner Schöpfungen vorbildlich und befruchtend auf die anderen Ordensbühnen; er ist Historiker und als solcher schreitet er an seine Kunst, in der Wahrheit und Wahrscheinlichkeit alles gelten. Als Mensch des barocken Zeitalters zollt er diesem seinen Tribut, er nimmt das Traditionelle auf, wo es ohne Störung am Platze ist, läßt den Künstler vollste Entfaltung in breiten Brunnzenen, gesteht ihnen aber kleinen Einfluß auf die dramatische Linienführung selbst zu und geht dem billigen Alltagseffekt aus dem Wege. Dieselbe aufrechte Haltung, in der ihn seine lyrischen Gedichte zeigen, dieselbe spiegelt sich aus seinen Dramen wider. Und so steht er vor uns, als Mensch voll Idealismus, voll Schönheitssinn und Gestaltungskraft, fest verwurzelt in der schönheitstrunkenen Auffassung seiner Zeit und dabei doch flug erwägend. Rettenpacher war *Benedictiner*, darin liegen die Wurzeln seines Schaffens von Anfang an in guter Hüt.

³²⁾ Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. Bd. 32, Berlin 1923.

³³⁾ Die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas und seine volkstümlichen Ableger im 16. Jahrhundert. (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte. Bd. 24) 1903.

³⁴⁾ Dramata, S. 522 f.

³⁵⁾ W. o. S. 118 f.

„Während Fortuna ihre Kräfte röhmt, tummeln Liebe und Vergnügen, die der Schmerz feindlich verfolgt, auf dem Meere. Durch Blitz und Donner jedoch werden sie in den Fluten begraben.“

(Fortuna, Liebe, Vergnügen und Schmerz sind allegorische Gestalten.)

