63. Jahres-Bericht

des

Museum Francisco-Carolinum.

Nebst der 57. Lieferung

der

Beiträge zur Landeskunde

von

Österreich ob der Enns.

Linz 1905.

Verlag des Vereines Museum Francisco-Carolinum.

Druck von J. Wimmer.

Drama und Theater in Österreich ob der Enns

bis zum Jahre 1803.

Von
Dr. Konrad Schiffmann.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort 3

Einleitung 5

I. Das Drama im Mittelalter und seine Ausläufer 9

II. Humanismus. Schuldrama der Protestanten und Katholiken in Stadt und Land. Jesuitendrama 25

III. Drama und Theater in den Stiften 43

IV. Baugeschichte des Linzer Theaters 86

V. Geschichte des Linzer Theaters 98

VI. Joh. Benedikt Anton Cremeri (1752—1795) 152

VII. Drama und Theater in den kleineren Städten und auf dem Lande . 171

VIII. Dilettantenbühne 179

Anhang.

I. Besetzungslisten des Linzer Theaters 189

II. Repertoire des Linzer Theaters 197

III. Repertoire der Armentheater 214

IV. Aus Oberösterreich stammende Bühnenkräfte 217

Verzeichnis der Orts- und Personennamen 218

Verzeichnis der im Buche genannten Stücke 229

Druckfehlerberichtigung 239

Vorwort.

Indem ich hier dem gebildeten Publikum meiner Heimat die Ergebnisse mehrjähriger Nachforschungen und Studien vorzulegen mir erlaube, erfülle ich eine selbstverständliche Pflicht, wenn ich dabei aller derjenigen dankbar gedenke, die mich in meiner Arbeit gefördert und ihre Drucklegung in dieser Form ermöglicht haben. Es sind dies: Die Bibliotheks-Verwaltungen der Stifte Kremsmünster, Lambach und St. Florian, die Direktion der Wiener Hofbibliothek, die Chordirektoren P. G. Huemer in Kremsmünster und P. B. Grüner in Lambach, Herr Buchdruckerei-Besitzer J. Wimmer und Herr Lehrer Fürböck in Linz, Herr Viktor Melzer in Wien, meine Kollegen Prof. Dr. A. Höllrigl und Dr. J. Ilg und nicht zuletzt der Verwaltungsrat des Museums Francisco-Carolinum in Linz, der die Drucklegung und illustrative Ausstattung der Arbeit in so entgegenkommender Weise beschlossen hat.

Urfahr, 31. Juli 1904.

Der Verfasser.

Einleitung.

Es ist meine Absicht, eine Geschichte der deutschen Dichtung im Lande ob der Enns zu schreiben.

Wenn ich nun dieses Versprechen zunächst mit der historischen Darstellung der Dramatik einlöse, so geschieht es nicht etwa in der Überzeugung, daß die Dramatik als eine von der Poesie verschiedene, selbständige Kunst zu betrachten sei, als deren wesentlich voneinander nicht zu scheidende Bestandteile sich die Kunst der dramatischen Komposition und die Schauspielkunst darstellten.

Wenn ich gleichwohl auch dem Mimen Kränze flechte, tue ich es, weil ich mit Richard Wagner glaube, daß ein Kunstwerk nur dadurch existiere, daß es zur Erscheinung kommt, und dieses Moment für das Drama die Aufführung auf der Bühne sei.

Ich habe also Drama und Theater im Auge, verweile lieber bei „brettergerechten" Stücken, wie Goethe und Schack sich ausdrückten, und übergehe bloß von Oberösterreichern herrührende, hier aber nicht nachweislich aufgeführte Stücke, wie die Dramen von M. Denis, oder Literaturdramen, wie die comoediae elegiacae des Mittelalters, die zwar bei uns gelesen worden sind, aber nicht für Aufführungen bestimmt waren.

In dem „Vorspiel" zu „Faust" läßt Goethe die „lustige Person" dem um ein geeignetes Thema verlegenen „Theaterdichter" den bündigen Rat geben:

> Greift nur hinein ins volle Menschenleben!
> Ein jeder lebt's, nicht vielen ist's bekannt,
> Und wo ihr's packt, da ist's interessant.

Zwei Punkte sind in diesen Worten angedeutet: der Zweck des dramatischen Kunstwerkes und sein Stoff oder Inhalt. Es soll „interessant" sein, d. h. es soll den Zuschauern ästhetischen Genuß

gewähren. Was aber seinen Stoff angeht, so ist dieser dem menschlichen Leben zu entnehmen: Tatsachen, Begebenheiten, Ereignisse aus dem Leben der Menschen bilden den Gegenstand, welchen uns die dramatische Kunst vorzuführen hat.

„Die Tragödie", heißt es bei Aristoteles, „ist eine Darstellung, welche uns nicht Menschen vorführen will, sondern Handlungen und das Leben mit seinem Glück und Unglück".[1])

Dasselbe spricht auch Schiller aus, wenn er in der „Huldigung der Künste" die „Schauspielkunst mit der Doppelmaske" sagen läßt:

Ein Janusbild laß ich vor dir erscheinen:
Die Freude zeigt es hier und hier den Schmerz;
Die Menschheit wechselt zwischen Lust und Weinen
Und mit dem Ernste gattet sich der Scherz.
Mit allen seinen Tiefen, seinen Höhen,
Roll' ich das Leben ab vor deinem Blick:
Hast du das Spiel der großen Welt gesehen,
So kehrst du reicher in dich selbst zurück;
Denn wer den Sinn aufs Ganze hält gerichtet,
Dem ist der Streit in seiner Brust geschlichtet.

Und in der Tat, wir vermögen uns nicht zu der Lehre zu bekennen, daß der einzige Zweck der Kunst sie selbst oder, wie Goethe einmal im Vorübergehen gemeint hat, höhere Sinnlichkeit sei, sondern sind geneigt, die Schaubühne mit Schiller als moralische Anstalt zu betrachten.

Daß in Hellas, wo das Drama unter der Obhut des Staates stand, die Tragödie von jeher im Dienste der Religion und des ethischen Lebens arbeitete, leuchtet sogar aus der Definition, die der Stagirite von ihr gibt. Es ist aber auch an einen beachtenswerten Gedanken zu erinnern, den wir im siebenten der Dialoge Platos finden.

