



## Teil B: Figurationen



## 5 Vorschau

Am Ende des 18. Jahrhunderts ist noch ziemlich offen, was Volksschauspiel sein kann. Der Begriff ist weit davon entfernt, breitere Debatten zu tragen. Erst im Laufe des 19. Jahrhunderts mehren sich die Beschäftigungen mit dem Genre. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts geschieht dann plötzlich viel: Erste Ausgaben und Sammlungen von Volksschauspielen, frühe Systematisierungsversuche und Definitionen in Lexika erscheinen. Heinrich Lindner (1845) ediert eine Volkskomödie, Karl Weinhold (1853) und Heinrich Pröhle (1855) nehmen dramatische Texte erstmals in Sammlungen von Volkspoesie auf. Ignaz Jeitteles' *Aesthetisches Lexikon* (1839), das *Allgemeine Theater-Lexikon* (1839–1842) von Robert Blum, Karl Herloßsohn und Hermann Marggraff sowie die Bände 228 bis 231 (alle 1855) der von Johann Georg Krünitz begründeten *Ökonomisch-technologischen Encyclopädie* verdichten die vereinzelt Beschäftigungen mit dem Volksschauspiel zu ersten Definitionen und versuchen sich an Systematisierungen.

Frühe Sammlungen und Lexikonartikel stellen erste Flucht- und Kulminierungspunkte dar, auf welche in retrospektiver Sicht die sich seit dem späten 18. Jahrhundert zaghaft entfaltenden Volksschauspieldebatten zuzulaufen scheinen. Vergleichbar dem Sternenhimmel, an dem sich bei klarer Sicht einzelne Sterne zu Sternbildern formieren, gesellen sich Elemente aus den Volksschauspieldebatten zueinander und bilden Muster, ohne noch ein ausgewachsenes System zu bilden. Solche Exemplifizierungen, Manifestationen und Muster seien in diesem Teil B mit dem Oberbegriff der Figurationen bezeichnet. In ihnen konkretisiert sich, was ab der Mitte des 19. Jahrhunderts für das Verständnis von Volksschauspiel bestimmend wird.

Neben der relativen Unterbestimmtheit und Instabilität des Volksschauspielbegriffs erweist sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts das begrifflich enger gefasste und häufig beschriebene Bauernspiel als ein exemplarisches Genre. Über weite Strecken ist es Synonym für Volksschauspiel, ja es kann sogar ein Oberbegriff sein. Auch die Rezeption des Bauernspiels zeigt eine Art Wendepunkt um die Mitte des 19. Jahrhunderts, indem es von einem zunächst nur in der Theaterkritik behandelten Thema zu einem philologischen Forschungsgegenstand wird.

Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts intensiviert sich die Beschäftigung mit Volksschauspielen deutlich, sowohl quantitativ als auch qualitativ. Gleichzeitig fällt auf, dass die Beschäftigung mit Volksschauspiel in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, vor allem in den ersten zwei Jahrzehnten, noch vergleichsweise verhalten bleibt. Dafür mag es verschiedene Gründe geben. Einer der Gründe könnte in der wirtschaftlichen und kulturellen Stagnation zu finden sein, welche die Napoleonischen Kriege nach sich ziehen und eine restaurative Neuordnung Mitteleuropas zur Folge haben. Während *Volkliedersammlungen*, etwa Arnims und Brentanos *Des Knaben Wunderhorn* (1806), patriotischen Halt in der Zeit vermitteln wollen, spielen

volksmäßige Schauspiele noch keine Rolle, weder kulturell noch politisch. In diese Zeit fallen auch – insbesondere für die Habsburg-Monarchie – die reflexhaft aufklärerischen und unterschiedlich wirksamen Direktiven zur Unterlassung der als ‚Bauernspiele‘ gebrandmarkten Theatervorstellungen. Dass dafür, mit besonderem Blick auf das Volksschauspiel in Tirol, schon um die Mitte des 19. Jahrhunderts ein reflektiertes Bewusstsein vorhanden ist, zeigt Adolf Pichler, wenn er in seinem Buch *Ueber das Drama des Mittelalters in Tirol* (1850) eine Auswahl amtlicher Volksschauspielverbote aus der Zeit zwischen 1791 und 1816 abdruckt.<sup>1</sup>

Wulf Koepke weist darauf hin, dass Herder im späten 18. Jahrhundert durch Goethes und Schillers klassizistisches Programm und aufgrund der Wirkung der Ideen der Französischen Revolution rasch an Einfluss verliert.<sup>2</sup> Bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts ist Herder weitgehend vergessen, wie Sandra Richter diagnostiziert.<sup>3</sup> Auch dies sind Gründe dafür, warum nach den zwar disparaten, aber immerhin wahrnehmbaren Debatten im späten 18. Jahrhundert das Volksschauspiel bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts erst einmal von den intellektuellen Agenden verschwindet. Ein weiterer Grund, warum die Beschäftigung mit dramatischen volkspoetischen Texten im 19. Jahrhundert lange Zeit verhalten bleibt, liegt nicht zuletzt auch darin, dass entsprechende Texte in gedruckter Form noch kaum verfügbar sind. Nicht von ungefähr werden daher die ersten Volksschauspielausgaben in ihren Kommentaren mit einiger Überraschung feststellen, dass volksmäßige Dramen noch gar nie Sammelgegenstände waren. Dies wird die wissenschaftliche Beschäftigung mit ihnen umso stärker beflügeln und weitere Dramensammlungen und -editionen nach sich ziehen.

---

1 Pichler (1850), S. 72–92.

2 Koepke (2009), S. 231: „It was with the French Revolution and Goethe and Schiller’s program of German Classicism that Herder came to be considered an outsider, opposed to the mainstream of German cultural life, who advocated ideas and attitudes that were publicly ignored or rejected as retrograde, although they had some unacknowledged impact.“

3 Richter (2010), S. 76: „[...] largely forgotten by the beginning of the 19<sup>th</sup> century.“

## 6 Bauernspiele

Seit dem frühen 19. Jahrhundert bilden Bauernspiele und Bauernkomödien ein vielfach beschriebenes und besprochenes Phänomen, das im oberdeutschen Raum, in Bayern, Schwaben und vor allem in Tirol verortet wird. Die Begriffe ‚Bauernspiel‘, ‚Bauernkomödie‘ und ‚Bauerntheater‘ etablieren sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als prominente Termini für ein Genre, das als ein Vorlauf oder eine Etappe gelten kann auf dem Weg zur Konsolidierung dessen, was ab der Mitte des 19. Jahrhunderts als Volksschauspiel oder Volksstück identifiziert wird. Ja, eigentlich kann sich der Begriff ‚Bauernspiel‘ in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Zeitlang sogar als Oberbegriff behaupten, bis er ab der Mitte des 19. Jahrhunderts von ‚Volksschauspiel‘ abgelöst wird. Bis allerdings Bühnendichter ihre Werke als Bauernspiele bezeichnen, dauert es lange: Erst ab dem Ende des 19. Jahrhunderts – dann aber bis weit ins 20. Jahrhundert – wird dies zu beobachten sein. Es prägen also Theaterkritik und Philologie den Begriff, lange bevor Dramatiker ihn verwenden. Dies gilt tendenziell auch für ‚Volksschauspiel‘ und ‚Volksstück‘: Die Seite der Rezeption (Kritiker und Philologen) übernimmt die begriffs- und programm bildende Rolle, während die Seite der Produktion (Bühnendichter und Bearbeiter) das Konzept mit zeitlicher Verzögerung in Paratexten (vorzugsweise in Untertiteln) übernimmt.

Es lohnt aus weiteren Gründen, sich eingehend mit Bauernspielen zu befassen. Denn der Umgang mit ihnen zeigt ähnliche Züge, wenn auch in schwächerer Ausprägung, wie der spätere Umgang mit Volksschauspielen ab der Mitte des 19. Jahrhunderts: den Trend zu philologischer Professionalisierung in Beschreibung und Bewertung sowie in der Erschließung und Herausgabe. Beispielhaft dafür ist Adolf Pichler, der um die Mitte des 19. Jahrhunderts das Bauernspiel in den Stand eines philologischen Forschungsgegenstands erhebt.

Anders als bei ‚Volk‘ ist beim Begriff der ‚Bauern‘ der Referenzbereich weniger komplex, weil er sozialgeschichtlich leichter einhegbar ist. Als Bauern gelten demnach Angehörige des Bauernstandes, also Eigentümer oder Pächter, die selbständig und hauptberuflich Landwirtschaft betreiben. Bauernspiele können daher der analytischen Annäherung ans Volksschauspiel dienen. Auch für die Bestimmung dessen, was ‚Volk‘ in ‚Volksschauspiel‘ bedeuten kann, bietet das Bauernspiel eine aufschlussreiche Modellierung, indem gleichermaßen gefragt werden kann, wer denn die Bauern im Bauernspiel seien. Sodann skizzieren Systematisierungsversuche des Bauernspiels (etwa jene von Johannes Schuler und August Lewald) spätere Kategorisierungsmodelle auch für Volksschauspiele. Deutlich wird auch, dass Merkmale, die den Bauernspielen zugeschrieben werden, nicht allein für diese typisch sind, sondern für Stränge des Theaters im 18. und 19. Jahrhundert generell. Demnach sind Bauernspiele kaum etwas anderes als Theater der Zeit und, um mit Michler zu sprechen, Duplizierung oder Unterkellerung der allgemeinen Literatur- und

Theatergeschichte. Die Behauptung der Existenz der Gattung und der Versuch ihrer Konturierung müssen also spezifischen Interessen entspringen wie dem Wunsch der Konstatierung von ‚Natürlichkeit‘ und ‚Echtheit‘, der Abgrenzung zum Hoftheater oder als Ausdruck der Begeisterung für die Alpen im Zuge des frühen Tourismus des 19. Jahrhunderts. Auch auf das Volksschauspiel wird dies über weite Strecken übertragbar sein.

Über Bauernspiele schreibt zum ersten Mal ausführlich ein anonymes Autor im *Neuen Hannöverschen Magazin* unter dem Titel *Tyroler Bauernkomödien* (1794) und schildert seine Eindrücke vom Besuch eines St. Pankraz-Spiels im Juli 1793 in Ambras bei Innsbruck (vgl. das Kapitel 2.6 in diesem Buch). Doch die Genrebezeichnung „Bauernspiel“ taucht – anders als „Volksschauspiel“ – bereits viel früher auf. Ein sehr frühes Beispiel ist *Ein kurtze vnd fast lustige Satyra/ oder Bawrenspil/ mit fünff Personen/ von einer Mülnerin vnd jren Pfarrherr/ Reymen weiß gestellet/ Vnd inn Fünff Actus* (1568) des böhmischen Dramatikers Clemens Stephani (um 1530–1592).<sup>1</sup> Ebenfalls erwähnenswert im Zusammenhang mit Bauernspielen sind die spätmittelalterlichen anonym überlieferten Neidhartspiele (in Anklang an den Dichter Neidhart, genannt von Reuental), die – als Spiele *über* Bauern – im Laufe ihrer Produktions- und Rezeptionsgeschichte allerdings nie als Bauernspiele bezeichnet worden sind. Der Grund dafür liegt wohl in ihrer dem Bauernstand gegenüber sehr feindseligen Gesinnung.<sup>2</sup> Anklänge an das Phänomen des Bauerntheaters, auch wenn dieser oder ein ähnlicher Begriff nicht explizit genannt wird, zeigen auch *Teutsche Winter-Nächte* (1682) und *Die kurtzweiligen Sommer-Täge* (1683) von Johann Beer.<sup>3</sup> Darin wird von Bühnenszenen erzählt, in denen „Schüler, Studenten oder theatralisch völlig ungebildete Bauern“ Theater spielen: Sie prügeln sich mangels Rollendistanz und am Ende stürzen die behelfsmäßig gezimmerten Theaterbauten ein. Die Schilderungen, interpretiert Andrea Sommer-Mathis, zielen auf „gesellige Unterhaltung, die nicht auf dem Inhalt oder der szenischen Präsentation der Theateraufführungen basiert, sondern auf deren Negation“.<sup>4</sup>

Aus dem 18. Jahrhundert findet sich die Übersetzung von Sebastian Sailers Singspiel *Die Schwäbische Schöpfung* „aus dem Schwäbischen in die Oesterreicher Bauernsprache“. Diese Adaption durch zwei namentlich nicht identifizierbare ‚Übersetzer‘ wird als „musikalisches Bauernspiel“ bezeichnet.<sup>5</sup>

---

1 Stephani (1568).

2 Vgl. Margetts (1982); Margetts (1986). Im Kern handeln Neidhartspiele davon, dass der Sänger Neidhart das erste Veilchen des Frühlings findet und es seiner Angebeteten zeigen will. Um es zu schützen, stülpt er seinen Hut darüber. Ein Bauer, der die Szene beobachtet hat, verrichtet auf dem Veilchen seine große Notdurft und setzt den Hut zurück. Neidhart kommt mit seiner Angebeteten und will ihr das Veilchen zeigen. Überraschung und Entsetzen sind entsprechend groß.

3 Beer (1994); Beer (2000).

4 Sommer-Mathis (2009), S. 62. Vgl. auch Breuer (2003).

5 [Sailer] (1784).

## 6.1 Vorspiel: Sebastian Sailers *Schwäbische Schöpfung* (1743) als Bauernspiel (1784)

In vielerlei Hinsicht aufschlussreich ist das Singspiel *Die Schwäbische Schöpfung* (1743, Erstdruck 1783) des Prämonstratensermonchs, Predigers, Schriftstellers und Komponisten Sebastian Sailer (1714–1777). Das Werk ist im schwäbischen Dialekt verfasst, sein Verfasser gilt als einer der frühen Vertreter von (schwäbischer) Dialektliteratur. In diesem Kapitel interessieren an der *Schwäbischen Schöpfung* vor allem Fragen der Adaption und Übersetzung und der Gattungszuschreibungen in Paratexten.

Geboren wurde Johann Valentin Sailer in Weißenhorn (Bayern), 1730 trat er in den Prämonstratenserorden ein und nahm den Ordensnamen Sebastian an. Im Jahre 1738 wurde er zum Priester geweiht und war an verschiedenen Orten als Pfarrer tätig. Sailer entwickelte sich zu einem gefragten und erfolgreichen Prediger (1767 wurde er in Wien von Maria Theresia empfangen), seine Predigten veröffentlichte er in zwei Bänden.<sup>6</sup> Er schrieb erbauliche Prosa, Oratorien und Singspiele (teilweise unter dem Pseudonym Sebastian Relies), zu denen er auch die Musik komponierte.<sup>7</sup> Die stärkste Rezeption unter seinen Werken erfuhr das Singspiel, für das sich der Einheitssachtitel *Die Schwäbische Schöpfung* eingebürgert hat und das 1743 im Prämonstratenserstift Schussenried zum Namenstag des Abtes Siard Frick uraufgeführt wurde.<sup>8</sup> Der Vorschlag Martin Sterns, für das Werk den Titel *Die Schöpfung* zu etablieren, setzte sich nicht durch.<sup>9</sup>

Das Werk hat eine schwierige Überlieferungs- und Rezeptionsgeschichte, denn es gibt keine vom Verfasser autorisierte Druckfassung und das überlieferte Manuskript scheint eine selektive, unvollständige und anlassbezogene Fassung wiederzugeben (ohne allerdings einen konkreten Aufführungszusammenhang zu benennen).<sup>10</sup> Als gesichert gilt, dass Sailers Singspiel nach der Erstaufführung 1743 mehrfach und an unterschiedlichen Orten aufgeführt wurde, teils unter der Leitung von Sailer selbst, teils durch andere Spielleiter.<sup>11</sup>

Erstmals gedruckt erscheint das Werk 1783 posthum und ohne Verfasserangabe unter dem Titel *Adams und Evens Erschaffung und ihr Sündenfall*, der Druck enthält auch Noten.<sup>12</sup> Bis ins frühe 19. Jahrhundert erscheinen gedruckt vier zum Teil stark divergierende Textfassungen mit unterschiedlichen Titeln. Die bislang letzte Aus-

<sup>6</sup> Sailer (1766); Sailer (1768); Sailer (2012).

<sup>7</sup> Zu nennen ist etwa Sailers *Geistliche Schaubühne des Leidens Jesu Christi* (1774), vgl. Sailer (1774).

<sup>8</sup> Pörnbacher (2005); Koch (2011).

<sup>9</sup> Sailer (1969).

<sup>10</sup> Sebastian Sailer: *Creatio Adami ejusque in paradisum imissio productio Evae penatum et poena* [um 1743]. Badische Landesbibliothek, Karlsruhe, Mus. Hs. 777.

<sup>11</sup> Zur *Schwäbischen Schöpfung* vgl. v.a. Stern (1965); Stern (1969); Bidmon (2014).

<sup>12</sup> [Sailer] (1783); vgl. den Nachdruck Sailer (1977).

gabe des Werks ist jene von Walter Frei und Wolfgang Schürle (2004), die vier frühe Fassungen synoptisch darstellen.<sup>13</sup>

Eine Besonderheit des Erstdrucks von 1783 besteht darin, dass es sich bei der Ausgabe um eine Übersetzung handelt, doch nicht aus einer Sprache in eine andere, sondern „aus dem Schwäbischen in's Oesterreichische“, wie der Untertitel präzisiert. Auf den linken Buchseiten steht das schwäbische ‚Original‘, auf den rechten die ‚österreichische‘ Übersetzung. Die Anordnung des folgenden Zitats versucht diese Textorganisation nachzuempfinden.

Actus primus  
de creatione Adami.

Erster Akt  
Adams Erschaffung.

Gott Vater, Recitativ.

Gottvater.

Nuiz ist nuiz, und wird nuiz werä,  
Drum haun i wölla ä Welt gebehrä,  
Grad um die Zeit  
Wos nimma viel schneut,  
Und bessere Lüftla geit,  
Des wer eba im Merza,  
Sonn, Mau, Planeta, und no mui himmlische  
Kerza,  
In 6. Tag airst huir  
Da haun i verschafä Holz, Stui, Metall, Luft  
Erda, Wasser und Fuir:  
Beym Saperment, sieba wunder schöne  
Element!

Nichts ist nichts, und wird nichts werden,  
Drum hab ich wöllen gebehren ein' Erden,  
Gerad' um die Zeit,  
Wo's nimmer viel schneyt,  
Und ein besser's Lüftlein geit;  
Das wär' eben im Märzen,  
Sonn', Mond, Planeten und noch meine  
himmlischen Kerzen;  
In sechs Tagen erst heuer  
Da hab' ich erschaffen Holz, Stein, Metall, Luft,  
Erde, Wasser und Feu'r.  
Beym Sapperment!  
Sieb'n wunderschöne Element!

Allerloy Thier mit Flügel und Füssä,  
Haunt m'r ußm stockfinstra nuiz raus müssa:  
Und dies alles bey muiner Trui in äm Athem,  
in äm Hui  
Geschwind, wie der Wind,  
Hurtig und schnell, i vo m'r sel.

Allerley Thier' mit Flügel und Füßen  
Ha'n mir aus'm stockfinstern Nichts 'raus müßen:  
Und das all, bey meiner Treu!  
In ein Athem, in ein Hui  
Geschwind,  
Wie der Wind,  
Hurtig und schnell,  
Ich von mir selbst.<sup>14</sup>

Die linken Buchseiten sind aufgrund phonologischer und wortgrammatischer Charakteristika (typisch für das Schwäbische sind z.B. die Kurzverben *i hau* und *es geit* sowie die N-Epenthese in *haun i*) als eine an einen schwäbischen Dialekt erinnernde Varietät identifizierbar. Bei der sogenannten Übersetzung ins ‚Österreichische‘ auf den rechten Buchseiten handelt es sich um eine Übertragung in eine überregionale

<sup>13</sup> Sailer (2004).

<sup>14</sup> [Sailer] (1783), S. 8–11.



Verkehrssprache mit oberdeutscher Anmutung und weniger um die Übersetzung in eine bestimmbare ostoberdeutsche oder bairische Varietät. Einzigartig und von Interesse im vorliegenden Zusammenhang sind, wie bereits erwähnt, die Behauptung der Übersetzung „aus dem Schwäbischen in's Oesterreichische“ und die Form der Textvermittlung, die durchgängig sowohl das schwäbische ‚Original‘ als auch die ‚österreichische‘ Übersetzung, auf linke und rechte Buchseiten verteilt, wiedergibt.

Das Buch enthält lateinische Textstellen: den Prolog und die Titel der drei Akte. Dies kann als Konzession an ein gelehrtes Publikum deutbar oder auf den Bildungsgrad des anonymen Bearbeiters zurückzuführen sein. Die lateinischen Textstellen stehen auf den linken Seiten, auf den rechten Seiten finden sich die deutschen Übersetzungen. Ihr Deutsch ist Neuhochdeutsch der Zeit ohne dialektale Anklänge.

Nähere Betrachtung verdienen die Gattungsbezeichnungen, die der *Schwäbischen Schöpfung* zugewiesen werden, und der Umstand, dass sowohl beim Erstdruck als auch bei der ein Jahr darauf erscheinenden Ausgabe von ‚Übersetzungen‘ ins Österreichische die Rede ist. Der Erstdruck von 1783 trägt den vollen Titel *Adams und Evens Erschaffung, und ihr Sündenfall. Ein geistlich Fastnachtspiel mit Sang und Klang: aus dem Schwäbischen in's Oesterreichische versetzt*. Der volle Titel der Ausgabe, die 1784 folgt, lautet: *Melodrama Adam und Eva im Paradeiß. Ein musikalisches Bauernspiel vom Jahre 1250 in vier Aufzügen, verfasst von Sebastian Relies O.S.B., verbessert und vermehret von M.H. und A.M. zur privat Unterhaltung, musikalischer Dilettanten, aus dem Schwäbischen in die Oesterreicher Bauernsprache übersetzt*.

Die Ausgabe von 1783 bezeichnet das Drama als „geistlich Fastnachtspiel mit Sang und Klang“, versehen mit dem Hinweis, dass es „aus dem Schwäbischen in's Oesterreichische versetzt“ sei. Zur Verwendung des schwäbischen Idioms findet sich ein aufschlussreicher Hinweis im lateinischen Prolog.

Dico brevi:  
Rem totam profero,  
Ut eam confiderent simplici, svavi idiomate rustico;  
Hoc pro prudentibus et sapientibus sit recreatio.  
Quis quis est Criticus, et Arristarchus exoticus,  
Excludatur, non admittatur.<sup>15</sup>

Die deutsche Übersetzung ist, wohl um des Reims und Knittelverses willen, sehr frei:

So laßt euch kurz und gut nur sagen:  
Ich hab' die Sach' deßhalb vorgetragen  
In einem ländlichen Schauspiel so simpel,

<sup>15</sup> [Sailer] (1783), S. 6.

Daß es dem Klugen gefällt, wie dem Sempel;  
 Der aber wollt machen, mich zu beschnarchen,  
 Ein Kritiker, oder ein Aristarchen,<sup>16</sup>  
 Den sperrt hinaus, und laßt ihn nit 'rein,  
 Für den soll das Ding gar nicht g'schrieben seyn.<sup>17</sup>

Als eine dem lateinischen Original nähere Übersetzung sei ergänzend vorgeschlagen:

Ich sage es kurz:  
 Ich führe die ganze Geschichte vor  
 damit sie sie in ein einfaches, weiches und ländliches Idiom übertragen;  
 das soll für die Klugen und Gescheiten eine Erholung sein.  
 Wer aber ein Kritiker oder ein Aristarchus von auswärs ist,  
 soll ausgeschlossen bleiben und darf nicht hereingelassen werden.  
 (Übers. T.B.)

Das (fiktive) Autor-Ich spricht davon, dass es einen Stoff oder erzählten Gegenstand (,res') zur Verfügung stellt, und eröffnet die Möglichkeit, dass dieser Gegenstand von nicht näher bezeichneten Bearbeitern oder Darstellern (,sie“) einem einfachen und ländlichen Idiom (,simplex suave idioma rusticum') ‚anvertraut‘ (,confidere'), also in ein solches übertragen werden kann. Das Ergebnis eines solchen Vorgangs deutet der anonyme Übersetzer als ein „ländliche[s] Schauspiel“. Bezeichnenderweise ist in der lateinischen Fassung des Prologs von einem einfachen und ländlichen Idiom die Rede (das Augenmerk liegt auf der volkssprachlichen Varietät), während die sehr freie deutsche Übersetzung als Entsprechung dafür die Gattungsbezeichnung „ländliche[s] Schauspiel“ wählt und das Augenmerk auf das dramatische Genre lenkt. An einer anderen Stelle fällt die Bezeichnung ‚Komödie‘, wenn Gottvater in seinem Schlusswort an das Publikum sagt: „Jez haunt ihr ä Comaidi g'seä, | Wie d'Erbsünd auf der Welt sey gscheä.“<sup>18</sup>

In der späteren 1784 erschienenen Ausgabe trägt das Schauspiel im Titel gleich zwei Gattungsbezeichnungen: „Melodrama“ und „musikalisches Bauernspiel“. Auch diese Ausgabe ist eine Übersetzung, diesmal nicht allein „in's Oesterreichische“, sondern präziser: „aus dem Schwäbischen in die Oesterreicher Bauernsprache übersetzt“. Die Ausgabe von 1784 ist ‚einsprachig‘; das schwäbische ‚Original‘ wird nicht abgedruckt, sondern nur die ‚Übersetzung‘. Die zweifache Verwendung des Begriffs „Bauern“ im Titel („Bauern“ als Determinans sowohl von „Spiel“ als auch von „Sprache“) hebt die ‚Bauern‘ bzw. das ‚Bäuerliche‘ in besonderer Weise

<sup>16</sup> Der Name bezieht sich auf den Grammatiker und Homerkritiker Aristarchus von Samothrake (217–145 v. Chr.), dessen Name metonymisch für einen sehr strengen Kritiker verwendet werden kann.

<sup>17</sup> [Sailer] (1783), S. 7.

<sup>18</sup> [Sailer] (1783), S. 86.

hervor.<sup>19</sup> Die *Schwäbische Schöpfung* wird hier erstmals (und ein einziges Mal in ihrer Rezeptionsgeschichte) explizit zu einem Bauernspiel.

Der Titel der Ausgabe von 1784 weist noch weitere Besonderheiten auf. Er enthält zwei sachliche Fehler: Sebastian Relies (Pseudonym für Sebastian Sailer) war Prämonstratenser, nicht Benediktiner, wie es die Abkürzung O.S.B. (für Ordo Sancti Benedicti) fälschlicherweise nahelegt. Weiter stammt das Spiel nicht „vom Jahre 1250“, sondern wurde um 1743 geschrieben und in diesem Jahr erstmalig aufgeführt. Die Zuschreibung des falschen Ordens an den Autor mag ein Lapsus sein. Hinter der Berufung auf das Jahr im hohen Mittelalter jedoch steckt eine intendierte Ursprungsfiktion. Mit der fiktiven mittelalterlichen Vorlage wollen die Bearbeiter ein hohes Alter – und damit hohen Wert – des Schauspiels suggerieren. Die Behauptung hohen Alters wird noch mehrfach begegnen und ist ein typischer Griff bei der Konstruktion von Volksschauspielen. Ein vergleichbares Beispiel für eine Rückdatierung ins Mittelalter aus späterer Zeit ist das *Paradeisspiel* aus Oberufer bei Preßburg, das in der Erstausgabe von 1858 von seinem Herausgeber Karl Julius Schröer zwar als an das 16. Jahrhundert ‚erinnernd‘ charakterisiert, jedoch nicht näher datiert wird, in einer späteren Ausgabe von 1917 aber schlankerhand und gleich im Buchtitel auf das „14. Jahrhundert“ datiert wird (ausführlich dazu in den Kapiteln 8.6 und 11.3).<sup>20</sup>

Ferner nennt der Titel der Ausgabe der *Schwäbischen Schöpfung* von 1784 zwei Bearbeiter, die mit ihren Initialen M.H. und A.M., nicht jedoch mit vollen Namen genannt werden. Wer sich dahinter verbirgt, konnte nicht ermittelt werden. Die beiden Bearbeiter teilen mit, dass sie das Schauspiel „verbessert und vermehret“ haben und empfehlen es werbend „zur privat Unterhaltung, musikalischer Dilettanten“.<sup>21</sup> Im Zuge ihrer Bearbeitung wurde es von drei auf vier Akte erweitert, die Sprechtexte der Szenen wurden um etliche Verse ergänzt und insgesamt etwas verändert, „Eingang“ und „Beschluss“ wurden neu hinzugefügt.

Der „Eingang“ wird nicht wie der „Prologus“ in der Ausgabe von 1783 vom Prologsprecher allein bestritten, sondern es treten der „Dorf-Schulmeister und zween Schüler“ auf. Der Dorfschulmeister äußert eingangs die Absicht, „ein Singspiel aufzuführen, | Zum ergötzen, und zum rühren“, und sucht dafür nach einem geeigneten

---

**19** In diesem Zusammenhang sei auf den Begriff „Bauernhochdeutsch“ hingewiesen, mit dem ein knappes Jahrhundert später Reinsberg-Düringsfeld (1874), S. 62, die Sprache einer undatierten Handschrift eines Passionsspiels aus dem Sarntal bei Bozen charakterisiert. Menghin (1910), S. 388, definiert „Bauernhochdeutsch“ als „konsequenzlose[] Mischung von Schriftsprache und Dialekt“.

**20** Schröer (1917).

**21** Über die Intention der ‚Übersetzung‘ ins Österreichische und die Akzentuierung des Bäuerlichen ließe sich allenfalls spekulieren; darüber hinaus fehlen in den Drucken von 1783 und 1784 sowohl Verlags- als auch Ortsangaben, die über Wege der Überlieferung und (intendierten) Verbreitung Auskunft geben könnten.

ten Stoff („Mir das best zu suchen aus, | Dieses war ein rechter Grauß.“).<sup>22</sup> Zunächst denkt er an eine Dramatisierung des Gleichnisses vom verlorenen Sohn.<sup>23</sup> Einer der Schüler ist bereit, die Szene zu spielen. Doch der Schulmeister verleidet ihm die Bereitschaft, indem er fragt, ob der Schüler auch bereit sei, zusammen mit den Schweinen aus einem Futtertrog zu fressen. Daraufhin schlägt er die Geschichte des erblindeten „Tobias mit den Schwalben“ vor.<sup>24</sup> Doch auch diesen Gedanken verwirft er rasch, weil ein solches Stück zu viele Darsteller erfordern würde. Endlich entscheidet er sich für die Schöpfungsgeschichte.

Schulmeister.

[...]

Endlich weil jetzt all's wird neu,  
Und man alles will angaffen,  
Dacht ich, wies beym Welt erschaffen  
Etwa hergegangen sey,  
Und dieß schien mir noch das beste,  
Was ich Euch, ihr hohen Gäste,  
Heut mit meiner kleinen Schaar  
Mich erkühn zu stellen dar.

[...]

Zum 1ten Schüler.

Du sey Adam grosser Bue!  
Der sich lassen mus erschaffen,  
Und damit ich dich kann straffen,  
G'sell ich dir ein Eva zu,

Zum 2ten Schüler.

Du hingegen sey der Engel,  
Der hinaus jagt diese Bengel,  
Und sie nicht mehr laßt herein,  
Ich selbst will Gottvater seyn.<sup>25</sup>

Deutlich kommt hier eine Metaperspektive zum Ausdruck: Der Schulmeister kündigt seine dramatisierte Schöpfungsgeschichte an („mit meiner kleinen Schaar | Mich

<sup>22</sup> [Sailer] (1784), S. 3.

<sup>23</sup> Lukas 15,11–32.

<sup>24</sup> [Sailer] (1784), S. 4. Tobit 2,10 in der Übersetzung von Luther (1545), Abschnitt CLXXIV: „ES begab sich aber auff einen tag / da er heim kam / als er Todten begraben hatte / vnd muede war / vnd sich neben eine wand leget / vnd entschlief / schmeiste eine Schwalbe aus jrem nest / Das fiel jm also heis in die Augen / dauon ward er blind.“

<sup>25</sup> [Sailer] (1784), S. 4–5. Auf S. 6 folgt eine lateinische Textpassage, die von „Haec pro prudentibus & sapientibus [...]“ bis „Excludatur, non admittatur“ beinahe wortgleich mit der Fassung von 1783 ist, dann aber noch neun weitere Zeilen folgen lässt, die erstmals in dieser Fassung auftreten. Dieser lateinische Abschnitt ist mit „Der Verfasser. S.R.“ (für Sebastian Relies) gezeichnet. Er ist nicht mehr Sprechtext des Schulmeisters, sondern wohl von den Herausgebern M.H. und A.M. als (fiktive) posthume Vorrede des Verfassers intendiert.

erkühn zu stellen dar“), dem ersten Schüler weist er die Rolle des Adam zu („Du sey Adam“), dem zweiten die des Engels und sich selbst die Rolle von Gottvater.<sup>26</sup>

Der „Beschluß“ ist ein gesungenes Nachspiel.<sup>27</sup> Er beginnt mit einem „Chorus Pastorella“. Die einzelnen Rollen sind durch ihre Stimmen identifiziert („Basso“, „Tenore“, „Alto“ und „Discanto“), die im Personenverzeichnis den einzelnen Personen zugeordnet werden. Der „Basso“, das ist Gottvater, singt in seiner Arie:

Unser Chor, der jezund g'spiellet hat seine Kunst,  
Bittet Euch Ihr Gäste um Eure Gunst;  
Denket, daß dieses Spiell ein Werk der Bauern sey,  
Und nur zu ihrer Lust, ein Bauern G'schrey,  
Verzeihet die Fehler, und schenkt uns Eure Huld,  
Wir fehlten, als Menschen, diß ist nur unser Schuld,  
Wir danken Euch bestens für die Geduld.<sup>28</sup>

Der „Beschluß“ gibt Auskunft darüber, welche Person bzw. welcher Darsteller welchem Stand zugehörig ist bzw. zugeordnet wird. Der Darsteller des Gottvaters wird im „Eingang“ als „Dorf-Schulmeister“ eingeführt. Er ist kein Bauer und spricht hier folglich über die „Bauern“ in der dritten Person. Der männliche Darsteller, der ein „Dorf-Schulmeister“ ist (oder der einen solchen darstellt), erläutert, dass das Schauspiel „ein Werk der Bauern“ sei und „nur zu ihrer Lust, ein Bauern G'schrey“. Die Bauern sind demnach die Darsteller, die zu ihrem Ergötzen das Schauspiel ausrichten. Doch die Truppe spielt nicht für sich allein, sondern vor Publikum. Wenn im Folgenden mehrfach die Perspektive der Bauern dargelegt, erläutert, gerechtfertigt und entschuldigt wird, ist dies ein Indiz dafür, dass das Publikum nicht ausschließlich (bei der Uraufführung anlässlich des Namenstags eines Abtes vielleicht gar nicht) aus Bauern besteht.

Es ist nicht bekannt, wer in den Aufführungssituationen die Darstellerinnen und Darsteller waren. Es ist denkbar, dass Aufführungen in Dörfern von Bauern (oder auch von anderen Standesangehörigen) bestritten wurden. Indem einzelnen Darstellern durch den Text das Bauer-Sein so deutlich zugeschrieben wird, kann die Bezeichnung „Bauernspiel“ als eine von den Bearbeitern M.H. und A.M. intendierte Fiktion gelesen werden. Der „Tenore“, das ist Adam, der im „Eingang“ der Erste

---

<sup>26</sup> Dass Eva von einer Frau darzustellen sei, geht indirekt aus dem Personenverzeichnis („Singende Personen“) hervor, in dem Eva als „[e]ine Discantistin“ ausgewiesen wird. [Sailer] (1784), S. [2]: „Singende Personen. | Gott Vater. ... Ein Bassist. | Adam. ... Ein Tenorist. | Eva. ... Eine Discantistin. | Engel. ... Ein Altist. | Musikalische Instrumenten. | Clavicembalo, Violoncello, Violino 1 und 2.“ – Zum Vergleich dazu das Personenverzeichnis der Ausgabe [Sailer] (1783), S. [3]: „Personen. | Gottvater. | Adam, der Erzvater. Eva, seine Ehegespänninn. | Ein Cherubim mit feurigem Schwert. | Alle Gattungen der Thiere mit ihrem Gefolge. | Die Handlung geht in Schwaben vor.“

<sup>27</sup> [Sailer] (1784), S. 56–61.

<sup>28</sup> [Sailer] (1784), S. 56–57.

Schüler ist, ordnet sich der Gruppe der Bauern zu und spricht in deren Namen („wir Bauern“), wenn er singt:

Was wir nun Euch Gäste Einfältig vorgestellt,  
Denkt nicht, daß unser Glaub so dumm sey b'stellt,  
Auch nicht, daß Gott der Herr, wie d'Menschen handeln thut,  
Das wissn wir Bauern, sehr wohl und gut:  
Wir spielten; wie sehr oft ein Maler auf ein Blat,  
Gott Vatter mit dem Bart im Mantl g'malen hat,  
Das ist ja, Ihr wißt es, kein böse That.<sup>29</sup>

Die Figur des Adam weiß, dass anthropomorphe Vorstellungen und Darstellungen von Gott zulässig sind, um das Publikum in Religion zu unterrichten, denn: „Wir sind ja Christen Volk, | Das seelig werden wollt.“<sup>30</sup> Hier imaginieren oder imitieren die Bearbeiter, die mit den abgekürzten Namen M.H. und A.M. genannt werden, als die mutmaßlichen Autoren des „Beschl[usses]“ die Intention des katholischen Pfarrers, Predigers und Verfassers der *Schwäbischen Schöpfung*. Wie Gott in Menschengestalt vorgestellt und dargestellt wird, so werden auch die biblischen Figuren Adam und Eva als Menschen und (schwäbisch bzw. österreichisch sprechende) Bauern dargestellt, um sie für das Publikum verständlicher und lebensnaher zu gestalten. Dies erläutert der „Alto“, das ist der Engel, im „Eingang“ der Zweite Schüler, wenn er singt:

Daß Adam und Ewa, im Himml heilig seyn,  
Und mit der Engelschaar sich ewig freun,  
Das wissen wir alle von Grossen, bis zum Klein,  
Doch waren sie Menschen, wie d'Bauern seyn,  
Sie weintn, sie lachtn, sie lebtn gleich wie wir,  
Drum was wir von Ihnen jezt g'sungen mit Gebühr,  
Ist ihnen kein Unehrr, das wisset Ihr.<sup>31</sup>

Zum Schluss bittet der Engel das Publikum um seine „[...] Gunst, | Für unsre Bauern Kunst“ und die „Discantistin“, das ist Eva, dankt dem Gastgeber, vermutlich einem Wirt, dass er das „Bauern Spiel“ in seiner Stube hat gastieren lassen.<sup>32</sup>

Die Gattungsbezeichnungen (und damit zusammenhängende Spezifika), die in den Titeln und im Text der beiden Ausgaben von 1783 und 1784 verwendet werden, lassen sich zur folgenden Übersicht zusammenfassen:

<sup>29</sup> [Sailer] (1784), S. 58.

<sup>30</sup> [Sailer] (1784), S. 58.

<sup>31</sup> [Sailer] (1784), S. 59.

<sup>32</sup> [Sailer] (1784), S. 60.