Was jene angeht, sagt dort zu seinen zwei Freunden der Athener, welche ernste Begebenheiten darstellen, die Tragiker, wie man sie nennt, wenn solche sich an uns wenden und uns fragen: »Freunde, ist uns in eure Stadt und euer Land der Zutritt gestattet oder nicht? Dürfen wir unsere Theaterstücke mitbringen und sie bei euch aufführen? oder wie haltet ihr es in dieser Beziehung?« — was wird für diese guten Leute die rechte Antwort sein? Ich denke, wir müssen so sagen: »Liebste Freunde, wir be-

[1]) Arist. de arte poet. ed. Buhle cap. 7. vulg. 6. n. 11.

fassen uns selber mit der Aufführung einer Tragödie, und zwar einer überaus schönen und vorzüglichen. Unser ganzes Gemeinwesen nämlich ist eine Darstellung der besten und edelsten Weise zu leben; das ist aber in der Tat im vollsten Sinne des Wortes und ganz eigentlich eine Tragödie. Ihr seid Tragiker und wir sind es gleichfalls; unsere Aufgabe ist dieselbe wie die eure und wir ringen mit euch um den Preis des vollendetsten Dramas. Ein solches kann, das ist unsere Überzeugung, nur da zustande kommen, wo die wahren und richtigen Grundsätze befolgt werden. Darum denket nicht, daß wir euch ohne weiteres erlauben werden, in unserer Stadt auf öffentlichem Platze eure Bühne aufzuschlagen und dann eure Schauspieler auftreten zu lassen, damit sie mit ihrer klangvollen Stimme die unsrige übertönen und vor unseren Kindern und unseren Frauen und der gesamten Volksmenge sich über die nämlichen Fragen ergehen wie wir, aber nicht in demselben Sinne, sehr häufig vielmehr in ganz entgegengesetztem. Denn wir müßten ja wahnsinnig sein und mit uns die ganze Stadt, wenn ihr frei auftreten dürftet, ohne daß vorher der Magistrat in eure Stücke Einsicht genommen hätte, um sich ein Urteil bilden zu können, ob das, was ihr öffentlich vorzubringen beabsichtigt, verständig und passend ist oder nicht. Darum, ihr Kinder der zarten Musen, wollen wir jetzt eure Schöpfungen zunächst unserem Magistrate vorlegen und sie dort mit den unsrigen vergleichen; ergibt sich dann, daß sie ebenso gut sind wie diese oder auch besser, so möget ihr auftreten; andernfalls aber, gute Freunde, könnte davon in keiner Weise die Rede sein.« Das wären die Grundsätze, schließt der verständige Mann, welche in unserer Gesetzgebung bezüglich des Theaterwesens zum Ausdruck zu kommen hätten; seid ihr einverstanden?

Man wird diesen Gedanken sokratischer Weisheit, in dessen Betonung so erlauchte und maßgebende Geister wie Plato und Schiller zusammentreffen, nicht antiquiert finden dürfen und auch ein Wort des Tadels hinnehmen müssen, wenn uns auf der Bühne Dinge begegnen, die der obersten Aufgabe aller Kunst, die Menschen zu veredeln, nicht entsprechen.

Wir werden uns freilich hüten, immer und alles mit absoluten Maßstäben zu beurteilen, und uns bemühen, unverschuldet in den Ideen ihrer Zeit befangene Leute als solche zu fassen, sofern nur erkennbar ist, daß sie trotz aller Befangenheit den rein menschlichen Gedanken in ihren Werken herauszuarbeiten wußten.

So hoffe ich, mit dieser historischen Arbeit einen brauchbaren Baustein zu einer künftigen Kulturgeschichte unseres Landes herbeigeschafft zu haben.

Daß ich die Darstellung gerade bis zum Jahre 1803 geführt habe, hängt mit dem ursprünglichen Plane zusammen, zum Jubiläum unseres Landestheaters mit einer Gabe mich einzustellen.

Dr. Schiffmann.

I. Das Drama im Mittelalter und seine Ausläufer.

Hat die Kunst überhaupt ihre reichste Befruchtung durch die Religion erfahren, so auch die dramatische. Das war schon bei den alten Völkern der Fall und die christliche Kunstgeschichte sagt uns dasselbe. Und so sind — so paradox es klingen mag — tatsächlich die Tempel und Kirchen die ältesten Schauspielhäuser.

Die liebreizenden Szenen mit den schlichten, demütigen Hirten auf dem Feld in der hochheiligen Weihnacht und mit den frommen Frauen am Auferstehungsmorgen wollte man frühe schon dem Volke anschaulich machen und tief ins Herz prägen. Sie waren schon im evangelischen Bericht dialogisch und es bedurfte sonach nur eines kleinen Schrittes zu dramatischer Auffassung. Vermutlich in der Abtei *St. Gallen* wurde er getan. Dort ersann um das Jahr 900 ein Mönch den Tropus und bald erklangen im Chore die schönen Antiphonen der Weihnachts- und Osterzeit in hehrem Wechselgesange mit den neuen figuralen Einschüben vor dem Bilde des Christkindes, zu Ostern angesichts des heiligen Grabes: Das *Weihnacht-* und *Osterspiel* war geboren.[1])

Die sinnige Art, den Festesglanz zu erhöhen und das Volk zu erbauen, fand Beifall und weite Verbreitung in deutschen Gauen. Der erfinderische Geist der Mönche wußte bald auch die heiligen drei Könige zu rufen und ließ sie aufs neue dem Christkind ihre Gaben opfern.[2])

---

[1]) Diesem Ergebnisse der gründlichen Untersuchungen in *L. Gautiers* Histoire de la poesie liturgique au moyen âge, I les Tropes (1886) stimmen *W. Creizenach*, Geschichte des neueren Dramas, I. Halle 1893, p. 47, und *W. Meyer*, Fragmenta burana, Berlin 1901, bei: Das geistliche Schauspiel ist eine Erweiterung des gesungenen Tropus: wie dieser, so wird auch das lateinische Schauspiel stets gesungen (p. 37).

[2]) Im Benediktinerstifte *Lambach* (Oberösterreich) wird eine *Dreikönigfeier* aus dem 11. Jahrhunderte mit Neumen aufbewahrt, die ich in der Zeitschrift

Das Volk wollte aber verstehen, was die Hirten und die Könige und die heiligen Frauen am Grabe sangen. Schüchtern wagt sich nun bald der eine und andere deutsche Vers in den ludus und mit der Zeit siegt die Muttersprache ganz. Der rituale Charakter wird in derlei Spielen allgemach durch den theatralischen Typus verdrängt.

Die fahrenden Sänger bemächtigen sich des geistlichen Spiels und machen der Schaulust der Menge weitgehende Zugeständnisse.

In den Antichristspielen werden gräßliche Teufelslarven und groteske Totenerweckungen die Hauptsache, in den Weihnachtspielen lacht alles über das schreiende Christkind und will man die Muttergottes als Kindbetterin sehen, in den Dreikönigspielen wird der Kindermord möglichst anschaulich gemacht und die Buben ergötzen sich, wie der Herodes auf der Bühne greulich wütet.

Das gesunde religiöse Gefühl mußte sich sträuben, solche Dinge in der Kirche zu sehen. In den Klöstern wanderte man damit in die Refektorien, und wo Laien mittaten, ging das Spiel auf dem Friedhof oder auf dem Platze vor sich.

Das Volk fand nichts Ungehöriges darin, aber der Klerus rügte doch ernstlich diese immer mehr um sich greifende possenhafte Verzerrung geistlicher Stoffe und verbot sie oder verbannte sie wenigstens aus den Kirchen.

Es ist interessant, daß der bekannte *Gerhoh*, der einst als Rektor der Augsburger Domschule dem herrschenden Geschmacke sich nicht hatte entziehen können, 40 Jahre später (1160) als Propst des oberösterreichischen Augustiner-Chorherrnstiftes *Reichersberg* energisch die Entartung des geistlichen Volksschauspiels bekämpft.[1]) Es scheint, nicht ohne Erfolg. Wenigstens wird 100 Jahre später im Augustiner-Chorherrnstift *St. Florian* der ludus paschalis, die Osternachtfeier in ihrer alten, noch ganz durch den Ritus der Kirche bedingten Form aufgeführt.

Stellen wir uns im Geiste an einen Pfeiler der Stiftskirche — etwa um das Jahr 1280 — und denken wir, es sei die Nacht vor dem Ostersonntag.

Bald füllen sich die weiten Hallen, die Pfarrholden finden sich zum Besuche des heiligen Grabes ein, welches mit schönen Tüchern

für deutsches Altertum, Bd. 48, Doppelheft 1/2, veröffentlicht habe. Sie dürfte indes, wie ich a. a. O. wahrscheinlich zu machen versucht habe, mit einem Kodex in den ersten Zeiten des Stiftsbestandes von *Würzburg* durch Schenkung dahin gekommen sein.

[1]) *Gerhoh*, De investigatione Antichristi (Opera hact. ined. cur. Scheibelberger, Tom. I. Lincii 1875), Cap. V.

und bunten Bildwerken geschmückt ist. Es erscheinen nun im hellerleuchteten Chore die Brüder von St. Florianshus und beginnen das Offizium. Nach Vollendung der Terz gehen sie alle in feierlicher Prozession mit Lichtern zum heiligen Grabe, darunter sechs Mönche, welche sonderbar gekleidet sind: einer wie ein Engel — ein junger Diakon in weißem Festgewande — zwei ältere Chorherrn als Apostel und wieder drei jüngere — die drei Frauen am Grabe. Sie nehmen ihre Plätze ein. Nun beginnt der ludus paschalis. Die drei heiligen Frauen gehen mit Räucherwerk zum Grabe und stellen die bekannte Schwermutsfrage: Wer wird uns den Stein wegwälzen? Da bemerken sie den Engel und erschrecken. Doch seine sanfte Stimme ruft ihnen ermutigend zu: Erschrecket nicht! Ihr sucht Jesus von Nazareth, den Gekreuzigten. Er ist auferstanden, er ist nicht hier. Er zeigt sodann in das geöffnete Grab mit den Worten: Sehet den Ort, wohin sie ihn gelegt haben!

Trauernd und angstvoll gehen die heiligen Frauen vom Grabe fort.

Auf dem Heimwege begegnen sie den Aposteln und erst auf die dreimalige Frage derselben verraten sie, daß sie das Grab des Auferstandenen gesehen hätten. Eilends begeben sich nun die zwei Apostel zum Schauplatze des Wunders, überzeugen sich von der Tatsache der Auferstehung, und indem sie, gegen Klerus und Volk gewendet, das Schweißtuch emporheben, rufen sie frohlockend: Sehet, o Genossen, hier die Linnen und das Schweißtuch! Der Chor singt nun die Antiphone „Christus resurgens“, das Volk aber „Christ ist erstanden“. Der Klerus begibt sich wieder in den Chor zurück und ein jubelndes Tedeum beschließt die Feier.

Das war der ludus paschalis, wie ihn die Großeltern schon gesehen; nur etwas schöner und länger war er geworden. Atemlos hatte die Menge dem heiligen Schauspiel gelauscht und freute sich nun, daß die Klosterleute den alten Brauch wieder auffrischten. Gefangen von all dem Glanz und Schimmer und noch voll der Andacht von den ergreifenden Choralmelodien der cantores begab man sich nach Hause, um bis zum Morgengrauen noch kurzen Schlafes zu pflegen. Nur eine Seele wachte fort die ganze stille Nacht — die Klausnerin Wilbirgis.

Sie lebte in ihrem an den Chor angebauten Häuschen nun schon an die 40 Jahre als Inclusa ein strenges, abgeschlossenes Leben. Die heutige Nacht hatte für sie etwas Außerordentliches bedeutet. Sie war ja von ihrem kleinen Fensterchen aus Zeugin

gewesen, wie man nach langer Unterbrechung wieder das tieferbauliche Mysterium von der Auferstehung des Herrn in der Kirche aufführte. Was mochte es Seligeres geben für sie, die nur dem Heiligen lebte und die hütende Schwelle nie überschritt?

Propst Einwik (1295—1313) von St. Florian hat ihr frommes Leben beschrieben und uns in dieser Vita auch Nachricht von der geschilderten Aufführung des ludus paschalis gegeben.[1])

Der Brauch erhielt sich jahrhundertelang. So begegnet er uns wieder, nur wenig erweitert, in der liturgischen Auferstehungsfeier im Kodex XI, 434 der Stiftsbibliothek aus dem 14. Jahrhundert.

Der Text[2]) lautet hier folgendermaßen:

In sancta nocte ante pulsacionem matutinarum clam surgitur et a senioribus summa reuerencia crucifixus cum psalmis: Domine quid multiplicati, *ps.* Domini est terra, *ps.* Domine probasti me [*uisitatur*]. *Deinde excipitur de sepulcro cum responsorio:* Surrexit pastor bonus, qui posuit animam suam pro ouibus suis et pro suo grege mori dignatus est. Aeuia, aeuia, aeuia.

---

[1]) *H. Pez*, Script. rer. austriac. II, 286 (Vita Wilbirgis). Die betreffende Stelle lautet: Item quadam nocte dominicae resurrectionis, cum in monasterio ludus paschalis tam a clero quam a populo ageretur, quia eidem non potuit corporaliter interesse, coepit desiderare, ut ei Dominus aliquam specialis consolationis gratiam per resurrectionis suae gaudia largiretur. Et vidit quasi Dominum ad inferos descendentem et inde animas eruentem, quae quasi columbae candidissimae circumvolantes ipsum comitabantur et sequebantur ab inferis redeuntem.

Aus diesem Texte hat man auf ein ziemlich ausgebildetes Osterspiel, das die Höllenfahrt Christi enthalten habe und wenigstens stellenweise deutsch gewesen sei, schließen zu dürfen geglaubt (L. Guppenberger, Anteil Ober- und Niederösterreichs an der deutschen Literatur seit Walthers von der Vogelweide Tod bis zum Ende des 14. Jahrhunderts, Kremsmünsterer Gymn.-Progr. 1871, p. 55. W. Nagl-J. Zeidler, Deutschösterreichische Literaturgeschichte. Wien 1899, p. 138 f.).

Allein die Gestalt des ludus, wie er noch zu Anfang des 16. Jahrhunderts in St. Florian alljährlich in der Osternacht gefeiert wurde, spricht gegen diese Vermutung.

Das Volk nahm insofern Anteil, als es am Schlusse vor dem Tedeum den deutschen Ostergesang „Christ ist erstanden" sang, ein Brauch, der erst der zweiten Entwicklungsstufe der Osterfeiern eigen ist und ebenso eine Rücksichtnahme auf das zusehende Volk bedeutete, wie die Anfügung der Szene Joh. 20, 4 (L. Wirth, Die Oster- und Passionsspiele bis zum 16. Jahrhundert, Halle 1889, pag. 4).

[2]) Zuerst in Langes Osterfeiern, zuletzt korrekt gedruckt bei A. Franz, Das Rituale von St. Florian aus dem 12. Jahrhundert. Freiburg 1904, p. 195 f.