**Ausgabe 1783**

„geistlich Fastnachtspiel“  
 „mit Sang und Klang“  
 „aus dem Schwäbischen in's Oesterreichische  
 versetzt“  
 „Personen“  
 „simplex suave idioma rusticum“  
 „ländliches Schauspiel“  
 „Comaidi“

**Ausgabe 1784**

„musikalisches Bauernspiel“  
 „Melodrama“, „Singspiel“  
 „aus dem Schwäbischen in die Oesterreicher  
 Bauernsprache übersetzt“  
 „Singende Personen“  
 „Bauern Kunst“, „Bauern Spiel“

Die Ausgabe von 1784 lässt im Unterschied zu jener von 1783 mehrere Pointierungen erkennen. Während die Gattungsbezeichnungen und Paratexte in der Ausgabe von 1783 noch offener sind („Comaidi“, „geistlich Fastnachtspiel“), den musikalischen Aspekt eher allgemein bestimmen („mit Sang und Klang“) und das ‚Ländliche‘ betonen („ländliches Schauspiel“, „simplex suave idioma rusticum“), betont die Ausgabe von 1784 das ‚Bäuerliche‘ und spezifiziert die *Schwäbische Schöpfung* als „Bauernspiel“ und „Bauern Kunst“, der musikalische Aspekt wird mit den Termini „Melodrama“ und „Singspiel“ schärfer konturiert. Hier spricht demgemäß das Personenverzeichnis von „Singende[n] Personen“, während in der Ausgabe von 1783 allgemein von „Personen“ die Rede ist. Hinsichtlich der Übersetzung präzisiert die Ausgabe von 1784 die Varietät der Zielsprache („aus dem Schwäbischen in die Oesterreicher Bauernsprache übersetzt“), während die Ausgabe von 1783 allgemeiner bleibt („aus dem Schwäbischen in's Oesterreichische versetzt“).

Die Übertragung von M.H. und A.M. (Ausgabe 1784) ist aus zwei Gründen aufschlussreich: einmal wegen der Transponierung in die Gattung des Bauernspiels, sodann wegen der Übersetzung eines Dialekts in einen anderen Dialekt, genauer: in eine „Bauernsprache“. Die Gattung Bauernspiel und die Verwendung von Dialekt scheinen einander zu bedingen. Denn Dialekt wird ab dem späten 19. Jahrhundert zu einem programmatischen Faktor in Debatten um Volksstück und Volksschauspiel.

Angeregt und begünstigt werden die Transponierung der *Schwäbischen Schöpfung* in ein Bauernspiel und die Übersetzung in einen anderen Dialekt (und gleich zweimal hintereinander) schon durch die Verfasstheit des Schauspiels im Dialekt durch Sailer. Sailer's Dialektverwendung um die Mitte des 18. Jahrhunderts ist umso erstaunlicher, als erst ab etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts Dialekt Dramen in unterschiedlichen Regionen des deutschen Sprachraums zu einer Modeerscheinung werden und Dialekt als ein Merkmal von Volksschauspielen wahrgenommen und beschrieben wird. Bis dahin werden unterschiedliche sprachliche Varietäten in Dramen als gegeben hingenommen, doch kaum noch reflektiert. Die sehr frühe Übertragung in die „Oesterreicher Bauernsprache“ durch M.H. und A.M. weist auf eine Entwicklung und ein Verständnis voraus, das erst etwa ein Jahrhundert später zu einem gattungsbestimmenden Merkmal von Volksschauspielen wird. Hier geht die künstlerische Praxis einem expliziten Gattungsbewusstsein deutlich voraus.

## 6.2 Systematisierung der Bauernspiele bei Johannes Schuler (1822)

Unter den Reiseberichten aus den 1830er und 1840er Jahren, die Bauernspiele in Tirol erwähnen, treten jene von Johannes Schuler und August Lewald durch ihre systematisierenden Überlegungen und ihre Ausführlichkeit hervor. Während ein namentlich nicht genannter Reiseberichterstatter aus Hannover bereits 1794 über *Tyroler Bauernkomödien* schrieb, diese in die Nähe von Aberglauben rückte und ihnen im Großen und Ganzen skeptisch und distanziert gegenüberstand (vgl. Kapitel 2.6), schlägt Johannes Schuler einen ganz anderen Ton an, der Offenheit und Neugierde zeigt. In der *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* veröffentlicht er unter dem Pseudonym Johannes Infirmus den Beitrag *Über die Bauernspiele in Tyrol* (1822).<sup>33</sup>

Johannes Schuler, geboren 1800 in Matri am Brenner und gestorben 1859 in Innsbruck, studierte in Wien Jura und wurde an der Universität Padua zum Doktor der Rechte promoviert. Nach Positionen als Beamter war er 1848/1849 Abgeordneter zur Frankfurter Nationalversammlung und wurde 1849 zum Professor für Rechtsphilosophie der Universität Innsbruck berufen, der er im akademischen Jahr 1853/1854 als Rektor vorstand. Schuler ist Autor rechtsphilosophischer und literarischer Texte, zu denen auch das Libretto der Oper *Die zehn glücklichen Tage* (1834, Musik von Louis Schindelmeisser) zählt.<sup>34</sup>

Schuler zeigt sich angezogen von den Bauernspielen, sie seien es wert, bekannt und erforscht zu werden, denn die Kunst zeige sich darin „in der Wiege“. Solche Stimmen sind neu. Wer bislang Volkstheater, Volksstücke oder Volksschauspiele lobt, meint ‚Nationaltheater‘ (Dalberg, Schreiber) oder Dramen von Shakespeare (Lenz); wer sich mit subkultureller Dramatik befasst, findet diese abstoßend (Schütze), volkswirtschaftlich schädlich (Rohrer) oder bestenfalls skurril (Schulz). Euphorisch zeigt man sich bei volkspoetischen Hervorbringungen im frühen 19. Jahrhundert nur im Falle von Liedern, Sagen und Märchen (vgl. Kapitel 8.2). Schulers Beitrag darf als eine erste Reflexion über das Bauerntheater auf akademischem Niveau gelten. Er stellt die „sogenannten Bauernspiele“ in den Zusammenhang mit „Volksvergnügen“, „Volkssitten und Volksfesten“, was ein wesentlicher Schritt im Sinne ihrer Aufwertung als Quellen für das Studium der ‚Sittengeschichte‘ ist.<sup>35</sup>

Die sogenannten *Bauernspiele* in Tyrol sind ein zu merkwürdiges und in ihrer Art einziges Volksvergnügen, als daß sie nicht weiter bekannt zu werden verdienten. Sie sind eben so anziehend für den frohen Beobachter von Volkssitten und Volksfesten, als für den gebildeten

<sup>33</sup> Infirmus (1822).

<sup>34</sup> Kuprian und Reitterer (1999).

<sup>35</sup> Vgl. auch Schütze (1800–1806) und sein *Holsteinisches Idiotikon, ein Beitrag zur Volkssittengeschichte*.



Kenner der Kunst, der diese hier in der Wiege sieht, und eben dadurch zu folgereichen Untersuchungen veranlaßt werden kann; ich wünschte nur, daß *Tiek* einen Sommer in Tyrol zubrächte, er würde manche Ausbeute für seine Forschungen über das Theater gewinnen.<sup>36</sup>

Die Formulierung der „sogenannten“ Bauernspiele lässt an den Hannoveraner Reisenden denken, der ebenfalls von „sogenannten Bauernkomödien“<sup>37</sup> schreibt. Ob Schuler hier bewusst einen intertextuellen Bezug herstellen will, entzieht sich der Beurteilung. Seine Maskierung der Bauernspiele durch das Adjektiv ‚sogenannt‘ kann auf mehrerlei schließen lassen: dass es sich beim Namen dieses Genres zum Veröffentlichungszeitpunkt um keinen etablierten oder eingeführten Terminus handelt, dass der Begriff jedoch gebräuchlich und dem Lesepublikum bekannt ist oder dass dem Autor zum Zeitpunkt der Niederschrift kein geeigneterer Begriff zur Verfügung steht, um das zu beschreibende Phänomen zu bezeichnen. Eine Distanzierung von der Sache (für die sich Schuler interessiert) scheint nicht vordergründig mitzuschwingen, wohl aber eine Autorperspektive von außen und der beschreibende Blick eines Außenstehenden (obwohl Schuler selbst Tiroler ist), nicht eines involvierten Teilnehmers. Denkbar sind allerdings auch eine Distanzierung von der negativen Konnotation des Begriffs und der Anspruch, diesen umzuwerten. Denn die Bedeutung des Ausdrucks „Bauernspiele“ war zu Beginn des 19. Jahrhunderts durch dessen Verwendung in der Sprache der Zensur stark negativ konnotiert, wie Adolf Pichlers Materialiensammlung in seinem Buch *Ueber das Drama des Mittelalters in Tirol* (1850) nahelegt (ausführlich dazu ab S. 126 in diesem Buch). Vor diesem Hintergrund muss Schuler den Begriff neu bestimmen und besetzen, wenn er Bauernspiele im Tiroler Kontext zu einem berichtenswerten Gegenstand erheben will.

Den Besuch eines Bauernspiels empfiehlt Schuler dem „frohen Beobachter von Volkssitten und Volksfesten“ sowie dem „Kenner der Kunst“. In der Formulierung, dass dieser im Bauernspiel die Kultur „in der Wiege“ sehe, wird eine ähnliche Vorstellung deutlich wie bei Herder, der ‚alte Gesänge‘ als „Samenkörper“ der Dichtkunst sieht.<sup>38</sup> Auch erinnern die Bauernspiele Schuler an Tieck, der in Tirol Quellen für seine Sammlungen hätte finden können. Schuler denkt hier wohl an Tiecks *Deutsches Theater* (2 Bände, 1817).<sup>39</sup> Im weiteren Verlauf führt Schuler aus, dass Bauernspiele „in ganz Süddeutschland“, „in Südbaiern, in Schwaben u.s.f.“ verbreitet gewesen seien, doch „mit solcher Liebe behandelt wurden sie aber nirgends, wie in Tyrol, wo sie jetzt noch beynahe ausschließlich blühen“.<sup>40</sup> Deutlich wird hier die Hervorhebung Tirols innerhalb des südlichen deutschen Sprachraums als typische Gegend für Bauernspiele, deren Aufbau Schuler sehr ausführlich schildert:

<sup>36</sup> Infirmus (1822), S. 693. Hervorhebungen im Original durch Sperrung.

<sup>37</sup> [Anonymus] (1794), Sp. 523.

<sup>38</sup> Vgl. das Zitat von Herder auf S. 24 in diesem Buch.

<sup>39</sup> Tieck (1817).

<sup>40</sup> Infirmus (1822), S. 693.

Eine solche Darstellung hat meistens drey Theile, die eigentliche Haupt- und Staats-Action, ein heiliges Zwischenspiel und ein lustiges Nachspiel. Das Hauptstück ist entweder ein *Passionspiel*, d.h. eine dramatische Darstellung des Lebens und Leidens unsers Herrn, oder eine dramatisirte *Legende*, z.B. das Leben der heiligen Catharina, der heiligen Barbara; doch werden auch manchmal *alttestamentarische Stoffe* auf die Bühne gebracht, als der ägyptische Joseph, Salomons Urtheil u.d.gl. Wenn *Volkssagen* dargestellt werden sollen, so müssen sie durchaus ein national-religiöses Gewand tragen; daher muß z.B. charakteristisch genug Fridolin die Macht des Rosenkranzes beweisen. Die Melusine und die schöne Magelone mit dem Grafen Peter von Provincia sind öfters über die Breter geschritten. An einer *lustigen Person* fehlt es natürlich nicht; der englische Clown (Rüpel) findet sich hier vollkommen wieder und die heidnischen Priester und Tyrannen müssen sich vom Hanswursten oft derbe Wahrheiten sagen lassen. Überhaupt ist der Charakter dieser lustigen Person fast in allen Stücken vortrefflich gehalten; sie bewegt sich frey und leicht, wie es der Scherz soll, in ihrer derben Natürlichkeit, und erzwingt oft durch treues Gemüth und unerschütterliche Anhänglichkeit an den Herrn bis in den Tod die rührendste Theilnahme. Als Repräsentanten der unmenschlichen Tyranney und des dümmsten Aberglaubens erscheinen die heidnischen Fürsten und die Götzenpriester, welche letztere oft vom Hanswursten gar listig geneckt werden. Ihnen gegenüber steht dann der heilige Martyrer oder die Martyrinn als Muster eines erhabenen, gegen alle Versuchung feststehenden Glaubens, einer reinen Demuth, und einer alles besiegenden Gottes- und Nächstenliebe. [...] Auch der Teufel, in Gestalt eines wackern Jägers, fehlt nicht, und bietet sogar dienstfertig zu manchem Schwank seine Hände, bis er sich zuletzt offenbart und unter Blitz und Donner mit Hinterlassung eines Geruchs seiner Unheiligkeit verschwindet, wobey er gewöhnlich noch das ganze heidnische Gesindel als gute Prise erklärt und in sein höllisches Reich fort-schleppt. Dieses sind die stehenden Charaktere aller Hauptactionen.<sup>41</sup>

Ein Bauernspiel ist nach Schulers Darstellung nicht ein einzelnes Theaterstück, sondern ein spezifisches Theaterereignis, das „meistens“ aus drei Teilen bzw. Stücken besteht. Die drei „Theile“ benennt er wie folgt:

1. „eigentliche Haupt- und Staats-Action“ als „Hauptstück“,
2. „heiliges Zwischenspiel“,
3. „lustiges Nachspiel“.

---

<sup>41</sup> Infirmus (1822), S. 693–694. Hervorhebungen im Original durch Sperrung. Auf die hier zitierte Textpassage (und Schuler passim) bezieht sich wohl Staffler (1848), S. 158, wenn er Bauernkomödien im Inntal beschreibt: „Im Innthale waren von jeher die *Bauern-Komödien* ein sehr beliebter Zeitvertreib, und sind es noch. Die Akteure und Aktrizen sind immer Landleute, und die Stücke, wobei vorzüglich dramatisirte Legenden in die Scene kommen, meist heroischen Inhaltes, mit Wundern, Gespenstern, Tod und Teufeln angefüllt. Nie fehlt der Narr oder Possenreisser mit seinen grellen Spässen. – In einem Prologe kündigt ein singender Genius vor jedem Akte die vorkommenden Handlungen an, die gleichzeitig durch ein mimisches Tableau, nach dem Erfordernisse der Erzählung des Genius auf ein gegebenes Zeichen wechselnd, noch besonders versinnlicht werden. Oefters wird auch ein Gesangstück, größtentheils über einen biblischen Gegenstand, als Vor- oder Nachspiel dazu gegeben. Das Theater ist immer im Freien errichtet, und die Vorstellung auf die Nachmittagsstunden der Sonn- und Feiertage beschränkt.“ Hervorhebung im Original durch Sperrung.

Das alles ist nicht neu. Das Arrangement ist typisch für Theater im 18. Jahrhundert. Neu aber ist, dass die Form der Haupt- und Staatsaktionen namentlich auf das Bauernspiel bezogen wird, um es mit gängigen dramenkundlichen Termini zu charakterisieren. Neu ist auch, dass die Existenz einer Gattung ‚Bauernspiel‘ behauptet wird, auch wenn sie sich aus zeittypischen dramatischen Formen zusammensetzt, für die es eingeführte Termini gibt.

Gemeinhin wird der Begriff der Haupt- und Staatsaktion auf Gottsched zurückgeführt, („lieber eine Dorfschenke voll besoffener Bauern [...] als eine unvernünftige Haupt- und Staatsaction“).<sup>42</sup> Im Zuge von Theaterreformbestrebungen wird er zu einer form- und stilbestimmten Gattung avancieren. Wie Bärbel Rudin anhand von Theaterzetteln nachweist, treten im frühen 18. Jahrhundert die Begriffe ‚Haupt-Action‘ und ‚Staats-Action‘ noch getrennt voneinander auf (‚Haupt-Action‘ „zur Abgrenzung gegenüber dem Vor- oder Nachspiel“, ‚Staats-Action‘ „zur werblichen Präzisierung von Stücken heroischen Personals und Inhalts“), bevor ab den 1720er Jahren die Zusammenziehung ‚Haupt- und Staats-Action‘ gebräuchlich wird.<sup>43</sup> Ab dem späten 19. Jahrhundert wird ‚Haupt- und Staats-Action‘ vor allem mit dem Wiener Theater, das im 20. Jahrhundert als „Alt-Wiener Volkstheater“ bezeichnet wird, oft exemplarisch mit den Joseph Anton Stranitzky (1676–1726) zugeschriebenen Dramen assoziiert.<sup>44</sup> Pia Janke diagnostiziert 2006 eine Forschungslücke in der Literatur- und Theaterwissenschaft und hält fest, dass Haupt- und Staatsaktionen nur unzureichend erforscht seien, vor allem in Hinblick auf eine länderübergreifende und internationale Zusammenschau, und dass der von Rommel, Kindermann und Hadamowsky „hochgehaltenen These von der Eigen- bzw. ‚Bodenständigkeit‘ der Wiener Haupt- und Staatsaktion zu widersprechen“ sei.<sup>45</sup> Doch auch in jüngster Zeit gelten Haupt- und Staatsaktionen nicht als literaturwissenschaftlich relevante Forschungsgegenstände.<sup>46</sup> Als Indiz dafür kann der Umstand gelten, dass in der *Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte* das Lemma getilgt ist, während die zweite Auflage noch den Artikel „Haupt- und Staatsaktion“ von Willi Flemming enthält.<sup>47</sup> Ursächlich für die Entfernung des Artikels ist aber wohl

---

<sup>42</sup> Gottsched (1973), S. 245: „Solche Puppenwerke werden auch von Kindern und Unverständigen als erstaunenswürdige Meisterstücke bewundert und im Werthe gehalten. Vernünftige Leute aber können sie ohne Ekel und Gelächter nicht erblicken, und würden lieber eine Dorfschenke voll besoffener Bauern in ihrer natürlichen Art handeln und reden, als eine unvernünftige Haupt- und Staatsaction solcher Opermarionetten spielen sehen.“

<sup>43</sup> Rudin (2013), S. 74.

<sup>44</sup> Vgl. die beiden frühen Bände von Payer von Thurn (1908–1910); die Darstellungen von Rommel (1952); Kindermann (1967), bes. das Kapitel „Altwiener Volksbarock“, S. 553–562; Urbach (1973); vgl. zuletzt die Edition von Sonnleitner (1996b) und die Darstellung von Hein (1997).

<sup>45</sup> Janke (2004/2005/2006), S. 264.

<sup>46</sup> Eine Ausnahme bildet die profunde Studie von Solbach (2015).

<sup>47</sup> Flemming (1958).

der Autor Flemming, der aufgrund seiner Verstrickungen in den Nationalsozialismus diskreditiert ist.<sup>48</sup>

Wenn nun Schuler über das Bauernspiel schreibt, untergliedert er die Haupt- und Staatsaktion als dessen „Hauptstück“ in weitere Untergruppen. Das „Hauptstück“ kann sein:

- a) ein „Passionsspiel“ („dramatische Darstellung des Lebens und Leidens unsers Herrn“),
- b) eine „dramatisierte Legende“, womit die dramatisierte Vita einer Heiligenfigur gemeint ist (als Beispiele nennt Schuler Katharina und Barbara),
- c) die Dramatisierung alttestamentlicher Stoffe und Figuren (als Beispiele werden der alttestamentliche Josef oder Salomo genannt) oder
- d) ein Drama, das „Volkssagen“ in „national-religiöse[m] Gewand“ verhandelt (Beispiele sind der heilige Fridolin, Magelone und Melusine).

Die Ordnung dieser vier Gruppen ist religiös bzw. durch katholische Theologie motiviert und typisch für Kategorisierungsversuche dramatischer Stoffe in der Zeit. Zudem lässt sich aus der Reihenfolge der Gruppen eine Hierarchisierung ablesen, etwa nach Graden der Verbreitung und Popularität. Passionsspiele gelten als derart prominent, dass sie als eigene Dramengruppe (a) hervorgehoben und nicht etwa unter eine allgemeinere Gruppe von Dramatisierungen neutestamentlicher Stoffe fallen (die nicht identifiziert wird). Dramen, die auf biblische Texte referieren („Bibeldrama“<sup>49</sup>), hier Passionsspiele (a) und Dramatisierungen alttestamentlicher Stoffe (c), werden gesondert von Dramatisierungen anderer Stoffe wie Heiligenviten (b) oder Sagen (d) rubriziert. Dies impliziert die Vorstellung, dass Texte der Heiligen Schrift als ‚Wort Gottes‘ einer kategorial anderen literalen Sphäre angehören als alle übrigen fiktionalen Texte. Bezeichnend ist, dass von einer allgemein auf alttestamentliche Stoffe bezogenen Dramengruppe (c) die Rede ist, nicht aber von einer solchen, die sich allgemein auf neutestamentliche Stoffe bezieht. Dies mag darauf zurückzuführen sein, dass kaum andere Stoffkomplexe aus dem Neuen Testament außer der Passions- und Weihnachtsgeschichte je den Rang ausgeprägter Dramen-traditionen erlangt haben, während Stoffe und Figuren des Alten Testaments sehr breit und zahlreich in Dramen verhandelt wurden.

Unter romantischem Eindruck steht die Setzung der Gruppe (d) der Dramatisierungen von „Volkssagen“ in „national-religiöse[m] Gewand“. Als Beispiele nennt Schuler die Figur des heiligen Fridolin, die Geschichte von Magelone und Graf Peter von Provence und die Sagengestalt der Melusine. Magelone, die in der Fassung *Die schön Magelona* (posthum 1535) von Veit Warbeck (um 1490–1534) populär wurde, und die Sagengestalt der Melusine sind der fiktionalen Literatur entlehnt; die Figur

<sup>48</sup> Gröf (2003).

<sup>49</sup> Begriff von Stern (2003); vgl. zuletzt Happé und Hüskens (2016).

des heiligen Fridolin zählt Schuler offenbar ebenfalls zu einem fiktionalen Bereich (etwa der Volksfrömmigkeit) und nicht etwa zu den kirchlichen Heiligenviten. Mit der Gruppe (d) konstituiert Schuler eine Gruppe von Bauernspielen, die weder biblische noch konfessionell-kanonische Stoffe verarbeiten. Er spezifiziert sie als dem Bereich der Volksliteratur zugehörig („Volkssagen“), gleichzeitig apostrophiert er sie mit dem Bindestrich-Begriff „national-religiös[]“ und stellt sie dadurch in den Dienst der Nationalitätsidee sowie von Religion (hier des Katholizismus). Legte man Maßstäbe einer späteren Literaturgeschichtsschreibung an, erwiese sich Schulers Ordnung als wenig konsistent und nicht frei von Widersprüchen. Doch genau in dieser Konzeption kann sie als Ausdruck einer sich allmählich erst formierenden Poetologie volksmäßiger Dramatik verstanden werden, wie sie kennzeichnend für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts ist.

In der zitierten Textstelle über das Hauptstück führt Schuler weiter aus, dass darin auch eine „lustige[] Person“ auftritt, er benennt sie als den „englische[n] Clown (Rüpel)“ oder „Hanswurst[]“. Der Hanswurst ist gründlich erforscht. Ältere Darstellungen betonen seine Wiener Typizität, die von dort auf die österreichischen Kronländer abstrahlt, während ab dem späten 20. Jahrhundert weitreichendere Kontextualisierungen in Traditionen englischer, italienischer und deutscher Wanderbühnen<sup>50</sup> und insbesondere der *Commedia dell'arte* vorgenommen werden.<sup>51</sup> Reinhart Meyer nennt den Hanswurst einen „Gattungsschöpfer“;<sup>52</sup> auch der junge Goethe hat eine Hanswurstdiade geschrieben.<sup>53</sup>

Die lustige Person, so Schuler weiter, genieße Narrenfreiheit, „heidnischen Priester[n] und Tyrannen“ sage sie „derbe Wahrheiten“ ins Gesicht. Sie bewege sich „fey und leicht“, zeichne sich durch „derbe[] Natürlichkeit“ aus und wecke beim Publikum „rührendste Theilnahme“. Als Dialogpartner der lustigen Person nennt Schuler die „Repräsentanten der unmenschlichen Tyranney und des dümmsten Aberglaubens“, die in der Gestalt „heidnische[r] Fürsten“ und „Götzenpriester“ auftreten. In den katholisch grundierten Tiroler Volksschauspielen des 18. und 19. Jahrhunderts repräsentieren Figuren, die auf nicht-katholische und insbeson-

<sup>50</sup> Speziell zu den Traditionen der Wanderbühnen vgl. Asper (1975); Brauneck und Noe (1970–2007); Haekel (2000); Haekel (2004). Vgl. die Thematisierung der Tradition der Wanderbühnen etwa in der Novelle *Pole Poppenspüler* (1874) von Theodor Storm.

<sup>51</sup> Unter der Vielzahl der Forschungsarbeiten sei exemplarisch hingewiesen auf Lentner (1893); Kindermann (1938), wobei Kindermanns Vortrag weniger eine Abhandlung über die *Commedia dell'arte* ist, sondern ein Programm der nationalsozialistischen Vereinnahmung von Raimund, Nestroy und Grillparzer; Rommel (1944); Asper (1980); Aust, Haida und Hein (1989), bes. der „Arbeitsbereich II“, S. 50–85; Sonnleitner (1996a); Müller-Kampel (2003).

<sup>52</sup> Meyer (1990).

<sup>53</sup> Goethe (1964). Das Personenverzeichnis der Fragment gebliebenen und wahrscheinlich 1775 geschriebenen Hanswurstdiade ist deutlich umfangreicher als die skizzierten Szenen und illustriert plastisch eine vulgär-komische Dimension des Hanswurst.

dere auf nicht-christliche Konfessionen rekurren, in der Regel das Böse. Als eine weitere, das Dramengeschehen dynamisierende Figur nennt Schuler den Teufel, der sowohl als Inbegriff des Bösen als auch als komische Figur („mit Hinterlassung eines Geruchs seiner Unheiligkeit“) am Ende unterliegt und in die Hölle fährt. Den Repräsentanten des Bösen stehen „der heilige Martyrer oder die Martyrinn“ als Antagonisten gegenüber. Die polaren Gegensätze des Bösen und des Guten, meist in sehr deutlicher Ausprägung, identifiziert Schuler als tragende dramaturgische Momente. Zusammen mit der lustigen Person sind sie „die stehenden Charaktere aller Hauptactionen“.

Zwischen den Akten des Hauptstücks werden Zwischenspiele aufgeführt, „größten Theils biblischen Inhalts, und zwar mit *Gesang*“.<sup>54</sup> Wenn das Hauptstück ein Passionsspiel ist, „wählt man gewöhnlich solche Texte aus den Propheten des alten Testaments, welche auf die im folgenden Act vorkommenden Leidensmomente eine allegorische Beziehung haben“. Zusätzlich zu den Zwischenspielen, erläutert Schuler, kann die im Akt folgende Handlung vorab „mimisch“ bzw. in einer „Pantomime“ dargestellt sein, „wobey ein Schutzengel das Programm zu dieser Pantomime in einer ellenlangen Arie absingt nebst mancherley Ermahnungen an die Zuhörer, sich ja an den vorzuhaltenden Mustern zu erbauen.“<sup>55</sup>

Ein solcher oder ähnlicher Aufbau ist typisch nicht nur für Bauernspiele, sondern für Barocktheater allgemein. In Lebenden Bildern oder Pantomimen kann die Schlüsselszene des darauffolgenden Akts vorweggenommen werden. Davor oder danach kann eine Erzählerfigur erläuternde und ermahnende Worte an das Publikum richten. Dieser Aufbau wirkt retardierend, intensivierend und amplifizierend. Er verzögert den Handlungsfortlauf und verstärkt gleichzeitig die Intention und Wirkung des Stücks, indem die Handlung nicht nur in den Szenen gespielt, sondern zusätzlich in Pantomimen oder Tableaux vivants dargestellt und, als dritte Amplifikation, von einer Sprecher- oder Sängerrolle erzählt und kommentiert wird. Nimmt man die Szenen des Hauptstücks, die Lebenden Bilder (oder Pantomimen) sowie den Kommentar durch Sprecher oder Sänger zusammen, so reiht sich ein und derselbe Inhalt dreimal aneinander. Über Zwischenspiele und Emblemik im Drama haben sich Walter Benjamin und Albrecht Schöne wegberreitend und grundlegend geäußert,<sup>56</sup> neuere Forschungen stellen Interludien in größere kulturgeschichtliche Zusammenhänge und verfolgen die Form bis in die Gegenwartsdramatik.<sup>57</sup>

Ein anschauliches Beispiel für die von Schuler beschriebenen Zwischenspiele bietet *Das Laaser Spiel vom Eigenen Gericht* (vor 1805) von Johann Herbst,<sup>58</sup> das den

<sup>54</sup> Infirmus (1822), S. 694. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

<sup>55</sup> Infirmus (1822), S. 694.

<sup>56</sup> Benjamin (1974), S. 366–369; Schöne (1993).

<sup>57</sup> Mautz (2003); Kleihues, Naumann und Pankow (2010); Tigges, Pewny und Deutsch-Schreiner (2010).

<sup>58</sup> Herbst (2010).

Jedermann-Stoff mit der Tradition der Weltgerichtsspiele verknüpft.<sup>59</sup> Es besteht aus acht Szenen von sehr unterschiedlicher Länge, die als ‚Auftritte‘ bezeichnet werden. Jedem dieser Auftritte ist ein Lebendes Bild („vorstellung“) vorangestellt, das Schlüsselszenen oder Höhepunkte aus dem jeweils darauf folgenden Auftritt darstellt. Vier Lebenden Bildern wird zusätzlich ein Prolog vorangestellt. In solchen Fällen wird die Handlung der Szenen doppelt antizipiert und im Laufe des Spiels insgesamt dreifach dargeboten.<sup>60</sup>

Nach dem langen Hauptstück („nachdem die Tafel lang genug gedauert hat“), schreibt Schuler, „folgt zu großem Ergetzen aller Zuschauer der Nachspiel, nämlich das komische *Nachspiel*“.<sup>61</sup>

Es ist gewöhnlich ein Schwank in der Weise des Hans Sachs mit einer schlechten Musik, meist vom Dorfschulmeister selbst gemacht, aber voll heiteren Lebens, Schalkheit und echten, volkstümlichen Witzes. In der Hauptaction war der Hanswurst nur Diener, und mußte sich den Moment mehr erstehlen, wo er so einem bärtigen dummen Teufel einen Klaps anhängen durfte; in der Nachposse aber ist er Herr und geberdet sich auch im Bewußtseyn seiner Herrschaft mit voller Freyheit.<sup>62</sup>

Hanswurst tritt sowohl im Hauptstück als auch im Nachspiel auf. Im Hauptstück spielt er eine untergeordnete Rolle, während ihm im Nachspiel ausladende Auftritte gestattet sind. Er verzahnt Hauptstück und Nachspiel zusätzlich.

Die Veranstaltung, die Schuler beschreibt, dauert sechs Stunden (von „ein Uhr Nachmittags bis sieben Uhr Abends“) und findet in der warmen Jahreszeit im Freien statt. Das Publikum sitzt „auf harten Bänken“ in der „stärksten Sonnenhitze“. „[E]in sogenannt gebildetes Publicum“, das gewohnt ist, „in bedecktem Raume, und auf gepolsterten Stühlen oder in bequemen Logen [zu] sitzen“, mutmaßt Schuler, würde dafür kaum Verständnis zeigen. An dieser Stelle spricht Schuler nun erstmals von den „Bauern“: „[...] diese Bauern [haben] den Dichtern nie Gelegenheit gegeben, sich über das Beschneiden ihrer Werke zu beklagen, oder den Schauspielern, den Mangel an Aufmerksamkeit zu bedauern.“<sup>63</sup> Mit den Bauern meint Schuler das Publikum, das er als ein dankbares und aufmerksames lobt. Im Unterschied dazu rekurrieren in der *Schwäbischen Schöpfung* (Ausgabe 1784) die als Bauern spezifizierten Figuren in erster Linie auf die Darsteller.

Schulers Beitrag ist eine wichtige Quelle, weil er einen sehr frühen Rezeptionsbeleg eines Bauernspiels liefert. Auch wenn er streckenweise idealisierend wirkt, gibt er Auskunft über die Autoren der gespielten Dramen, den Vorbereitungs- und

<sup>59</sup> Vgl. dazu Linke (2002); Dammer und Jeßing (2007); Jeßing (2008).

<sup>60</sup> Zum Aufbau des *Laaser Spiels* ausführlich Bernhart (2012), S. 186–188.

<sup>61</sup> *Infirmus* (1822), S. 694. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

<sup>62</sup> *Infirmus* (1822), S. 694.

<sup>63</sup> *Infirmus* (1822), S. 694.

Probenprozess, den Ort und die Form der temporären Bühne und über die Zusammensetzung, das Verhalten und die Reaktionen des Publikums.

Gewöhnlich werden diese Stücke von Dorfschulmeistern verfertigt, doch kennt Einsender auch einen Schuster, der jetzt zu den beliebtesten Volksdichtern gezählt wird. Diese werden von ihrer Muse ziemlich stiefmütterlich belohnt; es wird ihnen weder Ruhm noch Gold; denn die Schauspieler honoriren sehr schlecht und ihr Name wird noch dazu meistens verschwiegen. Haben sich in irgend einem Dorfe Häupter zu einer solchen Unternehmung gefunden, so verfließt der Winter großen Theils mit den nöthigsten Voranstellen, als da sind: Anwerbung der Schauspielertruppe, welche aus lauter jungen Leuten der Dorfgemeinde besteht, Austheilung der Rollen und Einlernen derselben. Eine vorzügliche Sorgfalt verwenden die Unternehmer auf die Auffindung eines tüchtigen Hanswurstes. [...] Ist nun der Frühling erschienen, und mit ihm vom Kreisamte die ersehnte Erlaubniß zu spielen, so wird unverzüglich auf einer dazu gepachteten Wiese oder gewöhnlich im Garten des Wirthshauses das Theater aufgeschlagen. Die Bühne selbst hat ein gewöhnliches Podium, aber durchaus befinden sich neben der Hauptcortine noch auf beyden Seiten zwey kleine Nebenvorhänge, hinter diesen ist die Kerkerscene; sonderbar genug wird der Kerker nie auf der eigentlichen Bühne durch Decorationenwechsel dargestellt, sondern er ist immer seitwärts ganz vorne am Proscenium angebracht in einer kleinen Nische, in welche der Gefangene gewöhnlich von außen über das Proscenium geführt wird. Decorationen und Costüme werden von einem Manne in Inspruck erborgt, der sich eine Art Erwerbszweig daraus gemacht hat. Der ganze Platz wird mit einer Breterwand eingefast. Gewiß geht es oft bunt genug bey solchen Vorstellungen zu; vorzüglich sind die Hohen, Gnädigen zwischen den Acten unruhig. Natürlich sucht es sich jeder in dieser Hitze so bequem als möglich zu machen; da werden Tücher über die Köpfe gehalten, Regenschirme aufgespannt und dergleichen Versuche mehr gemacht, wogegen natürlich die hinteren Bänke kräftig protestiren. Ein solches Publicum wäre wirklich werth, von einem Teniers verewigt zu werden. Die verschiedensten Gruppen sieht man durch einander. Nicht weit vom Eingange raufen sich ein Paar Buben; von dort herüber fliegen Äpfelschalen und allerley Obstsorten nach den vorderen Bänken und von diesen zurück; im Hintergrund sind ein Paar derselben unter der Last ihrer schönen Bürde eingebrochen und die ganze Sitzgesellschaft liegt in vertraulicher Unordnung auf dem Boden; in jenem Winkel stehen noch einige schmauchende Bauern und reden von besseren Zeiten; dort schäkern Bursche und Dirnen zusammen, und hier sitzt ein andächtiges Paar, dem sichtbar das Herz schlägt vor Erwartung der Dinge, die da kommen sollen. Das Glöckchen ertönt, der Vorhang rollt auf und der ganze tosende Schwarm ist wie versteinert, kaum daß Einer dem Andern zu athmen vergönnt. Die berühmtesten Schauspieler würden sich glücklich schätzen, ein so aufmerksames und empfängliches Publicum vor sich zu haben. Je mehr die ganze Bühneneinrichtung jede mögliche Illusion zerstören zu wollen scheint, mit desto größerer Liebe und Phantasie gibt sich der gemeine Mann den süßen Täuschungen der Kunst hin. Nur den polirten Leutchen der feinen Welt war es vorbehalten, zu lachen und zu plaudern, wenn König Lear rast oder Wilhelm Tell zielt. Sehr oft sah ich bey diesen kunstlosen Schilderungen des Martyrthums Thränen über die braunen männlichen Wangen fließen, und wenn je das Theater eine Schule der Erbauung war oder werden könnte, so ist es in diesen einfältigschlichten Darstellungen.<sup>64</sup>

<sup>64</sup> Infirmus (1822), S. 695. Mit Teniers meint Schuler wohl den flämischen Maler David Teniers den Jüngeren (1610–1690), der unter anderem für seine Wirtshaus- und Kirmesszenen bekannt ist.



Wenn von den Dorfschulmeistern die Rede ist, die „[g]ewöhnlich“ die Stücke „verfertige[n]“, geht daraus hervor, dass diese eigens für die Bauernspiele geschrieben werden. Wer mit dem „Schuster“ als gefeiertem „Volksdichter[]“ der Gegenwart gemeint sein könnte, konnte nicht ermittelt werden (Hans Sachs kann es nicht sein). Wenn Schuler vom ‚Verfertigen‘ der Stücke schreibt, ist dies nicht allein ein ironischer Kommentar zur literarischen Qualität der Dramen aus der Feder von Dorfschulmeistern und Volksdichtern, sondern weist auf die spezifische Gradation von Autorschaft und das charakteristische Bewusstsein für literarische Innovation in dieser Zeit hin. Wie die zahlreichen Manuskripte solcher Spiele in Archiven, beispielsweise dem Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum zeigen,<sup>65</sup> bestand die Arbeit des Schreibers oder Bearbeiters oft schlicht in der Abschrift einer anderen Handschrift oder im Herausschreiben der Rollen, allenfalls in einer adaptierenden Neufassung. Direkte Übersetzungen aus anderen Sprachen sind für Bauern- und Volksschauspiele nicht nachweisbar, sie werden meist im Zuge von Adaptierungen für das Schultheater an Ordensschulen vorgenommen, aus dem Volksschauspiele ihrerseits schöpfen.<sup>66</sup>

### 6.3 August Lewald (1838) und die Dramatikerin Anna Pritzi

Der Zeitschriftenherausgeber, Schriftsteller, Theaterkritiker, Regisseur und Schauspieler August Lewald wurde 1792 in Königsberg geboren und starb 1871 in München. Als junger Mann nahm er als Freiwilliger an den Kriegen gegen Napoleon in Russland und Polen teil. In Warschau (ab 1815) und Breslau fand er Zugang zu literarischen Kreisen und versuchte sich als Dramatiker. In Wien, dann vor allem in Breslau und München betätigte er sich als Schauspieler. Ab 1824 war er ein paar Jahre Theaterleiter in Nürnberg. Weitere Stationen führten ihn nach Hamburg, wo er Bekanntschaft mit Heinrich Heine schloss, nach Paris und schließlich nach Stuttgart, wo er Opern inszenierte. Im Laufe seines Lebens konvertierte er vom Judentum zum evangelischen und schließlich zum katholischen Glauben. Im letzten Lebensjahrzehnt war er Anhänger des Ultramontanismus.<sup>67</sup> Lewald gründete mehrere Zeitschriften, von denen einige nur wenige Monate überlebten wie die *Unterhaltungen für das Theater-Publikum* (1833) oder die *Allgemeine Theater-Revue* (1836). Hingegen *Europa. Chronik der gebildeten Welt* (1835–1885) konnte sich über einen langen Zeit-

<sup>65</sup> Hastaba (1995/1996).