Submissa uoce ad summum altare defertur ibi dicta oracione: Deus qui hodierna die unigenitum.

In uisitatione sepulcri iterato tercio responsorio fit sollempnis processio cum luminibus ad sepulchrum.

R. Cum transisset sabbatum, Maria Magdalene et Maria Jacobi et Salome emerunt aromata, ut uenientes ungerent Jesum. Aeuia, aeuia.

Sint parati VI in ornatu cuilibet competenti, unus in persona angeli, duo in figura apostolorum, tres in specie Marie. Stacione autem facta circa sepulchrum procedat angelus ad caput sepulchri cantante choro antiphonam:

Sedit angelus ad sepulchrum Domini stola claritatis coopertus, uidentes eum mulieres, nimio terrore perterrite astiterunt a longe.

Deinde procedunt apostoli ad locum aptum cantante choro: Virtute magna reddebant apostoli testimonium resurrectionis Jesu Christi domini nostri. Aeuia, aeuia.

Tandem Marie tres procedunt cum thuribulis cantante choro responsorium: Maria Magdalene et altera Maria ibant diluculo ad monumentum. Jesus quem queritis, non est hic, surrexit sicut locutus est, precedit uos in Galyleam, ibi eum uidebitis. Aeuia, aeuia.

Quo finito Marie uenientes ad sepulchrum stantes contra angelum cantent antiphonam: Quis reuoluet nobis lapidem ab hostio monumenti?

Angelus respondit: Nolite expauescere, Jesum queritis Nazarenum crucifixum, surrexit, non est hic.

Hic discooperiatur sepulchrum: Ecce locus ubi posuerunt eum, sed ite, dicite discipulis eius et Petro, quia precedet uos in Galyleam, ibi eum uidebitis sicut dixit uobis.

Tunc Marie redeuntes a sepulchro ad apostolos. Antiphona: Ad monumentum uenimus gementes, angelum domini sedentem uidimus et dicentem, quia surrexit Jesus.

Tunc querent apostoli cantando antiphonam: Dic nobis Maria, quid uidisti in uia?

Respondent Marie. Antiphona: En angeli aspectum uidimus et responsum eius audiuimus; nam testatur dominum uiuere, sic opportet te, Symon, credere.

Dic nobis Maria quid uidisti in uia?

Galyleam omnes adibitis, ibi Jesum uiuum uidebitis, quem post mortem uiuum non uidimus, ibidem uisuros credimus.

Iterum apostoli: Dic nobis Maria.

Ut prius respondet: Sepulchrum Christi uiuentis et gloriam uidi resurgentis, angelicos testes, sudarium et uestes.

Surrexit Christus spes mea, precedet suos in Galyleam.

Tunc chorus subsequitur: Credendum est magis soli Marie uera [ci].

Post apostoli ibunt ad sepulchrum choro cantante antiphonam: Currebant duo simul et ille alius discipulus precucurrit cicius Petro et uenit prior ad monumentum. Aeuia.

Sub qua autem uenientes ad sepulchrum et diligenter intuentes sudarium ex eo recipiunt et ad locum eminenciorem deferunt et populo ostendentes cantent: Cernitis o socii, ecce lintheamina et sudarium, et corpus non est in sepulchro inuentum.

Respondet chorus: Christus resurgens ex mortuis.

Et populus: Christ ist erstanden. *Sicque redibit clerus ad chorum.*

Noch in dem 1512, also knapp vor Beginn der Kirchenspaltung geschriebenen Kirchendirektorium[1]) des Stiftes, das die kirchlichen Funktionen im ganzen Jahre regelte und nach allen Kennzeichen auch wirklich in Gebrauch war, sich auch mitunter auf alte Handschriften beruft, steht die alte liturgische Osternachtfeier noch, ein später aber um so wertvollerer Zeuge dafür, daß bis zum Hammerschlag an die Tür der Schloßkirche zu Wittenberg Klerus und Volk sich bei uns zu Lande den Sinn für das Mysterium der Auferstehung in einer Jahrhunderte alten Form bewahrt hatte.

Und sollte man angesichts dieser Tatsache zweifeln dürfen, ob unsere wohlhabenden Bürger von *Enns*[2]) und *Steyr*, von *Wels* und *Linz* auch schon im Mittelalter Spiele agiert hätten wie die von Bozen und Sterzing, von Frankfurt und Alsfeld? Ich glaube nicht. Daß wir keine Spielhandschriften als Zeugen aufrufen können, haben die Bauernaufstände und der Dreißigjährige Krieg verschuldet. Zudem liegt unser Land ganz offen da und so konnte der Strom der

[1]) Kod. XI, 398, der Stiftsbibliothek.

[2]) Nach einer Stadtrechnung vom Jahre 1440 hat der Maler Peter „umb vier flüg zu zwein engln und umb ain tuech anzustreichen, da man den Jesus ingenät hat; von ainem fürhang zu entwerffen“ 9 β 21 δ erhalten. (*K. Oberleitner*, die Stadt Enns im Mittelalter vom Jahre 900 bis 1493 im Archiv f. k. österr. Gesch., 27., p. 76 des Sonderabdruckes.)

Möglicherweise beziehen sich diese Angaben auf ein Weihnachtspiel oder auch auf ein Osterspiel, bei dem man ja ein Kreuz in Tücher zu hüllen pflegte, als ob es der tote Heiland wäre. Leider findet sich die älteste Kirchenrechnung der Ennser Pfarrkirche vom Jahre 1472 nicht mehr und die jüngeren von 1539 an enthalten keinerlei Hinweis auf geistliche Volksschauspiele.

In den übrigen Städten des Landes sind aber die mittelalterlichen Quellen fast alle dahin.

Zeiten hier leicht fortspülen, was in Tirols Felsennestern sicher geborgen war.

Aber es verbürgen uns auch Nachrichten aus dem 16. Jahrhundert und Spieltexte aus noch späterer Zeit die Tatsache der Verbreitung des geistlichen Volksschauspieles in Oberösterreich am Ausgange des Mittelalters.

Als Luthers Geist im Lande herrschend geworden war, dachte niemand mehr an eine Aufführung der alten Festspiele, welche außer einer ruhigen und freudigen Stimmung auch große Opfer an Zeit und Geldmitteln erheischten. Wo der Bildersturm wütet, da räumt der Fanatismus mit der Blüte der bildenden Kunst auch jene der alten Dramatik hinweg. Und auch in den Klöstern schwindet in dieser Zeit der Sinn für die alten Mysterien. Man interessiert sich für *Fastnachtpossen*[1]) und *Bauernspiele*,[2]) in denen sich die derbe Art des vergröberten Neidhartspieles[3]) fortsetzt, und ein *Mondseer* Mönch schreibt sich gar das *Rumpolt-Mareth-Spiel*, ein Fastnachtstück voll Zoten, fein säuberlich in seinen Sammelkodex.[4]) Freilich kopiert sich zur gleichen Zeit in seiner Zelle zu *Lambach* der Schwabe

---

[1]) In einer Rechnung des Stiftes *Kremsmünster* vom Jahre 1561 heißt es: „Item der duchmacher ain Fastnachtspiel gehalten, geben 1 Thaller."

Th. Hagn, Das Wirken der Benediktinerabtei Kremsmünster für Wissenschaft, Kunst und Jugendbildung. Linz 1848, p. 195.

[2]) In einer Rechnung des Stiftes *Kremsmünster* werden einmal zwei *Bauernspiele* erwähnt, welche die Astanten aufgeführt haben. (*A. Altinger*, Geschichte des Gymnasiums zu Kremsmünster. Kremsm. Gymn.-Progr. 1902, p. 31.)

Auf ein *Bauernspiel* scheinen auch die im Texte nicht selten frivolen Liedermelodien einer Missa 5 vocum super „Der Bauer im Mosertal" von Jakob Regnardt (1552—1611) zu weisen, die sich handschriftlich im Musikarchive dieses Stiftes findet. (*G. Huemer*, Die Pflege der Musik im Stifte Kremsmünster. Wels 1877, p. 19 Anm.)

[3]) Der Kod. XXXII c/261 s. XV. in der Stiftsbibliothek von St. Paul enthält ein Neidhartspiel, das nach *A. Schönbach* (Zs. f. d. A. 40 [1896], p. 368—370) um 1350 in Obersteiermark entstanden sein mag.

Da manche Hss. von den Mönchen aus St. Blasien bei ihrem Auszuge aus dem Stifte *Spital a. P.* nach St. Paul mitgenommen wurden, ist es nicht ausgeschlossen, daß das Stück Oberösterreich zuzuweisen ist.

[4]) Kod. 3027 (Lun. 8°. 89) s. XV. et XVI., f. 283'—297[a], der Wiener Hofbibliothek. Ed. Keller, Stuttg. lit. Ver. Bd. 46, p. 246—264.

Nach *Hoffmann von Fallersleben*, Verzeichnis der altdeutschen Hss. der k. k. Hofbibliothek zu Wien. Leipzig 1841, p. 183 ff., ist die Schrift aus dem Ende des 15. Jahrhunderts; *Zwierzina*, Drei Lieder aus Wiener Hss. in der Zs. f. d. A. 41 (1896), p. 65 ff., setzt das Spiel in den Anfang des 16. Jahrhunderts, etwa 1514—1524. Dieser Ansatz scheint *A. Kaiser*, Die Fastnachtspiele von der actio de sponsu. Diss. Göttingen 1898, p. 6, reichlich spät zu sein.

Johannes Gredtner (1580—1601) eine *Marienklage*[1]) aus entschwundenen Tagen, wie um den Faden fortzuspinnen, der zur Auferstehung katholischen Lebens hinüberführt. Sonst aber läßt man die Schulmeister ihre Faschingskomödien in der Tafelstube agieren,[2]) und wenn auch da und dort ein *Passionsspiel,*[3]) eine *Susanna,*[4]) eine Tragödie von *Kain und Abel*[5]) erwähnt wird, so sind das zwar religiöse Stoffe, aber ohne den gläubig-innigen Geist der alten Zeit. Die Schulmeister wollen Geld verdienen.

Ihr Gutes hat aber doch auch diese Schuldramatik gehabt. Aus ihrem Stamme wuchsen nämlich die Zweige einer *neuen Volksdramatik.*

---

[1]) Kod. 476 der Stiftsbibliothek. In der Literatur (*Mone* Anzeiger 1838, Sp. 580 und *Seb. Mayr,* Das Lambacher Passionsspiel nebst einigen Kirchenliedern. Kremsmünsterer Gymn.-Progr. 1883) gewöhnlich als Passionsspiel bezeichnet.

Ob eine in *Kremsmünster* aufbewahrte *Marienklage* aus dem 14. Jahrh., die früher als Einband eines Curtius Rufus gedient hat, und das im Kod. VIII, 25, derselben Stiftsbibliothek enthaltene *Dorotheenspiel,* das um die Mitte des 14. Jahrh. entstanden ist und auf md. Ursprung weist (*H. Schachner,* Das Dorotheaspiel, Zs. f. d. Phil. 35 [1903], p. 171), für die oberösterreichische Literaturgeschichte in Frage kommen, ist zu bezweifeln. Die Marienklage verrät in der Sprache allerdings österreichischen Ursprung. Eine zweite (Kod. 404) aus dem 15. Jahrh. stammt aus dem bayer. Benediktinerstift Wiblingen und ist späte Schenkung. (*Seb. Mayr,* Zwei Marienklagen. Kremsmünsterer Gymn.-Progr. 1882.)

[2]) In einer Rechnung des Stiftes *Kremsmünster* heißt es 1561: Item der Succentor ain spill gehalten, geben 1 Thaller. (*Hagn* a. a. O., p. 195.) Im Raitbuch des Stiftes *St. Florian* vom Jahre 1577 findet sich die Bemerkung, daß der Meister Caspar Vischer aus Rosenheim im Jahre 1576 für den Stiftsschulmeister, offenbar zu einer Komödie, ein Teufelskleid samt vier Sceptern um 1 Gulden gemalt habe. (*Czerny,* Kunst und Kunstgewerbe im Stifte St. Florian. Linz 1886, p. 113.) In einer Rechnung des Stiftes *Kremsmünster* vom Jahre 1615 heißt es: 4. Jan. auf Ihr Gnaden Befehl dem Schulmeister von Pettenbach, so in der Tafelstuben ain Comoedie gehalten, verehrt 1 fl. 30 kr.

[3]) Im Augustiner-Chorherrnstift *Ranshofen* agiert im Jahre 1558 der Schulmeister eine Komödie de coena Domini. Kod. Mon. g. 1737 (Visitations-Protokoll). In einer Rechnung des Stiftes *Kremsmünster* vom Jahre 1604 heißt es: Dem Schneider, so zu Ostern zum Spiele ain weiß Klaid gemacht, darin er die Person Salvatoris agirt. (*Hagn* a. a. O., p. 121.)

[4]) Kod. 3027 (Lun. 8°. 89) der Wiener Hofbibliothek, derselbe, in welchem das Rumpolt-Mareth-Spiel steht, enthält auch ein deutsches *Susannenspiel* (f. 159'—171'), welches zwar ins 15. Jahrhundert gesetzt wird, aber doch wie das Rumpolt-Mareth-Spiel vielleicht dem 16. Jahrhundert angehört.

[5]) In einer Rechnung des Marktes *Kremsmünster* (aus dem 16. Jahrh.?) heißt es einmal: Item Steffan Twenger, Ludimoderator zu Haal, welcher die Tragedie von Cain und Abel alhie agiert, zu verehrung 6 β. (*Hagn* a. a. O., p. 195.)

Seit dem Ende des 16. Jahrhunderts vollzog sich eine langsame aber stetige Rückkehr der Klöster zu den alten Idealen, wenn auch teilweise in neuen Formen.

Um sich Nachwuchs zu sichern, richteten die Äbte die Klosterschulen wieder auf und gaben ihnen in dem geistlichen Bildungsideale der Jesuiten auf Jahrhunderte eine dauernde Norm.