<sup>66</sup> Ein anschauliches Beispiel für solche (diskontinuierlichen) Rezeptions- und Adaptionsprozesse bietet die Figur der Hirlanda von der frühen Literarisierung durch René de Ceriziers (1603–1662) über die erste nachweisbare Dramatisierung als lateinisches Schulspiel in Ingolstadt (1657) durch einen namentlich nicht bekannten Verfasser bis herauf zu den deutschen Dramenfassungen an Schulen (ab 1700) und in Dörfern (ab 1738). Vgl. ausführlich dazu Federspiel (1999), S. 291–307.

<sup>67</sup> Selbmann (1985).

raum behaupten. Lewald schrieb zahlreiche Bücher, darunter Reiseberichte, Novellen, Romane und Schriften über das Theater,<sup>68</sup> auch die Sammlung *Deutsche Volks-Sagen* (1845) brachte er heraus.<sup>69</sup> Er war ein umtriebiger Geist und vielseitiger Theaterpraktiker: als Herausgeber von Theaterzeitschriften und Kritiker, als Theaterleiter, Regisseur und Schauspieler, der sich in jungen Jahren auch schriftstellerisch im dramatischen Fach versuchte.

Eine seiner Reisebeschreibungen trägt den Titel *Tirol vom Glockner zum Orteles und vom Garda- zum Bodensee* (1. Aufl. 1835 in zwei Bänden, 2. Aufl. 1838 in einem Bande).<sup>70</sup> Darin finden sich zwei Kapitel über Innsbruck. In der Inhaltsübersicht zum Kapitel „Innsbruck (Fortsetzung)“ nennt er die thematischen Schlagwörter „Bauernkomödien“ und „Theater in Büchsenhausen“.<sup>71</sup> Es bleibt die einzige Nennung des Schlagworts „Bauernkomödien“, im Text fällt der Begriff nicht mehr. Nach der Schilderung des Menschenschlags der Innsbrucker, eines eindrücklichen Leichenbegängnisses und der wichtigsten Sehenswürdigkeiten der Stadt kommt Lewald auf das Theater zu sprechen. Kontrastierend eingeleitet wird das, was er über Bauernkomödien und das Theater in Büchsenhausen, einem Innsbrucker Vorort, zu berichten weiß, durch die abschätzigste Beschreibung des Hoftheatergebäudes am Rennweg.<sup>72</sup> Umso erfreulicher wirkt die Entdeckung, die sich ihm Tage später bietet.

Wohl niemand reist nach Tirol, um ein mittelmässiges Theater zu besuchen, und die lockenden Anschlagzettel, welche von der Stummen von Portici und dem Zweikampf an den Strassen-ecken klebten, übten daher anfänglich keine anziehende Macht auf mich aus. Dessen ungeachtet trieb mich meine Gewohnheit aus grössern Städten jeden Morgen zu diesen Zetteln hin, um zu erfahren, was im Bereiche der Sehenswürdigkeiten Neues auftauchte. Da las ich denn an einem schönen Sonntagmorgen folgendes: Heute wird in Pradl aufgeführt u.s.w. „Der dreimal durch Gottes Fügung wunderbar errettete Prinz Henricus aus Schwaben, und seine ins Elend vertriebenen Eltern Lupold und Athiesa. Schauspiel nach der heiligen Legend mit Vorstellungen und Chören.“ Was ist das? schrie ich ganz entzückt einem mich begleitenden Freunde zu, denn eine Ahnung kam über mich, dass mir hier etwas Ausserordentliches bevorstünde. „Es ist eine Komödie,“ erwiderte jener kalt, „wie sie hier unsere Landleute aufführen. Der Gebrauch ist alt, doch historische Nachweisungen vermag ich dir nicht darüber zu ertheilen. Die Kerle in Pradl machen indess ihre Sachen nicht halb so gut, wie die Künstlerinnen von Büchsenhausen, denn dort spielen bloss Mädchen, und es ist daher um Vieles amüsanter.“

– „Wie? Was? Mädchen! Auch die Männerrollen?“ – „Auch die Männerrollen,“ erwiderte Jener, „die Ritter, die Tyrannen, die Henker und Greise. Ich erlaube dir übrigens nicht lange mehr an

<sup>68</sup> Darunter Lewald (1831–1833); Lewald (1841); Lewald (1845b); Lewald (1846). Seine *Gesammelten Schriften* umfassen zwölf Bände: Lewald (1844–1846).

<sup>69</sup> Lewald (1845a). 1869 in 2. Aufl.

<sup>70</sup> Lewald (1838). Der Abschnitt „Theater in Büchsenhausen“ erscheint noch ein weiteres Mal: Lewald (1844b).

<sup>71</sup> Lewald (1838), S. 24–32, Inhaltsübersicht S. 24.

<sup>72</sup> Lewald (1838), S. 29.

meinen Worten zu zweifeln, wir wollen schnell zu Mittag essen und hinausgehen, denn um zwei Uhr fängt die Komödie an, und dann sollst du dich hoffentlich überzeugen, dass es seine vollkommene Richtigkeit damit hat.“<sup>73</sup>

Der Spielplan des Innsbrucker Hoftheaters macht auf Lewald keinen großen Eindruck. Die dort gespielten Opern *La muette de Portici* (1828) von Daniel-François-Esprit Auber (Libretto von Eugène Scribe und Germain Delavigne), bereits im Jahr der Uraufführung von Karl August von Lichtenstein ins Deutsche übersetzt,<sup>74</sup> und *Le Pré aux Clercs* (1832) von Ferdinand Hérold (Libretto von Eugène de Planard nach dem Roman *La Chronique du temps de Charles IX* von Prosper Mérimée), 1833 unter dem Titel *Der Zweikampf* ebenfalls von Lichtenstein ins Deutsche übersetzt,<sup>75</sup> interessieren ihn nicht. Aus Gewohnheit liest der Theaterprofi angeschlagene Theaterzettel und wird so auf das Schauspiel *Der dreimal durch Gottes Fügung wunderbar errettete Prinz Henricus aus Schwaben* aufmerksam, das im Innsbrucker Vorort Pradl gegeben wird. Quellen zu diesem Drama sind nicht nachweisbar. Seine „Ahnung“ von „etwas Ausserordentliche[m]“ wird aber rasch zerstreut durch den anonymen Begleiter, der die angekündigte Vorstellung in Pradl als „Komödie“ abtut (man denke an das Schimpfwort ‚Komödie‘ bei Lenz) und „nicht halb so gut“ findet wie das Theater in Büchsenhausen. Denn hier spielten „bloss Mädchen“ alle Rollen, „[a]uch die Männerrollen“. Damit ist die in der Inhaltsübersicht zum Kapitel „Innsbruck (Fortsetzung)“ angekündigte Abhandlung über die „Bauernkomödien“ auch schon zu Ende und Lewald fährt fort mit dem Kapitel „Theater in Büchsenhausen“. Nach einem kurzen Weg gelangen Lewald und sein Begleiter dorthin.

Links vom Wege, auf dem Hof einer alten Bäuerin fanden wir das Theater von Brettern. Eine kleine Thür zur Seite war geöffnet, wo das Eintrittsgeld erlegt wurde. Auf dem Zettel, den man uns überreichte, war zu lesen: „Mit gnädiger Bewilligung wird heute Sonntag von einer Mädchengesellschaft aufgeführt, ein Trauerspiel unter dem Titel: *die heilige Genovefa*, ein wahrer Spiegel der Geduld. Es wird auch in jedem Act der Vorstellungen die *Tugend des ägyptischen Joseph* entgegen vorgestellt. Der Schauplatz ist bekannt. Es kann auch bei jeder [Witterung] gespielt werden. Der Anfang ist um halb zwei Uhr.“

Um fünf Uhr war alles vorbei.

Eine Gesellschaft junger, zum Theil sehr hübscher Mädchen spielte hier wirklich Komödie; die Männer- und Frauenrollen waren mit Mädchen besetzt, mein Freund hatte die Wahrheit gesagt.<sup>76</sup>

<sup>73</sup> Lewald (1838), S. 29–30.

<sup>74</sup> Scribe (1830). Die Aufführung der Oper am Münchner Hoftheater 1833 rezensiert Lewald in seiner Zeitschrift *Unterhaltungen für das Theater-Publikum*: Lewald (1833).

<sup>75</sup> Planard (1833).

<sup>76</sup> Lewald (1838), S. 30. Hervorhebungen im Original durch Sperrung. Statt „Witterung“ steht im Original „Vorstellung“. Bei Lewald (1844b), S. 21, steht an der gleichen Stelle „Witterung“. Die Textstelle wurde hier entsprechend korrigiert.

Der Satz „Um fünf Uhr war alles vorbei.“ ist doppelzünftig. Lewald scheint un schlüssig, was er von der Vorstellung halten soll.<sup>77</sup> Im weiteren Textverlauf gibt er sich jedenfalls beeindruckt, gemessen auch daran, wie ausführlich er berichtet. Auf die „vorgestellt[e]“ *Tugend des ägyptischen Joseph* vor den einzelnen Akten der *Genovefa* – mit den ‚Vorstellungen‘ sind Tableaux gemeint – wird noch zurückzukommen sein.

Ich war ganz entzückt von diesem Schauspiele. Als es zu Ende war, lief ich in meiner Eigenschaft als alter Regisseur auf die Bühne. Hier lernte ich Frau Anna Pritzin, die Spielführerin (*Directrice*) kennen.

Sie ist die Wittve eines Schuhmachers, und hat sonst auch Komödie gespielt. Jetzt begnügt sie sich damit, Stücke zu dichten und selbst in die Scene zu setzen. Bis jetzt wurden 21 Theaterstücke von ihr zur Welt gebracht. Sie selbst hatte die Güte mir folgenden *Catalogue raisonné* darüber mit grosser Bescheidenheit mitzutheilen:

„Mein frühestes war: Ritter Theodor – sehr gut ausgefallen. Dann kam die Passion – 123 Personen spielten es. – Kaiser Oktavianus – prächtig ausgefallen. – Ritter Pontus, Königssohn von Gallizien – gar ein schönes Stück. – Johann und Paul, die Wetterherren. – Kaiserin Hildegard und die heilige Cäcilia. – Lupoldus, Herzog aus Schwaben, oder Kaiser Konradus – gar eine schöne Begebenheit. – Die Hochzeit auf der Alm, ausbündig ausgefallen, ein schönes Stück. – Eustach und Alexis und Eugenia. – Johannes Quarinus. – Chlorus und Chlorisanthus, zwei Meuchelmörder. – Florida, das ungerathene Kind. – Mathilde von Arlstein. – Ferdinand, oder Herzog von Arragonien. – Albert, oder das belohnte Messopfer.“<sup>78</sup>

Lewald nennt den Namen der Autorin („Anna Pritzin“) und berichtet, dass alle ihre Stücke mit anhaltenden Erfolgen aufgeführt würden und sie immer weiter neue schreibe.

Es ist nicht zu läugnen, dass sie zu den fruchtbarsten Schriftstellerinnen gehört. Sie schien ungefähr 50 Jahre alt, und von gutem Aussehen. Von frühester Jugend regte sich schon in ihr der Trieb zur Dichtkunst.

Die Zwischenacte werden durch mimische Darstellungen oder sogenannte Tableaux ausgefüllt, deren Stoff grösstentheils aus der Bibel entlehnt ist. Ein Genius mit Flügeln und einem Scepter in der Hand, geht vorn beim Souffleurkasten auf und ab, und singt die Erklärung dazu.

In allen diesen Stücken erscheint die lustige Person, die nach Landesart gekleidet ist, nur etwas phantastischer mit Blumen und Bändern geputzt. Von dem Darsteller dieses Charakters hängt, wie natürlich das Gelingen und Misslingen des Ganzen in hohem Grad ab.

<sup>77</sup> Dieser Satz fällt ein paar Jahre später auch Lindner (1845), S. 70, ins Auge: „Um fünf Uhr war alles vorbei,“ sagt Lewald, aber: was denn? – fragt der Leser, der deßwegen nicht eigends nach Tirol reisen kann, wie war das Stück, welchen Kunstwerth hatte es, in welchem Verhältniß stand es zu ähnlichen Darstellungen? hat der Verfasser jene ältern Schilderungen nicht gekannt? – – Dieses harmlose Volksschauspiel, oder wenn man lieber will diese Bauernkomödie wird gewiß noch lange fort dauern, während im aufgeklärten, protestantischen Norddeutschland das *alte Puppenspiel* vor etwa 20 bis 30 Jahren zu Grunde gegangen ist, nachdem es zuletzt noch einiges Aufsehen erregt hatte.“ Hervorhebungen im Original durch Sperrung.

<sup>78</sup> Lewald (1838), S. 30–31.

Nachdem das Schauspiel beendet war, brachten wir den Abend mit der Spielführerin und ihren ersten *Emplois* in Büchsenhausen zu, und ergötzten uns sehr an den naiven Aeusserungen dieser Künstlerinnen des Gebirges. Bei meiner Nachhausekunft suchte ich Aufschluss über Ursache und Zeit der Entstehung dieses seltsamen Kunstzweiges zu erhalten, aber vergebens – meine gelehrten Freunde wussten mir nichts Genaueres darüber mitzuteilen.<sup>79</sup>

Das in der Kritik volksmäßigen Theaters typische Narrativ ist in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts meist dasselbe: Der Rezensent sieht das Spiel und ist davon beeindruckt, dann mischt er sich in die Truppe und erfährt von Gewährspersonen weitere Details, die er in seinem Bericht referiert. Ursprung und Vorläufer dieser Theatertradition, auch das wird in aller Regel ergänzend betont, seien nicht bekannt.

An der Charakterisierung der Stücke Pritzis fällt eine Ähnlichkeit zu Schulers Systematik der Bauernspiele auf. Schon die Tableaux aus der Geschichte des ägyptischen Joseph vor den einzelnen Akten des Genovefa-Spiels, die im oben von Lewald zitierten Theaterzettel aus Büchsenhausen erwähnt werden, lassen daran denken. Zwischen die Akte seien „mimische Darstellungen“ und „Tableaux“ gefügt (Schuler verwendet die Begriffe „mimisch“ und „Pantomime“), die „der Bibel entlehnt“ seien (Schuler: „biblischen Inhalts“). Lewald nimmt einen „Genius“ wahr, Schuler einen „Schutzengel“. Zu erklären ist das wohl weniger als ein Fall von Intertextualität (für den zu ermitteln wäre, ob Lewald die Darstellung von Schuler gekannt hat oder nicht), sondern viel eher dadurch, dass beide den gleichen Theatertypus sehen. Erstaunlich und bezeichnend dabei ist, dass das dramaturgisch und stilistisch rückwärtsgewandte Theater in Büchsenhausen bei Lewald, dem als Münchner Theaterkritiker und Herausgeber von Theaterjournalen das Theater seiner Zeit sehr wohl geläufig war (auch wenn er selber einen Bescheidenheitstopos bemüht und betont, dass er „nicht als Kritiker davon sprechen“ will<sup>80</sup>), keinesfalls Naserümpfen, sondern im Gegenteil Entzücken und Begeisterung hervorruft. Rückwärtsgewandtes Theater allein, also etwa eine Haupt- und Staatsaktion, reicht nicht, um den professionellen Theatergänger Lewald in Erstaunen zu versetzen, erst durch den ländlichen Tiroler Kontext wird das besuchte Schauspiel für ihn zu einem Erlebnis. Bauernspiele, so zeigt sich hier, sind Ergebnis eines Stilisierungsprozesses, für den räumliche und ästhetische Differenz zwischen Zentrum und Peripherie ausschlaggebend sind („Wohl niemand reist nach Tirol, um ein mittelmässiges Theater zu besuchen“,<sup>81</sup> kommentiert Lewald das Programm des Innsbrucker Hoftheaters). ‚Ländlichkeit‘, die mit Bauernspiel assoziiert wird, potenziert sich im Laufe des

<sup>79</sup> Lewald (1838), S. 31–32.

<sup>80</sup> Lewald (1844b), S. 20: „Ich habe auf einer kleinen Reise, die ich unternommen, dieses Theater *entdeckt*, darf ich sagen, da bis jetzt von demselben noch kein Kritiker gesprochen hat. Aber auch ich will nicht als Kritiker davon sprechen, sondern nur von dem Dasein dieses lebenswürdigen Theaters meine Leser benachrichtigen.“ Hervorhebung im Original durch Sperrung.

<sup>81</sup> Vgl. das auf S. 118–119 in diesem Buch besprochene Zitat von Lewald (1838), S. 29–30.

19. Jahrhunderts zu einem Distinktionsmerkmal auch für das Volksschauspiel. Wendelin Schmidt-Dengler schlägt für die Charakterisierung des Volksstück-Ambientes den Begriff der „Rustikalität“ vor.<sup>82</sup> Eng verknüpft ist der Aspekt des Ländlichen mit der ‚Entdeckung‘ von Landschaft und Natur, die unter anderem das große touristische Interesse an den Alpen vorantreiben wird. ‚Rustikalität‘ gesellt sich im späten 19. Jahrhundert als Charakteristikum für Volksschauspiele neben das ‚Alter‘, das seit Herder als kennzeichnend für Volkspoesie gilt.

Mit der Erwähnung und kurzen Charakterisierung der Schauspielerin, Bühnendichterin und Prinzipalin Anna Pritzi legt Lewald eine verfolgenswerte Spur. Vor ihm hat bereits Karl Immermann über das Theater der „Landmädchen“ in Innsbruck berichtet. Im Spätsommer 1833 bereist er erstmals Tirol, das er zuvor in seinem Andreas-Hofer-Drama *Das Trauerspiel in Tyrol* (1828) thematisiert hat.<sup>83</sup> Von seiner Tirol-Reise berichtet er im Reisebericht *Blick in's Tyrol*, der im zweiten Band seiner *Schriften* (1835) erscheint.<sup>84</sup> Er schreibt darin von einem Theaterbesuch in Pradl bei Innsbruck, wo „Landmädchen [...] ein selbstverfertigtes Stück aufführen“, „eine alte Chroniken-Geschichte von einem Herzoge Lupoldus“.<sup>85</sup>

Die Mädchen waren trefflich bunt herausstaffirt, die, welche Männer spielten, trugen Schnurrbärte, sie recitirten und agirten in abgemeßner Marionettenweise. Ihr Auftreten war auch mehr eine Art von Tanzschritt. Man sieht überall, wo die Kunst beginnt, ihr Bestreben, sich nur erst völlig dem Natürlichem entgegen zu setzen, um ihrer selbst bewußt zu werden.<sup>86</sup>

Den Namen Anna Pritzi nennt Immermann nicht. Wohl aber nennt ihm Tage später die Darstellerin des Jägermeisters im *Lupoldus* den Namen der „Frau Kemperin“, welche „*die Spielführerin*“ und die Autorin des besagten Lupoldus-Spiels und eines weiteren Genovefa-Spiels sei.<sup>87</sup> Weil Immermann und Lewald darin übereinstimmen, dass die Truppe ausschließlich aus Frauen besteht, und beide die Dramen *Genovefa* und *Lupoldus* als Werke der Autorin nennen, ist davon auszugehen, dass auch Immermann sich auf Anna Pritzi bezieht.

Seit Lewald wird immer wieder über diese Dramatikerin geschrieben. Meist werden frühere Quellen kolportiert, nur äußerst selten werden die Darstellungen durch neue Recherchen ergänzt. Der Wiener Schriftsteller und Beamte Johann Gabriel Seidl (1804–1875) erwähnt die Autorin und ihr Theater in Büchsenhausen in seinen *Wanderungen durch Tyrol* (1840). Er weist auf ihr „Viertelhundert [...] Stücke“

<sup>82</sup> Schmidt-Dengler (1986).

<sup>83</sup> Immermann (1828).

<sup>84</sup> Immermann (1835). Dem Text als Motto vorangestellt ist die erste Strophe von Ludwig Tiecks Gedicht *Die Tyroler*.

<sup>85</sup> Immermann (1835), S. 521.

<sup>86</sup> Immermann (1835), S. 522.

<sup>87</sup> Immermann (1835), S. 531. Hervorhebung im Original durch Sperrung und doppelte Anführungszeichen.

hin und schlussfolgert: „Sie fand als Dichterin und Darstellerin vielleicht besseren Lohn und Gewinn, als mancher deutsche Dramatiker [...]“.<sup>88</sup> In seinem langen Vorwort zu dem von ihm herausgegebenen *Karl der Zwölfte vor Friedrichshall* (1845) zitiert Heinrich Lindner (1800–1861) Lewalds Schilderung des Theaterbesuchs in Büchsenhausen und dessen Begegnung mit Pritzi.<sup>89</sup>

Der Innsbrucker Germanist Ignaz Vinzenz Zingerle äußert sich in seinem Beitrag *Bauernspiele in Tirol* (1863) über Pritzi, allerdings ohne ihren Namen zu nennen: „Die meisten und besten Stücke rühren von einer Schusterfrau her, die seit vierzig Jahren für die Volksbühne thätig war. Sie genießt in ihren alten Tagen das Glück, zu sehen, daß ihre Komödien, die schon vor 30 oder 40 Jahren gegeben wurden, heute noch ziehen, ja das Publikum fesseln.“<sup>90</sup> Gar 80 Stücke schreibt ihr der Innsbrucker Schriftsteller und Volkskundler Ludwig von Hörmann zu. Auch er nennt ihren Namen nicht, sondern bezeichnet sie metonymisch als „[e]ine ländliche Charlotte Birchpfeiffer“, womit er auf die Schauspielerin und Theaterdirektorin und als Dramatikerin außerordentlich erfolgreiche Charlotte Birch-Pfeiffer (1800–1861) anspielt.<sup>91</sup> Namentlich auf Lewald bezieht sich der Wiener Germanist Eduard Castle in seinem Beitrag *Vom Pradltheater und anderen Tiroler Bauerntheatern* (1928) in der Programmzeitschrift von Radio Wien, in dem er kurz auf Pritzi, „die Spielführerin“ und „Verfasserin von 21 Stücken“, eingeht.<sup>92</sup>

Substanziell Neues weiß erst der Literaturhistoriker Simon Marian Prem (1853–1920) in seiner posthum erschienenen *Geschichte der neueren deutschen Literatur in Tirol* (1922) zu Anna Pritzi zu ergänzen. Er nennt ihren Geburtsort St. Nikolaus in Innsbruck und ihr genaues Sterbedatum („gest. 12. November 1861, 85 Jahre alt“), woraus sich ihr Geburtsjahr 1776 errechnen lässt, und erklärt ihren Namen: Pritzi leite sich ab aus ihrem Mädchennamen Brix, ihr verehelichter Name laute Reithmayr. „Unter ihren Stücken befand sich ein Eustachius, Kaiser Oktavian, Herzog Lupoldus von Schwaben, ein Passionsspiel und vor allen ‚Die Hochzeit auf der Alm‘.“<sup>93</sup>

<sup>88</sup> Seidl ([1840]), S. 102.

<sup>89</sup> Lindner (1845), S. 67–70.

<sup>90</sup> Zingerle (1877), S. 68.

<sup>91</sup> Hörmann (1874), S. 3: „Eine ländliche Charlotte Birchpfeiffer lebte noch vor wenigen Jahren in Hötting. Sie war einst selbst ‚Spielführerin‘ des Bauerntheaters in Büchsenhausen und beschäftigte sich noch in ihren alten Tagen damit, Theaterstücke zu verfassen, deren Sujet sie natürlich aus Büchern oder Heiligen-Legenden entlehnte und mit mehr oder weniger Zuthaten ihrer eigenen Phantasie für die Bühne zurichtete. Es gelang ihr mitunter gar nicht schlecht. Anfangs der Sechziger-Jahre besuchte ich sie noch in Hötting. Es war eine äußerst liebe Frau mit ein paar blitzenden Augen trotz ihres hohen Alters. Sie schrieb gegen 80 Stücke.“

<sup>92</sup> Castle (1928), S. 728.

<sup>93</sup> Prem (1922), S. 78.

Bis herauf in die Gegenwart wird Anna Reithmay(e)r alias Anna Pritzi in der Forschungsliteratur erwähnt und in Lexika verzeichnet.<sup>94</sup> Ilse Korotin bezeichnet in ihrem *Lexikon österreichischer Frauen* (2016) Reithmayrs Damenensemble als „Amazonentheater auf Schloss Büchsenhausen“.<sup>95</sup> Von den Texten der ‚viertelhundert‘ Stücke der Autorin fehlt heute jede Spur. Es kann sein, dass die Manuskripte im Laufe der Zeit verloren gegangen sind. Doch es kann auch sein, dass die Autorin sie nicht für die Aufbewahrung über ihre Zeit als Prinzipalin oder ihren Tod hinaus bestimmt hat. In diesem Fall käme ein älteres, in Zusammenhang mit Wandertruppen oft beschriebenes Text- und Autorschaftsverständnis zum Tragen, das ein Theaterstück nicht als geistiges Eigentum eines Verfasserindividuums, sondern als Gemeinschaftsbesitz einer Truppe versteht und seine Existenz untrennbar mit den Aufführungen auf der Bühne verbunden sieht. Wird ein Stück nicht mehr gespielt, verliert das Manuskript seine Tradierungswürdigkeit und Daseinsberechtigung.

#### 6.4 Adolf Pichlers philologische Kontextualisierung der Bauernspiele – Mit einem Exkurs zur Zensur

Adolf Pichler (er selbst verwendet die Schreibungen „Adolf“ und „Adolph“ alternierend) wurde 1819 in Erl in Tirol geboren und starb 1900 in Innsbruck. Er studierte Medizin in Innsbruck und Wien, wo er 1848 zum Doktor der Medizin promoviert wurde. Anschließend unterrichtete er lange Zeit Naturgeschichte und Deutsch am Innsbrucker Gymnasium. Seine Berufung zum Professor für Naturgeschichte und Allgemeine Landwirtschaftslehre an der Universität Innsbruck scheiterte an seiner liberalen Gesinnung. Auch der Vorschlag der Philosophischen Fakultät, ihn auf den neu geschaffenen Lehrstuhl für Deutsche Sprache und Literatur zu berufen, wurde vom Wiener Ministerium aus politischen Gründen abgelehnt. Statt seiner ging 1851 der Ruf an Ignaz Vinzenz Zingerle. Erst 1867 wurde Pichler zum Professor berufen, nun auch begünstigt durch ein verändertes, von Liberalismus geprägtes politisches Klima,<sup>96</sup> und zwar auf den neu geschaffenen Lehrstuhl für Mineralogie und Geologie. Pichler schrieb Gedichte, politische Lieder, Erzählungen, ein Drama und Reisebilder sowie germanistische, geologische und botanische Abhandlungen.<sup>97</sup> Seine *Gesammelten Werke* umfassen 17 Bände.<sup>98</sup>

<sup>94</sup> Vgl. etwa Huemer (1958), S. 14; Giebisch und Gugitz (1964), S. 326; Riccabona, Sauter und Unterkircher (2017).

<sup>95</sup> Korotin (2016), S. 2685.

<sup>96</sup> Kwan (2013), S. 1: „Liberalism aimed at harmony through reason and open discussion. [...] Austro-German liberalism developed its ideas with the intention of regenerating and modernising the Habsburg Monarchy – its state system, administration, economy and society in general.“

<sup>97</sup> Vgl. Huter (1983); Holzner und Oberkofler (1983), S. 2–3; Bernhart (2007a), S. 383 und 386.

<sup>98</sup> Pichler (1905–1909).



Zwei Arbeiten Pichlers sind im vorliegenden Zusammenhang von Interesse: das Buch *Ueber das Drama des Mittelalters in Tirol* (1850) und die in drei Teilen erschienene Arbeit *Ueber Bauernspiele in Tirol. Ein Beitrag zur Geschichte deutscher Volksdichtung* (1854).

*Ueber das Drama des Mittelalters in Tirol* besteht aus einer Abhandlung und einem Anhang. Das Buch ist die erste Darstellung nebst Teiledition des Sterzinger Spielarchivs von Vigil Raber (1490–1552), das der Historiker und spätere Begründer des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung Albert Jäger um 1848 aufgefunden hat.<sup>99</sup> Jäger habe Pichler gebeten, die „neun Papierhefte alter Schauspiele in halbrüchigem Folio“ durchzusehen und zu prüfen, „ob sich vielleicht etwas davon für die Veröffentlichung eigne“.<sup>100</sup> Pichler kann sich

[...] bald hinlänglich überzeugen, daß der Inhalt derselben größtentheils sehr wenig poetischen Werth habe, und es schien daher in dieser Rücksicht gerathen den Gegenstand ganz kurz abzufertigen. Bald aber überwog der Gedanke, die Kunstgeschichte habe nicht bloß vollendete Werke, deren ein jedes Volk ja ohnehin nur sehr wenige zählt, zu berücksichtigen, sondern alles worin sich der Geist schaffend und mit Ernst bethätigte; denn ein Zeitraum wird nur aus der Gesammtheit der Richtungen, in welche sein Streben auseinander ging, begriffen. Zugleich wußte ich auch, es sei von Schauspielen des Mittelalters im Verhältnis zu andern Zweigen der Literatur bisher nur wenig veröffentlicht worden; ich wollte daher aus einer so reichlichen Quelle für die Sittengeschichte jener Tage nicht bloß mit der hohlen Hand schöpfen. Noch mehr bestimmte mich der Umstand dazu, daß in diesen Handschriften eine Menge von Angaben sich vorfinden, welche insbesondere für Tirol, dessen Volksschauspiel seit den ruhmvollen Tagen Friedrichs mit der leeren Tasche in hohen Ruf stand, von Wichtigkeit sind.

Eine einfache Skizze der Schicksale des Dramas in unsern Bergen würde gewiß Beifall finden: von seinem Ursprunge, den es wahrscheinlich wie über all aus der Kirche herleitete, wie es erst in den reichen Städten und dann von Thal zu Thal aufblühte, wie ein verfolgte Fürst durch dasselbe Rettung fand, bis auf die Gegenwart, welche seinen Untergang sah, wie den so mancher andern Volksbelustigung. Er wurde herbeigeführt durch die Engbrüstigkeit des modernen Polizeistaates, dem bei jedem freien Athemzug des Volkes für das Lebenslicht bangte, und durch die Gewissensstrenge mancher Priester, deren, wenn auch wolmeinende Beschränktheit das Kind mit dem Bade verschüttete. Einen sehr mächtigen Hebel zum Umsturz lieferte die Entartung des Schauspieles selbst; – es war ja leichter zu vernichten als zu bessern! Doch wozu ein Lied, das keinen Todten lebendig macht? Die sogenannten Bauernspiele wie sie jetzt wieder in der Nähe von Innsbruck gegeben werden, sind meistens nichts anders als jämmerliche Karikaturen der jämmerlichen Bühne unserer Provinzialhauptstadt.<sup>101</sup>

<sup>99</sup> Zur Geschichte dieses Archivs, v.a. zu den politisch bedingten Wirrungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, vgl. Lipphardt und Roloff (1980–1996), Bd. 1 (1980), S. 1–3.

<sup>100</sup> Pichler (1850), S. 1.

<sup>101</sup> Pichler (1850), S. 1–2. Die Anspielung auf Friedrich IV. von Tirol, genannt mit der leeren Tasche (1382–1439) bezieht sich auf die Sage, dass sich dieser vor Aufständischen während einer laufenden Theatervorstellung in Landeck auf die Bühne gerettet habe. Erzählt wird die Geschichte auch von Zingerle (1877), S. 42.

Diese Darstellung vermittelt ein umfassendes Stimmungsbild zum liberal und kirchenkritisch gesinnten Pichler im katholisch-klerikalen Tirol um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Volksschauspiele, zu denen Pichler auch Rabers Spiele zählt, ermöglichten ein tieferes Verständnis der mittelalterlichen Kulturgeschichte, die hier mit dem zeittypischen Terminus „Sittengeschichte“ bezeichnet wird. Auch wenn sie nicht Teil der Hochkultur sind und Pichler ihnen nur „wenig poetischen Werth“ zugesteht,<sup>102</sup> sind die Spiele gerade deshalb von besonderem Interesse. Der Umstand, dass bislang nur wenige mittelalterliche Dramentexte veröffentlicht seien, ermuntert ihn zusätzlich zur Inangriffnahme der philologischen Beschäftigung mit Rabers Spielen und zu deren Herausgabe.

Bemerkenswert sind die Gedanken zu einer Tiroler Dramengeschichte, in der den Dramen, wie sonst nur belebten Wesen, „Schicksale“ zugebilligt werden. In einer solchen Geschichte („Skizze der Schicksale des Dramas in unsern Bergen“) würde Pichler den „Ursprung“ der Dramen in der „Kirche“ diagnostizieren und sodann die Weiterentwicklung der Dramen in den „Städten“ und die Übernahme durch das „Thal“ in den Blick nehmen. Im Umgang mit Volksschauspielen ist dieser Ansatz neu und Ausdruck philologischer Professionalisierung. Während Kritiker bislang von ‚alten‘ Ursprüngen im Dunkel der Geschichte sprechen, lenkt Pichler seinen analytischen Blick auf literaturgeschichtliche Zusammenhänge.<sup>103</sup>

Von den mittelalterlichen Dramen respektive den Volksschauspielen grenzt Pichler „[d]ie sogenannten Bauernspiele“ deutlich ab. Diese repräsentierten den „Untergang“ der Volksschauspiele und seien „jämmerliche Karikaturen der jämmerlichen Bühne unserer Provinzhauptstadt“. Wenn er sie dennoch streift, ist das wohl seiner Sympathie für Widerständigkeit gegen kirchliche Obrigkeit geschuldet.<sup>104</sup> Auch wenn seinem Buch, wie er schreibt, „vorderhand ein anderes Ziel ge-

---

**102** Zuletzt kommt dieses Verständnis bei Roloff (2005), S. 175–176, zum Ausdruck: „Sie [die Edition der Volksschauspiele von Karl Konrad Polheim, Erg. T.B.] bringt [...] eine Unterschichtenliteratur zutage, die bisher mental nur wenig ins Bewußtsein gekommen ist und die in gewisser Weise eine interessante Kontrasterscheinung zur sonst nur gesehenen Höhenkamm-Literatur darstellt. Insbesondere unter dem Aspekt der Mentalitätsforschung bietet diese Literatur wesentliche neue Aufschlüsse. Man lese die Passionsdarstellungen und beachte die unterschwellig antisemitischen Züge in diesen Volkstexten! Insofern wäre eine weitere Dokumentation dieser Texte wünschenswert – nicht aus literarisch-volkskundlichen Befindlichkeiten sondern als Ausdruck mentaler Befindlichkeiten in Kreisen, die sonst in ihren Vorstellungen schwer zu fassen sind.“

**103** Ein weiteres Beispiel für einen frühen literaturhistorisch geschärften Blick für den Zusammenhang zwischen Schuldramen und Volksschauspielen ist der vier Jahre später erschienene und bislang kaum berücksichtigte Aufsatz von [Anonymus] (1854). Die darin vertretene chauvinistische Position wird auf S. 243–244 in diesem Buch thematisiert.

**104** Zur Charakterisierung Pichlers vgl. Holzner und Oberkofler (1983), S. 2–3, sowie den namentlich nicht gezeichneten Eintrag im *Lexikon Literatur in Tirol*, betreut vom Forschungsinstitut Brenner-Archiv der Universität Innsbruck unter [https://orawww.uibk.ac.at/apex/uprod/f?p=20090202:2:0::NO::P2\\_ID,P2\\_TYP\\_ID:611](https://orawww.uibk.ac.at/apex/uprod/f?p=20090202:2:0::NO::P2_ID,P2_TYP_ID:611) (2.6.2019).

steckt ist“, nämlich die Teiledition des Spielarchivs von Raber, so werde er doch „an passenden Stellen hie und da einiges [...] berühren, was außerhalb des Kreises ligt, dem die aufgefundenen Hefte [Rabers, Erg. T.B.] angehören“.<sup>105</sup> Was er damit meint, wird am Schluss der Abhandlung deutlich. Hier lässt Pichler eine Auswahl von „Akten über die Aufhebung der alten Bauernspiele in Tirol“ aus der Zeit zwischen 1791 und 1816 folgen.<sup>106</sup> Es handelt sich um eine kommentierte Edition kirchlicher und staatlicher Direktiven und Verbote, aber auch von Einsprüchen gegen diese.

Der erste Widerspruch gegen diese Volksbelustigungen [gemeint sind die Bauernspiele, Erg. T.B.] scheint von jenem Stande ausgegangen zu sein, welchem Deutschland die Entstehung des religiösen Dramas überhaupt verdankt. Ernstere Priester mögen sich zuerst an dem Mißverhältnisse zwischen dem hohen Inhalte der Evangelien und der rohsinnlichen Darstellung gestoßen haben [...].<sup>107</sup>

In allen Texten der Zensur (und den Einsprüchen dagegen), die Pichler ediert, fallen sehr oft die Begriffe ‚Bauernspiel‘ und ‚Bauernkomödie‘ (seltener ‚Bauerntheater‘). Dies macht deutlich, wie gängig die Bezeichnung ‚Bauernspiel‘ in der Zensursprache des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts ist. Verwendung finden in Pichlers Belegmaterialien auch die Bezeichnungen ‚Volksschauspiel‘, ‚Volkskomödie‘, ‚Volkstheater‘, ‚Volksspiel‘, ‚Passion‘, ‚Passionsvorstellung‘, ‚Passionsspiel‘, ‚ländliches Schauspiel‘, ‚städtisches Schauspiel‘ und die allgemeineren Bezeichnungen ‚Komödie‘, ‚Vorstellung‘, ‚Lustspiel‘ und ‚Trauerspiel‘.<sup>108</sup> Der Begriff ‚Volksstück‘ fällt nie. Pichlers Quellenedition macht deutlich, dass Bauernspiel und Volksschauspiel durch die Zensur eine negative Bedeutungsprägung erfahren. Wenn vor diesem Hintergrund beispielsweise das bischöfliche Kirchengericht von Brixen in einem Rundschreiben vom 29. September 1816 allen untergebenen Priestern „auf das strengste“ verbietet, „bei diesen Bauernspielen Spielführer, Musikdirektoren, Handlanger und Beförderer zu machen“,<sup>109</sup> so darf davon ausgegangen werden, dass ein solches Verbot eine Zeitlang nachwirkt und auch die Beschäftigung mit diesen Gegenständen nicht gerade fördert. Diese kirchliche Einflussnahme darf als eine der Ursachen dafür gelten, warum in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhun-

**105** Pichler (1850), S. 2.

**106** Pichler (1850), S. 72–92, Zitat S. 72.

**107** Pichler (1850), S. 72. Zur Theaterzensur in Tirol vgl. die ältere, doch sehr materialreiche Arbeit von Sikora (1905a). Vgl. zuletzt Simek (1992), bes. S. 78–106; Huber (2016).

**108** Pichler (1850), S. 72–92 passim.

**109** Zit. nach Pichler (1850), S. 75. Das Rundschreiben des bischöflichen Kirchengerichts von Brixen vom 26. September 1816 legt „der gesamten Curatgeistlichkeit und vorzüglich den Herren Dechanten“ mit Nachdruck nahe, „das Volk über die so mannigfaltige Schädlichkeit solcher Spektakel durch vernünftige Vorstellungen zu belehren, und dadurch schon jetzt die Verminderung der Bauernspiele zu bewirken, und zugleich deren künftige gänzliche Abstellung auf eine würdige Art vorzubereiten. Ueberhaupt aber ist allen Geistlichen auf das strengste verboten, bei diesen Bauernspielen Spielführer, Musikdirektoren, Handlanger und Beförderer zu machen.“

derts nicht nur hier und dort Aufführungen ausbleiben, sondern auch dafür, dass die publizistische Beschäftigung mit Volksschauspielen alles eher als floriert und Kritiker auffallend oft das Epitheton ‚sogenannt‘ voranstellen, wenn sie das Wort ‚Bauernspiel‘ gebrauchen. Diese Umstände sind in Rechnung zu stellen, wenn Pichler mitten im katholischen Tirol um die Mitte des 19. Jahrhunderts die philologische Beschäftigung mit Bauernspielen – nun auch in einem weniger repressiven Klima als noch in den ersten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts – initiiert und in Angriff nimmt.