Und kaum hat die Wiederbelebung katholischen Glaubenslebens im Lande begonnen, kaum sind aus den Klöstern die ersten katholischen Priester nach dem langen Interregnum der beweibten lutherisch gesinnten Pfarrer auf die inkorporierten Pfarren hinausgegangen, da erwacht auch bald der alte Spieleifer im Volke, der nur seit den Tagen des Mittelalters geschlummert hatte oder durch die Macht der Verhältnisse unterdrückt worden war.

Die Mönche nahmen solche Regungen gern in den Dienst ihrer Bestrebungen und so erwachten unter ihrem Schutze wie die Blumen im Frühlinge so manche in den Tagen der Kirchenspaltung in Vergessenheit geratene uralte religiöse Volksbräuche.

Zunächst zwar knüpfte der Klerus an die ihm von Jugend auf wohlbekannte Klosterdramatik an und die frommen Spiele, die der Pfarrer oder Kooperator als Schüler im Stifte hatte aufführen sehen, wurden jetzt für das Volk hergerichtet.

Solche zwieschlächtige Erzeugnisse bildeten sich dann zu einer neuen Volksdramatik weiter.

Aber in diesen Spielen aus der Zeit der Gegenreformation steckt doch wohl auch ein beträchtlicher Teil alten Erbgutes.

Mit der Predigt und dem allzeit beliebten und daher wirksamen geistlichen Volksschauspiele suchte also der Klerus die Herzen der Gläubigen in der wiedergewonnenen Liebe zur alten Kirche zu stärken, Zweifelnde und Abseitsstehende sanft herüberzuführen.

Man besann sich wieder auf die alten Oster-, Weihnacht- und Dreikönigspiele, von denen sich in abgelegenen Gegenden, den Bergen nord- und südwärts zu, dort und da der gesunde Sinn des Volkes aus Großväterzeit einen Rest bewahrt hatte.

Da tauchte denn z. B. das naive, aber doch recht deutschanmutige und herzliche Kindelwiegen auf. Das Christkind ist das Universalbrüderchen sämtlicher Erdenkinder und diese tun nun auch danach; sie schläfern es ein, sie liebkosen und wiegen es, sie tanzen ihm vor und springen um dasselbe in dulci iubilo herum. Da auch die Hirten von Bethlehem stets als kindlicher Einfalt voll erscheinen, so treiben auch diese solcherlei Spiel, sie blasen dem Kinde auf der Schalmei vor, nehmen es auf den Arm, obwohl ihnen Maria den

Schatz nicht ohne Besorgnis darreicht, und zuletzt folgt munterer Hirtenreigen um die Krippe; so im *Raaber* Spiel, im *St. Oswalder* Spiel, im Hirtenspiele aus dem *Salzkammergute* u. a.[1]) In der Sakristei von *Garsten* fand sich noch um die Mitte des 19. Jahrhunderts ein Christkind im Körbchen, das sicherlich einst in der geschilderten Weise der Andacht gedient hat.[2])

Von den Weihnachtspielen, die unser verdienter Pailler im ganzen Lande gesammelt hat, weisen manche eine alte Überlieferung auf und sogar das *Kampfspiel von Winter und Sommer* hat sich als ehrwürdiger Überrest uralter Mittwinterfeier in vergilbten Handschriften besonders im Innviertel aus grauen Tagen auf unsere Zeit vererbt.[3])

Gewöhnlich wurden diese Spiele in irgendeiner „großen Stube" auf einem eigens hiezu hergerichteten Podium aufgeführt. Die Hirtenspiele bedurften keiner Bühne, keines eigenen Kostüms, höchstens der Engel hatte ein weißes Kleidchen an.

Tragen diese Volksspiele durchwegs einen schlichten und gemütlichen Charakter, weil sie eben im Volke wurzeln, so fehlte es auch nicht an Schauspielen für das Volk, die aus fremden Zonen gekommen waren und deshalb die Herzen vielleicht zu erschüttern, aber nicht dauernd zu fesseln vermochten. Da führten z. B. die Dominikaner in *Steyr* öfter *Totentänze* auf. Kloster und Kirche hatten sie über ein halbes Jahrhundert den Protestanten lassen müssen; um so eifriger arbeiteten sie seit ihrer Rückkehr.

Ein alter Chronist von *Steyr*, namens *Zetl*, berichtet uns nun, die Dominikaner hätten am 14. November 1628 ein Stück von einem König und seinen drei Söhnen „sambt einem Todten Tanz" gespielt.[4])

Totentanz nennt man die künstlerische Darstellung der Idee vom Tanze des Todes mit den Lebenden, wie sie uns in der Literatur, der Malerei und der Plastik des Mittelalters entgegentritt.

---

[1]) Veröffentlicht in den Krippenspielen aus Oberösterreich und Tirol (Innsbruck 1883) von *W. Pailler*, dem wohl kaum ein Überrest dieser Gattung entgangen ist.

[2]) *W. Pailler* a. a. O., p. 4.

[3]) Die Abschrift eines alten Sommer- und Winterspiels aus der *Braunauer* Gegend verdanke ich meinem Schüler K. Neumayer, ein ähnliches Stück aus *Ostermieting* erwähnen Nagl-Zeidler in der Deutschösterreichischen Literaturgeschichte, p. 730. Ich selbst war 1898 als Kooperator in *Zell* an der Pram Zeuge einer Aufführung dieses Spieles in der Gaststube des Wirtes A. Kienbauer. Die Spieler waren von Bayern herübergekommen.

[4]) *J. Zetls* Chronik der Stadt Steyr (Ed. L. Edlbacher, Linzer Museal-Jahresber. 1878, p. 101).

Der Tod ist dabei als Person gedacht, eine Auffassung, der man bei den Alten und in der heiligen Schrift wiederholt begegnet (vgl. Apok. 6, 8). Solche Reigen des Todes wurden nicht nur von Malern und Bildhauern vielfach, und zwar besonders häufig in Dominikanerklöstern dargestellt, sondern auch als eine Art kirchlicher Spiele wirklich aufgeführt. Der Tod als Bote Gottes mußte Menschen jedes Alters, Standes und Geschlechtes einladen, an seinem Reigen sich zu beteiligen. Anfangs bestand das Tanzen des Todes mit seinen Erkorenen in einem einfachen Einherschreiten (Prozession) und hatte einen feierlich-ernsten Charakter, später nahm der Tod eine mehr springende Haltung an. Dabei wurden Wechselgespräche zwischen dem Tod und den angeredeten Personen geführt.

Ein derartiger Totentanz fand entweder auf dem Kirchhofe vor dem Beinhause oder vor dem Kreuze oder auch in der Kirche selbst statt und hatte folgenden Verlauf:

Zunächst trat auf der Kanzel ein Mönch (Prediger) auf und hielt eine Einleitungsrede über die Bedeutung des Totentanzes, welche die Hinfälligkeit alles Irdischen und die Allgewalt des Todes, der sich niemand entziehen kann, darstellen solle. Sodann kamen aus dem Beinhause mehrere als Tod maskierte Personen heraus, die mit Trommel und Pfeife zum Tanze aufspielten. Eine ebenfalls als Tod verkleidete Person trat nun in den Vordergrund und forderte alle Menschen auf, ihr zu folgen und sich dazu mit guten Werken zu rüsten. Mit dem Papste beginnend, redete sie zuerst die Personen geistlichen Standes, mit dem Kaiser fortfahrend die weltlichen Standes an und lud jeden, ihn bei der Hand fassend, ein, mitzugehen. Der Angeredete machte jeder in seiner Art Einwendungen, beklagte sein Schicksal und fügte sich schließlich, Gottes Barmherzigkeit anrufend, ins Unvermeidliche. Indem der Tod den ersten mit der einen Hand weggeleitet hatte, faßte er mit der andern schon den Nächstfolgenden, also nach dem Papst den Kardinal, dann den Bischof usw.