Die österreichische Theaterzensur ist in Literatur-, Theater- und Politikwissenschaft ein anhaltend virulentes Forschungsthema, doch der Blick bleibt meist auf Wien beschränkt.<sup>110</sup> In den Details, vor allem in den Auswirkungen auf die unterschiedlichen Kronländer der Habsburgmonarchie, ist die Lage kompliziert. Interferierende und konkurrierende staatliche und kirchliche Behörden, divergierende Ansichten in Fragen der Bildung und des öffentlichen Theaters und die große geographische Entfernung der weiten ländlichen Peripherien zum Zentrum Wien bedingen vor Ort, so auch in den Städten und Dörfern Tirols, eine Vielzahl von kleinteiligen, mitunter widersprüchlichen Reaktionen und Entwicklungen, auf die Pichler sehr früh aufmerksam macht.

Auch wenn Norbert Bachleitner festhält, dass Kaiser Franz II. ab 1792 „eines der rigidesten Zensursysteme Europas“ einführt,<sup>111</sup> ist dieses in den Peripherien der Kronländer mitunter kaum in der Lage, ein unerwünschtes Theaterspiel zu unterbinden. Pichler teilt den Bericht des Landgerichts Klausen von 1816 mit, in dem bedauert wird, dass „die Komödien Manie unter dem Volke“ ungebrochen anhalte:

[...] die Komödien wurden trotz alles Verbieters gespielt, indem gewöhnlich ganze Gemeinden mit aller Wärme dran Theil nahmen, gegen welche nur militärische Zwangsmittel gefruchtet haben würden, welche man aber, vermuthlich wegen Unwichtigkeit des Gegenstandes, – doch nicht anwenden wollte. Allein diese Nachsicht machte das Volk nur desto dreister, und nach jedem dergleichen Verbot wurden die Bauernkomödien wieder allgemeiner [...]<sup>112</sup>

Sogar Bitten um Verständnis für die Bauernspiele, auch dezidierte Stellungnahmen gegen Spielverbote sind seitens kirchlicher und staatlicher Amtsträger nachweisbar. Der (von Pichler nicht namentlich genannte) Dechant von Kufstein plädiert in seiner Eingabe an das Kreisamt Schwaz: „[...] wenigstens dürfte eine eingeschränkte Duldung der Volkskomödien nicht die schädlichste sein.“ Er begründet dies u.a. damit, dass die Einnahmen aus den selbst gespielten Passionen „wohlthätigen Zwecken“ dienen könnten und dazu, den während der Franzosenkriege „verarmten, oder gar

**110** Vgl. die frühen Beiträge von Hadamowsky (1979) und Hüttner (1980); vgl. zuletzt Bachleitner (2010); Karstens (2011); bes. S. 281–309; Piech (2016); Deutsch-Schreiner (2016).

**111** Bachleitner (2010), S. 75.

**112** Zit. nach Pichler (1850), S. 74.

abgebrannten Kirchen [...] aufzuhelfen“. „Durch Volksspiele solcher Art würde der Staat mehr gewinnen als durch gedungene Komödianten.“<sup>113</sup> Eine ausführliche (von Pichler nicht datierte) Stellungnahme gegen Passionsspielverbote schreibt der Jurist und Kreishauptmann Robert von Benz (1780–1849) an die ihm vorgesetzte Behörde und lässt darin Kenntnis der im 18. Jahrhundert geführten Dispute um das Für und Wider von Volksschauspielen erkennen.

Das Theater ist daher an sich nicht allein unschädlich, sondern im Gegentheil in vielfacher Hinsicht vortheilhaft, indem es zur Beförderung der Bildung des Herzens und Verstandes, zur Stärkung für die mühsamen Beschäftigungen des Berufes dienen kann. Mehr oder weniger muß dieß auch von Volkskomödien gelten. Es ist zwar wahr, daß diese nicht immer für so edle Zwecke bearbeitet werden [...]. Allein der Mißbrauch schließt den guten Gebrauch nicht aus [...]. Es würde eine finstere Ansicht des Lebens verrathen, wenn man dem Volke die Belustigungsart durch Spiele des Witzes und der Laune entziehen wollte. Ein frohes Volk ist meist auch ein gutes Volk; daher ist die Unterhaltung desselben auch dem Interesse des Staates gemäß.<sup>114</sup>

Benzens Intervention bei der ihm übergeordneten Behörde bleibt „freilich ohne Erfolg!“, wie Pichler kommentiert.<sup>115</sup>

Ein weiteres Beispiel für sich widersprechende Spielverbote und Spielgenehmigungen und letzten Endes für konkurrierende kirchliche und staatliche Behörden (auch für konkurrierende Ämter innerhalb der Behörden) ist das Bemühen um ein Gastspiel einer Wandertruppe am Benediktinergymnasium von Meran im Schuljahr 1793/1794. Vom Prälaten, als Oberstem des Ordenskonvents, und dem Magistrat der Stadt Meran wird das Spiel genehmigt, vom Präfekten, dem Leiter der Schule, allerdings nicht – doch gespielt wird trotzdem. Zum Ende des Schuljahrs 1800/1801 wollen die Schüler mit Erlaubnis der Schulleitung eine Komödie spielen, doch diesmal erteilt das Kreisamt die Erlaubnis nicht und die Aufführungen unterbleiben. Die Chronologie der Ereignisse lässt sich aus den Quellen rekonstruieren, die argumentativen Hintergründe aber gehen daraus nicht hervor.<sup>116</sup>

Beleg dafür, wie ein Untertan die Zensur umgeht, um an Quellenmaterial zu gelangen, das er seinem Landesherrn überreichen will, liefern die unter dem Titel *Knaffl-Handschrift* bekannten Aufzeichnungen. Johann Felix Knaffl (1769–nach 1845), Beamter und Kammeralverwalter in Fohnsdorf in der Steiermark, schreibt 1813 in Anlehnung an die für die Zeit typischen Länder-„Statistiken“ seine landeskundlichen Forschungen nieder. Zugeeignet ist das Werk Erzherzog Johann von Österreich (1762–1854). Dieser gründet 1811 in Graz das Joanneum als Museum und Lehranstalt, er gilt als wichtige Identifikationsfigur im Herzogtum Steiermark und

**113** Zit. nach Pichler (1850), S. 80.

**114** Zit. nach Pichler (1850), S. 77–78.

**115** Zit. nach Pichler (1850), S. 79.

**116** Ausführlich dazu Bernhart (2017a).

ist ein Bruder von Kaiser Franz II., der für seine rigiden Zensurmaßnahmen bekannt ist. Knaffls Aufzeichnungen mit Bildtafeln und Noten sind in zwei handschriftlichen Fassungen überliefert und tragen den Titel *Versuch einer Statistik vom kamaeralistischen Bezirk Fohnsdorf im Judenburger-Kreise*. In Druck gelangt die *Statistik* erst 1928 durch Viktor von Geramb.<sup>117</sup>

Knaffl ediert darin zwei Spiele: *Ein geistliche Kamöti oder Krippel'spiel auf die Weynacht Feyertag 1807* und *Das Paradeyspiel* mit einem *Nachspiel*.<sup>118</sup> Die Umstände der Dokumentation dieser Spiele geben Aufschluss über die mitunter geringe Wirksamkeit der Zensurmaßnahmen in abgelegenen Orten. So vermerkt denn Knaffl lapidar:

Unter die ländlichen Spiele gehört auch noch das beliebte *Weihnachts* oder sogenannte *Krippel Spiel* und das als *Nachspiel* darauf folgende *Paradeißpiel*, welche beyde zwar verbotnen sind, aber dennoch jährlich gespielt werden.<sup>119</sup>

Der Transkription der Spiele schickt er eine „Historische Vorerinnerung“ voraus, die ihrer Plastizität wegen hier in voller Länge wiedergegeben wird. Die Szenen, unter denen trotz polizeilichen Widerstands die Aufführungen zustande kommen, muten in Knaffls Schilderung geradezu absurd an.

Im verwichenen Jahre schon hatte ich Anstalten gemacht, dieses Stück, um es S. kais. Hochheit dem E.H. getreu liefern zu können, in meiner Behausung bey gesperrter Thüre aufführen zu lassen.

Allein: Die hiesige sonst so unthätige Stadtpolizey zeigte sich mit Verletzung der Hausgerechtigkeit so thätig, daß sie dieses Spiel erster Hand durch den Stadtwachtmeister gerade in dem Zeitpuncte abschaffen ließ, als Maria niederkommen sollte. Hier befürchtete ich schon einen Abortus, zumahl inzwischen die Hauptperson, nähmlich der Teufel vom Stadtwachtmeister gehohlt worden war. Natürlich nahm ich Mariam, den zitternden Joseph und die ganze Gesellschaft in Schutz.

Der Stadtwachtmeister kam zu 2ten Mahle gerade in dem Zeitpuncte, als Joseph und Maria zur Flucht nach Egypten sich anschikten.

Hier besorgte ich von dem Zagen des Josephs und der Maria, daß man mir ein Kind legen wolle. Ich exaltirte meinen Styl und meine Exegesis von der Hausgerechtigkeit und das Stück wurde vollendet.

Allein, bald nach Vollendung desselben klagte mir Herodes, daß meine Wohnung mit 20 Jägern besetzt sey, die ihn samt seinen armen Mitspielern auf Befehl des Herrn Gub. Rathes und Kreishauptmannes in Arrest führen sollten.

Ich wies die Wache von meinen Thüren weg auf die Gasse und überließ Herodes, Pontus [sic] und Pilatus ihrem Schicksale, was, weil ich ihnen eine gute Zehrung mitgab, so hart nicht ausfiel.

---

117 [Knaffl] (1928).

118 [Knaffl] (1928), S. 73–108.

119 [Knaffl] (1928), S. 69. Hervorhebungen wie im Original.

Anderten Tags früh suchte und forderte ich Genugthuung über beleidigte Hausgerechtigkeit und um 8 Uhr früh waren Könige, Landpfleger, Engel und Teufel auf freyen Fuß. Die größte Genugthuung für mich aber war die, daß man mir erlaubte, diese Komödie für den gegenwärtigen Endzweck öffentlich in Fohnsdorf spielen zu lassen.<sup>120</sup>

Bei der Textstelle „so hart nicht ausfiel“ fühlt sich der Herausgeber Geramb dazu veranlasst, Knaffls Schilderung in einer Fußnote zu kommentieren: „Dieser Bericht mit seinen – nach unserem Geschmack – etwas fragwürdigen Witzeleien, beruht im ganzen dennoch wohl auf Wahrheit.“<sup>121</sup> – Knaffl dokumentiert in anschaulicher, wenn auch anekdotenhafter Weise, wie in den Dörfern die Theaterzensur umgangen wird. Es ist anzunehmen, dass sich in Archivalien weitere Belege dafür finden ließen, wie die Zensur in den Peripherien abgewendet wird.

Mitunter kann Zensur auch in Selbstzensur oder eine Art reflexhafte Selbstkolonisation umschlagen. Davon berichtet Ludwig Steub in seinem Reisebuch *Drei Sommer in Tirol* (1846). Steub schildert die Begegnung mit einem „alten Herrn röthlichen Gesichts“ in einem Gasthaus in Längenfeld im Tiroler Ötztal. Der Herr sucht den Kontakt zu den Reisenden, indem er – wohl um Weltgewandtheit zu demonstrieren – in Französisch ein Gespräch anbahnt. Im Laufe „des deutschen Gespräches, das sich endlich doch einstellte“, fragt Steub den Herrn nach Ötztaler Sagen.<sup>122</sup> „Was? Sagen? – hob aber der andre an – wir haben keine Sagen im Oetzthale! [...] Alles nur Blendwerk! [...] – wir haben keine Sagen, sag’ ich. Wir sind aufgeklärt im Oetzthal, so aufgeklärt als anderswo.“<sup>123</sup> Der Herr schimpft „in sehr derben Worten“ über „die dummen Bücher“ und „die Fremden, die ins Land hereinkämen und die erlogenen Sagen hinaustrügen und die Leute lächerlich machten.“ Steub kommentiert: „Die Frage nach Volkssagen wird manchmal als eine Beleidigung angesehen, als ausländischer Uebermuth der mit der tirolischen Einfalt sein Spiel treiben wolle.“<sup>124</sup> Als Beispiel weist Steub auf den schlesischen Schriftsteller Eduard von Badenfeld hin, der 1825 in dem von Joseph von Hormayr herausgegebenen *Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst* einen Aufsatz in drei Teilen über Ötztaler Sagen veröffentlichte.<sup>125</sup> Durch diesen Beitrag seien die Ötztaler in „ihrem Glauben an die eigene Aufklärung so peinlich“ erschüttert worden, dass sich „die Aeltesten des Thales“ im zuständigen Landgericht einfanden, „um sich Rath zu erholen, wie und wo sie den böswilligen Injurianten gerichtlich belangen könnten, welcher der Ehre ihrer Heimath so nahe getreten sey und sie noch mit alten Mähren höhne,

<sup>120</sup> [Knaffl] (1928), S. 70–71.

<sup>121</sup> Geramb in: [Knaffl] (1928), S. 71, Fußnote 1.

<sup>122</sup> Steub (1846), S. 218.

<sup>123</sup> Steub (1846), S. 218–219.

<sup>124</sup> Steub (1846), S. 219.

<sup>125</sup> Badenfeld (1825a); Badenfeld (1825b); Badenfeld (1825c). Der Beitrag erscheint ab Ende 1825 in Fortsetzungen auch in *Bothe von und für Tirol und Vorarlberg*.

welche die neu eingeführte Aufklärung schon seit mehreren Jahren ganz abgebracht habe.“<sup>126</sup> Publizistisch springt den beleidigten Ötztalern ein „geborne[r] Oetzthaler[]“ bei, der, ohne seinen Namen zu nennen, im *Bothen von und für Tirol und Vorarlberg* öffentlich seinen Protest zum Ausdruck bringt, weil er von Badenfeld sein „geliebtes heimatliches Thal so dargestellt sah, als wären wir erst seit vorgestern aus den Wäldern hervor gegangen, und noch immer vom tiefsten Aberglauben umnachtet.“ Er werde „auf Verlangen“ nachweisen, „daß die meisten der in diesem Aufsätze vorkommenden Anekdoten entweder im ganzen Oetzthale unbekannt, oder von dem Hrn. Verfasser eigentlich mährchenmäßig verstellt“ worden seien.<sup>127</sup>

Vier Jahre nach dem Buch *Ueber das Drama des Mittelalters in Tirol* erscheint 1854 Pichlers Abhandlung *Ueber Bauernspiele in Tirol. Ein Beitrag zur Geschichte deutscher Volksdichtung* in drei Teilen in den wöchentlich erscheinenden *Österreichischen Blättern für Literatur und Kunst* der *Österreichisch-Kaiserlichen Wiener Zeitung*.<sup>128</sup> Schon der Titel zeigt sehr deutlich, dass Pichler hier – um die Mitte des 19. Jahrhunderts – Bauernspiele der Volksdichtung zurechnet. Gleich zu Beginn greift er die bereits in *Ueber das Drama des Mittelalters in Tirol* angeklungene Polemik gegen die Mär vom „uralten Ursprung“ auf und spitzt sie polemisch zu.

Fast jeder Tourist, welcher Tirol durchwanderte und nachträglich seine Reiseskizzen in Druck gab, erwähnt die Bauernspiele und verweist indem er das Eigenthümliche derselben hervorhebt, auf ihren uralten Ursprung. Dabei hat bis jetzt freilich noch Niemand etwas völlig zuverlässiges über die Quellen ihrer Entstehung und ihre Umgestaltung im Laufe der Zeiten vorgebracht; man beruft sich höchstens um das Alter zu beweisen, auf Friedrich mit der leeren Tasche, welcher vor den Landeckern ein Schauspiel aufführte oder wirft sie mit den Passionsspielen, die damit in gar keiner Verbindung stehen zusammen.<sup>129</sup>

Quellen über die Anfänge der Tiroler Bauernspiele, schreibt Pichler 1854, seien nicht bekannt, doch sei anzunehmen, dass diese wesentlich durch die Schuldramen der Innsbrucker Jesuiten angeregt worden seien, denn die „Beschaffenheit“ der Bauernspiele stimme „völlig mit jener überein, welche die berühmten Väter der Gesellschaft Jesu aufführten“. Als weiteren Einfluss nennt er das Theater des erzherzoglichen Hofes von Innsbruck, „wie auch noch jetzt die Schauspieler der dörflichen Bühnen in der Umgebung Innsbrucks jene der Stadt, so schlechte Muster sie auch sind, nachzuahmen trachten“.<sup>130</sup>

---

**126** Steub (1846), S. 219.

**127** [Anonymus] (1826).

**128** Pichler (1854a); Pichler (1854b); Pichler (1854c).

**129** Pichler (1854a), S. 209.

**130** Pichler (1854a), S. 209.



Dessenungeachtet ist jedoch eine umfassende und ausführliche Geschichte unseres Volkstheaters nicht leicht möglich, die Belege dafür sind zu lückenhaft; sie ist aber auch nicht notwendig; denn die Beschaffenheit der Stücke war Land aus Land ein überall gleich und es genügt daher über das Schicksal der Gattung im Allgemeinen zu berichten. Es genügt um so mehr, da nicht bekannt ist, daß irgend einmal an irgend einem Orte ein Individuum alle Stadien des Kreises zusammenfassend einen Mittelpunkt künstlerischer Vollendung geschaffen hätte. Dies war auch geradezu unmöglich, weil in sozialer und politischer Beziehung das Centrum fehlte, wo die Strahlen hätten zusammenfließen können. Oberinthal, Unterinthal und Vintschgau sind geographisch und volkstümlich geschieden, jedes Dorf, wo sich gerade eine tüchtige Truppe Bauern fand, galt für sich; die bedeutenderen Städte Innsbruck, Meran und Botzen kommen gar nicht in Betracht, eben weil es Städte sind.<sup>131</sup>

Pichler rät dazu, eine allfällige Geschichte des Tiroler Volkstheaters in geraffter und überblicksmäßiger Form abzuhandeln, denn die Quellenlage sei lückenhaft, nennenswerte regionale Unterschiede seien kaum feststellbar, gleichzeitig fehle der Austausch zwischen einzelnen Gebieten, auch das Fehlen eines „Centrum[s]“ habe die Entwicklung „künstlerischer Vollendung“ unterlaufen. Pichler referiert zahlreiche Spielbelege aus den Schulen der Jesuiten in Innsbruck, der Benediktiner in Meran und aus dem bischöflichen Gymnasium in Brixen und weist auf drei charakteristische Ähnlichkeiten zu den Bauernspielen hin. Kennzeichnend sei in beiden Traditionen die Adaption biblischer Stoffe, die lange Aufführungsdauer von fünf bis sechs Stunden und die Verwendung von Periochen, die Pichler als erster auch für das Bauerntheater nachweist.<sup>132</sup> Auch wenn Pichler den inhaltlichen und ästhetischen Einfluss des Hoftheaters, vor allem aber des Schultheaters auf das Bauerntheater hervorhebt, geht er nicht auf die Frage ein, wie bei der beschriebenen sozialen und politischen Disparität des Landes der Transfer von Schul- und Hoftheater in das Bauerntheater stattfinden konnte. Den zweiten Teil der Abhandlung *Ueber Bauernspiele in Tirol* eröffnet Pichler mit der These,

[...] daß unsere Bauernspiele nicht so durch und durch naturwüchsig seien, als befangene Touristen glaubten, sondern wenigstens Eine Wurzel tief in die Kunstpoesie einsenkten. Freilich hat man dabei nicht mit der Entwicklung der deutschen National-Literatur Schritt gehalten, man blieb bei uns hierin gewöhnlich um einige Dezennien hinter dem Stadium, auf welchem sie sich gerade im übrigen Deutschland befand, zurück; daher darf es Niemand Wunder nehmen, wenn die Bauernspiele des vorigen Jahrhunderts in steifen Alexandrinern mit sehr viel Rokoko ausgestattet sind. Es waren ja die Vorbilder dieser Bauernspiele selbst noch nicht über den Geschmack der schlesischen Dichter hinausgekommen!<sup>133</sup>

Die Existenz des Genres der Bauernspiele erklärt Pichler nicht aus dem Geschmack des Publikums, wie etwa Bürger sein Verständnis populärer Poesie erklärt, sondern

<sup>131</sup> Pichler (1854a), S. 209.

<sup>132</sup> Pichler (1854a), S. 209–210.

<sup>133</sup> Pichler (1854b), S. 221.

aus dem „um einige Dezennien“ verzögerten Einfluss der Hochkultur auf das Theater in Tirol. Somit gelten in seinem Verständnis Bauernspiele nicht als bewusst gepflegte Alternativdramatik (oder Kellerdramatik, um das Bild von Michler aufzugreifen), sondern als Folge eines retardierten Kulturtransfers aus den kulturellen Zentren in die Peripherien. Mit anderen Worten: Es gäbe gemäß Pichlers Argumentation keine Bauernspiele, wenn der kulturelle Austausch rascher vonstattengegangen wäre.

Die Verfasser der Bauernspiele, so Pichler weiter, waren meist „Schullehrer“ oder „Chorregent[en] an einer größeren Kirche“, ihre Namen sind „selten bekannt“, „nur der Kompositeur der eingelegten Arien wird bisweilen im Programm genannt“. <sup>134</sup> Darauf folgt eine kompakte Darstellung aufführungspraktischer Details.

Die Bühne, auf welcher die Bauernspiele aufgeführt wurden, war höchst einfach. In den meisten Fällen genügte eine Breterverzäunung, so daß die Zuschauer Sonnenschein und Regen ausgesetzt waren, oder ein Stadel; bisweilen jedoch wurden einige Theater aus Holz konstruiert, die sich in allem, was die Unbeholfenheit der bäurischen Architekten zu erreichen fähig war, nach den Vorbildern der Städte richteten, so daß es wirklich schwer zu begreifen ist, daß Jemand darin etwas Eigenthümliches sehen konnte. Da konnte man sich wohl auch darüber wundern, warum die Bauern nicht Trüffelpasteten essen und Champagner trinken. Bei den meisten Touristen herrscht eben die Sucht, etwas originelles zu sehen, wo es eigentlich nicht zu sehen ist. Zur Aufführung waren gewöhnlich nur Sonn- und Feiertage bestimmt, die Stücke begannen nach der Vesper und dauerten meist bis Abend; sie wurden fünf bis sechs Wochen hindurch wiederholt, so daß man auf einer Bühne in einem Sommer höchstens drei Novitäten zur Darstellung brachte. <sup>135</sup>

Deutlich werden hier wieder die Polemik gegen unbedarfte Kritiker und naive Touristen und Pichlers Kopfschütteln ob deren Begeisterung für Bauernspiele (was Nicolais Parodie der Volkslieder in Erinnerung ruft). Trotzdem hält Pichler Bauernspiele für „kulturhistorisch nicht ganz uninteressant[]“. <sup>136</sup> Sein analytischer Blick und seine Destruktion des Topos, wonach Bauernspiele ‚alt‘, ‚originell‘ und ‚naturwüchsig‘ seien, destabilisiert sehr früh das romantisierende Verständnis von Volksschauspiel. Pichler weist damit voraus auf differenzierende Umgangs- und Verständnisweisen, wie sie sich erst ab der Wende zum 20. Jahrhundert entwickeln. Im Schlussteil seines Beitrags *Ueber Bauernspiele in Tirol* datiert er die Hochblüte des Volkstheaters

[...] in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts [...], wo sich das Land langen Friedens und großen Wohlstandes erfreute. Jetzt [im 19. Jahrhundert, Erg. T.B.] trifft man nur wenig Volksbühnen mehr im Lande, sie sind fast ausschließlich auf die Nähe von Innsbruck beschränkt, wo sie sich durch das Sonntagspublikum aus der Stadt erhalten. Diese Bühnen wichen fast

<sup>134</sup> Pichler (1854b), S. 221.

<sup>135</sup> Pichler (1854b), S. 221.

<sup>136</sup> Pichler (1854b), S. 223.

ganz von den alten Traditionen ab; meistens werden Ritterstücke im Geschmack von Spieß und Delarosa aufgeführt.<sup>137</sup>

Bei den erwähnten Schriftstellern handelt es sich um die Bühnendichter Josef Alois Gleich (1772–1841), der u.a. das Pseudonym Ludwig Dellarosa benutzt, und Christian Heinrich Spieß (1755–1799). Andere Bauernspiele erinnern Pichler „an die Stücke des alten Hans Sachs“. Nach ein paar Auszügen aus Dramen anonymer lokaler Dichter bricht er die Darstellung ab: „Wir halten für überflüssig, weitere Auszüge zu geben, der Leser würde daraus nur erfahren, was er ohnehin schon weiß: daß Poesie und Frömmigkeit nicht immer Hand in Hand gehen [...]“. <sup>138</sup>

Pichler unterscheidet zwei Arten von „Volksbühnen“: jene älteren des 18. Jahrhunderts, die „den alten Traditionen“ verpflichtet waren, und die gegenwärtigen, die von diesen Traditionen abweichen und in Innsbrucker Vororten für ein städtisches Publikum spielen. Mit den Spielen alter Art meint er das aus Schultheatertraditionen gespeiste Drama anonymer Autorschaft, das einer neuen Art von Volksschauspielen mit ihren namentlich bekannten und gefeierten Autoren gewichen sei. Pichler nennt exemplarisch die Form der Ritterstücke, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts im oberdeutschen Raum, v.a. in Bayern und Tirol, sehr erfolgreich werden.<sup>139</sup> Regionalen Prominentenstatus erlangte etwa der als „Bauern-Shakespeare von Kiefersfelden“ bekannte Josef Schmalz (1804–1945), auf den Sigurd Paul Scheichl aufmerksam macht.<sup>140</sup> Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wird sich in Bayern und Tirol die Tradition der Ritterspiele in Richtung vereinsmäßig organisierter Theaterspiele entwickeln. Um 1900 werden Laientruppen, etwa aus Schliersee oder Kiefersfelden, mit ihren gewerblich aufgezogenen Bauernspielen kurzzeitig große Erfolge feiern und zu einem internationalen Modephänomen emporrücken.

## 6.5 Bauernspiel und Volksschauspiel – Mit Blick ins 20. Jahrhundert

Bauernspiel und Volksschauspiel sind im Verständnis des 19. Jahrhunderts im Wesentlichen Synonyme. Aufgrund seiner weniger aufgeladenen Semantik eignet sich der Bauernspielbegriff deshalb sehr, um dem Phänomen des Volksschauspiels ein Stück näher zu kommen und dessen Bedeutung weiter zu vermessen.

Das Bauernspiel ist im 19. Jahrhundert ein prominentes populäres Theaterphänomen. Der Begriff erweist sich streckenweise als stabiler als der Begriff des

<sup>137</sup> Pichler (1854c), S. 235.

<sup>138</sup> Pichler (1854c), S. 237.

<sup>139</sup> Namentlich die Ritterspiele zählt auch Zingerle (1877), S. 46, zu den Bauern- und Volksschauspielen. Vgl. auch Heitz (2006) und Weiß (2008).

<sup>140</sup> Scheichl (1994).

Volksschauspiels und etabliert sich zu einer Art Leitgattung, die zahlreiche dramatische Formen umfassen kann. Bis weit ins 20. Jahrhundert bleibt das Bauernspiel ein außerordentlich lebendiges Genre, was seine Rezeption, aber auch seine Produktion betrifft. Der Schauspieler und Theaterhistoriker Eduard Devrient und der Privatgelehrte Otto von Reinsberg-Düringsfeld zählen auch Passionsspiele wie jene aus Oberammergau oder aus dem Sarntal bei Bozen zum Genre des Bauernspiels.<sup>141</sup> So unterschiedliche Persönlichkeiten wie die Universitätsgermanisten Karl Weinhold,<sup>142</sup> Ignaz Vinzenz Zingerle,<sup>143</sup> Karl Bartsch,<sup>144</sup> Karl Julius Schröer<sup>145</sup> und Eduard Castle,<sup>146</sup> der Rechtsgelehrte Carl Gareis unter dem Pseudonym Conrad Grünwald,<sup>147</sup> der Sammler August Hartmann,<sup>148</sup> die Bibliothekare Ludwig von Hörmann<sup>149</sup> und Anton Dörner,<sup>150</sup> der Oberpostmeister und Hobbyentomologe Carl von Gumpfenberg,<sup>151</sup> der Verleger Hermann Meister<sup>152</sup> und der Schriftsteller Karl Kraus<sup>153</sup> werden sich in Abhandlungen, Buchkapiteln oder kürzeren Reflexionen dazu äußern. Als ein Vorbild für „völkische“ Spiele gelten Bauernspiele gemäß der Propagandaschrift *Das Volksspiel im Nationalsozialistischen Gemeinschaftsleben* (1943):

Bauernspiele sind viele unserer besten. Im Bauerntum ruhen die Urkräfte unseres Volkes. Bauer, halte an deiner Erde fest, werde nicht untreu! Laß dich nicht locken von der Stadt! Dein Leben und deine Pflicht sind Saat und Ernte! Wehrhaft mußt du werden, Bauerntum, wehrhaft nach innen und wehrhaft nach außen! So ruft es durch all diese Spiele.<sup>154</sup>

---

**141** Devrient (1848), S. 388–407. Devrient (1851) bezeichnet in dem wenige Zeilen umfassenden Vorwort (ohne Seitenzahl) das Oberammergauer Passionsspiel als Bauernspiel. Reinsberg-Düringsfeld (1874), S. 62–84, berichtet über „Das Passionsspiel im Sarntal“. Das Kapitel enthält eine kurze Einführung sowie eine ausführliche Inhaltsdarstellung mit längeren Zitaten aus einer nicht näher identifizierten Handschrift, welche das Passionsspiel enthält, das „bis vor ungefähr 50 Jahren im Sarntal unweit Bozen zur Aufführung kam“. „Wie noch jetzt in Oberbaiern und dem nördlichen Tirol, war es früher auch im südlichen Tirol üblich, hier und da sogenannte Bauernkomödien aufzuführen, und namentlich zur Osterzeit gehörten die Passionsvorstellungen zu den beliebtesten Schauspielen des Volkes.“ (S. 62).

**142** Weinhold (1853), S. 373–375.

**143** Zingerle (1877).

**144** Bartsch (1879).

**145** Sch[röer] (1879b). Auflösung des Autor-Kürzels „Sch.“ durch Hartmann und Abele (1880), S. VII, Anm. 23.

**146** Castle (1928).

**147** Grünwald (1872a); Grünwald (1872b). Die Auflösung des Pseudonyms findet sich bei Hartmann und Abele (1880), S. VII, Anm. 23.

**148** Hartmann und Abele (1880), S. III.

**149** Hörmann (1874).

**150** Dörner (1936).

**151** Gumpfenberg (1889).

**152** Meister (1912).

**153** Kraus (1899); Kraus (1900), bes. S. 7–8.

**154** [Anonymus] ([1943]), S. 40.

Wie beispielsweise in Tirol das Bäuerliche ein unabdingbares leitkulturelles Paradigma für das Volkstheater auch noch nach 1945 bleibt, zeigt die Vorgabe der Kulturabteilung der Tiroler Landesregierung im Amtsblatt *Bote für Tirol* von 1948: An die Kulturfunktionare auf Bezirksebene, die von Amts wegen mit der „Erteilung von fallweisen Spielerlaubnissen“ an „Spielgemeinschaften rein örtlichen Charakters (Dilettantenbuhnen, Bauerntheater, Laienspielschaft usw.)“ betraut sind, wird „der eindringliche Appell gerichtet, alles Seichte, Minderwertige, alles, was dem Ansehen des Bauernstandes abträglich und mit dem guten Tiroler Namen nicht vereinbar ist, von der Spielerlaubnis auszuschließen.“<sup>155</sup>

Eine umfassende Analyse des Bauerntheaters bietet die Dissertation *Almenrausch und Jagerblut* (1986) von Ernst Georg Nied.<sup>156</sup> Sie behandelt die Entwicklung einer Schlierseer Bauerntheatergruppe zu einem kommerziell geführten Theaterunternehmen in den zwei Jahrzehnten vor dem Ersten Weltkrieg. „Ihre Besonderheit bestand darin, daß die Akteure als echte oberbayerische Leute vom Land galten, die sich in den Stücken angeblich selbst darstellten, bajuwarische Eigenart verkorpernten.“<sup>157</sup> Den kometenhaften Erfolg der Schlierseer erklärt Nied vor dem Hintergrund der rasanten Entwicklung des Tourismus in den Jahrzehnten vor dem Ersten Weltkrieg in Oberbayern und aus der Imagination, dass sie nicht ‚Kunst‘, sondern ‚Natur‘ auf die Bühne stellten, wodurch sie in und neben etablierten Theatern außer Konkurrenz, aber ebenso professionell reüssieren konnten.<sup>158</sup> Peter W. Marx erklärt den Erfolg der Schlierseer auf städtischen Bühnen und die Konjunktur des Bauerntheaters vor dem Hintergrund bürgerlicher Selbstinszenierungen im späten 19. und frühem 20. Jahrhundert.<sup>159</sup>

---

**155** [Anonymus] (1948). Urheber dieser Initiative und Verfasser des Beitrags ist wahrscheinlich Gottfried Hohenauer (1894–1977), der ab 1947 Leiter der Kulturabteilung der Tiroler Landesregierung war, nachdem er von 1940 bis 1944 als Referent im Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung in Berlin tätig und 1945 nach Tirol zurückgekehrt war. Vgl. das Biogramm im Lexikon Literatur in Tirol unter [https://orawww.uibk.ac.at/apex/uprod/f?p=TLL:2:0:::P2\\_ID:271\(1.2.2019\)](https://orawww.uibk.ac.at/apex/uprod/f?p=TLL:2:0:::P2_ID:271(1.2.2019)). Auf den Beitrag im *Bote für Tirol* macht Plattner (1999), S. 237, aufmerksam. – Vgl. im Zusammenhang mit dem „Bäuerlichen“ auch Thurnher (1976), S. 30: „Das *Tiroler Dorf* war und ist und bleibt eine nahezu unerschöpfliche Bildungsstätte eines naiven Schauspielertums. Gegenüber allen Umbrüchen des Stils wahr es die Ungebrochenheit der Kontinuität.“ Hervorhebung im Original durch Sperrung.

**156** Nied (1986). Vgl. auch die essayistische Darstellung von Hosp-Schmidt (1978). Wenig ergiebig ist die Arbeit von Suttner (1997). Vgl. auch die satirische Darstellung von Seelen (1993).

**157** Nied (1986), S. 5.

**158** Nied (1986), S. 11–36. In die Zeit um die Jahrhundertwende fallen auch zahlreiche Schriften, die den Bauernstand romantisieren und heroisieren, darunter *Zur Psychologie des Bauerntums* des evangelischen Pfarrers Wilhelm Boree unter dem Pseudonym A. l’Houet (1905). Vgl. dazu später Koch (1922), S. 38–39: Bauerntum bedeute „Jugend“ und müsse als „Organ im Volksorganismus“ verstanden und wahrgenommen werden, woraus sich „das Recht einer rein biologischen Auffassung des Volks- und Völkerlebens“ herleiten lasse.

**159** Marx (2008), S. 203–250, bes. S. 215–220.

Nachdem sich das 1865 gegründete Aktientheater am Münchner Gärtnerplatz nach dem Vorbild Wiens auf „volkstümliche Stücke“ konzentriert und mit Hermann von Schmid (1815–1880), dem Verfasser der mehrfach dramatisierten Erzählung *Almenrausch und Edelweiß*,<sup>160</sup> und Benno Rauchenegger (1843–1910), dem Autor des Erfolgsstücks *Jägerblut*,<sup>161</sup> „die Volksstückdichter ins Kraut [schießen]“,<sup>162</sup> gastieren dort 1893 die Schlierseer erstmals vor Münchner Publikum.<sup>163</sup> In den Jahren darauf folgen ausgedehnte Tournéen, zunächst nach Hamburg und Berlin, dann in weitere Städte Europas,<sup>164</sup> gleich 1894 auch erstmals nach Wien.<sup>165</sup> Dort nimmt Karl Kraus die „Qual der ‚Schlierseer‘“ zur Kenntnis, „die uns allsummerlich mit ihrer abgetragenen Natürlichkeit heimsuchen“.<sup>166</sup>

Die in der Geschichte des Theaters immerhin bemerkenswerte Episode agierender Bauern ist seit jeher stark überschätzt worden. Aus den tiefsten Niederungen der Literatur vermag sich diese primärste Natürlichkeit nie und nimmer zu erheben, und dass sie uns noch als Natürlichkeit erscheint, hat sie eigentlich auch nur dem Dialect, diesem argen Vorschubleister aller darstellerischen Minderwertigkeit, zu danken.<sup>167</sup>

Wenn Kraus ein Jahr später hofft, zum letzten Mal in Wien von der „Schlierseerei“ heimgesucht zu werden,<sup>168</sup> wird er sich täuschen, denn bis 1909 werden die Schlierseer noch mehrfach in Wien gastieren.<sup>169</sup>

Die Hoffnung, dass dem deutschen Drama durch Metzger und Kuhmägde zu einer Renaissance verholfen würde, hat sich als trügerisch erwiesen, der Schlierseer Wahn ist dahin, und eine gewissenhafte Kritik besinnt sich, dass es endlich an der Zeit sei, die geschminkten Landleute den Blicken herzloser und anspruchsvoller Großstädter zu entziehen und zur Wiederaufnahme der alten Beschäftigung zu ermuntern. Noch ist, mögen auch Rampenluft und Schminke die rusticalen Sitten verdorben haben, der Anschluss an die heimatlichen Ställe nicht versäumt. Schon aber drückt das Blöken der Schlierseer Kälber Sehnsucht nach ihren angestammten Hütern aus [...].<sup>170</sup>

---

**160** Schmid (1864). Vgl. als eine der Dramatisierungen Neuert (1886).

**161** Rauchenegger (1890).

**162** Nied (1986), S. 14. Zum Einfluss des Wiener Volkstheaters auf das Münchner Volkstheater vgl. zuletzt Beutner (2012).

**163** Nied (1986), S. 223–240.

**164** Nied (1986), S. 241–275.

**165** Nied (1986), S. 388, weist 1904 (zweimal), 1906, 1907, 1908 und 1909 Gastspiele der Schlierseer in Wien nach, nicht aber das erste Gastspiel von 1894, das hingegen Kraus (1899), S. 20, belegt.

**166** Kraus (1899), S. 19. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

**167** Kraus (1899), S. 19–20.

**168** Kraus (1900), S. 7.

**169** Nied (1986), S. 388.

**170** Kraus (1900), S. 8.

Das Schlierseer Bauerntheater, das „niemals mehr denn eine Mode“ war, wie der Zeitgenosse Hermann Meister 1912 kommentiert,<sup>171</sup> stellt eine besondere Spielart im Bereich der Bauernspiele dar. Mit Bauernspielen kann – ähnlich wie mit Volksschauspielen – sehr Unterschiedliches gemeint sein. Schuler sieht darin die Kunst ‚in der Wiege‘, wie nach Herders Verständnis die Volkspoesie eine schier unerschöpfliche Quelle der Literatur sei. Lewald ist begeistert von der ländlichen Bühnenkunst in Büchsenhausen wie später das Publikum europäischer Theatermetropolen von den Schlierseer Gastspielen. Sachlicher ist die Einschätzung von Pichler: Auch wenn Bauernspiel und Volksschauspiel nicht bedeutende Literatur seien, so stellen sie doch eine wichtige Quelle für das Verständnis und die Erforschung der ‚Sittengeschichte‘ dar. Diese Positionen machen deutlich, wie breit die Bedeutungsspanne sein kann, die den Bauernspielen als Kulturpraxis beigemessen wird. Die akademische Rede vom Bauernspiel ist also nicht bloß eine Existenzbehauptung, sondern kann auch Ausdruck des Versuchs sein, ein randständiges Kulturphänomen aufzuwerten. Der Wunsch danach gründet wie das Sammeln von Volksschauspielen im Drang nach Erweiterung literarischer Korpora und des dramatischen Repertoires.