Die als Tod fungierenden Persönlichkeiten trugen jede eine Totenmaske und waren in enganliegende gelbe Leinwand gehüllt, die so bemalt war, daß sie einer Leiche oder einem Skelett ähnlich sah.

Den Schluß der Aufführung bildete wiederum eine Predigt mit der Aufforderung zur Buße und Bekehrung. Die ursprüngliche Zahl der bei diesen Aufführungen beteiligten Personen betrug 24; im Laufe der Zeit wurde dieselbe jedoch vermehrt. Solche Totentänze

fanden schon im Mittelalter, im 15. Jahrhundert, statt und haben sich bis in die neuere Zeit hinein erhalten.[1]) Auch die Jesuiten bedienten sich derselben, um auf die Menge zu wirken.[2])

Das Konzil von Trient hatte die neu autorisierte Fronleichnamsfeier mit zur Bekehrung der Protestanten angeordnet und als sie bei uns wieder ohne Gefahr begangen werden konnte, stellten sich auch bald geistliche Schauspiele, in denen biblische Vorbilder der heiligsten Eucharistie zur Darstellung kamen, ein. Solche *Präfigurationen*, auf welche die spanischen Autos sacramentales eingewirkt zu haben scheinen, lassen sich bei uns seit dem 17. Jahrhundert nachweisen.[3])

Wie im Mittelalter bemächtigten sich auch jetzt wieder die Laien des neuen „Berufes". Allerorten schlugen entsprechend kostümierte Schauspieler-Gesellschaften ihren „Stand" auf und erwarteten für ihre Darbietungen Beifall und Gabe.

So war es z. B. im Mühlviertel, wo das Prämonstratenserstift *Schlägl* in dieser Richtung anregend gewirkt hat. In den Rechnungsbüchern von *Rohrbach, Haslach* und *Schlägl* erscheinen beinahe regelmäßig in der Fastenzeit Passionsspieler, zu Weihnachten Weihnachtspieler. So sind im Marktbuch von Rohrbach aus dem Jahre 1667 wiederholt Gebühren für Komödien und Prozessionen verzeichnet und wird erwähnt, daß die Agenten vom Kloster Schlägl Kleider entlehnt hätten.[4]) Auch einer Weihnachtskomödie wird gedacht,

---

[1]) *W. Bäumker*, Artikel „Totentanz" im Herderschen Kirchenlexikon. Freiburg i. B. 1899, XI, 1833 ff.

[2]) In Ingolstadt erschien 1606 ein von einem Jesuiten verfaßter Totentanz. *J. Janssen*, Gesch. des deutschen Volkes VII, 126.

[3]) *Zetl* a. a. O., p. 96: „Am Corporis Christi-Tag (1628) ist bey den Herrn Dominicanern ein Theatrum aufgericht vnd ein Comoedi gehalten worden von den Kindern Israel, wie sie in der Wüesten wider den Moijsum gemurret, vnd Er Moijsis mit dem Stab in den Felssen geschlagen, daß das frische Wasser herausgesprungen, waren 15 Persohnen bey disser action."

Ebenda, p. 104: „Den 17. Juni (1629) alß am großen Umbgang ist bey den Herrnen P. P. Dominicanern ein Comedi gehalten worden von dem König Saul, wie Er den David vervolgt vnd der David zu dem Propheten Abimelech kame in die Wüesten vnd ein Brodt seinen Hunger zu stillen von ihme begehrte, alßbalt gab ihm der Prophet ein Brodt vnd ein Schwerdt, welche Geschicht eine Vorbedeutung deß heyligen vnd zarten Fronleichnambs Christi ware."

In den Raitbüchern von *Kremsmünster* finden sich Ausgaben für Fronleichnamsspiele. *Altinger* a. a. O., p. 31.

[4]) In dem erwähnten Marktbuche heißt es, daß den Personen, welche sich bei der Komödie und Prozession gebrauchen ließen, den Agenten bei der Historie und der Reiterei bei der Prozession Bier gezahlt worden sei (10 Kandl = 30 kr.). „Als man am Mittwoch vor dem Antlespfingstag auf dem Rathaus das andertmal probierte, haben die Juden verzehrt an Bier und Brot 21 kr. Am Antlespfingstag

welche dreimal von *Aigen* herabkam.[1]) Hier in dieser buckligen Welt am Südsaume des Böhmerwaldes hat sich auch das urgemütliche *St. Oswalder* Christkindelspiel erhalten, das in seinen ältesten Teilen ohne Zweifel noch ins Mittelalter zurückweist.[2]) Und wenden wir unseren Blick in die Berge südwärts, so finden wir auch hier durch Generationen mündlich und schriftlich fortgepflanzte geistliche Volksschauspiele. Das Diözesanarchiv zu Linz verwahrt das Dirigierbuch zu einem *Fastenspiel* in drei Aufzügen (18. Jahrhundert) samt der Rolle des Annas und einer Verrechnung der Auslagen, die uns so recht die Einfachheit des szenischen Apparates vergegenwärtigt. Ferner ist noch ein Folioblatt aus einem *Passionsspiel*, gleichfalls aus dem 18. Jahrhundert, im Diözesanarchiv aufbewahrt.

Das *Gmundener* „Dreikönigspiel" und die *Salzkammergütler* „Theatralische Vorstellung der Geburt Christi in 7 Aktus" sind in ihren Anfängen sicher beträchtlich älter als Paillers Vorlagen.[3])

In *Windischgarsten* wurde um 1740 wiederholt ein *Passion Christi* auf dem Marktplatze gespielt und aus demselben Orte stammt die Abschrift eines *Weihnachtspieles*, das wohl einer langen Reihe von Geschlechtern zur Erbauung gereicht hat.[4])

In *Gmunden* brachte man am Gründonnerstage des Jahres 1752 eine „Judith" zur Darstellung[5]) und aus dem benachbarten *Lambach* sind uns zwei *Passionsspiele*[6]) erhalten.

---

und vorher wurde auf die Spielleut, Trompeter, Juden und andere Agenten an Wein gegeben $14^1/_2$ Achtel = 2 fl. 45 kr."

[1]) *L. Pröll*, Ein Blick in das Hauswesen eines österreichischen Landedelmannes aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts. Progr. des k. k. Staatsgymnasiums im VIII. Bez. Wiens 1888, p. 41, Anm.

[2]) *Pailler* a. a. O., p. 227.

[3]) Ebenda, p. 322, 284.

[4]) *Nagl-Zeidler* a. a. O., p. 354.