Eine weitere Grenzerweiterung, die jedoch erst ansatzweise sichtbar wird, zielt auf die Literaturfähigkeit von Dialekt. Wenn die Übersetzer von Sailers *Schwäbischer Schöpfung* gerade dann von Bauernspielen sprechen, wenn sie den Text in eine ‚Bauernsprache‘ übersetzen, ist dies Ausdruck für das Bewusstsein um die Varietät, in der ein Schauspiel verfasst ist. Wenn ab dem späten 19. Jahrhundert bis herauf zu Thomas Bernhard Varietäten unterhalb der Standardsprache (oder zumindest Anklänge an solche Varietäten wie bei Horváth) zu einem Wesensmerkmal von Volksstücken avancieren, stimmt dies mit genau dieser Tendenz überein, die bereits an der Rezeption der *Schwäbischen Schöpfung* deutlich wird.

Wer sind die Bauern im Bauernspiel? In den Übersetzungen der *Schwäbischen Schöpfung* und im Schlierseer Bauerntheater sind die Bauern die Darsteller. Bei Schuler, Lewald und Pichler spielen sie kaum eine Rolle, auch als Teil des heterogenen Publikums nicht. Offensichtlich erscheint es Kritikern und Wissenschaftlern in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht wichtig, das Determinans ‚Bauern‘ im Determinativkompositum ‚Bauernspiel‘ näher zu bestimmen. Die ‚Bauern‘ reichen als atmosphärische Grundierung eines Genres – ähnlich dem ‚Volk‘ im Volksschauspiel. Erst der Rechtsgelehrte Carl Gareis wird Jahrzehnte später in seinem Aufsatz *Die Bauerntheater im bayerischen Hochgebirg* (1872) auf die ‚Bauern‘ näher eingehen und sie identifizieren als Darsteller und als Publikum, wenn er festhält, dass im Bauerntheater, und auch nur in jenem der „drei ziemlich nahe bei einander gelege-

---

171 Meister (1912), S. 577.

nen Ortschaften Erl, Kiefersfelden und Thiersee“, Bauern die Akteure und zu „mindestens 90 Procent“ die Zuschauer sind.<sup>172</sup>

Bauern bilden einen Stand, der nicht mit einer sozialen Schicht oder Klasse gleichzusetzen ist, denn zu groß sind die sozialen und ökonomischen Unterschiede zwischen grundbesitzenden Großbauern und verarmten Kleinhäuslern, die aufgrund unterschiedlicher Erbrechtsformen (Realteilung vs. Anerbenrecht) im südlichen deutschen Kulturraum seit dem späten Mittelalter nebeneinander leben und wirtschaften.<sup>173</sup> Aus städtischer Perspektive stellen Bauern ein Milieu dar, das spezifische Assoziationen und Phantasien wachruft. Im Vergleich zum abstrakteren und schon im frühen 19. Jahrhundert semantisch komplexeren Kollektivum ‚Volk‘ bilden ‚Bauern‘ eine leichter imaginierbare Gruppe. Sie unterscheiden sich, indem sie ein räumlich-geographisches Distinktionsmerkmal an sich tragen, das sie mit ‚Land‘ und nicht mit ‚Stadt‘ assoziiert. Aber ebensowenig sind die Bauern die Urheber, das Publikum oder der Gegenstand der Bauernspiele, wie das Volk der Urheber, das Publikum oder der Gegenstand der Volksschauspiele ist.

Während auf der Seite der Kritik das Interesse an Bauernspielen schon seit dem frühen 19. Jahrhundert rege ist, dauert es bei den Theaterdichtern bis zum Ende des Jahrhunderts, ehe sie ihre Werke als Bauernspiele bezeichnen. Franz Lechleitner überschreibt mit dem Titel *Tiroler Bauernspiele* (1890) eine Sammlung dreier Dramen, die *Joseph Speckbacher, der Schützenmajor von Rinn, oder: Der Franzosenkrieg von Anno 1809. Ein Tiroler Nationalspiel in 5 Akten; Sunwendgluten. Eine Tiroler Bauertragödie in 4 Akten* und *Die Schlangenburg auf Frankenstein. Eine Tiroler Bauern-Ritterkomödie in 9 Bildern* enthält.<sup>174</sup> Ludwig Anzengruber bezeichnet mehrere seiner Dramen im Untertitel als „Bauernkomödie“ oder „Bauernposse“, so *Die Kreuzelschreiber. Bauernkomödie mit Gesang in drei Akten* (1872),<sup>175</sup> *Der G`wissenswurm. Bauernkomödie mit Gesang in drei Akten* (1874),<sup>176</sup> *Doppelselbstmord. Bauernposse mit Gesang in drei Akten* (1876),<sup>177</sup> *Die Trutzige. Bauernkomödie mit Gesang in drei Akten* (1878),<sup>178</sup> und *’s Jungferngift. Bauernkomödie mit Gesang in fünf Abteilungen* (1878).<sup>179</sup>

---

**172** Grünwald (1872a), S. 351: „Die sog. Bauerntheater in den bayerischen Alpen und in Tirol sind unstreitig eine cultur-historisch höchst interessante Erscheinung; daß ein Holzknecht, ein Kuhhirt oder eine Stallmagd sich von freien Stücken dazu hergeben, tragische oder romantische Rollen zu spielen, hat Voraussetzungen, die sich nicht so leicht bei einem Volke finden mögen.“

**173** Vgl. ausführlich dazu Jäger (2001); Schennach (2003).

**174** Lechleitner (1890).

**175** Anzengruber ([1898c]).

**176** Anzengruber ([1898b]).

**177** Anzengruber ([1898e]).

**178** Anzengruber ([1898d]).

**179** Anzengruber ([1898a]).



Auffallend viele Dramen, die von den Autorinnen und Autoren als Bauernspiele bezeichnet werden, entstehen in den 1930er Jahren, etwa *D'r schwarze Hans von Kerspleben. Bauernspiel in Thüringer Mundart aus der Zeit der Bauernerhebung 1525 in 3 Bildern* (1934) von Walther Tröge,<sup>180</sup> *Deutsches Bauernspiel* (1935) von Herbert Adam van Eyck,<sup>181</sup> *Salz und Brot. Ein Bauernspiel* (1935) von Hannes Razum<sup>182</sup> oder *Im Namen Gottes. Ein Bauernspiel aus dem Dreißigjährigen Krieg in sieben Bildern* (1936) von Roswitha von Woller.<sup>183</sup> Auch Karl Springenschmid schreibt ein Bauernspiel (1954).<sup>184</sup> Diese und ähnliche Dramen stehen in der Nähe der „Volksspiele“, als welche in der nationalsozialistischen Kulturpropaganda „völkische“ Spiele oft bezeichnet werden (ausführlich dazu Kapitel 11.5, S. 260–261).

Ein Drama von Franz Xaver Kroetz trägt den Titel *Bauerntheater* (1991). Darin sagt die Mutter zum Sohn, der ein Bauerntheaterdichter ist:

Sag mir nix Schlechtes über das moderne *Bauerntheater*, mein guter Bub und sei nicht undankbar, damit uns der liebe Heiland nicht straft.

[...]

Mein lieber Bub, das *Bauerntheater* ist doch das höchste an Kunst, was man erreichen kann.<sup>185</sup>

Die Mutter, die eine Elterngeneration vertritt, hält große Stücke auf das Bauerntheater und treibt ihren Sohn unablässig an, das Beste für seine Kunst zu geben. Der Sohn dagegen, Vertreter der jungen Generation und des Neuen Volksstücks (ausführlich dazu das Kapitel 12 in diesem Buch), hegt Zweifel daran, ob er den Ansprüchen dieser anscheinend oder vermeintlich ‚modernen‘ und ‚höchsten‘ Kunst gerecht werden kann. *Bauerntheater* drückt die Spannung aus zwischen dem Ansporn der Mutterfigur und der Angst der Figur des Sohnes, den Anforderungen nicht zu genügen. Dahinter stecken die (satirisch überhöhte) Begeisterung der Elterngeneration für überkommene Ideale und das Unbehagen darüber seitens der Generation der Nachgeborenen. Das Stück ist metadramatisch und metadiskursiv: Die Gattung des Bauerntheaters mit seiner langen und aufgeladenen Geschichte ist das Skandalon und zugleich die Triebfeder, die den jungen Dichter, der ein Bauerntheaterdichter sein will, dazu veranlasst, sich mit dem historischen Erbe der Gattung, das ihm eine Bürde ist, auseinanderzusetzen und sich daran abzuarbeiten.

**180** Tröge (1934b). Vgl. zur gleichen Thematik auch Tröge (1934a).

**181** van Eyck (1935).

**182** Razum (1935).

**183** Woller (1936). Die österreichische Schriftstellerin Roswitha von Woller (1896–1971) war mit dem albanischen Politiker Omer Nishani (1887–1954) verheiratet. Woller publizierte auch unter dem Namen Trandafile Omer Nishani, vgl. Nishani (1936). Die Ehe zwischen von Woller und Nishani dokumentiert Elsie (2012), S. 331.

**184** Springenschmid (1954).

**185** Kroetz (1991), S. 13, 22. Hervorhebungen wie im Original.



## 7 Erste Lexikalisierungen

Wörterbücher und Lexika ordnen und kanonisieren das Wissen der Zeit. Lemmatisierung ist Indiz für den Relevanzstatus eines Begriffs. Gerade frühe Lexikalisierungen verdienen daher besondere Berücksichtigung.

Johann Christoph Adelung lemmatisiert weder in der ersten (1774–1786) noch in der zweiten Auflage (1793–1801) seines *Wörterbuchs der Hochdeutschen Mundart* die Begriffe ‚Volksschauspiel‘, ‚Volksstück‘ oder ‚Volkstheater‘. Doch immerhin verzeichnet er nach dem Lemma „Volk“ die Lemmata „Völkerrecht“, „Völkerschaft“, „[v]olkreich“, „Volkslehrer“ und „Völkerwanderung“.<sup>1</sup> Im Lemma „Volk“ finden sich die Definition, dass „Volk“ den „größten, aber untersten Theil[]“ der Bevölkerung meine, und der Hinweis, dass „neuere Schriftsteller“ den Begriff zu „adeln“ suchten.

Einige neuere Schriftsteller haben dieses Wort in der Bedeutung des größten, aber untersten Theiles einer Nation oder bürgerlichen Gesellschaft wieder zu adeln gesucht, und es ist zu wünschen, daß solches allgemeinen Beyfall finde, indem es an einem Worte fehlet, den größten, aber unverdienter Weise verächtlichsten Theil des Staates mit einem edlen und unverfänglichen Worte zu bezeichnen. Romane für das Volk, Volks-Romanen [sic], Volkslieder.<sup>2</sup>

Adelung hält 1801 fest, dass es an einem „edlen und unverfänglichen Worte“ fehle, um den „größten, aber untersten“ Teil, also die Mehrheit der „Nation oder bürgerlichen Gesellschaft“ zu bezeichnen. Die Suche nach einem angemessenen Begriff geht einher mit der Aufforderung, diese große Gruppe von Personen aufzuwerten („adeln“). Am Ende fallen die Begriffe „Romane für das Volk, Volks-Romanen, Volkslieder“. Die Nennung dieser literarischen Genera bringt den Wunsch zum Ausdruck, eine dem Volk gemäße Literatur zu etablieren und es dadurch aufzuwerten.

Bis Begriffe wie ‚Volksschauspiel‘, ‚Volksstück‘, ‚Volkstheater‘ u.ä. lemmatisierungswürdig werden, dauert es noch Jahrzehnte. Drei sehr frühe Lexikalisierungen werden in den folgenden drei kurzen Kapiteln analysiert: die Einträge im *Aesthetischen Lexikon* (1839) von Ignaz Jeitteles, im *Allgemeinen Theater-Lexikon* (1842) von Robert Blum, Karl Herloßsohn und Hermann Marggraff und in Johann Georg Krünitz’ *Ökonomisch-technologischer Encyclopädie* (1855).

---

<sup>1</sup> Adelung (1793–1801), Vierter Theil (1801), Sp. 1224–1226.

<sup>2</sup> Adelung (1793–1801), Vierter Theil (1801), Sp. 1225.

## 7.1 Poetologischer Fokus auf Wien: Ignaz Jeitteles' *Aesthetisches Lexikon* (1839)

Ignaz Jeitteles (1783–1843), Kaufmann und Privatgelehrter, geboren in Prag als Sohn einer jüdischen Gelehrten- und Unternehmerfamilie, studiert Jurisprudenz in Jena und zieht dann nach Wien, wo er Teilhaber eines Handelshauses wird und als Schriftsteller und Kritiker tätig ist. Er steht der österreichischen Vormärz-Bewegung nahe und gibt zusammen mit seinem Vetter Alois Jeitteles ab 1818 die Wochenschrift *Siona. Encyklopädisches Wochenblatt für Israeliten* heraus. Von der Universität Jena wird ihm 1839 die Ehrendoktorwürde verliehen.<sup>3</sup> Bekannt ist Jeitteles vor allem für sein *Aesthetisches Lexikon enthaltend Kunstphilosophie, Poesie, Poetik, Rhetorik, Musik, Plastik, Graphik, Architektur, Malerei, Theater*, das 1839 in zwei Bänden in Wien erscheint.<sup>4</sup> Es enthält die Lemmata „Volklied“, „Volksliteratur, Volkspoesie, Volksmusik“ (dieser Eintrag verweist auf „Nationalliteratur“), „Volksschauspiel“ und „Volkstheater“.<sup>5</sup>

Richter weist in *A History of Poetics* (2010) nach, wie stark sich Jeitteles in seinem *Lexikon* an August Wilhelm Schlegel orientiert und dass er einer der ersten ist, der Schlegels Poetik kanonisiert.<sup>6</sup> Jeitteles' poetologische Grundlagen bilden demnach Schlegels Berliner *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst* (1801–1804), in denen Schlegel unter anderem die Unterscheidung zwischen „Naturpoesie“ und „künstliche[r] Poesie“ begründet, aber auch, in deutlicher Opposition zu Herder, zwischen „Naturpoesie“ und „Volkspoesie“ unterscheidet,<sup>7</sup> sowie die Wiener Vorlesungen *Ueber dramatische Kunst und Litteratur* (1809–1811), in denen sich Schlegel dem Drama zuwendet und seine Theorie der Literaturkritik und literarischen Wertung entwickelt. Im vorliegenden Zusammenhang interessieren aus Jeitteles' *Lexikon* vor allem die Artikel „Volksschauspiel“ und „Volkstheater“.

*Volksschauspiel.* Jedes allgemeine zum Schauen für die große Masse berechnete Spectakel. – (Poetik). Ein dramatisches Product mit äußerem Glanz, sowohl für das Volk, als aus dem Volke, nämlich nach einem Stoffe aus dem eigenthümlichen Gebiete der Volkssage oder vaterländischen Historie. In diesem Sinne ist Faust, ohne metaphysische Beigabe, ein Volksschauspiel zu nennen, wie der Freischütz, das Donauweibchen ec. Volksoptern [...].<sup>8</sup>

Jeitteles unterscheidet zwischen einer allgemeinen und einer speziellen poetologischen Bedeutung des Begriffs „Volksschauspiel“. Während spätere Definitionen meist die Drei-Aspekte-Formel bemühen, nach der das Volksschauspiel Theater für

<sup>3</sup> Lewald (1844a); Rieder (1974); Fischer, Cornelia (2009).

<sup>4</sup> Jeitteles (1978).

<sup>5</sup> Jeitteles (1978), S. 423–424.

<sup>6</sup> Richter (2010), S. 87–88.

<sup>7</sup> Schlegel (1884), bes. das Kapitel „Romanzen und andere Volkslieder“, S. 160–168.

<sup>8</sup> Jeitteles (1978), S. 424. Hervorhebungen im Original durch Sperrung.

das Volk, *über* das Volk und *von* dem Volk sei (Volk als Publikum, Volk als Autor und Akteur sowie Volk als Gegenstand des Schauspiels), beschränkt sich Jeitteles noch auf zwei Aspekte: „für das Volk“ im Sinne von Publikum (hier „für die große Masse“) und „aus dem Volke“, womit er jedoch nicht Volk als dramatisierten Gegenstand meint, sondern dass das Schauspiel bei der Wahl von Gegenstand und Thema auf „Stoffe aus dem eigenthümlichen Gebiete der Volkssage oder vaterländischen Historie“ zurückgreift, also auf epische Volksliteratur oder Realgeschichte. Jeitteles' Rede von der „Volkssage oder vaterländischen Historie“ lässt an Schulers frühere Nennung der „Volkssagen“ in „national-religiöse[m] Gewand“ denken, die Gegenstand der Bauernspiele sind.<sup>9</sup> Während Schuler sowohl den staatsphilosophischen als auch den konfessionellen Aspekt von Volkssagen hervorhebt, interessiert Letzterer bei Jeitteles nicht. Der Begriff „Volksschauspiel“ definiert sich in Jeitteles' Verständnis vordergründig durch spezifische Themen, Stoffe und Figuren (als Beispiele genannt sind Faust, die Sagengestalten des Donauweibchens, dramatisiert z.B. durch Hensler, und des Freischütz, der in der gleichnamigen Oper von Carl Maria von Weber populär wird).

Von „Volksschauspiel“ unterscheidet Jeitteles das „Volkstheater“, dem er einen weiteren Eintrag widmet. Während „Volksschauspiel“ das Publikum und die Stoffe in den Vordergrund stellt, behandelt „Volkstheater“ vor allem die Gattungen und Autoren, die für ein solches als charakteristisch gelten.

*Volkstheater.* In dessen Ressort gehören, als Nebentheater in großen Städten zur Unterhaltung der mindern Klasse bestimmt, Possen, Zauber- und Spectakelstücke, auch Travestien, hauptsächlich in drastischen Frescogemälden, im Volksdialekte Sitten und Gebräuche der untern Stände schildernd. Eine solche volksthümliche Schaubühne, als Fortsetzung des früher blos improvisirenden Hanswurstes, war in musterhafter Vollendung, besonders durch Hafner's, Kringsteiners, Gleich's, Bäuerle's und Meisl's treffliche Localdichtungen das Theater in der Leopoldstadt in Wien, bis es später, seine Sphäre überschreitend, hauptsächlich durch des hyperpoetischen Raimund's allegorische Fantasiestücke seinem eigentlichen Standpuncte ent-rückt wurde.<sup>10</sup>

Possen, Zauber- und Spektakelstücke und Travestien gelten Jeitteles als typische Gattungen des Volkstheaters. Deren Stil charakterisiert er als ‚drastisch‘ und vergleicht ihn mit Gemälden in Freskotechnik, womit er wohl auf eine Stilistik anspielt, die von anderen oft als ‚holzschnittartig‘ beschrieben wird. Volkstheater also ist nach Jeitteles ein städtisches Phänomen von peripherer Art („Nebentheater in großen Städten“) mit spezifischem Publikum („minder[e] Klasse“), es ist definiert durch Stücke bestimmter Generizität (Possen, Zauber- und Spektakelstücke), spezifischen Stils („drastisch[ ]“) und spezifischer Varietät („Volksdialekt[ ]“). Charakteristisch sind ferner auf das Publikum bezogene Inhalte („Sitten und Gebräuche der untern

<sup>9</sup> Vgl. die auf S. 110–113 in diesem Buch besprochene Textstelle von Infirmitas (1822), S. 693–694.

<sup>10</sup> Jeitteles (1978), S. 424. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

Stände schildernd“) und Autoren, die typischerweise für das Volkstheater schreiben. Genannt werden Philipp Hafner und Joseph Ferdinand Kringsteiner, sodann die später oft als ‚die großen Drei‘ des Wiener Volkstheaters vor Raimund bezeichneten Alois Gleich, Adolf Bäuerle und Karl Meisl sowie der zeitgenössisch sehr präzise und „hyperpoetische[]“ Ferdinand Raimund. Nestroy nennt Jeitteles 1939 noch nicht. Mit der Nennung dieser Namen und des Theaters in der Leopoldstadt „in Wien“ wird Volkstheater deutlich mit Wien verknüpft. Diese Koppelung von Wien und Volkstheater ist neu. Denn in allen bisherigen Texten und Belegen hat Wien noch nie so exemplarisch für ein Volkstheater im Vordergrund gestanden. Jeitteles’ Artikel zeigt sich hier als früher Ausdruck für ein Phänomen, das ab etwa der Mitte des 20. Jahrhunderts – also vergleichsweise spät – unter dem Schlagwort der ‚Alt-Wiener Volkskomödie‘ figurieren und *ex post* eine typisch wienerische Tradition konstituieren wird (ausführlich dazu das Kapitel 13).

Auffallend sind in Jeitteles’ Artikel entstehungs- und entwicklungsgeschichtliche Aspekte. Drei Stufen des Volkstheaters werden angedeutet: ein Vorlauf, eine Hochphase und deren Überschreitung. Als Vorlauf gelten Jeitteles die „früher blos improvisierenden“ Hanswurstspiele; den Höhepunkt bildeten die namentlich genannten Wiener Bühnendichter, welche die „volkstümliche Schaubühne [...] in musterhafter Vollendung“ repräsentierten; über diese Hochphase des Volkstheaters hinaus („seine Sphäre überschreitend“, „seinem eigentlichen Standpunkte ent-rückt“) weise der „hyperpoetische[]“ Raimund. Mit dieser Charakterisierung bezieht sich Jeitteles auf Raimunds dramatischen Stil, der von Zeitgenossen wie etwa Moritz Gottlieb Saphir als Bruch mit der Tradition empfunden wird.<sup>11</sup>

Jeitteles’ kurze Artikel gründen auf dem Wissen und auf Beobachtungen der Zeit und konturieren wesentliche Verständnisweisen von Volksschauspiel und Volkstheater, die in dieser oder ähnlicher Form bis ins 20. Jahrhundert einigermaßen stabil bleiben und sich nicht mehr sehr grundlegend verändern. Deutlich wird an ihnen auch die Schulung des Autors an Schlegel, etwa an der Aufmerksamkeit für stilistische Besonderheiten von Volkspoese respektive ‚Naturpoesie‘ in der Gestalt von Volksschauspielen oder am literaturkritisch geschärften Blick auf das Drama im Allgemeinen.

---

<sup>11</sup> Zu Saphirs Positionen S. 294–295 in diesem Buch.

## 7.2 Nationaler Fokus auf die deutschen Länder: *Allgemeines Theater-Lexikon* (1842) von Robert Blum, Karl Herloßsohn und Hermann Marggraff

Weniger systematisch und sehr deutlich politisch perspektiviert ist dagegen die Darstellung, die der Politiker und Revolutionär Robert Blum (1807–1848), der Dichter und Enzyklopädist Karl Herloßsohn (1804–1849) und der Schriftsteller und Philologe Hermann Marggraff (1809–1864) in ihrem *Allgemeinen Theater-Lexikon* vorgehen, das in den Jahren 1839 bis 1842 in sieben Bänden erscheint, gefolgt von einer Neuausgabe innerhalb ein und desselben Jahres 1946, die mit der Erstausgabe identisch ist. Der siebte Band (1842) enthält die Artikel „Volksstücke“ und „Volkstheater“. Weitere Lemmata mit „Volk“ als Determinans gibt es nicht.

**Volksstücke** nennt man gewöhnlich die mit vielem Aufwande an Personal, Statisten, Decorationen u.s.w. ausgerüsteten Productionen, die die Massen anziehen; eigentlich aber sind V. solche, die aus dem Volke herausgewachsen, Sitten und Charakter, Thaten und Erfolge, Wünsche und Bedürfnisse desselben verkörpern; eine Gattung von Stücken, die nicht allein das Volk angezogen, sondern auch erhoben und veredelt hat, die wir aber in Deutschland nicht haben, weil uns bei unsrer unheilvollen Zersplitterung jedes Volksthümliche fehlt, die Censur aber die Geschichte zum Theil unzugänglich macht und unsre Wünsche und Bedürfnisse nicht zum Ausspruch kommen läßt. Aus diesem Grunde haben wir auch keine

**Volkstheater**, hier im Sinne des *Nationaltheaters* (s.d.) angenommen. Was man in Deutschland V. nennt, die Theater 2. und 3. Ranges in großen Städten, die Zauberpossen, Spectakelstücke und Lokalsachen geben und dadurch die Menge locken, sind bösertige Auswüchse des Volkslebens, die man seiner gesunden Natur gewaltsam eingepficht hat; Pflanzschulen der Gemeinheit, Unsittlichkeit und Gesinnungslosigkeit, deren Untergang man nur mit Jubel begrüßen könnte. Aber diese verderblichen Anstalten zieht die Preßpolizei, die doch über Moral und Sitte zu wachen behauptet, nicht in ihren Bereich.<sup>12</sup>

Der Begriff „Volksstück“ weist drei Bedeutungsebenen auf. Erstens verstehen Blum, Herloßsohn und Marggraff darunter „gewöhnlich“ Theaterproduktionen, „die die Massen anziehen“, also populäre Veranstaltungen sind. Dann folgt als zweite und „eigentlich[e]“ Bedeutung diejenige, die Volksstücke als „aus dem Volke herausgewachsen“ und als Ausdruck der „Wünsche und Bedürfnisse“ des Volks charakterisiert. Drittens verstehe man darunter Stücke, die nicht nur der populären Unterhaltung dienen, sondern im Sinne der im 18. Jahrhundert diskutierten ‚Nützlichkeit‘ des Theaters das Publikum auch ‚veredeln‘ würden. Solche Stücke aber, bedauern die Autoren, gebe es „in Deutschland“ nicht, weil die Zersplitterung der deutschen Länder und die Zensur sie verhinderten. National-liberale politische Gesinnung

---

<sup>12</sup> Blum, Herloßsohn und Marggraff (1842), S. 174; Blum, Herloßsohn und Marggraff (1846b), S. 174. Hervorhebungen wie im Original.

dient hier der Erklärung einer dramatischen Gattung. Dies setzt sich fort in dem gleich daran anschließenden Artikel „Volkstheater“.

Denn im gleichen Maße, wie es in den deutschen Ländern keine Volksstücke gebe, gebe es auch ein Volkstheater „im Sinne des *Nationaltheaters*“ nicht. Das „in Deutschland“ zu beobachtende Volkstheater sei ein Inbegriff schlechten Geschmacks „in großen Städten“, dessen Ende die Lexikographen „nur mit Jubel begrüßen“. Die Kritik zielt nicht in erster Linie auf die angeblich schlechte Qualität des Theaters, sondern gegen nicht näher benannte („man“), wohl staatliche Autoritäten und gegen die Zensur. Die Autoren gehen von der Vorstellung aus, dass einem Volk mit einer ursprünglich „gesunden Natur“ ein schlechter Geschmack „gewaltsam eingepflicht“ worden sei. Der Zensur wird vorgeworfen, dass sie hier ihrer Aufgabe, „über Moral und Sitte zu wachen“, nicht nachkomme und untätig bleibe. Die Darstellung von Blum, Herloßsohn und Marggraff ist insgesamt weniger ein Fachbeitrag zu dramatischen Gattungen, wie ihn der Titel des *Allgemeinen Theater-Lexikons* erwarten ließe, sondern ein politischer Kommentar. Ein solcher spricht deutlich auch aus dem Artikel „Nationaltheater“, auf den „Volkstheater“ verweist. Nationaltheater sei demnach „[e]ine Bühne, die ausschließlich Stücke gibt, die ihrem Volke angehören (also nicht Uebersetzungen)“. Beispiele dafür seien das Théâtre français in Paris sowie Coventgarden und Drurylane in London. Diese würden „den Charakter des Volkes repräsentir[en]“ und „folglich auch als Normalbühne gelten“ können.<sup>13</sup>

Wir haben in Deutschland kein Institut dieser Art, was weniger an dem Mangel deutscher Nationaldramen (denn diese würden sich bald finden) als an dem Mangel der Nationalität selbst liegt, die man zu Gunsten einer unheilvollen staatlichen Zerrissenheit vernichtet hat.<sup>14</sup>

Bestehende Nationaltheater wie etwa jene in Berlin, Mannheim, Braunschweig oder Frankfurt am Main verdienten aus der Sicht Blums, Herloßsohns und Marggraffs diese Bezeichnung nicht, weil sie „durchaus keinen nationalen Charakter“ hätten. Ein Nationaltheater in Deutschland könne es „erst dann“ geben, „wenn es wieder *ein* Deutschland giebt.“<sup>15</sup> Der nationale Einigungsgedanke, den die Autoren vertreten, dient hier nicht nur der Illustration eines Fachterminus, sondern umgekehrt dient dessen Exploration der Artikulation politischer Überzeugung.

Charakteristisch für die beiden Lexika von Jetteles und Blum, Herloßsohn und Marggraff sind die jeweiligen länderspezifischen Foki. Während der eine seine poe-

<sup>13</sup> Blum, Herloßsohn und Marggraff (1841), S. 345; Blum, Herloßsohn und Marggraff (1846a), S. 345.

<sup>14</sup> Blum, Herloßsohn und Marggraff (1841), S. 345; Blum, Herloßsohn und Marggraff (1846a), S. 345.

<sup>15</sup> Blum, Herloßsohn und Marggraff (1841), S. 345; Blum, Herloßsohn und Marggraff (1846a), S. 345. Hervorhebung im Original durch Sperrung.



tologische Darstellung aus seinem Lebens- und Theaterumfeld Wiens heraus entwickelt, schreiben die anderen aus der Vormärz-Stimmung in den deutschen Ländern. Jeitteles bewegt sich innerhalb der wissenschaftlichen Poetologie, die anderen drei dagegen nutzen poetologische Gegenstände für ihr politisches Manifest. Ihre Volkstheater-Definition lässt darüber hinaus vermuten, dass sie sich in Sachfragen an Jeitteles orientieren: Man nenne Volkstheater „die Theater 2. und 3. Ranges in großen Städten, die Zauberpossen, Spectakelstücke und Lokalsachen geben“, schreiben sie. Diese Formulierung paraphrasiert Jeitteles, der Volkstheater als „Nebentheater in großen Städten [...], Possen, Zauber- und Spectakelstücke“ definiert. Unterschiedliche ideologische Gesellschaftsentwürfe dagegen werden sichtbar, wenn sich die Autoren über das Publikum äußern. Jeitteles, Angehöriger des Wiener Großbürgertums, blickt auf das Volkstheaterpublikum herab, wenn er schreibt: „zur Unterhaltung der mindern Klasse“.<sup>16</sup> Blum, Herloßsohn und Marggraff dagegen verwenden die positiv wertende Formulierung „die Menge locken“ und geben damit einer liberal-demokratischen Gesinnung Ausdruck, die sie mit ihrem nationalen Weltentwurf verbinden.

### 7.3 Nationalistische Radikalisierung in Johann Georg Krünitz' *Ökonomisch-technologischer Encyclopädie*

Zwischen 1773 und 1858 erscheint in 242 Bänden die von Johann Georg Krünitz (1728–1796) begründete *Ökonomisch-technologische Encyclopädie*. Ursprünglich mit einem technik-, wirtschafts- und staatswissenschaftlichen Schwerpunkt konzipiert, wird ihr inhaltlicher Anspruch schon früh um kunst- sowie naturgeschichtliche Bereiche erweitert. Der Titel des Werks wird innerhalb des ersten Drittels der Bände mehrfach geändert, doch vom 77. bis zum letzten Band trägt es den Titel *Ökonomisch-technologische Encyclopädie, oder allgemeines System der Staats-, Stadt-, Haus- und Landwirthschaft, und der Kunstgeschichte, in alphabetischer Ordnung*. Die *Encyclopädie* enthält den Artikel „Volk, Völker“ und weitere 53 Lemmata, in denen „Volk“ oder „Völker“ die Determinantien sind. Manche enthalten keine eigenen Artikel, sondern verweisen auf andere. Die insgesamt 54 Lemmata erstrecken sich über die fünf Bände 227 bis 231, die alle im selben Jahr 1855 erscheinen und von Carl Otto Hoffmann (1812–1860) bearbeitet werden. Darunter finden sich der Artikel „Volkstheater“ und weitere Artikel zu Begriffen aus den Bereichen Literatur und Theater wie „Volksbücher“, „Volkslieder und Volksmelodien“, „Volkspoesie“, „Volkschriften“, „Volkschriftsteller“ und „Volkstheater“. Die Begriffe „Volkschauspiel“ und „Volksstück“ dagegen werden nicht lemmatisiert.

---

<sup>16</sup> Nachweis und Diskussion dieser Zitate von Jeitteles auf S. 145 in diesem Buch.

Der Artikel „Volkstheater“ ist 336 Seiten lang und zieht sich über zwei Bände.<sup>17</sup> Diese Länge ist selbst für Krünitz'sche Verhältnisse umfangreich und rangiert unter den schätzungsweise 50 längsten Artikeln der gesamten *Ezyklopädie*. Darin zeigt sich die Relevanz, die der Bearbeiter Hoffmann dem Lemma beimisst. Insgesamt versteht er unter Volkstheater, wie sich zeigen wird, ein deutsches Nationaltheater mit hegemonialen und chauvinistischen Zügen. Inhaltlich ist der Artikel eher unsystematisch aufgebaut und eine Kompilation von Wissen, das schon in der Zeit teilweise als veraltet gelten kann; Quellen nennt er kaum.

„Ursprünglich sind alle Theater Volkstheater gewesen: denn die Schauspielkunst entwickelte sich allmählig aus den öffentlichen Spielen und Festen des Volkes.“<sup>18</sup> So lautet der erste Satz des Artikels und verdeutlicht den holistischen Anspruch, der hier mit der Idee des Volkstheaters verbunden wird. Sehr breiten Raum nehmen theaterhistorische Darstellungen von der Antike bis in die Frühe Neuzeit ein, wobei immer wieder die vermeintliche Unterlegenheit des deutschen Dramas unter den europäischen Literaturen bedauert wird. Dies war Thema intellektueller Debatten des 18. Jahrhunderts und darf bei Erscheinen des Artikels 1855 als überholt gelten. Erkennbar sind Anklänge an Herders Konzept der Volkspoese, wenn etwa auf „die willkürlichen Sprünge in Ort und Zeit“ oder die „rohe Sprache“ in mittelalterlichen Spielen hingewiesen wird.<sup>19</sup> An Bürgers Gelehrsamkeitskritik erinnert die Behauptung: „aus dem Schoße der Gelahrtheit erwächst keine Kunst“,<sup>20</sup> an das Theaterverständnis des Sturm und Drang der Wunsch nach ‚Lebendigkeit‘ und ‚Natürlichkeit‘ des Volkstheaters.<sup>21</sup>

Hoffmann setzt Volkstheater mit Nationaltheater gleich, das als spezifisch ‚deutsches‘ Nationaltheater eine führende Rolle vor anderen Kulturen übernehmen soll. Er vertritt die Vorstellung von Volkstheater als autochthoner Kultur, die dem „Darstellungstrieb[] im Volke“ und vorwiegend „nordisch heidnischen Elementen“ entspringe.<sup>22</sup> Denn „[...] nicht von dem Propfreise, das die Gelehrsamkeit aus fremden Landen holte: nur von dem starken Baume, der aus ursprünglichen Wurzeln, auf vaterländischem Boden erwachsen war, durften die ächten Früchte erwartet werden“.<sup>23</sup> Hier zeigt sich die Konstruktion einer spezifisch ‚deutschen‘ Kulturlinie, deren chauvinistische Züge in den Kapiteln 11.4 und 11.5 zu vertiefen sind.

Neben der Einordnung des Volkstheaters in den Bereich der Hochkultur im Sinne von Nationaltheater weist Hoffmann am Ende des Artikels kurz darauf hin, „daß man in neuerer Zeit unter dem Namen *Volkstheater* auch die kleinen Bühnen ver-

<sup>17</sup> Krünitz (1855a), S. 452–558; Krünitz (1855b), S. 1–230.

<sup>18</sup> Krünitz (1855a), S. 452.

<sup>19</sup> Krünitz (1855a), S. 496.

<sup>20</sup> Krünitz (1855a), S. 499.

<sup>21</sup> Krünitz (1855b), S. 200–230 passim.

<sup>22</sup> Krünitz (1855a), S. 499–500.

<sup>23</sup> Krünitz (1855a), S. 499.

steht, die in den Vorstädten größerer Städte, in Gärten und Lustorten ihr vorübergehendes Domicil aufschlagen und von Leuten aus den niederen Ständen vorzugsweise besucht werden.“ Doch gehörten „Spielweise, Ausstattung und überhaupt geistige Belebung“ dieser Theater „auf die unterste Stufe“. Die Formulierung, dass „Farcen, Possen, Spektakelstücke oder Zauberstücke“ zu ihrem Repertoire zählten,<sup>24</sup> legt die Vermutung nahe, dass Hoffmann hier wohl auf Jeitteles zurückgreift.

Im Vergleich zu „Volkstheater“ sind die Artikel über „Volkslieder und Volksmelodien“ und „Volkspoesie“ deutlich systematischer. Zurückzuführen ist dies darauf, dass Volkspoesie in der Mitte des 19. Jahrhunderts ein sehr viel elaborierteres Konzept darstellt als Volkstheater, das sich gerade erst zu konsolidieren beginnt. Indem der Artikel „Volkstheater“ mit seinen 336 Seiten sehr viel länger ist als die beiden anderen Artikel („Volkslieder und Volksmelodien“ umfasst sieben Seiten, „Volkspoesie“ 15 Seiten),<sup>25</sup> drückt sich darin Hoffmanns politischer Anspruch aus, gerade mittels Volkstheater deutsches nationales Bewusstsein zu stärken und zu radikalisieren.

Die drei frühen Lexikalisierungen von Volksschauspiel aus etwa der gleichen Zeit zeigen im Vergleich drei unterschiedliche Positionen. Jeitteles geht in seiner Definition von seiner persönlichen Erfahrung mit dem Wiener Theater aus und kontextualisiert seine Ausführungen in einer Poetologie, die den Einfluss Schlegels erkennen lässt. Blum, Herloßsohn und Marggraff nutzen ihre Artikel als national-liberales Vormärz-Manifest zur Einigung der zersplitterten deutschen Länder. Poetologisch bewegen sie sich im Wesentlichen im Rahmen eines Dramenverständnisses des 18. Jahrhunderts, wonach ‚Nützlichkeit‘ neben dem Unterhaltungswert eine wichtige Anforderung an die Schaubühne sei. Hoffmann zeigt in der Krünitz’schen *Encyklopädie* germanozentrisches Telos, er setzt Volkstheater mit Nationaltheater gleich und überhöht es nationalistisch.

---

<sup>24</sup> Krünitz (1855b), S. 230. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

<sup>25</sup> Krünitz (1855c), S. 145–152, 295–310.



## 8 Erste Sammlungen

Herder ruft dazu auf, ‚alte Lieder‘ zu sammeln und sie vor dem Vergessen zu retten. Er selbst löst diese Forderung mit den *Volkliedern* ein, die er 1778 und 1779 in zwei Teilen folgen lässt. Bürger greift früh Herders Aufruf auf und verstärkt ihn. Nicolai wendet sich satirisch gegen die Volksliederbegeisterung von Herder und Bürger und legt ab 1776 eine zweibändige Volksliedersammlung vor. Schreiber schließlich, der sich allerdings nicht auf Herder oder Bürger bezieht, sondern auf Rudolf Zacharias Becker, ruft dazu auf, Volksschauspiele zu sammeln und herauszugeben. Doch mehr als ein halbes Jahrhundert wird noch vergehen, bis erste Sammlungen von Volksschauspielen vorgelegt werden. Erst Karl Weinhold (1853) und Heinrich Pröhle (1855) werden dramatische Texte, noch zusammen mit Liedern, in volkspoetischen Sammlungen edieren. Der lange Weg dorthin wird vorbereitet durch das Sammeln und Herausgeben von Volksliedern, Volksmärchen, Volkssagen und anderen volksmäßigen Texten.

### 8.1 Sammeln und Edieren im 19. Jahrhundert

Das Lieder-, Sagen- und Schauspielesammeln wird flankiert von zwei wichtigen Kulturtechniken, die sich im 19. Jahrhundert etablieren, dem Sammeln und dem Edieren. Gesammelt und ediert wurde schon lange. Doch im Unterschied zu früheren Sammlungen und Ausgaben entwickeln jene des 19. Jahrhunderts nun dank disziplinärer Professionalisierung eine sehr viel stärkere Visibilität.

Als ein einflussreicher Sammler gilt Goethe, der durch seine Sammeltätigkeit die Entwicklung des modernen Kunstmuseums wesentlich angeregt und vorangetrieben habe.<sup>1</sup> Generell stellt das Sammeln eine wichtige Form der Forschung, Weltaneignung und Wissensproduktion im 19. Jahrhundert dar.<sup>2</sup> Man sammelt alles mögliche von Objekten der Kunst und Kultur über naturwissenschaftliche und medizinische Präparate bis hin zu Literatur. Man sammelt in Kammern, Kabinetten und Museen – und im Buch, das Carlos Spoerhase als Ausdruck materialisierter Textua-

---

<sup>1</sup> Vgl. Forssman (1999), S. 307–308. Die um 1990 relevanten Forschungspositionen zu Goethe als Sammler stellt Oppel (1994) dar. Positionsbestimmungen zu Beginn des 21. Jahrhunderts finden sich bei Bertsch und Grave (2005); Bernhart (2007b), bes. S. 173–174. Vgl. zuletzt Apel (2001); Grave (2006); Catalano (2007); Schellenberg (2012).

<sup>2</sup> Grundlegend dazu zuletzt Gretz und Pethes (2016). Die für die Institutionen Universität, Museum und Archiv konstitutive Funktion des Sammelns behandelt Strohschneider (2016). Ein sehr breit gefächertes Spektrum, ohne allerdings näher auf die Initiativen von Herder und Goethe einzugehen, berücksichtigt Schmidt (2016).

lität liest: „Vielfach sind Bücher genau das gewesen: Versuche, die Verstreuung der Literatur im Modus des Bandes oder doch wenigstens des Heftes zu verhindern.“<sup>3</sup>

Sie [die Sammlung, Erg. T.B.] kann eine kontingente, d.h. nicht durch die Sache selbst motivierte, nicht einem übergreifenden poetischen Plan geschuldete Ordnung sein, deren Zusammenhalt primär von dem Sammelwillen nahestehender Personen und der Materialität des buchförmigen Einbandes gestiftet wird. Die Sammlung des Zerstreuten restituiert keine einstmals vorliegende (und dann zeitweise verlorene) Ordnung, sie stellt auch keine ursprünglich intendierte (aber zunächst nicht realisierte) Ordnung erstmals her; sie bindet vielmehr das Disparate in der überlieferungstauglichen Buchform materiell zusammen, ohne dass der damit unvermeidlich vorgenommene ideelle Ordnungsvorschlag (d.h. die Auswahl und Anordnung des Gesammelten) definitiv wäre. Wenigstens was ihre ideelle Dimension als Auswahlinstrument und Ordnungsmodell angeht, wird der Sammlungsverband nicht selten (in Folgeausgaben) wieder aufgelöst.<sup>4</sup>

Kontingenz und Vorläufigkeit charakterisieren das Wesen einer Sammlung, die gleichzeitig einen jeweiligen (und reversiblen) Ordnungswillen und -anspruch zeigt.<sup>5</sup> Dies gilt auch für Sammlungen von Volkspoesie. Zahlreiche literatur- und musikwissenschaftliche Arbeiten haben sich seit Anfang des 20. Jahrhunderts mit der Entwicklung und der Geschichte solcher Sammlungen befasst.<sup>6</sup> Ein sehr frühes Beispiel ist die kommentierte Bibliographie des Germanisten John Meier (1864–1953), der 1906 das Schweizerische Volksliedarchiv in Basel und 1914 das Deutsche Volksliedarchiv in Freiburg im Breisgau begründet.<sup>7</sup> Enthalten ist seine Darstellung mit dem Titel *Deutsche und niederländische Volkspoesie* (1909) in dem von Hermann Paul herausgegebenen *Grundriß der germanischen Philologie*.<sup>8</sup> Der Beitrag hat fünf Abschnitte: „Volkslieder“, „Sagen und Märchen“, „Sprichwörter“, „Rätsel“ und „Volksschauspiele“. Symptomatisch daran ist, dass „Volksschauspiele“ der letzte Abschnitt sind. Ebenso symptomatisch ist die Beobachtung, dass die Länge der einzelnen Abschnitte sukzessive abnimmt und der Abschnitt „Volksschauspiele“

<sup>3</sup> Spoerhase (2018), S. 40.

<sup>4</sup> Spoerhase (2018), S. 43.

<sup>5</sup> Ganz anders sieht es Sommer (1999), S. 21: „Wer sammelt, [...] folgt einem natürlichen Schema zusammenführender Wege; seine Bewegung orientiert sich an einem Muster, das ihm vorgezeichnet ist in der Weise, wie Dinge gelegentlich ohne unser Zutun zueinander finden. Fazit: [...] *Ars imitatur naturam*.“ Hervorhebung wie im Original.

<sup>6</sup> Exemplarische literaturwissenschaftliche Arbeiten aus den letzten Jahrzehnten sind etwa Lammel und Schütt (1975); Suppan (1978); Wedel-Wolff (1982); Rölleke (1993); Boock (2007); John und Widmaier (2005–); Graff und Wilhelmi (2017).

<sup>7</sup> Das Deutsche Volksliedarchiv wurde 2014 zum 100-jährigen Jubiläum in Zentrum für Populäre Kultur und Musik umbenannt.

<sup>8</sup> Meier (1901–1909). Der Erscheinungszeitraum 1901–1909 dieses einen Bandes erklärt sich dadurch, dass der Band in einzelnen Lieferungen zwischen 1901 und 1909 erschien. Meiers Beitrag war in der letzten Lieferung von 1909 enthalten, vgl. die Auflistung der Lieferungen in Paul (1901–1909), S. [IV].

am kürzesten ist.<sup>9</sup> Hier wird eine Logik deutlich, die charakteristisch für die Rezeption (und Konstruktion) von Volkspoesie ist: Volksschauspiele bilden, gemessen an ihrer Anzahl, nach lyrischen und epischen Formen (in genau dieser Reihenfolge) die kleinste Gruppe; zeitlich betrachtet, werden sie erst nach lyrischen und epischen Formen (genau in dieser Reihenfolge) identifiziert, gesammelt und erforscht.<sup>10</sup> Auf diese typische Hierarchisierung wird noch zurückzukommen sein (vgl. S. 167 in diesem Buch).

Für das Sammeln identifiziert Annegret von Wedel-Wolff in ihrer *Geschichte der Sammlung und Erforschung des deutschsprachigen Volkskinderliedes und Volkskinderreimes im 19. Jahrhundert* (1982) vier Motive: Sammeln als „Basis für eigene Dichtungen“, Sammeln mit dem Zweck, „die eigene Nation, den Nationalcharakter und Nationalgeist zu erkennen“, Sammeln unter dem konservatorischen Aspekt des „Bewahrens“ und – mit Blick auf den Spezialfall Nicolai – „als Gegenbewegung zur Volksliedbegeisterung“.<sup>11</sup> Das Sammeln mit der Absicht, die eigene Identität „zu erkennen“, lässt sich ergänzen um die immer wieder feststellbare Absicht, diese auch zu stärken, erweitert um den bereits von Herder formulierten Wunsch, dass durch das Sammeln von Volkspoesie auch das Verständnis fremder Kulturen vertieft werden kann.

Günter Häntzschel rekonstruiert in seiner materialienreichen Studie *Sammel(l)ei(denschaft)* (2014) die Geschichte des literarischen Sammelns im 19. Jahrhundert. Zwei Kapitel befassen sich darin mit „Volkslieder-Sammlungen“ und „Märchen-Sammlungen“.<sup>12</sup> Mit Sammlungen von Volksschauspielen befasst sich die Arbeit nicht. Häntzschel diagnostiziert zwei Entwicklungslinien: Volksliedsammler seien „von Herders theoretischem Konzept und den von ihm herausgegebenen *Volksliedern* sowie von Arnims und Brentanos *Wunderhorn* stimuliert“ und „[f]ahnden [...] in erster Linie nach deutschen Zeugnissen“; Märchensammler dagegen folgten „dem Ansatz der Brüder Grimm und ihren *Kinder- und Haus-Märchen*“ und „[...] interessieren sich [...], dem internationalen Charakter dieser Gattung gemäß, ebenso für Märchen anderer Nationen, was dazu führt, daß manche spätere Volksliedsammlungen chauvinistische Weltkriegsideologie vertreten, während die gleichzeitig erscheinenden Märchensammlungen sich als Zeugnisse kosmopolitischen Geistes ausweisen.“<sup>13</sup>

---

9 „Volkslieder“ (S. 1178–1219) umfasst 41 Seiten, „Märchen und Sagen“ (S. 1219–1258) 39 Seiten, „Sprichwörter“ (S. 1258–1281) 23 Seiten, „Rätsel“ (S. 1281–1290) 9 Seiten und „Volksschauspiele“ (S. 1290–1297) 7 Seiten.

10 Schon Häntzschel (2014), S. 73, hat die sehr wichtige Beobachtung formuliert, dass zwischen dem Sammeln von Volksliedern und dem Sammeln von Volksmärchen „gut eine Generation“ liege.

11 Wedel-Wolff (1982), S. 20–31.

12 Häntzschel (2014), S. 32–71, S. 72–93.

13 Häntzschel (2014), S. 18–19, vgl. auch S. 88–89.

Im Anschluss daran ist zu fragen, wie sich Volksschauspielsammler in dieser Hinsicht verhalten. Volksschauspielsammler verhalten sich einerseits wie Liedersammler, indem sie ebenfalls in erster Linie nach deutschen Zeugnissen fahnden, allerdings nur mit seltenen Bezügen auf Herder, Arnim und Brentano; sie überspringen gewissermaßen deren Sammelverständnis und schließen an Liedersammler an, die bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts insgesamt ein eigenes Arbeitsfeld und eigene Traditionen etabliert haben. Andererseits verhalten sie sich wie Märchensammler, indem sie oft auf die Brüder Grimm Bezug nehmen, dabei jedoch nicht in internationalen Dimensionen denken, sondern sich im Wesentlichen auf deutschsprachige Traditionen beschränken. Dies steht in gewissem Widerspruch zur sprach- und literaturenübergreifenden Stofftradition der Frühen Neuzeit, aus der Volksschauspiele, worauf sehr oft hingewiesen wird, vornehmlich schöpfen. Dass Dramensammlungen, auch wenn sie es denn sein wollten, insgesamt sehr deutlich weniger kosmopolitisch orientiert sind als Sammlungen von Liedern und Märchen, liegt vermutlich an den spezifischen Zuschnitten von Drama und Theater, die, global betrachtet, kulturenbedingt weniger breit gestreut sind als lyrische und epische Formen. Ein seltenes Beispiel einer zumindest europäischen, wenn auch nicht kosmopolitischen Mauerchau ist der späte, in Französisch verfasste und komparatistisch angelegte Sammelband *Le théâtre populaire européen* (1965) von Leopold Schmidt,<sup>14</sup> der umso mehr überrascht, als sich der Verfasser vor 1945 ausschließlich mit deutschen Volksschauspielen beschäftigte und einem ‚stammeskundlichen‘ Kulturverständnis nahestand.<sup>15</sup>

Charakteristisch für die Sammelkonzepte von Herder, Arnim, Brentano und den Brüdern Grimm sind ihre theoretische oder methodische Modellierung und die Absicht, weite Kreise für das Sammeln zu gewinnen und eine bis dahin wirksame „gelehrte“ Grenze zu überschreiten.<sup>16</sup> Ausdruck dafür sind drei Sammelaufrufe: Brentanos *Zirkularbrief zur Volksliedersammlung* aus Heidelberg (1806),<sup>17</sup> der noch im selben Jahr u.a. an Jacob Grimm in Kassel ging und der insgesamt „weite Verbreitung, aber nicht immer das gewünschte Echo“ fand, wie Rölleke kommentiert,<sup>18</sup> sodann von Jacob Grimm die „im Einverständnis mit Wilhelm und bezeichnenderweise nochmals im engsten Gedankenaustausch mit Clemens Brentano“<sup>19</sup> verfasste *Aufforderung an die gesammten Freunde deutscher Poesie und Geschichte erlassen* (1811)<sup>20</sup> und das *Circular wegen Aufsammlung der Volkspoesie* (1815).<sup>21</sup> Auch wenn es

---

<sup>14</sup> Schmidt (1965).

<sup>15</sup> Vgl. etwa Schmidt (1935).

<sup>16</sup> Häntzschel (2014), S. 21. Martus (2015), S. 89–92, 185–195 passim, betont in diesem Zusammenhang den Verbundcharakter der Sammelprojekte.

<sup>17</sup> Brentano (1991).

<sup>18</sup> Brentano (1978), S. 657.

<sup>19</sup> Rölleke (1985), S. 62.

<sup>20</sup> [Grimm] (1985).



zu der im *Circular* geforderten Gründung der „Deutschen Gesellschaft“ zur Sammlung von Volkspoesie nicht kommt, so kommt es doch in der Folge zur Gründung zahlreicher Geschichts- und Altertumsvereine, die die öffentliche Aufmerksamkeit auf „die bisher vernachlässigte und als peripher eingeschätzte Alltagsgeschichte“ lenken.<sup>22</sup> Die Entsprechung im Sammeln von Volksschauspielen wird sein, dass man sich nicht nur für Dramen interessieren wird, die als Handschriften in Archiven liegen, sondern auch für kleine Formen wie Stuben- und Umgangsspiele auf den Dörfern.

Ein wichtiger Aspekt, den Häntzschel im Volksliedsammeln nachweist, der aber gleichermaßen auch für Sammlungen von Volksschauspielen von Bedeutung ist, betrifft das Nebeneinander von ausgebildeten Philologen und von der Sache begeisterten Dilettanten, die sammeln und herausgeben. Prominente Persönlichkeiten unter den Sammlern wie Herder, Arnim und Brentano und die Grimms oder auch wie Görres, Uhland, Hoffmann von Fallersleben, Erk, Büsching, von der Hagen und Simrock bilden die Ausnahme. „Das Gros der Sammler setzt sich jedoch aus Gymnasial- und Volksschullehrern, Heimatschriftstellern, Regionalhistorikern und anderen Personen zusammen, von denen viele in keiner übergreifenden Biographie Erwähnung finden. Außenseiter wie Schauspieler, Fabrikanten, Naturwissenschaftler, Bibliothekare, Geistliche, Komponisten bereichern die Szene.“<sup>23</sup> Auch bei Sammlern von Volksschauspielen wird ein buntes Nebeneinander unterschiedlicher Professionen zu beobachten sein, wenn auch nicht in solchem Ungleichgewicht wie bei den Volksliedsammlern. Nicht das Gros sind Dilettanten, sondern etwa die Hälfte.

Die Professionalisierung des literarischen Sammelns steht in engem Zusammenhang mit der Editionsphilologie, die vor allem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts maßgeblich dazu beiträgt, das junge Fach der deutschen Philologie neben den klassischen Philologien zu emanzipieren. Die wesentlichen Ziele der Editionsphilologie, das Korpus verfügbarer Texte zu erweitern und auf eine solide wissenschaftliche Basis zu stellen, verändern auch das Verständnis von Volkspoesie, die nun – mittels der ‚Verwissenschaftlichung‘ durch Editionen – kanonisiert und zum wissenschaftlichen Forschungsgegenstand erhoben werden kann.<sup>24</sup>

Prominent wird Karl Lachmann, mit dem „alles seinen wissenschaftlichen Anfang“ nimmt, wie Thomas Bein kommentiert; ebenso wichtig sind die Brüder

---

<sup>21</sup> Grimm (1968).

<sup>22</sup> Häntzschel (2014), S. 30.

<sup>23</sup> Häntzschel (2014), S. 52.

<sup>24</sup> Auf diesen Aspekt macht Münkler (2010), S. 107, aufmerksam: „Mochte in der ‚Generalistenphase‘ der deutschen Philologie das bloße Interesse an der ‚vaterländischen Volkspoesie‘ noch hinreichend gewesen sein, so galt seit der Begründung des Fachs der deutschen Philologie, dieses als gleichrangig neben der lateinischen Philologie zu etablieren. Dazu musste die deutsche Philologie sich an den in der lateinischen Philologie formulierten Grundsätzen orientieren. Das betraf insbesondere die Editionsphilologie [...]“

Grimm, Georg Friedrich Benecke, Johann August Zeune, Hans Ferdinand Maßmann, Wilhelm Wackernagel, Moriz Haupt oder Friedrich Heinrich von der Hagen.<sup>25</sup> Von der lange währenden und intensiven Kooperation zwischen den Brüdern Grimm und Lachmann zeugt die umfassende Briefausgabe in zwei Bänden, besorgt von Albert Leitzmann.<sup>26</sup> Auch wenn die Themen in den Briefen „sprachwissenschaftliche Forschungen, Einzelheiten der Laut- und Formenlehre, grammatische und metrische Fragen“ sind,<sup>27</sup> wie Uwe Meves zusammenfasst, und nicht die Volkspoesie, so macht die professionelle Nähe zwischen Lachmann und den Brüdern Grimm doch deutlich, wie nahe Volkspoesie und Editionswissenschaft zumindest atmosphärisch einander kommen können. Einmal mehr, einmal weniger, werden sich, wie sich zeigen wird, auch Sammler von Volksschauspielen an den editionsphilologischen Standards der Zeit orientieren.

## 8.2 Volkspoetische Sammlungen bis 1850

Sammlungen lyrischer, epischer und dramatischer Volkspoesie sind mitunter eng aufeinander bezogen und bilden ein Kontinuum. Besonders deutlich wird dies um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Dies ist der Zeitraum, in dem erste Sammlungen von Volksschauspielen vorgelegt werden. Hinsichtlich ihrer ideengeschichtlichen und intentionalen Perspektivierung und ihrer Praxen bilden Sammlungen von Volksliedern, Volksmärchen und Volkssagen einen wichtigen Vorlauf für Sammlungen von Volksschauspielen, die sich an jenen orientieren oder sich davon abgrenzen.

Ohne Anspruch auf Vollständigkeit sei deshalb hier der Versuch unternommen, möglichst viele Sammlungen von Volkspoesie bis etwa 1850 zu rekapitulieren. Das Auswahlkriterium dabei ist, dass es sich bei den Sammlungen und Ausgaben erklärtermaßen um ‚volksmäßige‘ Poesie handelt, dass also in Titeln, Vorreden und Vorworten ausdrücklich von Volksliedern, Volksmärchen, Volkssagen etc. die Rede ist, unabhängig davon, ob es sich um romantisch ausgestaltete oder neu geschaffene Texte handelt (wie bei den *Volksmärchen* von Benedikte Naubert oder in *Des Knaben Wunderhorn* oder den *Kinder- und Haus-Märchen*), und unabhängig davon, ob die Sammler auf schriftliche Quellen zurückgreifen oder mündliche Überlieferungen dokumentieren (wie dies etwa Franz Ziska oder Ludwig Erk beabsichtigen).

Die Übersicht ist chronologisch aufgebaut und berücksichtigt die Erstausgaben.

Friedrich Nicolai: *Eyn feyner kleyner Almanach*. 2 Bände (1777 [1776]–1778)<sup>28</sup>  
 Johann Gottfried Herder: *Volkslieder*. 2 Teile (1778–1779)<sup>29</sup>

<sup>25</sup> Bein (2000), S. 81–83, Zitat S. 81. Vgl. auch Bein (2011); Weigel (1989).

<sup>26</sup> Leitzmann (1927).

<sup>27</sup> Meves (2000), S. 25.

<sup>28</sup> [Nicolai] (1777); [Nicolai] (1778).

- Johann August Musäus: *Volksmärchen der Deutschen*. 5 Bände (1782–1786)<sup>30</sup>  
 (den sechsten Band dieser Reihe bringt, versehen mit dem Zusatz „Nicht von Musäus“, Georg Gustav Fülleborn 1798 heraus)<sup>31</sup>
- Benedikte Naubert: *Neue Volksmärchen der Deutschen*. 4 Bände (1789–1792)<sup>32</sup>
- Ludwig Tieck: *Volksmärchen*. 3 Bände (1797)<sup>33</sup>
- Rudolf Zacharias Becker: *Mildheimisches Lieder-Buch* (1799)<sup>34</sup>
- Johann Karl Christoph Nachtigal: *Volcks-Sagen. Nacherzählt von Otmar* (1800)<sup>35</sup>
- Achim von Arnim, Clemens Brentano: *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*. 3 Bände (1806–1808)<sup>36</sup>
- Johann Gustav Gottlieb Büsching, Friedrich Heinrich von der Hagen: *Sammlung Deutscher Volkslieder* (1807)<sup>37</sup>
- Joseph Görres: *Die teutschen Volksbücher* (1807)<sup>38</sup>
- Johann Gustav Büsching: *Volks-Sagen, Märchen und Legenden* (1812)<sup>39</sup>
- Jacob Grimm, Wilhelm Grimm: *Kinder- und Haus-Märchen*. 2 Bände (1812–1815)<sup>40</sup>
- Friedrich Gottschalck: *Die Sagen und Volksmärchen der Deutschen* (1814)<sup>41</sup>
- Jacob Grimm, Wilhelm Grimm: *Deutsche Sagen*. 2 Teile (1816–1818)<sup>42</sup>
- Franz Ziska, Julius Maximilian Schottky: *Oesterreichische Volkslieder* (1819)<sup>43</sup>
- Ludwig Erk, Wilhelm Irmer: *Die deutschen Volkslieder*. 13 Hefte (1838–1845)<sup>44</sup>
- Jodocus Donatus Hubertus Temme: *Die Volkssagen der Altmark* (1839)<sup>45</sup>
- Jodocus Donatus Hubertus Temme: *Die Volkssagen von Pommern und Rügen* (1840)<sup>46</sup>
- Hoffmann von Fallersleben, Ernst Richter: *Schlesische Volkslieder* (1842)<sup>47</sup>
- Ludwig Uhland: *Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder*. 2 Abteilungen (1844–1845)<sup>48</sup>

---

29 [Herder] (1778); [Herder] (1779).

30 Musäus (1782–1786).

31 [Fülleborn] (1798).

32 [Naubert] (1789–1792).

33 [Tieck] (1797).

34 Becker (1799a).

35 [Nachtigal] (1800).

36 Arnim und Brentano (1806); Arnim und Brentano (1808a); Arnim und Brentano (1808b).

37 Büsching und von der Hagen (1807).

38 Görres (1807).

39 Büsching (1812).

40 Grimm und Grimm (1812); Grimm und Grimm (1815).

41 Gottschalck (1814).

42 Grimm und Grimm (1816); Grimm und Grimm (1818).

43 Ziska und Schottky (1819).

44 Erk und Irmer (1838–1845).

45 Temme (1839).

46 Temme (1840).

47 Hoffmann von Fallersleben und Richter (1842).

48 Uhland (1844–1845).

Karl Simrock: *Die deutschen Volksbücher* (ab 1845 in mehreren Bänden); der erste Band trägt den Titel *Heinrich der Löwe. Die schöne Magelone. Reineke Fuchs. Genovefa* (1845)<sup>49</sup>

August Lewald: *Deutsche Volks-Sagen* (1845)<sup>50</sup>

Karl Müllenhoff: *Sagen, Märchen und Lieder der Herzogthümer Schleswig, Holstein und Lauenburg* (1845)<sup>51</sup>

Heinrich Pröhle: *Aus dem Harze* (1851)<sup>52</sup>

Ignaz Vinzenz Zingerle, Joseph Zingerle: *Kinder- und Hausmärchen* (1852)<sup>53</sup>

Alexander Schöppner: *Sagenbuch der Bayerischen Lande. Aus dem Munde des Volkes, der Chronik und der Dichter*. 3 Bände (1852–1853)<sup>54</sup>

Karl Weinhold: *Weihnacht-Spiele und Lieder auß Süddeutschland und Schlesien* (1853)<sup>55</sup>

Ignaz Vinzenz Zingerle, Joseph Zingerle: *Kinder- und Hausmärchen aus Süddeutschland* (1854)<sup>56</sup>

Heinrich Pröhle: *Weltliche und geistliche Volkslieder und Volksschauspiele* (1855)<sup>57</sup>

Diese etwa 30 Sammlungen und Ausgaben bilden eine sehr heterogene Gruppe. Hinter Tiecks *Volksmärchen* etwa verbergen sich in romantisch-irritierender Manier Dramen, die *Volksmärchen* von Benedikte Naubert, die die Autorin anonym veröffentlicht,<sup>58</sup> sind sogenannte Kunstmärchen, während Erk und Imer eine philologisch korrekte Edition mündlicher Quellen anstreben. Die meisten Sammlungen erscheinen unter den Namen ihrer Autoren bzw. Herausgeber, doch Nicolai und Tieck fingieren einen Herausgeber (Peter Leberecht, Gabriel Wunderlich), Johann Karl Christoph Nachtigal einen Autor (Otmar). Doch alle diese Ausgaben verbindet die Gemeinsamkeit, dass ihre Autorinnen oder Herausgeber ihre versammelten Blüten als volksmäßige Texte verstehen oder zu solchen deklarieren.

---

**49** Simrock (1845).

**50** Lewald (1845a).

**51** Müllenhoff (1845).

**52** Pröhle (1851).

**53** Zingerle und Zingerle (1852).

**54** Schöppner (1852–1853).

**55** Weinhold (1853).

**56** Zingerle und Zingerle (1854).

**57** Pröhle (1855c).

**58** Naubert (2001).

### 8.3 Frühe Aufmerksamkeit auf volkspoetische Dramatik bei Franz Horn (1823) und Heinrich Lindner (1845)

Sehr früh lenkt Franz Horn (1781–1837) die Aufmerksamkeit auf dramatische Texte im Rahmen von Volkspoesie. Während bisherige Kritiker und Gelehrte Volksschauspiele meist isoliert und unabhängig vom Volkspoesie-Kontext betrachteten – Ausnahmen sind Schreiber und Pichler –, stellt sie Horn im zweiten Band von *Die Poesie und Beredsamkeit der Deutschen, von Luthers Zeit bis zur Gegenwart* (1823) in übergreifende literaturhistorische Zusammenhänge.<sup>59</sup> Horn, geboren in Braunschweig, studierte Jura, Philosophie, Ästhetik sowie Alte und Neuere Sprachen, zunächst in Jena, dann in Leipzig. Die meiste Zeit seines Lebens verbrachte er in Berlin, wo er Romane und poetologische Abhandlungen schrieb, Übersetzungen anfertigte und Privatvorlesungen über Literatur hielt. Die Berufung auf eine Erlanger Professur für Ästhetik und Geschichte scheiterte, weil, wie Gerd Heinemann notiert, Friedrich Nicolai sie hintertrieben habe. Kennzeichnend für Horn sei seine religiöse, „beinahe pietistische Betrachtungsweise der deutschen Literatur“.<sup>60</sup>

Poesie, so Horn, befinde sich in der Regel „in den Händen der *Gelehrten*“. Dagegen bildeten „die geistlichen Lieder die einzige Sphäre der Poesie [...], an welcher *alle* Glieder und Stände des Volks Antheil nahmen“. Durch den Dreißigjährigen Krieg sei das Volk „sehr verwildert, dann verarmt, und theilweise ein wenig eng prosaisch geworden“. Die „alten Volkslieder“ seien in der Folge „verhallt“ und die Stoffe in Vergessenheit geraten.<sup>61</sup>

Was blieb nun dem Volke in so schlimmer Lage? und was für eine Poesie – falls dies Wort erlaubt ist – bildete es sich auf seine eigene Hand? Ich antworte: *Das Drama*, höre aber auch sogleich die Frage: Wo sind diese Volksschauspiele? und welche Verfasser weißt Du uns zu nennen? Ich kann darauf nur erwidern, daß die meisten Stücke im Besitze der ehemals sehr beliebten und jetzt sehr seltenen Puppenspieler waren und zum Theil noch sind, daß sie aber im Herzen und Munde des Volkes *lebten* und längst – nicht mehr *leben*. Die Verfasser kann ich nicht nennen, und schwerlich hat man sie jemals gewußt; doch dürfte man zuweilen sagen, der Verfasser sei das Volk selber [...]. In früheren Zeiten haben sich die Schriftsteller wohl kaum darum bekümmert; die sogenannten Vornehmen gingen nicht in solche deutsche Schauspiele; die Gelehrten verachteten dieselben ungemein [...].<sup>62</sup>

Horn diagnostiziert einen Klassenkonflikt. Auf der einen Seite steht das „Volk“, auf der anderen Seite stehen „die sogenannten Vornehmen“ und „Gelehrten“, die Volksschauspiele „ungemein“ verachten. Das habe die Volkspoesie im Großen und Ganzen zum Verschwinden und Verstummen gebracht, nur „Puppenspieler“ hätten

<sup>59</sup> Horn (1823), Kapitel „Volksschauspiele“, S. 254–304 (§ 43–77).

<sup>60</sup> Heinemann (1972). Vgl. auch Martin (2003).

<sup>61</sup> Horn (1823), S. 254. Hervorhebungen im Original durch Sperrung.

<sup>62</sup> Horn (1823), S. 256. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

sich als Hüter volksmäßiger dramatischer Überlieferung bewährt. Charakteristisch für solche Spiele sei, dass sie nicht gedruckt sind. Dafür nennt Horn drei Gründe: Erstens waren die Texte „nur Skizzen“ und Puppenspieler „maßen sich durchaus nicht jene künstlerische Vollendung an, [...] sie alsbald unter Glas und Rahmen, das heißt unter die Presse zu bringen“. Zweitens hätten Buchhändler und Verleger vom Druck abgeraten, denn sie waren selbst „gelehrte Leute“, die „übel [...] auf solche ungelehrte unaristotelische Stücke zu sprechen waren“. „Sie lobten sich den Gryph und Lohenstein, obwohl auch mit diesen Aristoteles schwerlich würde zufrieden gewesen sein.“<sup>63</sup> Drittens hätten die Puppenspieler selbst den Druck abgelehnt, denn Bühnenerfolg galt ihnen mehr als das gedruckte Wort. Volksschauspiele jetzt in Druck zu geben, hält Horn nicht für ratsam, denn sie seien „durch manche spätere vorlaute Zusätze verschlimmert worden“. Letzten Endes würden Puppenspieler ihre Spiele auch gar nicht für den Druck hergeben wollen, weil sie nicht darauf vertrauen, dass gelehrte Leser sich wirklich dafür interessierten. „Wenn deshalb meine sämtlichen Vorgänger in der Geschichte der deutschen Poesie jener Volksschauspiele gar nicht gedenken, so ist dieses ein trauriger Mangel [...]“.<sup>64</sup>

Manfred Brauneck und Alfred Noe beschäftigen sich mehr als anderthalb Jahrhunderte später im Vorwort ihrer sechsbändigen Edition *Spieltexte der Wanderbühne* (1970–2007) ebenfalls mit der Frage, warum Spieltexte von Wandertruppen so selten in gedruckter Form vorliegen. Sie stimmen mit Horn darin überein, dass die Drucklegung selten im Interesse der Prinzipale war. Allerdings erklären sie dies nicht wie Horn aus einer Trutzhaltung einer gebildeten Elite gegenüber, sondern als gewerbliche Schutzmaßnahme: Es konnte nicht im Interesse einer Truppe liegen, Spieltexte aus eigenem Besitz durch den Druck zu verbreiten, weil die Texte das Einkommen der Truppe sicherstellen sollten und deshalb nicht in die Hände konkurrierender Truppen gelangen durften.<sup>65</sup>

Die Stoffe der Volksschauspiele, so Horn weiter, seien „theils aus der Bibel entlehnt, theils aus dem bekanntern Theile der griechischen Mythologie, [...] theils aus der ältern deutschen Geschichte, da wo sie an die Legende streift, theils aus der mittlern, da wo sie in feindliche Berührung mit der neuern Bildung geräth.“<sup>66</sup> Als Beispiele nennt er Genovefa, Don Juan und die Geschichte vom verlorenen Sohn.<sup>67</sup> Es wäre insgesamt „von vielleicht funfzig bis sechzig solcher alten ungedruckten Schauspiele zu reden“.<sup>68</sup> Horns Ansatz einer Systematisierung von Volksschauspielstoffen lässt an Schuler denken, der ein Jahr zuvor (1822) die Haupt- und Staatsaktionen in Bauernspielen systematisiert hat (vgl. Kapitel 6.2).

---

<sup>63</sup> Horn (1823), S. 257.

<sup>64</sup> Horn (1823), S. 258.

<sup>65</sup> Brauneck und Noe (1970–2007), Bd. 6 (2007), S. XXVII.

<sup>66</sup> Horn (1823), S. 258–259.

<sup>67</sup> Horn (1823), S. 259–261.

<sup>68</sup> Horn (1823), S. 262.

August Johann Heinrich Lindner (1800–1861) legt früh die Ausgabe eines Schauspiels vor, das er als Volksschauspiel bezeichnet. Über ihn ist wenig bekannt, einschlägige Lexika verzeichnen ihn nicht, die Gemeinsame Normdatei (GND) identifiziert ihn als Gymnasiallehrer und Bibliothekar in Dessau.<sup>69</sup> Das Drama *Karl der Zwölfte vor Friedrichshall*, das Lindner herausgibt, stamme aus einer Handschrift aus der anhaltinischen Stadt Zerbst aus der Zeit zwischen 1720 und 1730; ein Verfasser sei nicht überliefert.<sup>70</sup> Als wahrscheinlicher Urheber wird erst sehr viel später durch Günther Hansen der Schauspieler Johann Georg Ludovici identifiziert, über dessen Leben ebenfalls wenig bekannt ist.<sup>71</sup> Nach Venzl handelt es sich bei *Karl der Zwölfte vor Friedrichshall* um die „vermutlich bekannteste ‚Haupt- und Staatsaktion‘ der deutschen Literatur, die gleichwohl niemals ernsthaft interpretiert wurde“.<sup>72</sup> Die titelgebende Figur ist König Karl XII. von Schweden (1682–1718). Lindner zählt das Schauspiel zu den Haupt- und Staatsaktionen, die er auf eine Ebene mit den Volksliedern stellt.

Aber wie wir so viele *Volkslieder* haben, von denen der Verfasser, ja die Zeit der Entstehung unbekannt sind, so ging es auch mit jenen dramatischen Dichtungen, deren es gewiß eine sehr große Menge und in den verschiedenen Landschaften unseres Vaterlandes eigenthümliche gab, von denen aber meines Wissens keins durch den Druck bekannt geworden ist. Ich weiß nicht, ob es jetzt schon zu spät ist, wenigstens von den Puppenkomödien, welche vor etwa 20 Jahren noch z.B. in Berlin aufgeführt wurden, die Handschriften aufzusuchen, das aber, was die verschiedenen Puppenspieler aus dem Stegreif hinzusetzten (extemporirten), die sogenannten Lazzen, wie sie auch in Deutschland früher genannt wurden, und welche in mancher Beziehung gerade das Anziehendste gewesen sein dürften, möchte wol verloren sein, bis auf die wenigen Bruchstücke, die wir in Erzählungen [...] davon übrig haben.<sup>73</sup>

Neben der in der Zeit gebräuchlichen Bezeichnung der Haupt- und Staatsaktion verwendet Lindner für das von ihm herausgegebene Schauspiel *Karl der Zwölfte* auch die Begriffe „volksthümliche[s] Schauspiel[]“, „Volkskomödie[]“, „sog. Volksschauspiel“ und „Volkstheater[]“ und betont den dringenden Bedarf, neben den Volksliedern auch dramatische volkspoetische Gattungen durch die Herausgabe bekannt zu machen.<sup>74</sup> Die Meinungen darüber, ob dies gerechtfertigt sei, seien geteilt. Er jedenfalls stelle sich auf die Seite derer, die Haupt- und Staatsaktionen als „die Grundlage eines volksthümlichen Schauspiels“ und „als die *Elemente* eines *Nationaltheaters*“ sehen.<sup>75</sup>

<sup>69</sup> Gemeinsame Normdatei (GND) unter <http://d-nb.info/gnd/1015440878> (17.6.2019).

<sup>70</sup> Lindner (1845), S. 76.

<sup>71</sup> Grundlegend zu Ludovici und zu *Karl der Zwölfte vor Friedrichshall* Venzl (2019), S. 121–172, Kapitel 4: „Hanswurst als Soldat. Ludovicis *Karl XII. vor Friedrichshall*“.

<sup>72</sup> Venzl (2019), S. 22.

<sup>73</sup> Lindner (1845), S. 6. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

<sup>74</sup> Lindner (1845), S. 6, 61, 62, 63.

<sup>75</sup> Lindner (1845), S. 6. Hervorhebungen im Original durch Sperrung.

Der „dichterische[] Werth“ von *Karl der Zwölfte* sei „augenscheinlich sehr gering“, doch sei der Text als Quelle bedeutsam, weil er sich aus älteren „Volksliedern, historischen Liedern, [...] fliegenden Blättern“ speise und diese der Nachwelt überliefere. Stilistisch sei das Drama „an den damals als unerreichbares Vorbild angestaunten *Lohenstein*“ angelehnt. Beispielhaft weist Lindner auf „[d]as gelehrte, mit *Fremdwörtern* reichlich durchspickte Selbstgespräch Karl’s“ in der ersten Szene des ersten Akts hin.<sup>76</sup>

Carl XII. am Tische.

[...] Erlaube mir doch, unpartheyisches Europa, daß ich in dieser stillen Einsamkeit meinen bishero mit Blut und Leichen, Glück und Unglück geführten Lebenslauf in etwas entwerffen möge. Carl der Xlte, ein Sohn Carl-Gustavs [...] war mein Vater und meine Mama Ulrica Eleonora König Friedrichs des dritten von Dännemarck Tochter, die er mit Sophia Amalia, einer Prinzessin von Braunschweig Lüneburg erzeuget, von welcher ich Anno 1682 den 19. Juny des Morgens zwischen 7 und 8 Uhr zu allgemeiner Freude des Schwedischen Reichs gebohren worden. Meine Education war sehr sorgfältig, die heranwachsenden Jahre aber voller Fatalitaet, indem mein Leben vom 20. Jahre, bis hieher, eine beständige Campagne genennet werden kann. [...] Zwo remarkable Fatalitaeten ereigneten sich bey meiner Crönung. Erstlich entstunde eine entsetzliche Feuers-Brunst in meiner Residenz, wodurch so viele herrliche Gebäude, als auch das Schloß bis auf die Mauern verschlungen wurde. Zum andern verlohrt ich bey meiner Zurückkehrung in den Pallast einen kostbaren Diamant aus meiner Crone. Ob nun gleich die meinigen hieraus wenig gutes prognosticirten, so stellte ich dennoch alles der göttlichen Providenz anheim.<sup>77</sup>

Aus dem Vergleich weiterer Dramen, die Karl XII. von Schweden zum Thema haben,<sup>78</sup> leitet Lindner her, „daß überhaupt dieselben Stoffe mehrfach zu derselben Zeit dramatisch behandelt wurden“, woran sich „eine Ähnlichkeit der Deutschen Bühne mit der Englischen vor Shakespeare“ zeige und auch, „daß alle Erfordernisse eines volkstümlichen Schauspiels da waren, nur daß [...] statt Shakespeare, Beaumont und Fletscher, und Ben Johnson bei uns leider – Gottsched auftrat.“<sup>79</sup>

Überhaupt kann Lindners Vorwort zu *Karl der Zwölfte* als früher Forschungsbericht zur Reflexion über Volksschauspiele gewertet werden. Es verweist auf Horn, den Bericht des anonymen Reisenden nach dem Nachdruck in Krünitz’ *Encyclopädie*,<sup>80</sup> auf Nicolai,<sup>81</sup> Lewald<sup>82</sup> und Carl Wilhelm Chemnitz.<sup>83</sup> Bei Lindner findet sich auch einer der frühen Belege für die Beobachtung, dass sich im Norden und Süden

<sup>76</sup> Lindner (1845), S. 49. Hervorhebungen im Original durch Sperrung.