[5]) Kod. chart. 807 der Stiftsbibliothek in Lambach. Es ist eine im Stile der mittelalterlichen Präfigurationen gehaltene Darstellung, wie schon der langweilige Titel besagt: Victoria Judith decollando Holofernem persecutorem filiorum Israel seu Prochemasis supremae victoriae Jesu Christi Redemptoris nostri in ara crucis de elato stygii hostis capite triumphantis, Daß ist der Sig der fromben Judith, da sie Holofernem, einen Verfolger der Kinder Israel, endhaubtet, alß eine lebhaffte Vorbedeittung deß höchsten Siges Jesu Christi unseres Erlösers, der auf dem Creizbaumb daß Haubt deß höllischen Holofernis durch seinen schmerzhaften Todt besiget oder daß bittere Leiden und Sterben unseres Herrn und Heylands Jesu Christi in einer Tragedie aufgefihret in der kays. und landsfürstl. Statt Gmundten am Tag deß lezten Abendmahls in Jahr nach der gnadenreichen Geburt Christi deß 1752 Jahrs.

[6]) Kod. chart. 801 aus dem Jahre 1751 und Kod. chart. 802 aus dem

Ja, diese geistlichen Volksschauspiele reichten trotz dem josefinischen Kehrbesen bis ins 19. Jahrhundert hinein.[1])

Da sich das Passionsspiel in Bayern seit jeher besonderer Pflege zu erfreuen hatte, müßte es uns wundern, wenn nicht auch im Innviertel Spuren dieser Kunstübung sich fänden.

In der Tat haben sich auch hier einige Spielhandschriften erhalten, von denen ich nur die *Uttendorfer*[2]) „Kreuztragung Christi" von 1732 erwähne, dessen Vorspiel an das alte Oberammergauer Textbuch erinnert.

In diesem Vorspiele beschließen auf Anstiften der Welt der Zorn und der Neid, den Heiland zu verderben. Ein Genius spricht hierauf den Prologus, der mit der Einladung schließt:

Die Tragoedi zu beschauen,
Khommet unverweilt herbey!
Da secht, wie der Welt zu trauen
Und wie sie so treulos sey.
Khomb, o Seell, dan aus den Scenen
Gnuegsamb wirst du heut erkhenen,
Was für Schwizen diser Stamb
Khostet deinen Breutigamb.

Der Passion selbst umfaßt folgende Szenen:

1. Die hoche Priester halten Rath und nachdem sie ihnen Jesum vorstöllen lassen, schließen die schmerzliche Creuztragung.
2. Die schmerzhaffte Muetter claget dem Echo ihr Ellend, wird von Engel Gabriel, der die Stimb des Echo an sich genommen, die Creuztragung geoffenbaret.
3. Zorn und Neid zimmern Christo das schwere Creuz, wie auch der Zimmerman.
4. Pilatus, voller Reu wegen des geföhlten Urthel, will der Creuztragung nit consentiren, wird von den Hohenpriestern gestörkht, gibt lestlich auch sein Consens.

Jahre 1757 in der Stiftsbibliothek. Beide Stücke wurden von der Rosenkranzbruderschaft zur Aufführung gebracht.

[1]) Das Linzer Diözesanarchiv verwahrt z. B. ein umfangreiches „Schauspiel über die Geburt Jesu Christi" aus dem Jahre 1806, welches den ganzen Weihnachtszyklus behandelt und aus der Gegend um Kremsmünster stammen soll (Aus Lamprechts Nachlaß).

[2]) Diese Uttendorfer Kreuztragung wird jetzt im Diözesanarchiv zu Linz verwahrt.

Laut Vermerk auf F. 54a schrieb das Stück Barthol. Mairhauser, Bürger und Maler in Uttendorf. ab. Verschiedene Bühnenanweisungen und ein Spielerverzeichnis zeigen, daß das Spiel tatsächlich aufgeführt worden ist.

5. Der Zorn und Neyd zeigen der Weltt durch schmerzhaffte Verstöllungen, wie sie mit Christo verfahren wollen.
6. Der schmerzvolle Jesus, nachdem die gottlosen Juden mit Schmach und Schmerzen seine Cleider an und das schwere Creuz aufgelegt, sinnkht under der allzuschweren Burth seufzent und clagent zue Erden.
7. Christus mit dem Creuz wirdt zum Todt außgefiehrt, falt das erstemahl, Simon wird gezwungen, ihm das Creuz nachzutragen.
8. und 9. Die andechtige Frauen beclagen ihren Breutigamb, werden von Johannes zu ihm gefiehrt, Jesus truckht Veronicae das Haubt ins Schwaistuech.
10. Zorn und Neyd zaigen der Welt ferners, wie sie mit Christo verfahren wollen.
11. Joannes und die Frauen erzöhlen Mariä, was sich mit Jesu zuegetragen, zaigen ihr das in das Schwaißtuech eingetrukhte Haubt. Die Juden fiehren Jesum vorbey, waryber Maria in Ohnmacht fahlet, wird wider vom Himmel gestörkht.
12. Maria, die schmerzhaffte Muetter, begegnet Jesu; wird ihr erlaubt, mit ihm zu reden, bis sie beede, er under dem schweren Creuz, Maria aber in Ohnmacht fahlen.

Das Stück schließt[1]) mit einem gleich dem Prologe gesungenen Epiloge, dessen erste und letzte Strophe lauten:

Secht dises Schauspil, khombt herbey
Insgsambt, o Adams Künder,
Khombt her, euch allen ist da frey
Der Zuegang heut, o Sünder!
Secht, hier ligt Gott als Mensch halb todt
Under den schweren Stammen,
Warzue der Grimb ganz ungestimb
Der Juden derf verdammen.

Daher, o Sünder, khombt zugleich,
Die Creuz Burt abzunemmen,
Steht ab von Sünden, geth in euch,
Zur Bueß thuet euch bequemben,
Ein Linderung, ein Minderung
Wird Jesus gwis empfindten,
Wan ihr nit mehr so offt und schwer
Ihn engstiget mit Sünden.

Der poetisch-formale Wert dieser geistlichen Volksdramatik ist äußerst gering — einzelne Ausnahmen bestätigen auch hier die Regel — und was ihre Wirkung anlangt, so kann auch der Hinweis

[1]) Angehängt ist noch ein Personenverzeichnis.

auf das Oberammergauerspiel, das ja gewiß auf Tausende noch Anziehungskraft ausübt, uns nicht darüber hinwegtäuschen, daß sich die Gattung in dem religiösen Empfinden unserer Tage überlebt hat.

Mag man auch in der starken Ursprünglichkeit und anmutigen Naivität mancher Stücke den dichtenden Volksgeist noch herausfühlen, wie er einst auch über der Wiege deutscher Heldensage gewaltet, kann man sich angesichts der vielen Perlen wahren Volkshumors, wie er sich in so vielen Weihnachtspielen findet, eines herzlichen Lachens nicht erwehren, so muß es doch von anderem Standpunkte aus bedauert werden, daß sich das Heiligste, was im Menschen lebt, die Religion, durch Jahrhunderte sich vielfach in so albernen Anthropomorphismus hüllen mußte, um dem Volke verständlicher zu werden.