<sup>77</sup> Lindner (1845), S. 83–84.

<sup>78</sup> Lindner (1845), S. 58–60.

<sup>79</sup> Lindner (1845), S. 61. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

<sup>80</sup> Krünitz (1825), S. 114–119.

<sup>81</sup> Nicolai (1784).

<sup>82</sup> Lewald (1838).

<sup>83</sup> Chemnitz (1805).



des deutschsprachigen Raums hinsichtlich der Volksschauspiele unterschiedliche Entwicklungen beobachten lassen:

Nach und durch Gottsched und Lessing wurde das bisherige Schauspiel, wenigstens im nördlichen Deutschland, zurückgedrängt, mehr aber durch die Bildung *bessrer Schauspielertruppen* als durch die Dichter, aber das lebensfrohe Süddeutschland und *Wien* namentlich wollte sich seine bisherigen Lustbarkeiten nicht nehmen lassen.<sup>84</sup>

In Wien verwandelte sich Hanswurst in *Kasperle*, und so entstand Das, was wir gewöhnlich *Wiener Possen* nennen, und verbreitete sich, aus sehr begreiflichen Gründen, als „*Volksschauspiel*“ über ganz Deutschland.<sup>85</sup>

Der südliche deutsche Sprachraum wird nicht nur für förderlich für Volksschauspiele gehalten, sondern zum Ursprungsland für sie erklärt. Namentlich die Wiener Possen, wobei Lindner etwa an Stranitzky denken mag, mutieren gewissermaßen zum „Volksschauspiel“ und finden Verbreitung „über ganz Deutschland“, worunter Lindner den gesamten deutschen Sprachraum versteht. Innerhalb des südlichen deutschen Sprachraums ortet Lindner eine Binnendifferenzierung.

Während so die Kaiserstadt ihre dramatischen Erzeugnisse allen andern Deutschen Ländern mittheilte, dauerte in einem Winkel Deutschland's, in *Tirol*, anspruchslos, und wie es scheint ohne allen Einfluß von außen, ein uraltes Volksschauspiel fort, welches bis an die Mysterien hinaufzureichen scheint, früher auch in Baiern und Österreich stattfand [...].<sup>86</sup>

Die Vorstellung von Tirol als dem Ursprung aller Volksschauspiele wird ab dem frühen 20. Jahrhundert, wesentlich befördert durch Josef Nadler, einige Prominenz entfalten (vgl. Kapitel 11.1). Die kultur- und literaturhistorischen Ansprüche, die Lindner mit seiner Beschäftigung mit *Karl der Zwölfte vor Friedrichshall* verbindet, sind hoch, verglichen mit den bisher eher erlebnisorientierten Schilderungen etwa von Friedrich Schulz oder August Lewald. Von der Volksschauspielforschung wird Lindner dennoch nicht wahrgenommen. Die wissenschaftliche Beschäftigung mit Volksschauspielen lassen spätere, vor allem ‚stammeskundlich‘ orientierte Forscher wie Leopold Schmidt und Hans Moser erst mit Karl Weinhold beginnen,<sup>87</sup> wie überhaupt Weinhold vielen als erster wissenschaftlicher Volksschauspielforscher und Vorbild gilt (vgl. Kapitel 8.5). Als ein weiterer Pionier wird in der Forschung häufig Adolf Pichler hervorgehoben (vgl. Kapitel 6.4), doch betrachtet dieser seine Gegenstände nicht in erster Linie als Volksschauspiele, sondern ordnet sie anderen Zusammenhängen unter, etwa der Dramengeschichte des späten Mittelalters in seinem Buch *Ueber das Drama des Mittelalters in Tirol* (1850) oder dem Schulspiel an Ordensschulen in seiner Abhandlung *Ueber Bauernspiele in Tirol* (1854).

<sup>84</sup> Lindner (1845), S. 63. Hervorhebungen im Original durch Sperrung.

<sup>85</sup> Lindner (1845), S. 64. Hervorhebungen im Original durch Sperrung.

<sup>86</sup> Lindner (1845), S. 64–65. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

<sup>87</sup> Schmidt (1932), S. 338; Moser und Zoder (1938), S. 8.

## 8.4 Sammlungen von Volksschauspielen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Die ersten Ausgaben von Volksschauspielen in der Mitte des 19. Jahrhunderts fallen in eine Zeit, zu der die philologische Professionalisierung bereits weit fortgeschritten ist, eine Art früher Feldforschung sich zu etablieren beginnt und sich Herausgeber-Dichter wie Tieck, Brentano oder Arnim längst von romantischem Fabulieren verabschiedet haben. Es gibt kein Spiel mit Gattungsbezeichnungen mehr wie bei Hensler oder Tieck, die Dramen bisweilen zu Volksmärchen deklarieren. Es gibt unter den Volksschauspielausgaben auch keine Herausgeber- oder Autorfiktionen mehr wie bei Nicolai, Tieck oder Nachtigal und, soweit bekannt, auch keine fingierten Funde in der Art eines Ossian. In Kommentaren lassen sich gelegentlich Ansätze von Fiktionalisierungen erkennen, etwa im Bereich der Datierungen, doch in der Textherstellung fühlen sich die Editoren einem zeitgenössischen Verständnis von ‚Texttreue‘ verpflichtet.

In der Welt der Volksschauspielsammlungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts herrscht Nüchternheit und Sachlichkeit, wie im Bereich der Lieder-, Märchen- und Sagensammlungen dieser Zeit „kulturell-politische Ambition“ vor „philologischen und volkswissenschaftlichen Interessen“ zurücktritt.<sup>88</sup> Das „prospektive entdeckende und bewahrende Sammeln“ weicht „historistischem konservierendem oder reproduzierendem Sammeln“, wie Häntzschel das Sammeln im späten 19. Jahrhundert charakterisiert: „Ein Wandlungsprozeß, der teils zu Wissenschaftlichkeit beanspruchenden historisch-kritischen Editionen führt, teils angesichts der rapiden Modernisierungsprozesse im 19. Jahrhundert regressive Züge naiver Heimatliebe, nostalgischer Erinnerung oder kulturpessimistischer Manifestationen hervorruft.“<sup>89</sup>

Wie die Übersicht im Kapitel 8.2 beansprucht auch die folgende Zusammenschau keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Auch hier gilt für die Auswahl wieder das Kriterium, dass es sich um erklärtermaßen volkswässige Dramen handelt, dass also in Titeln oder Vorreden ausdrücklich von Volksschauspielen u.ä. die Rede ist. In der Zeit bis etwa 1880 handelt es sich bei den Volksschauspielsammlungen um eine überschaubare Gruppe. In der Folgezeit jedoch nehmen Ausgaben von Einzeltexten und Sammeleditionen rapide zu und sind ab der Jahrhundertwende auch kaum noch überschaubar. Die restlichen Abschnitte des Hauptkapitels 8 werden deshalb Ausgaben bis zu jener von Hartmann und Abele (1880) noch ausführlich darstellen, für die Zeit danach ist nur mehr eine Überblicksdarstellung möglich (Kapitel 9).

<sup>88</sup> Häntzschel (2014), S. 58.

<sup>89</sup> Häntzschel (2014), S. 70.

- Heinrich Lindner: *Karl der Zwölfte vor Friedrichshall* (1845)<sup>90</sup>  
 Karl Weinhold: *Weihnacht-Spiele und Lieder auß Süddeutschland und Schlesien* (1853)<sup>91</sup>  
 Heinrich Pröhle: *Weltliche und geistliche Volkslieder und Volksschauspiele* (1855)<sup>92</sup>  
 Karl Julius Schröer: *Ein Weihnachtspiel aus Ungern* (1855)<sup>93</sup>  
 Karl Julius Schröer: *Deutsche Weihnachtspiele aus Ungern* (1858)<sup>94</sup> (Neue Ausgabe 1862)  
 Karl Julius Schröer: *Nachtrag zu den deutschen Weihnachtspielen aus Ungern* (1858)<sup>95</sup>  
 Gustav Mosen: *Die Weihnachtsspiele im sächsischen Erzgebirge* (1861)<sup>96</sup> (Neue Ausgabe 1862)  
 Matthias Lexer: *Weihnacht-Spiele und Lieder aus Kärnten* (1862)<sup>97</sup>  
 Emil Weller: *Das alte Volks-Theater der Schweiz* (1863)<sup>98</sup>  
 Julius Feifalik: *Volksschauspiele aus Mähren* (1864)<sup>99</sup>  
 Anton Peter: *Volksthümliches aus Österreichisch-Schlesien. Band 1: Kinderlieder und Kinderspiele, Volkslieder und Volksschauspiele, Sprichworte* (1865), Band 2: *Sagen und Märchen, Bräuche und Volksaberglauben* (1867)<sup>100</sup>  
 Hermann Frischbier: *Preußische Volksreime und Volksspiele* (1867)<sup>101</sup>  
 August Hartmann, Hyacinth Abele: *Volksschauspiele* (1880)<sup>102</sup>  
 Anton Schlossar: *Deutsche Volksschauspiele. 2 Bände* (1891)<sup>103</sup>  
 Johann Josef Ammann: *Volksschauspiele aus dem Böhmerwalde. 3 Teile* (1898–1900)<sup>104</sup>

Viele der Sammler und Germanisten, die in den nachfolgenden Kapiteln 8.5 bis 8.10 zu Wort kommen, stellen mit Erstaunen fest, dass Volkslieder auf dem Buchmarkt und im wissenschaftlichen Diskurs schon lange präsent sind, volksmäßige dramatische Texte dagegen gar nicht. Die Frage nach den Gründen dafür stellen sie nicht. Dass das Drama als letzte Gattung ins Bewusstsein von Volkspoese rückt und zu

---

**90** Lindner (1845).

**91** Weinhold (1853).

**92** Pröhle (1855c).

**93** Schröer (1855b).

**94** Schröer (1858c).

**95** Schröer (1858d).

**96** Mosen (1861).

**97** Lexer (1862).

**98** Weller (1863).

**99** Feifalik (1864).

**100** Peter (1865); Peter (1867).

**101** Frischbier (1867). Vgl. auch die Nachträge Frischbier (1892a) und Frischbier (1892b).

**102** Hartmann und Abele (1880).

**103** Schlossar (1891). Vgl. auch Schlossar (1881).

**104** Ammann (1898–1900).

einem Sammel- und Forschungsgegenstand wird, ist wahrscheinlich vorgezeichnet in der aristotelischen Poetik, die das Drama als dem Erzählen nachgelagerte Form der Mimesis betrachtet.

Wenn Küpper für das Drama der Frühen Neuzeit festhält, dass die Texte in erster Linie für die Aufführung auf der Bühne geschrieben seien,<sup>105</sup> so gilt dies umso mehr und länger noch für Volksschauspiele, die späte Kristallisationen frühneuzeitlicher Dramatik darstellen und deren Praxen bis ins 19. Jahrhundert fortsetzen. Volksdramatische Texte ‚leben‘ vielleicht stärker noch als dramatische Texte sogenannter Höhenkammliteratur auf der Bühne, denn ihre Überlieferung dient lediglich dem Übertrag von einer Repräsentation auf der Bühne zu einer nächsten, sie sind nicht als Lesetexte intendiert und für die Popularisierung gedacht, es sei denn auf der Bühne.

Möglicherweise kommt bei dieser Hierarchisierung auch die von Michler beschriebene Doppelung oder Unterkellerung der Literatur durch die Konstruktion von Volksliteratur zum Tragen, die immer auch an Fragen der literarischen Wertung geknüpft ist. Der literarische Wert von Volksschauspielen wird lange Zeit gering geschätzt und ihre Qualität lange vordergründig darin gesehen, dass sie als Quellen zur Erforschung der ‚Sittengeschichte‘ dienen können. Erst vergleichsweise spät und insgesamt zögernd wird ihnen literarischer Wert zugestanden.

Daneben hat die späte Berücksichtigung dramatischer Texte auch praktische und ökonomische Gründe. Lieder und Gedichte, selbst Märchen und Sagen sind in der Regel kürzer als dramatische Texte. Der Aufwand einer Dramenedition ist ungleich größer. Umso weniger reizvoll mag es deshalb sein, eine Sammlung von gleich mehreren Dramen herauszugeben, als eine Anthologie mit Gedichten zu veröffentlichen. Dramensammlungen sind für professionelle Leser von Interesse im Gegensatz zu Sammlungen von Lyrik oder Märchen, die ein viel breiteres Lesepublikum ansprechen.

## **8.5 Auftakt zum Volksschauspielesammeln mit Weihnachtsspielen: Karl Weinhold (1853) und Heinrich Pröhle (1855)**

Überraschenderweise enthalten die frühen Volksschauspielsammlungen fast ausschließlich Spiele, deren Stoff aus der (erweiterten) Geschichte der Geburt Jesu aus dem Neuen Testament besteht. Der Umstand, dass im frühen Volksschauspielkontext gerade Weihnachtsspiele so großes Interesse wecken (und nicht etwa Passions-

---

<sup>105</sup> Küpper (2018b), S. 17–18: „The primary common characteristic of early modern drama is to have been written for stage performance, thus differing from (early) Renaissance drama, which was conceived mainly to be read, particularly when it was not intended for the court.“

spiele), könnte durch zwei kulturgeschichtliche Faktoren begünstigt sein. Zum einen erfährt das Weihnachtsfest im Verlauf des 19. Jahrhunderts eine zunehmende Profanisierung, die das Fest stärker in das weltlich-kulturelle Bewusstsein rücken lässt, zum anderen etabliert sich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts eine neue bürgerliche Festkultur, die das Weihnachtsfest für sich beansprucht und zu einem herausragenden Ereignis im Jahreslauf macht.<sup>106</sup> Weihnachtsspiele enthalten die beiden sehr frühen Sammlungen von Karl Weinhold und Heinrich Pröhle wie auch viele der Sammlungen, die in den folgenden Kapiteln Thema sind.<sup>107</sup>

Karl Weinhold (1823–1901), geboren in Reichenbach in Schlesien, war Professor für deutsche Sprache und Literatur in Breslau, Krakau, Graz, Kiel und Berlin und vertrat ein sehr breites sprach- und literaturgeschichtliches Forschungsspektrum vom Mittelalter bis zu Lenz, von Grammatik und Lexikologie über Mythologie bis zur Volkskunde.<sup>108</sup> Im Vorwort seiner Sammlung *Weihnacht-Spiele und Lieder auß Süd-deutschland und Schlesien* (1853), die mehrere Auflagen und Nachdrucke erlebt,<sup>109</sup> diagnostiziert Weinhold das Problem, dass die Beschäftigung mit Volksdichtung bislang nicht bis zu dramatischen Texten vorgedrungen sei. Damit stellt seine Sammlung nach den Vorüberlegungen von Horn und Lindner, die Weinhold nicht zu kennen scheint, einen wichtigen Schritt in Richtung des neuen Sammelns und Edierens volkspoetischer dramatischer Texte dar. Auch wenn Weinhold nicht der erste ist, der als volkspoetisch empfundene dramatische Texte mitteilt (man denke etwa an Lindners *Karl der Zwölfte vor Friedrichshall* von 1845 und an die ausführlichen Textpassagen in Pichlers Abhandlung über das Bauernspiel von 1854), so ist Weinhold doch der erste, der Volksschauspiele im Rahmen einer Sammlung ediert und sie dadurch in ein neues Licht rückt. Auffallend in Weinholds frühen Publikationen wie in seiner Spiele- und Lieder-Sammlung ist die experimentelle Orthographie, die von seiner Beschäftigung mit der Lautgeschichte der deutschen Sprache herrührt. Die Folgeauflagen der *Weihnacht-Spiele* von 1870 und 1875 gleichen die Orthographie an die in der Zeit gängige Schreibung an.

Mit hellem Blicke und sorgsamer Hand haben seit einer Reihe von Jaren deutsche Forscher, geführt von den Brüdern Grimm, die Schätze unserer Volksdichtung aufgesucht und gesammelt. Das Lied, die Sage, das Märchen sind mit vorzüglicher Liebe bedacht und die Wissenschaft vom deutschen Volke durch sie bereichert und geschmückt worden. Auch andern verwanten Erzeug-

---

**106** Zum Komplex des ‚Bürgerlichen‘ und des Weihnachtsfestes vgl. etwa Bausinger (1987); Foitzik (1997); Marx (2008); Schmidt (2017). Mit der Frage, ob und inwiefern volkssprachliche Weihnachtsspiele des Mittelalters als ‚volkstümlich‘ gelten können, beschäftigt sich Straeter (2001). Vgl. auch Creizenach (1896); Schmidt (1937).

**107** Zu Weihnachtsspielausgaben des 19. Jahrhunderts vgl. zuletzt das Kapitel „Die Wiederentdeckung volkssprachlicher Weihnachtsspiele“ in Schmidt (2017), S. 161–242.

**108** Peters (2003).

**109** Weinhold (1870); Weinhold (1875); Weinhold (1967).

nissen, wie dem Rätsel, dem Spruche, dem Schwanke, ist die Aufmerksamkeit zugefallen, während das volkstümliche Schauspiel entweder nur flüchtig gestreift oder ganz übersehen wurde. Und doch ist in ihm eine reiche Fundgrube aufzudecken, die nach mereren Seiten hin zu nutzen wäre, abgesehen von dem Werte der Stücke an sich.<sup>110</sup>

Ein Novum ist die Aussage, dass Volksschauspiele „Werte“ an sich seien und nicht bloß Quellen zur Erforschung der ‚Sittengeschichte‘, was bislang das hauptsächliche Argument dafür war, warum man sich wissenschaftlich mit Volksschauspielen beschäftigen solle. Im Bereich des „volkstümliche[n] Schauspiel[s]“ interessiert sich Weinhold vor allem für Weihnachtsspiele. Der „Strauß Weihnachtlieder“,<sup>111</sup> die er ihnen beigibt, haben eher Schmuckwert und sind wohl ein Zugeständnis an die Erwartungen des Lesepublikums. Die Entstehung von Weihnachtsspielen erklärt Weinhold aus „dem kirchlichen Ritual dieser heiligen Zeit“, also der Weihnachtsliturgie. In seiner Argumentation verfolgt er den Ansatz, „die Steigerung der Cerimonie zum Drama außzuführen“.

Nach dieser Grundlegung habe ich versucht, die Entwicklung unsers Weihnachtsspiels von dem Wechselgesange an biß zu dem wirklichen Spiele darzustellen. Jede Stufe wird vertreten sein und sich hierauf ein deutliches Bild von dem Gange dieser dramatischen Dichtungen überhaupt machen lassen.<sup>112</sup>

Hierin kommt Weinholds Interesse zum Ausdruck, die Genese des dramatischen Typus möglichst genau zu rekonstruieren. Er modelliert dabei Überlegungen, die im Laufe des 20. Jahrhunderts zu mediävistischen Lehrmeinungen ausformuliert werden. Die Genese des mittelalterlichen Osterspiels aus dem Ostartropus *Quem queritis in sepulchro?* gilt seit Karl Young (1933) als unbestritten.<sup>113</sup> Analog dazu wird auch die Entstehung der Weihnachtsspiele aus dem Weihnachtstropus *Quem queritis in presepe, pastores, dicite?* erklärt.<sup>114</sup>

Die meisten Spiele und Lieder, die Weinhold in seiner Sammlung vereint, stammen aus der mündlichen Überlieferung der steirischen und Kärntner Alpen und aus Schlesien, anderes habe er „auß süddeutschen Handschriften“ ergänzt.<sup>115</sup> Mit seiner Sammlung richte er sich an alle, die sich „für das innere Leben unsers Volkes“ interessieren.<sup>116</sup> „Ich hoffe daß ihnen [den Liedern und Spielen, Erg. T.B.] auf ihr anklopfen in Deutschland viel Thüren sich öffnen, daß sie aber auch in England und Skandinavien, und selbst in Frankreich gastliche Aufnahme finden werden.“<sup>117</sup>

<sup>110</sup> Weinhold (1853), S. III.

<sup>111</sup> Weinhold (1853), S. IV.

<sup>112</sup> Weinhold (1853), S. IV.

<sup>113</sup> Young (1920); Young (1933).

<sup>114</sup> Polheim (1986), S. 89; Krieger (1990), S. 7–8; Schulze (2012), S. 70–71.

<sup>115</sup> Weinhold (1853), S. 3.

<sup>116</sup> Weinhold (1853), S. IV.

<sup>117</sup> Weinhold (1853), S. VI.

Weinhold vertritt eine wissenschaftliche Position, die zu den Gegenständen eine gewisse Distanz einnimmt. Daneben ist Heinrich Pröhle (1822–1895), dessen Sammlung *Weltliche und geistliche Volkslieder und Volksschauspiele* (1855) zwei Jahre nach Weinhold erscheint, eine der romantischen Sammlerpersönlichkeiten, die durch Einfühlung und in engem Kontakt zu den Gewährspersonen in einer Form früher Feldforschung ihre Texte ausfindig machen. Sein Band ist der erste seiner Art, der den Begriff „Volksschauspiele“ im Titel führt.

Mit Heinrich Pröhle hat sich die Literaturwissenschaft bislang kaum befasst.<sup>118</sup> Dabei ist seine Forschungs- und Publikationsleistung beachtlich. Sie umfasst Sammlungen von Sagen (v.a. aus dem Harz) und Märchen,<sup>119</sup> Arbeiten zu Gottfried August Bürger,<sup>120</sup> Abhandlungen über Lessing, Goethe, Schiller, Wieland, Heinse, den „Turnvater“ Friedrich Ludwig Jahn u.a.<sup>121</sup> sowie patriotische Schriften<sup>122</sup> und literarische Texte. In Joseph Kürschners Reihe „Deutsche National-Litteratur“ gab Pröhle *Wielands Werke* in sechs Bänden (1883–1887)<sup>123</sup> sowie den Band zu Johann Baptist von Alxinger, Johann Karl August Musäus und Johann Gottwerth Müller, genannt Müller von Itzehoe, (1888) heraus.<sup>124</sup> Darüber hinaus war er regelmäßiger Autor in der von Robert Prutz herausgegebenen und zwischen 1851 bis 1867 wöchentlich in Leipzig erscheinenden Zeitschrift *Deutsches Museum. Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben*<sup>125</sup> sowie Verfasser von etwa 40 Biogrammen für die *Allgemeine Deutsche Biographie*. Einblicke in Pröhles Selbstverständnis und seine Arbeitsweise gibt sein in zwei Teilen erschienener Erlebnisbericht *Aus dem Tagebuche eines deutschen Sammlers* (1856).<sup>126</sup> Der Verbundkatalog *Kalliope* weist die Existenz von 167 Briefen von und an Pröhle nach, darunter Korrespondenzen mit Friedrich Zarncke, Wilhelm Scherer und den Brüdern Grimm.<sup>127</sup>

Pröhle wurde 1822 in Satuelle bei Haldensleben geboren. Ab 1835 besuchte er die Domschule in Halberstadt, in Merseburg legte er das Abitur ab. Ab 1843 studierte

---

**118** Köhler-Zülch (1993) befasst sich mit Pröhles Herausgebere Tätigkeit in der Tradition der Brüder Grimm. Fohrmann (1989), S. 159–160 weist auf Pröhle in Zusammenhang mit der ab 1870/1871 verstärkt beobachtbaren ‚Inthronisierung‘ von Monarchen in die Literaturgeschichtsschreibung hin. Zu Pröhle auch Häntzschel (2014), S. 78, 82, 107.

**119** Pröhle (1851) (2. Aufl. 1857); Pröhle (1852); Pröhle (1853); Pröhle (1854a) (2. Aufl. 1886); Pröhle (1856d); Pröhle (1863); Pröhle ([1886]).

**120** Pröhle (1854b); Pröhle (1856c); Pröhle (1857b).

**121** Pröhle (1855b); Pröhle (1877); Pröhle (1889).

**122** Pröhle (1857a); Pröhle (1858).

**123** Wieland (1883–1887).

**124** Alxinger, Musäus und Müller von Itzehoe ([1888]).

**125** Vgl. Estermann (1995), S. 108–109.

**126** Pröhle (1856a); Pröhle (1856b).

**127** <http://kalliope.staatsbibliothek-berlin.de/de/search.html?q=pr%C3%B6hle%2C+heinrich> (3.6.2019).

er in Halle Geschichte, deutsche Literatur und Altertumskunde, Max Duncker war sein akademischer Lehrer. In Berlin setzte er zwei Jahre später sein Studium fort, prägende Lehrerpersönlichkeiten waren hier Jacob Grimm und August Böckh. Nach Abschluss des Studiums widmete er sich dem Journalismus und der Schriftstellerei. Reisen führten ihn nach Bayern und nach Wien. Den Harz, den er bereits als Student mehrmals besucht hatte, wählte er zwischen 1850 und 1857 zu seinem Lebensmittelpunkt, hier sammelte er Märchen und Sagen, lernte seine Frau Lina Stiehler kennen und wohnte in Wernigerode. Für seine Brocken-Studie *De Bruçteri nominibus et de fabulis quae ad eum montem pertinent* wurde er 1855 an der Universität Bonn promoviert. Gewidmet ist die Dissertation Jacob Grimm.<sup>128</sup> Um den Unterhalt seiner Familie zu sichern, zog er 1858 nach Berlin und nahm die Stelle eines Lehrers am Luisenstädter Gymnasium an, die er bis zu seiner Pensionierung 1890 innehatte. Pröhle starb 1895 in Berlin.<sup>129</sup>

Aufschluss über Details seiner Biographie und über philologische Fragen geben die Briefe der Brüder Grimm an Pröhle. Albert Leitzmann gibt in seiner Edition acht Briefe von Wilhelm und einen Brief von Jacob Grimm wieder. In den Jahren zwischen 1852 und 1858 bedankt sich Wilhelm Grimm bei Pröhle mehrmals, immer sehr höflich, aber doch auch unverbindlich, für die Zusendung von Quellen und Erhebungen zu den Märchen und zum *Deutschen Wörterbuch* und für die Übersendung eigener Schriften,<sup>130</sup> einmal bittet er ihn um die Abschrift von „10–12 zeilen“ aus einem mittelalterlichen Kodex.<sup>131</sup> Wilhelm Grimm lobt immer wieder Pröhles Sammel­tätigkeit und spornt ihn zu weiterer Arbeit an.

Am 26. Januar 1855 dankt Wilhelm Grimm Pröhle für die Sammlung *Weltliche und geistliche Volkslieder und Volksschauspiele* (1855): „Ihre volkslieder und volkschauspiele habe ich von der buchhandlung vor einigen wochen erhalten und bin Ihnen für dieses neue geschenk und zeugnis Ihrer thätigkeit zu großem dank verpflichtet. ich habe mit vergnügen darin gelesen und manches willkommene darin gefunden.“<sup>132</sup> Mit keinem Wort geht Wilhelm Grimm in seinem Brief näher auf die „volkschauspiele“ ein. Pröhles innovative Erweiterung des volkspoetischen Korpus weiß er nicht zu würdigen. Das Interesse der Brüder Grimm an dramatischen Gattungen der Volkspoesie hält sich offensichtlich in Grenzen.

---

**128** Pröhle (1855a), S. [3].

**129** Biogramm nach Grosse (1929); vgl. auch Köhler-Zülch (1993).

**130** Wilhelm Grimm an Heinrich Pröhle, Berlin, 23. Juli 1852; Berlin, 14. Februar 1854; Berlin, 16. Dezember 1854; Berlin, 4. Juli 1856; Berlin, 8. März 1858. In: Briefe der Brüder Grimm (1923), S. 214–220.

**131** Wilhelm Grimm an Heinrich Pröhle, Ilsenburg, 20. September 1856. In: Briefe der Brüder Grimm (1923), S. 219.

**132** Wilhelm Grimm an Heinrich Pröhle, Berlin, 26. Januar 1855. In: Briefe der Brüder Grimm (1923), S. 216–217, S. 216.



Auf seinen Dank lässt Grimm die Polemik gegen den Märchensammler und Dichter Ludwig Bechstein (1801–1860) folgen, Vater des Germanisten Reinhold Bechstein (1833–1894), sowie einen Exkurs über sein persönliches wissenschaftliches Credo und das philologische Ethos, das er vertritt.

Bechsteins buch habe ich noch nicht gesehen, ein aufsatz von ihm über märchen, den ich in einer zeitschrift voriges jahr gefunden habe, gieng nicht über das bekannte und gewöhnliche hinaus und war für das sogenannte große publicum bestimmt. mich reizt nur was neues enthält und wissenschaftlich behandelt ist. möge ein jeder an seiner stelle mit eifer und liebe thun was er vermag. eine in bestimmten gränzen gehaltene, reinlich ausgeführte, nicht gleich ins allgemeine abschweifende arbeit ist mir die liebste. auch die mythologischen deutungen werden mir oft zu weit getrieben: es gehört dazu ein natürliches gefühl für die rechte gränze, ein tact, den jemand haben muß, wofür man aber nicht leicht regeln geben kann.<sup>133</sup>

Ob das ein Seitenhieb auch auf Pröhle ist und ob der alte Grimm hier *ex cathedra* die zahlreichen Admanuenses in ihre Schranken weist und unliebsame Konkurrenten (wie den sehr erfolgreichen Bechstein) kleinhalten will, sei dahingestellt.<sup>134</sup> Wahrscheinlich geht der Verdacht zu weit, denn in den Folgemonaten wird Wilhelm Grimm Pröhle tatkräftig in seiner Promotionsabsicht unterstützen. Es müssen Briefe zwischen den beiden gewechselt haben, in denen Pröhle die Möglichkeit seiner Promotion sondiert und Wilhelm Grimm Wege dazu aufgezeigt hat. Die Abstimmungen scheinen im April 1855 jedenfalls weit fortgeschritten zu sein, denn Wilhelm Grimm eröffnet seinen Brief an Pröhle vom 30. April 1855 mit der Mitteilung, dass „Dahlmann während der ferien verreist war und jetzt erst wieder in Bonn wird angelangt sein“. Er wolle „Dahlmann [...] um seine stimme bitten“, sobald „die sache eingeleitet ist“. Dazu empfiehlt er, eine Abhandlung, „die Sie in jedem fall liefern müßten und wozu Sie einen passenden gegenstand gewählt haben“, zusammen mit seinen Büchern „als beweis Ihrer literarischen thätigkeit [...] an die facultät in Bonn“ zu senden. „ist dies geschehen, so will ich an Dahlmann schreiben.“<sup>135</sup> Der Brief schließt mit dem Satz: „mein bruder wird mit vergnügen die zueignung annehmen.“<sup>136</sup> Daraus geht hervor, dass Pröhle in einem vorangehenden Brief um die Erlaubnis gebeten hat, Jacob Grimm seine Dissertation zu widmen. Auch das Thema der Arbeit, eine Studie über den Namen des Brockens, scheint schon abgesteckt. Der

**133** Wilhelm Grimm an Heinrich Pröhle, Berlin, 26. Januar 1855. In: Briefe der Brüder Grimm (1923), S. 216–217. Mit „Bechsteins buch“, so Leitzmann im Kommentar, ist Bechstein (1854–1855) gemeint. Der „aufsatz [...] in einer zeitschrift voriges jahr“ wird von Leitzmann nicht aufgelöst, auch ließ er sich nicht ermitteln.

**134** Martus (2015), S. 189–193 und passim, charakterisiert die Brüder Grimm als mitunter strategisch taktierend, um Konkurrenten kleinzuhalten.

**135** Wilhelm Grimm an Heinrich Pröhle, Berlin, 30. April 1855. In: Briefe der Brüder Grimm (1923), S. 217–218, S. 217.

**136** Wilhelm Grimm an Heinrich Pröhle, Berlin, 30. April 1855. In: Briefe der Brüder Grimm (1923), S. 217–218, S. 218.

Jurist Friedrich Gustav Dahlmann (1785–1860) war wie die Brüder Grimm einer der Göttinger Sieben, die aufgrund ihres Protests gegen die Aufhebung der liberalen Verfassung 1837 ihrer Ämter enthoben wurden; Dahlmann, Jacob Grimm und Georg Gottfried Gervinius wurden aus dem Königreich Hannover verbannt.<sup>137</sup> Offenbar erschien es Wilhelm Grimm, der seine Vorlesungstätigkeit an der Berliner Universität bereits 1852 niedergelegt hatte, um sich auf das *Deutsche Wörterbuch* zu konzentrieren,<sup>138</sup> naheliegend, Dahlmann für die Abnahme von Pröhles Dissertation zu gewinnen.

Jacob Grimm schreibt Pröhle am 13. November 1855. Er bedankt sich kurz für die „gütige zueignung“ der „inauguraldissertation“ und bemerkt, dass Pröhle „manche noch unbekannte und wissenswerthe züge von dem Brocken zusammengestellt“ habe. Pröhles Ergebnisse kommentiert er mit eigenen Erwägungen zur Etymologie des Namens der Berge. Pröhles „thätigkeit für die sagensammlung“ verdiene „größten dank“.<sup>139</sup> Ausführlicher (und umso abschätziger) äußert sich Jacob Grimm über Jahn, über den Pröhle im Jahr seiner Dissertation eine Monographie vorgelegt hat.<sup>140</sup> Jacob Grimm charakterisiert Jahn als „verschroben und herrisch“; „es gebrach ihm an der naturgabe eines treuen, fruchtbaren fleiszes, er that bloz hiebe und ergosz sich in endloses gerede. ich habe ihn zu Paris in kaffehäusern unausstehlich schwätzen hören und dazwischen gefiel wieder seine ehrliche offenheit. mit ihm auskommen konnte nur wer sich ihm ganz unterwarf.“<sup>141</sup>

In seiner Sammlung *Weltliche und geistliche Volkslieder und Volksschauspiele* nennt Pröhle den Begriff der „Volksschauspiele“ nur ein einziges Mal, und zwar im Titel. Im Vorwort nennt er die Spiele „geistliche Komödien“.<sup>142</sup> Die beiden edierten Volksschauspiele sind den Liedern nachgereiht. Sie stehen im wörtlichen und im übertragenen Sinn noch deutlich in deren Schatten. Erst nach Weinhold und Pröhle werden Volksschauspiele weiter aus dem Schatten der Volkslieder, Volksbücher, Volksmärchen usw. heraustreten.

Den meisten Raum in Pröhles Sammlung nehmen die Lieder ein. Sie füllen die Rubriken „Balladen“, „Liebeslieder“, „Jägerlieder“, „Hirten- und Alpenlieder“, „Lieder auf verschiedene Stände und Städte“, „Volkslieder verschiedenen Inhalts“, „Historische Lieder und Soldatenlieder“ sowie „Geistliche Volkslieder“.<sup>143</sup> Auf diese

**137** Vgl. dazu zuletzt die rechtswissenschaftliche Dissertation von Saage-Maaß (2007).

**138** Martus (2015), S. 607.

**139** Jacob Grimm an Heinrich Pröhle, Berlin, 13. November 1855. In: Briefe der Brüder Grimm (1923), S. 112–113.

**140** Pröhle (1855b).

**141** Jacob Grimm an Heinrich Pröhle, Berlin, 13. November 1855. In: Briefe der Brüder Grimm (1923), S. 112–113, S. 113.

**142** Pröhle (1855c), S. XI.

**143** Pröhle (1855c), S. 1–241.

folgen „Zwei geistliche Komödien“: *Das Schwertstecherspiel* und *Das heilige Dreikönigsspiel*.<sup>144</sup> Die beiden Spiele sind kurz, sie sind der mündlichen Überlieferung entnommen und entsprechen jener Gattung, die von der späteren Forschung oft als Brauchtumsspiele bezeichnet wird. Den Abschluss bilden ein Anmerkungsteil mit Erläuterungen und Angaben zu den Gewährspersonen und schriftlichen Quellen sowie „Drei Melodien von Volksliedern“, bei denen es sich um einstimmig notierte Singstimmen handelt.<sup>145</sup>

Im *Schwertstecherspiel*, das „ein Bergmann aus Clausthal“ mitgeteilt habe und dessen „Kern [...], in wissenschaftlicher Hinsicht, [...] der Schwerttanz“ sei,<sup>146</sup> treten die Könige von England, Sachsen, Polen, Dänemark und Mohrenland sowie Hans, eine Dienerfigur, und Schnortison, ein Kassier, auf. Schnortison soll getötet werden, weil er Geld veruntreut hat. Mit einem hölzernen Schwert schlägt Hans ihm den Hut vom Kopf. Am Ende tanzen alle.

*König von Engeland.*

Hans, hier hast Du mein Schwert!

Hans, hau ihm den Kopf ab!

*Hans* (wetzt das hölzerne Schwert auf der Erde, weist es dem Könige von Engeland und fragt: ob es scharf genug sei; dann hält er dem Schnortison das Schwert unter die Nase und sagt zu ihm):

Rookst Du nich Schwienbraten?

(Hierauf schlägt Hans zu und dem Schnortison den Hut vom Kopfe.)

*Schnortison* (fällt rücküber und ist todt; dann springt er wieder auf, ergreift Hans bei der Hand und sagt:)

Hast Du mir das Leben genommen?

Bin ich nun wieder lebendig geworden!

So wollen wir auch eins tanzen!

(Könige, Hans und Schnortison fassen sich an und tanzen zum Schluß den Rundtanz.)<sup>147</sup>

Seinem Buch stellt Pröhle ein Motto von „Herder nach Shakespeare“ voran:

*Motto*: „Nur, lieber Freund, das Stückchen! jenen alten Altvatersang! Wir hörten's gestern Nacht.“

*Herder nach Shakspeare*.<sup>148</sup>

Die Textstelle ist dem ersten Band von Herders *Volksliedern* entnommen,<sup>149</sup> der die Stelle wiederum aus Shakespeares *Twelfth Night* (II,4) entlehnt.<sup>150</sup> Damit beruft sich

<sup>144</sup> Pröhle (1855c), S. 243–263.

<sup>145</sup> Pröhle (1855c), S. 265–324.

<sup>146</sup> Pröhle (1855c), S. 318. Vgl. zur Gattung des Schwertstecherspiels später auch Naumann (1921), S. 124–137.

<sup>147</sup> Pröhle (1855c), S. 252. Hervorhebungen im Original durch Sperrung.

<sup>148</sup> Pröhle (1855c). Hervorhebungen im Original durch Fettung.

<sup>149</sup> [Herder] (1778), S. 298; S. 329 verweist falsch auf „Act. 3 Sc. 5“ in *Twelfth Night*.

Pröhle auf zwei der prominentesten Referenzen im Volkspoediskurs, Herder und Shakespeare. Gleich im ersten Satz des Vorworts nennt Pröhle die Quellen der insgesamt 125 durchnummerierten ‚Stücke‘, die er in seinem Buch versammelt.

Als die Quelle der nachfolgenden Sammlung sind 1. und hauptsächlich zu betrachten der Volksmund, und zwar ist sie in sofern sie diesem entnommen wurde eine vorzugsweise *harzische*; 2. fliegende Blätter und da diese aus ganz Deutschland mir vorliegen, so ist sie eine Sammlung *deutscher* Volkslieder. Neben diesen beiden Grundquellen kommt 3. die gelegentliche Aufnahme einiger wenigen Lieder aus, dem Buchhandel angehörigen, [...] Schriften [...] nicht in Betracht.<sup>151</sup>

Charakteristisch sind die Metonymie des „Volksmund[es]“ als eines Behälters, aus dem man Texte greifen und entnehmen kann, sowie die Ablehnung gedruckter Quellen. Nur die mündliche Überlieferung und „fliegende Blätter“ kommen als zuverlässige Quellen in Betracht, um die ‚Echtheit‘ der gesammelten volkspoetischen Texte zu gewährleisten. Der „Volksmund“ (also das Volk, das spricht) gilt als ein fragiler (weil Vergessen dräut), aber immerhin zuverlässiger Speicher für Volkspoese. Es folgen der Dank an zahlreiche Personen für Auskünfte und Unterstützung sowie Erläuterungen zu allen einzelnen Rubriken, allerdings kein Wort zu den ‚geistlichen Komödien‘. Erst im Anmerkungsteil des Buches kommt Pröhle auf die „geistlichen Komödien“ zu sprechen. Ausgehend von seiner Feststellung, dass sich die katholische Kirche „gegen geistliche Komödien“ im Allgemeinen „sehr tolerant“ gezeigt habe, äußert er seine Verwunderung darüber, dass sich die beiden Spiele „in einer ausschließlich protestantischen Gegend, auf dem Oberharze, erhalten konnten“.<sup>152</sup> Die restlichen Seiten der Anmerkungen zu den beiden Spielen füllen Hinweise auf vergleichbare Texte und zahlreiche Details zur lokalen Überlieferungs- und Aufführungsgeschichte.<sup>153</sup> Einen Hinweis auf die zwei Jahre davor erschienene Sammlung von Weinhold enthält Pröhles Buch nicht.

**150** Shakespeare (1975), S. 55: „*Duke*. [...] Now, good Cesario, but that piece of song, | That old and antic song we heard last night [...]“ (II,4).

**151** Pröhle (1855c), S. XIX–XX.

**152** Pröhle (1855c), S. 312.

**153** Pröhle (1855c), S. 312–320.

## 8.6 Karl Julius Schröder und die Weihnachtsspiele aus Oberufer

Karl Julius Schröder (1825–1900), geboren in Preßburg als Sohn eines Schulrats und einer Schriftstellerin, studierte wenige Semester Klassische und Deutsche Philologie sowie Theologie und Philosophie in Leipzig und Halle (Saale) und kehrte 1846 nach Preßburg zurück.<sup>154</sup> Da er „wie sein Vater dem reichserhaltenden Deutschtum im historischen Ungarn an[gehörte]“ und zudem evangelischen Glaubens war, gelang es ihm trotz abgelegter Lehramtsprüfung nicht, in Ungarn dauerhaft Fuß zu fassen. Er war Vertretungslehrer an verschiedenen Schulen in Preßburg und Vertretungsprofessor an der Universität in Pest, aus einer approbierten Professur an der Realschule Preßburg wurde er 1852 aus Glaubensgründen entlassen, „da Österreich in Vorbereitung des Konkordats mit Rom (1855) bestrebt war, die Schul- und Bildungsangelegenheiten wieder in die Hände der kath[olischen] Kirche zu geben“, wie Erwin Streitfeld erläutert. 1861 wurde er „durch die fortschreitende Magyarisierung (aufgrund des Oktoberdiploms 1860)“ aus seinen Ämtern gedrängt, woraufhin er nach Wien zog. Dort erhielt er von der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften Aufträge zur Erforschung deutscher Sprachinseln im historischen Oberungarn und im historischen Herzogtum Krain (1867 in das Gottscheer Land) und durchlief mehrere Stationen vom Lehrer an evangelischen Schulen bis zur Berufung (1891) zum ordentlichen Professor für Deutsche Literaturgeschichte an der Technischen Hochschule Wien. Neben Schulbüchern schrieb Schröder Aufsätze und Bücher über Goethe und deutsche Dialekte sowie zu volkskundlichen Themen.

Der Blick auf Schröders Biographie kann hilfreich sein, sich seinem Verständnis von Volksschauspielen zu nähern. Möglicherweise entwickelte er gerade als Angehöriger einer sprachlichen und religiösen Minderheit sein spezifisches Interesse für deutsche Dialekte in Sprachinseln und für deutsche Volksschauspiele aus der Kontaktzone zwischen dem Ungarischen und dem Deutschen. Nationaler Stolz eines ‚deutschen‘ Österreicherers scheint durchaus eine Motivation zu sein, wenn sich Schröder mit Volkspoesie und Sprachinselforschung befasst, wie seine spätere 1879 vor dem Deutschen Verein in Wien gehaltene Rede *Die Deutschen in Oesterreich-Ungarn und ihre Bedeutung für die Monarchie* nahelegt. Jan Vermeiren verortet diese Rede im politischen Bestreben nach einem „robust Austro-German status within the Habsburg Empire“.<sup>155</sup> Ausschlaggebend sind in mindestens dem gleichen Maße ein spätromantisch schwärmerischer Impetus und Schröders Glaube an holistische Zusammenhänge, die ihn zum Sammeln von Volkspoesie veranlassen.

<sup>154</sup> Das Biogramm folgt Streitfeld (2003).

<sup>155</sup> Schröder (1879a); Vermeiren (2016), S. 30.

Sein *Beitrag zur deutschen Mythologie und Sittenkunde aus dem Volksleben der Deutschen in Ungern* (1855) ist ein Aufruf zum Sammeln,<sup>156</sup> das der Mythenforschung diene. Er greift die für die Zeit typische These der Völker- und Sprachenverwandtschaft auf, die „den gemeinsamen Ursprung der germanischen, slavischen (griechisch-) und romanischen, keltischen Völker, aus ihrem Sprachschatz“ zu ermitteln und anhand des „nach Europa mitgeführten Götterglauben[s], [...] Sagen- und Märchenschatz[es] [...] den Zeitpunkt festzustellen“ sucht, zu dem „ein Volk von dem indischen Mutterstamme sich losriß.“<sup>157</sup> Wichtige Indizien für dieses verlorene Wissen seien „im Volk fortlebende Bruchstücke“ wie „Sagen, Märchen und Mythen“ (von Schauspielen ist hier noch nicht die Rede); dazu verweist er auf die Arbeiten zur Mythologie von Jacob Grimm. „Was das Volk glaubt, ist gewöhnlich sehr alt und zurück zu verfolgen bis in die ältesten Zeiten.“<sup>158</sup>

Ueberraschend und anmutig dabei wird die Wahrnehmung sein, daß sich bei uns (sowie überhaupt in Oesterreich, Ungern und allen den einzelnen Ländern der Monarchie) *noch Manches finden läßt*, das in Deutschland bereits verschollen scheint. Dies beweist uns für die deutschen Gegenden die reiche inhaltschwere Zingerlesche Märchen- und Sagensammlung aus Tirol, in anderer Beziehung auch das geistvolle und treffliche Werk Weinholds: Weihnachtsspiele [sic] und Lieder.<sup>159</sup>

Wenn Schröer hier Österreich und dessen Kronländer *vor* den deutschen Ländern als inhaltsreiches Behältnis von Volkspoese hervorhebt, benennt er einen Beleg für das Indizienkonglomerat, das im frühen 20. Jahrhundert zur These avancieren wird, dass die oberdeutschen Gegenden, insbesondere Bayern und Tirol, die Kernländer des Volksschauspiels seien. Bei Schröer ist es die Mythologie, die gerade in „allen den einzelnen Ländern der Monarchie“ noch intakt erhalten sei; bei Josef Nadler

---

**156** Vgl. schon den Untertitel *Als Aufmunterung zu grösseren Sammlungen in den deutschen Gegenden Ungerns* von Schröer (1855a). Vgl. auch S. 4–5: „Wie schöne Gelegenheit hätten Geistliche und Lehrer auf dem Lande, ihre Muße zu solchen Sammlungen anzuwenden. Ein leutseliger Umgang mit dem Volke müste ihnen große Schätze eröffnen. Es wäre sogar ihre Pflicht die Vorstellungen des Volkes kennen zu lernen, die sie zu berichtigen haben. Es kommt darauf an *Stoff herbeizuschaffen*, die Gelehrten werden ihn schon verarbeiten.“ Hervorhebung im Original durch Sperrung.

**157** Schröer (1855a), S. 2–3.

**158** Schröer (1855a), S. 3. Schröer nennt kein konkretes Werk von Jacob Grimm, meint aber wohl die bis dahin in drei Ausgaben vorliegende *Deutsche Mythologie*: Grimm (1854a); Grimm (1854b). Den Begriff „Bruchstück“ verwendet Schröer auch prominent im Titel seiner Edition *Ein Bruchstück des Gedichtes Laurin oder Der kleine Rosengarten*, vgl. Schröer (1857). Von „Bruchstück“ spricht auch Lindner; vgl. das auf S. 163 in diesem Buch besprochene Zitat von Lindner (1845), S. 6.

**159** Schröer (1855a), S. 4. Hervorhebung im Original durch Sperrung. Obwohl Schröer sonst darauf bedacht ist, entsprechend dem Buchtitel Weinholds und wohl als Reverenz an diesen „Weihnachtsspiele“ zu schreiben, gibt er hier Weinholds Buchtitel falsch wieder. Mit der „Zingerlesche[n] Märchen- und Sagensammlung aus Tirol“ sind Zingerle und Zingerle (1852) und Zingerle und Zingerle (1854) gemeint.

werden es die „Baiern“ sein, die, erblich bedingt, für alles Theaterhafte besonders talentiert seien (ausführlich dazu Kapitel 11.1).

„Manches“, so Schröder weiter, „was man auf den ersten Blick als eine lere nichtssagende Erfindung aus der Ammenstube halten möchte, erweist sich bei näherer Betrachtung als echtes uraltes Fragment einer vorgeschichtlichen Weltanschauung.“<sup>160</sup> Als erstes von sehr vielen Beispielen nennt er den Unhold „Wauwau“, der in zahlreichen Sagen, Märchen und Spielen belegt und der auf den Gott Wodan zurückzuführen sei: „Wauwau=Waul=Waud=Wodan“.<sup>161</sup>

Schröders *Beitrag zur deutschen Mythologie und Sittenkunde aus dem Volksleben der Deutschen in Ungern* geht der Edition eines Weihnachtsspiels voraus, die noch im selben Jahr 1855 unter dem Titel *Ein Weihnachtspiel aus Ungern* in dem von Hoffmann von Fallersleben und Oskar Schade herausgegebenen *Weimarischen Jahrbuch für deutsche Sprache, Litteratur und Kunst* erscheint. Während Schröder im *Beitrag* noch zum Sammeln von Volkspoesie ganz allgemein, namentlich von „Sagen, Märchen und Mythen“ aufruft und Schauspiele nicht einmal erwähnt, formuliert er nun im *Weihnachtspiel*-Aufsatz – wie Weinhold und Horn vor ihm schon sehr deutlich – das Desiderat, neben volksmäßiger Epik und Lyrik doch endlich auch Dramatik zu berücksichtigen.

Wie die volksmäßige Epik und Lyrik hätte auch die *volksmäßige Dramatik*, wie sie teils früher geübt wurde und in Resten uns geblieben ist, teils noch jetzt lebendig im Volke haftet, auch sie hätte längst nach allen Teilen ihrer Erscheinung hin eine eingehende Betrachtung verdient. Derartige Betrachtung jedoch ist bis jetzt nur einem Zweige des volksmäßigen Dramas gewidmet worden, den *Weihnachtspielen* [...].<sup>162</sup>

Schröder verweist auf Weinholds *Weihnachtspiele* (1853) und kündigt an, dass diese Sammlung „durch eine Reihe von Spielen, die eben so durch ihren Umfang und bedeutsame Züge als durch ihr noch immer andauerndes Fortleben im Volke, nicht weniger durch die Gegend, in der sie leben“, angereichert werden könne.<sup>163</sup> Bemerkenswert ist die Aufzählung der Qualitäten solcher Spiele: Umfang, „Fortleben im Volke“ und die „Gegend, in der sie leben“. Während bisherige Sammler implizit geringen Textumfang (etwa von Liedern, Sagen, Sprüchen) für volksmäßig hielten und durch Aufnahme in ihre Sammlungen würdigten, wird nun zunehmend ein größerer Textumfang (wie derjenige von Spielen) zu einem neuen Qualitätsmerkmal. Dass die „Gegend“, in der die Spiele „leben“, deren Qualität beeinflusst, ist ebenfalls ein Gedanke, der neu ist. Das „Fortleben im Volke“, das seit Herder als Charakteristikum für Volkspoesie gilt, erfährt nun in Bezug auf Volksschauspiele

**160** Schröder (1855a), S. 5.

**161** Schröder (1855a), S. 7.

**162** Schröder (1855b), S. 391. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

**163** Schröder (1855b), S. 391.

neue Aufmerksamkeit. Denn als Volksschauspiele werden bis ins 20. Jahrhundert Dramen aus der Zeit vom 17. bis zum 19. Jahrhundert gelten, die nicht bekannt, gedruckt und katalogisiert sind (die also ‚aufgefunden‘ werden können) und die nach Möglichkeit durch Spielnachweise aus schriftlichen Quellen, Erinnerungen von Auskunftspersonen und günstigstenfalls durch dokumentierbare Spielpraxis in der Gegenwart noch oder gerade noch eine gewisse Präsenz erkennen lassen. Mit anderen Worten: Dramen aus dem Mittelalter werden deutlich seltener als Volksschauspiele bezeichnet – wenngleich Volksschauspiele im frühen 20. Jahrhundert mitunter, wie zum Beispiel eine Neuausgabe von 1917 eines von Schröer edierten Oberuferer Spiels, im Nachhinein ins Mittelalter zurückdatiert werden (vgl. S. 236 in diesem Buch). Es wird daher zu diskutieren sein, ob und inwiefern ein tatsächlicher oder erinnertes Bezug in die Gegenwart und eben gerade nicht, wie oft betont, ein besonders hohes Alter dafür ausschlaggebend ist, dass Dramen als Volksschauspiele wahrgenommen werden.

Als Beispiele für bislang unentdeckte „Weihnachtspiele“ – Schröer folgt konsequent der von Weinhold vorgeschlagenen Schreibung ohne Fugen-S – nennt er solche aus „verschiedenen Districten Ungerns“ und weitere, die „auf der Insel Schütt“, in einem von Bratislava donauabwärts gelegenen Flussinselgebiet, und in Bergbaustädten der Westkarpaten zu finden seien.<sup>164</sup> Darauf folgt als Edition „*das volksmäßige Weihnachtspiel*“ aus Kremnitz (Kremnica in der heutigen Slowakei), „das wir in verbürgter Abschrift von der *Sternspielbruderschaft* dieser Stadt erhalten haben“.<sup>165</sup> Es trägt den Titel *Geistliches Spiel von dem grausamen tyrannischen König Herodes* und erzählt im ersten Teil die Geschichte der Geburt Jesu und im zweiten Teil die Hinrichtung der Kinder durch Herodes. Das Spiel beginnt mit der Anrede des Publikums:

Hochgeehrtes Publikum! heut bole be a Komédi agetiere von grausame tyronnischen König Herodes. Das Stück ist gut, die Preob ist ach gut ausgefalln.  
Herre zohle nach Belieb; klein Fretzal die Hälft.  
Wir hoffen an zohlreichen Zuspruch.<sup>166</sup>

Nach Jesu Geburt gibt Herodes den Befehl, alle Neugeborenen im Lande und damit auch den neuen König, von dem die Weisen aus dem Morgenland berichten und der ihm den Thron streitig machen könnte, zu ermorden. Ein Diener meldet Herodes stolz, dass er und seine Schergen „bis 144 tausend Kinder habn erschlaggn“.<sup>167</sup> Zur

<sup>164</sup> Schröer (1855b), S. 391.

<sup>165</sup> Schröer (1855b), S. 397–419, Zitate S. 391, 395. Hervorhebungen im Original durch Sperrung.

<sup>166</sup> Schröer (1855b), S. 397. [Hochgeehrtes Publikum! Heute wollen wir eine Komödie aufführen vom grausamen, tyrannischen König Herodes. Das Stück ist gut, die Probe ist auch gut ausgefallen. Erwachsene zahlen nach Belieben, kleine Kinder die Hälfte. Wir hoffen auf zahlreichen Zuspruch.] Übertragung T.B.

<sup>167</sup> Schröer (1855b), S. 416.



Strafe wird Herodes darauf vom Tod, der als Allegorie auftritt, mit einem Pfeil getötet und von den Teufeln in die Hölle verbracht.

Der Tot.  
 Herodes, Herodes, du großer Tyrann,  
 Du bist ein verfluchter und verzweifelter Mann.  
 Du hast dich selbst bracht um dein Leben.  
 Halt still! ich will dir anders für passen.  
*(Der Tot geht zur Thüre herein und macht einen Sprung zu Herodes.)*  
 Du must mir gehn ein andere Straßen,  
 Du must mir gehn in die höllische Pein:  
 Dort wird dir das Weintrinken teuer sein.  
 Jetzt ist kommen deine letzte Stund,  
 Verregen must du wie ein Hund.  
 Jetzt will ich spannen meinen Bogen:  
 Du must mir wie ein Schwein verrogen.  
 Schup deweil Tabak! hast du kein, so schup weist was!  
*(Der Tod geht zurück und zielt mit dem Fitzepfeil)*  
 Hüte dich! ich treffe dich.  
*(Das spricht er dreimal nach einander. Der Herodes fällt auf das Angesicht. Der Tot spricht:)*  
 Gelt wie hab ich dich getroffen!  
 Du bist mir nicht entloffen,  
 Du liegst mir wie ein totes Schwein:  
 Die Höll wird deine Belohnung sein.  
 Und das Hap ist mein, das Hap ist mein, das Hap ist mein,  
 Der A – ist dein, der A – ist dein, der A – ist dein!  
 Großer Teufel.  
 Der Leib ist dein, den haltst du dir:  
 Die Seel ist mein, die halt ich mir.  
 Kleiner Teufel.  
 Halt still, Bruder! laß mir auch die Weil,  
 Daß ich bekomm von ihm auch ein Teil!  
 Nimm du den Leib und ich die Seel!  
 Wir fahren mit ihm in die Höll.  
 Fui Teufel! wie stinkt er!  
*(Fahren mit ihm ab.)*  
 Engel.  
 Hab Dank, ihr vielgeliebte Herrn und Frauen!  
 Dieweil — — —  
 Unser Spiel hat genommen ein End.  
 Habt ihr es recht betracht,  
 So wünschen wir euch allen eine gute Nacht.<sup>168</sup>

**168** Schröder (1855b), S. 418–419. Kleinere Schrifttype im Original ist hier durch Kursivierung wiedergegeben. Mit den drei Strichen in der Rede des Engels kennzeichnet Schröder eine Textlücke.

Drei Jahre nach seiner Edition in der Form des Aufsatzes *Ein Weihnachtspiel aus Ungern* veröffentlicht Schröer 1858 in Buchform seine Sammlung *Deutsche Weihnachtspiele aus Ungern*, die er Karl Weinhold widmet.<sup>169</sup> Dieser folgen noch im selben Jahr als selbständige Publikation, bestehend aus 14 Seiten, ein *Nachtrag*<sup>170</sup> und wenige Jahre später eine „Neue Ausgabe“,<sup>171</sup> die ein unveränderter Nachdruck der Erstausgabe von 1858 ist.<sup>172</sup> Schröers Sammlung ist die erste, die Spiele so deutlich in den Vordergrund stellt und nicht mehr nur als Beigabe zu Liedern behandelt (wie Pröhle) oder umgekehrt (wie Weinhold) Spiele als Zugeständnis an den Leser noch mit einem „Strauß Weihnachtslieder[n]“ garniert.<sup>173</sup> Zwar enthält Schröers Sammlung einen „Anhang von Weihnacht- und Dreikönigsliedern“, doch würdigt er diese „Kleinigkeiten“ kaum näherer Betrachtung.<sup>174</sup> Wichtig werden Schröers *Deutsche Weihnachtspiele aus Ungern* Jahrzehnte später für Rudolf Steiner, der sie bearbeiten und ab 1915 regelmäßig zur Aufführung bringen wird. Steiners Adaption der von Schröer herausgegebenen Spiele ist – neben der Nadler-Rezeption bei Hugo von Hofmannsthal – ein Beispiel für die Rezeption von Volksschauspielen im Zuge der Antimoderne des frühen 20. Jahrhunderts (ausführlich dazu Kapitel 11.3).

In der ausführlichen „Einleitung“, datiert mit „Am Weihnachtsabend 1856“,<sup>175</sup> dokumentiert Schröer, nicht ohne romantische Stilisierung, wie er auf die Spiele gestoßen sei. Persönliches Erleben und Empfinden verbindet er mit philologischer Akkuratess. „Weihnachtspiele“, schreibt er, seien eine „wenig beachtete Gattung des Volksschauspiels“.<sup>176</sup> In der Zeit vor Weihnachten 1853, in dem Jahr also, in dem Weinholds *Weihnacht-Spiele und Lieder* erschienen, wie er sein Vorhaben kontextualisiert, sei er nach dem nahe Preßburg (Bratislava) gelegenen Dorf Oberufer (heute

---

169 Schröer (1858c).

170 Schröer (1858d).

171 Schröer (1862).

172 Der Vergleich von Schröer (1858c) und Schröer (1862) („Neue Ausgabe“) zeigt, dass die beiden Ausgaben spiegelgleich und identisch sind. Belege dafür sind die gedruckten Bogennummern auf denselben Seiten (z.B. S. 193, 209), der in beiden Ausgaben enthaltene Druckfehler „füraus“ (statt *für uns*) (wahrscheinlich eine Fehlesung des Setzers aus dem Manuskript) (S. 8), der unveränderte Abdruck der Corrigenda (S. 215) und der kursorische Vergleich markanter Stellen im Druckbild. Nur das Titelblatt ist neu gesetzt.

173 Weinhold (1853), S. IV.

174 Schröer (1858c), S. 151–161. Vgl. dazu die Vorbemerkung auf S. 56: „Als Kleinigkeiten, die einzeln verloren gehn, wird es vielleicht nicht unpassend erscheinen, daß ich hier noch einige Lieder aus verschiedenen deutschen Gegenden Ungern mitteile, die von herumziehenden Knaben gesungen und zum Teil auch dramatisch aufgeführt werden; sind es doch Zeugnisse für die bei uns noch lebenden alten poetischen Bräuche, die sonst überall in Deutschland fast ganz erloschen sind.“

175 Schröer (1858c), S. 56.

176 Schröer (1858c), S. 1.

slowak. Prievoz, vormals ungar. Főrév; 1946 in die Stadt Bratislava eingemeindet) gewandert und habe den Aufführungen der Weihnachtsspiele beigewohnt.

Die ganz überraschend eigentümlichen Sitten und Gebräuche der Darstellung, die gleichmäßige Durchführung und Vollständigkeit des Weihnachtsspiels, die von gelehrtem Einfluß unberührte Einfalt der Sprache, die nur an das kirchliche und weltliche Lied des XV. und XVI. Jahrhunderts, sowie zum Teil an Hans Sachs erinnert – Alles das überzeugte mich bald, daß hier ein Denkmal älterer dramatischer Volksdichtung in einer Reinheit und Vollständigkeit erhalten ist, wie bisher noch kein anderes bekannt geworden.<sup>177</sup>

Die drei Spiele, die Schröder ediert (*Das Oberuferer Christi geburt spil*, *Das Oberuferer Paradeisspiel* und das *Salzburger Paradeisspiel*),<sup>178</sup> seien nicht besonders alt, verglichen mit „jenen deutschen Sprachdenkmälern [...], die durch ihr Alter an sich schon ein Zeugniß für eine uns fern gerückte ältere Sprachgestalt sind“, auch seien Weihnachtsspiele „keine so große Seltenheit“. Doch der besondere „Wert dieser Denkmale“ sei „einzig in seiner Art“ und liege darin, dass die „Art der ursprünglichen Darstellung noch erhalten“ sei.<sup>179</sup> Von solcher ‚Ursprünglichkeit‘ zeugten die bewahrte „Reinheit und Vollständigkeit“ und die „unberührte Einfalt der Sprache“.

Alles was bisher bekannt geworden, scheint gelehrtes und halbgelehrtes Machwerk, was aber volksmäßigen Charakter trägt, ist sowol mit modernen, als auch wieder mit gelehrten Elementen versetzt [...] – In älterer Zeit hat man das Volksmäßige nicht beachtet und nicht aufbewahrt; was sich durch sich selbst erhalten hat, ist in mitten der Einflüsse deutscher Cultur umgestaltet worden. Den deutschen Ansiedelungen in fremden Ländern in ihrer Abgeschiedenheit scheint es oft besonders vorbehalten, Altertümliches und Volksmäßiges treu zu bewahren, wenn es außen im Heimatlande längst schon erloschen ist.<sup>180</sup>

Während bisher – und seit Herder – davon ausgegangen wird, dass vor allem in abgelegenen Gegenden und Tälern *innerhalb* des deutschen Sprachraums Volkspoesie in besonderer ‚Reinheit‘ vorliege, reklamiert nun Schröder, wohl als einer der ersten, solche Reinheit und Exklusivität für Sprachinseln, denn dort werde „Volksmäßiges treu [...] bewahr[t]“, weil es von den Einflüssen, die „im Heimatlande“ walten, unberührt bleibe. Dasselbe Interesse für Sprachinseln weist Häntzschel in der Volksliedforschung nach, denn sie böten „[d]ie besten Möglichkeiten, den absterbenden Volksgesang noch in seiner Ursprünglichkeit dokumentieren zu können“.<sup>181</sup>

<sup>177</sup> Schröder (1858c), S. 1–2.

<sup>178</sup> Schröder (1858c) enthält *Das Oberuferer Christi geburt spil* (S. 61–123), *Das Oberuferer Paradeisspiel* (S. 123–141) und das *Salzburger Paradeisspiel* (S. 124–150). Dem *Oberuferer Christi geburt spil* ist das Vorspiel mit dem Titel *Das sterngsang* (S. 59–60) vorangestellt.

<sup>179</sup> Schröder (1858c), S. 2. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

<sup>180</sup> Schröder (1858c), S. 2–3.

<sup>181</sup> Häntzschel (2014), S. 59–63, Zitat S. 63. Als Beispiele für das Interesse an Sprachinseln verweist Häntzschel auf Meinert (1817), der zwei Jahre lang in einer mährischen Enklave Lieder sammelt, und

In diesem Zusammenhang sind auch Schröers Arbeiten über deutsche Dialekte in Ungarn und dem historischen Krain (etwa dem heutigen Slowenien) zu sehen, die zu erforschen ihm durch Aufträge der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften ermöglicht wird. Sowohl seine Forschungen zu deutschen Dialekten in Ungarn<sup>182</sup> als auch zum Dialekt in der Gottschee<sup>183</sup> münden in Wörterbücher.

Bei den Oberuferer Spielen sähen wir „[e]chte volksmäßige Schauspiele [...] wohl erhalten vor uns“. Sie zeugten von „Sitten und Gebräuchen der Spieler“ und ihrem „Verhältniss zum Leben“.<sup>184</sup> „Die durchaus naive volksmäßige Haltung des Ganzen, mit dunklen, geheimnisvollen Beziehungen zum Naturleben [...], versetzen uns in eine ganz andere Welt und Zeit. In eine Welt, wo weder Gelehrsamkeit noch Kunst-dichtung merklich eingewirkt hat und noch Alles *unbewuste* Poesie atmet.“<sup>185</sup>

Die Charakterisierung des Dorfes Oberufer eröffnet Schröer mit dem Hinweis auf die konfessionelle Zusammensetzung der Bevölkerung. Etwa die Hälfte der Bewohner seien Katholiken, die andere Hälfte Protestanten. In Schröers Wahrnehmung handle es sich bei der Ausrichtung der Weihnachtsspiele um eine Art interreligiöses Projekt, denn beide Konfessionsgruppen seien in die Spiele gleichermaßen und in Eintracht involviert, sei es als Darsteller oder als Publikum.<sup>186</sup> Die Manuskripte der Spiele hüte der Bauer David Malatitsch. Er sei wie sein Vater „Lehrmaister“ der Spiele“; von diesem habe er die „Lehrmeisterwürde“ übernommen.<sup>187</sup> Diese ist offenbar ein öffentlich legitimes Amt, das für die Ausrichtung der Spiele verantwortlich ist. Mit Schule im engeren Sinn scheint dieser „Lehrmaister“ der Spiele“ nicht in Zusammenhang zu stehen.

Im Herbst stellt der Lehrmeister die Darstellertruppe zusammen, die ausschließlich aus „Burschen“ besteht. Mit der Zusage, an den Weihnachtsspielen mitzuwirken, verpflichten sich die Darsteller für die Zeit der Proben und Aufführungen zu vier Verhaltensregeln: erstens nicht zu „Diernen“ zu gehen, zweitens keine „Schelmliedel“ zu singen, drittens „ein ehrsames Leben“ zu führen und viertens die Anweisungen des Spielleiters streng zu befolgen. Bei Verstößen, auch für „Gedächtnissfehler“, gibt es Geldstrafen. „Von nun an wird abgeschrieben, gelernt, gesungen Tag und Nacht.“<sup>188</sup> Die Verhaltensregeln, denen sich die Darsteller der Weihnachtsspiele hier unterwerfen, erinnern an die typischerweise für Passions-

---

auf Hauffen (1895), den späteren Professor für deutsche Sprache, Literatur und Volkskunde der Universität Prag.

**182** Schröer (1858a); Schröer (1858b); Schröer (1859).

**183** Schröer (1870).

**184** Schröer (1858c), S. 3.

**185** Schröer (1858c), S. 11. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

**186** Schröer (1858c), S. 6.

**187** Schröer (1858c), S. 7.

**188** Schröer (1858c), S. 8.

bruderschaften geltenden Regeln und die rituellen Dimensionen von Passions- und Passionsprozessionsspielen.<sup>189</sup>

Die Weihnachtsspiele werden vor Ort in Oberufer „vom ersten Advent bis heiligen Dreikönig[] [a]lle Sonntag und Feiertag“ gespielt, jeden Mittwoch findet ein Durchlauf zur Auffrischung und Übung statt, bei der der Spielleiter den genauen Ablauf überwacht und korrigiert. An den übrigen Werktagen zieht die Truppe übers Land und spielt in umliegenden Dörfern. Der Eintritt kostet zwei Kreuzer, für Kinder die Hälfte. „Die Aufführung beginnt gewöhnlich schon um 3 Uhr Nachmittag und dauert zwei Stunden. Wenn jedoch Publicum vorhanden ist, so fangen sie dann noch einmal von vorne an [...]“ Aufgeführt werden drei Stücke: „1. Christi Geburt. 2. Adam und Eva. 3. (wie nach den Trilogien des antiken Trauerspiels das Satyrspiel) ein Fasnachtspiel.“<sup>190</sup>

Schröder lässt nun eine außerordentlich detailreiche Beschreibung der Aufführungen folgen. Requisiten, Kostüme, Sprechweise, Choreographie der Schrittfolgen und Bewegungen bis hinein in einzelne Posen, zum Teil auch in Abhängigkeit von Tonhöhen und -folgen in gesungener Figurenrede werden geschildert, ebenso die Inszenierung des Zugs der „Companie“ von Spielort zu Spielort.<sup>191</sup> Nach der Analyse der Form der Weihnachtsspiele (u.a. der charakteristischen Versbeugungen)<sup>192</sup> folgt ein editorischer Bericht. Schröder berichtet, dass man es in Oberufer „vom pädagogischen Gesichtspunkt aus als eine nützliche Uebung“ ansehe, dass die Darsteller jedes Jahr die Rollen neu für sich abschreiben. Abschriften aus dem Vorjahr würden dabei „verworfen“. Das habe zur Folge, dass nur sehr wenige Handschriften von Ganztexten vorhanden seien, aber umso mehr Spielrollen. Der edierte Text sei daher durch Kollationierung vor allem der Spielrollen und der sehr wenigen handschriftlichen Ganztexte hergestellt und durch die mehrfache Teilnahme an Aufführungen geprüft und ergänzt worden. In seiner Ausgabe berücksichtigt Schröder auch Emendationen, die Weinhold in Schröders Manuskript vorgenommen hat, und zeichnet sie entsprechend aus.<sup>193</sup>

In Schröders wissenschaftlicher und publizistischer Biographie spielen Volksschauspiele zwei Jahrzehnte später noch einmal eine Rolle. Schröder war mit dem Germanisten Karl Bartsch (1832–1888) befreundet. Möglicherweise lernen die beiden einander über Weinhold kennen. Bartsch studiert in Breslau bei Weinhold,<sup>194</sup> bevor

---

**189** Vgl. beispielsweise die Regeln der franziskanischen Passionsbruderschaft in Prag von 1604 bei [Wickart] (1746), S. 177–180. Zum Komplex der Passionsspiele und Passionsprozessionsspiele vgl. zuletzt Drnovšek (2016) und Drnovšek (2018).

**190** Schröder (1858c), S. 9.

**191** Schröder (1858c), S. 9–46.

**192** Schröder (1858c), S. 46–54.

**193** Schröder (1858c), S. 54–56, Zitate S. 54.

**194** Dressler (2003), S. 88.

dieser 1850 nach Krakau und 1851 nach Graz berufen wird.<sup>195</sup> Jedenfalls ist belegt, dass Schröer 1871, zu der Zeit außerordentlicher Professor für Deutsche Literaturgeschichte am Polytechnikum in Wien, durch Betreiben von Bartsch, damals Ordinarius für Deutsche und Romanische Philologie in Rostock (bevor er im gleichen Jahr nach Heidelberg wechselt), von der Universität Rostock das Ehrendoktorat der Philosophie verliehen wird.<sup>196</sup> 1879 verbringen beide ihre Sommerfrische in Jenbach in Tirol. Am Sonntag, dem 17. August desselben Jahres besuchen sie in Buch bei Jenbach ein Ritterschauspiel. Beide schreiben darüber eine Kritik: Bartsch für die in Berlin erscheinende Wochenschrift *Die Gegenwart*, Schröer für die Wiener *Neue Freie Presse*. Beide Kritiken tragen denselben Titel: *Ein Ritterschauspiel in Tirol*. Ein gründlicher Vergleich der beiden Texte kann hier nicht unternommen werden, auch wenn es sich um ein sehr seltenes Beispiel der Rezeption ein und derselben Vorstellung eines Volksschauspiels durch zwei Universitätsgermanisten handelt, lediglich ein paar Beobachtungen seien angerissen.

Inhalt und Aufbau der Beiträge sind sehr ähnlich, als hätten Bartsch und Schröer beim anschließenden Wirtshausbesuch, den beide ebenfalls dokumentieren, das Erlebte nachbesprochen und sich über öffentlichkeitswürdige Details abgestimmt. Das gegebene Stück mit dem Titel *Rosalie, die bedrängte Gräfin von Fürstenberg, oder Die Zweikämpfe um Mitternacht. Ritterschauspiel in vier Aufzügen* können sie nicht als ein in der Literaturgeschichte bekanntes Drama identifizieren, doch fühlen sich vom Stück beide an Goethes *Götz von Berlichingen* erinnert.<sup>197</sup> Beide weisen auf das „Intermezzo“ (so beide wörtlich) vom Hanswurst hin, das Bartsch an die Tradition der „Wiener Stegreifkomödie“ und namentlich an „Prehauser und Stranitzki“ anschließt,<sup>198</sup> sowie auf das Nachspiel, eine „Posse“ (so beide wörtlich) mit dem Titel *Der närrische Liebhaber ohne Braut, oder Der Parockenstock*.<sup>199</sup> Die von Bartsch und Schröer beschriebene Dreiteiligkeit aus Hauptstück, Zwischenspiel und Nachspiel lässt an die Systematik des Bauernspiels von Schuler denken, der diese in der Tradition des Theaters des 18. Jahrhunderts entwickelt (Kapitel 6.2).

Erstaunlich wirkt, dass gerade Bartsch, der sich in seiner Forschung nie näher mit Volksschauspielen befasst hat, der Darbietung viel Lob spendet.

Die Spielenden, namentlich die Frauen, hatten ihre Rollen meist trefflich inne und man sah ihnen an, daß sie mit Leib und Seele bei der Sache waren. [...] Im Ganzen machten sie, wenn man von einem gewissen falschen Pathos, das übrigens nicht allein auf Bauernbühnen zu finden ist, und von einer Steifheit der Bewegungen absieht, ihre Sache vortrefflich. Nur einmal entstand eine Kunstpause, und zwar dadurch, daß der Souffleur sich seine Pfeife frisch anzün-

195 Peters (2003), S. 1999.

196 Streitfeld (2003), S. 1668.

197 Bartsch (1879), S. 135; Sch[röer] (1879b), S. 6.

198 Bartsch (1879), S. 136.

199 Bartsch (1879), S. 136; Sch[röer] (1879b), S. 7.

dete und darüber seines Amtes zu warten vergaß. [...] Das Publicum verhielt sich theilnehmend im höchsten Grade. [...] Diesen Leuten ist das Dargestellte ein wirklich Miterlebtes und an ihnen übt die Bühne jene volle Wirkung, welche der Dichter einem städtischen Publicum gegenüber nur selten erreicht.<sup>200</sup>

Schröer dagegen gibt sich gelehrt im ersten Satz und geht dann zu der Sache, die er insgesamt „ganz hübsch“ findet, auf Distanz. Entweder hat er mittlerweile – zwei Jahrzehnte nach seinen wichtigen Arbeiten über Volksschauspiele – das Interesse daran verloren oder aber er erachtet das in Tirol besuchte Ritterschauspiel als nicht ebenbürtig und nicht vergleichbar mit den volksmäßigen Schauspielen, über deren Bedeutung er einst mehrere germanistische Abhandlungen schrieb.<sup>201</sup>

## 8.7 Weihnachten im Erzgebirge und in Kärnten: Gustav Mosen (1861) und Matthias Lexer (1862)

Weihnachtsspiele sind auch Gegenstand bei Gustav Mosen und Matthias Lexer. Mosen (1821–1895), Gymnasiallehrer in Zwickau und Schriftsteller,<sup>202</sup> Bruder des Dichters und Dramatikers Julius Mosen (1803–1867), legt 1861 *Die Weihnachtsspiele im sächsischen Erzgebirge* vor.<sup>203</sup> Er spricht darin von der „Fortdauer der geistlichen Schauspiele im Volke“<sup>204</sup> und erinnert damit an Schröers Formulierung vom ‚Fortleben im Volke‘. Als prominente Beispiele nennt er die Passionsspiele in Oberammergau, aber auch Passionen in „anderen Gegenden Deutschlands“. Dann leitet er über auf Weihnachtsspiele und referiert zahlreiche mündliche und handschriftliche Quellen und Spielbelege aus Dörfern im sächsischen Erzgebirge, die meisten davon aus der Zeit um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Am Ende seiner Ausführungen spricht er die Empfehlung aus, ein Weihnachtsspiel aufzuführen.

---

**200** Bartsch (1879), S. 136.

**201** Sch[röer] (1879b), S. 6–7: „Die geistlichen Bauerncomödien, Passionsspiele und Weihnachtsspiele in Oberammergau, Brixlegg, Vordernberg und Oberufer sind bekannt genug; von den Ritterschauspielen in Tirol habe ich aber wol reden gehört, eine bestimmte Vorstellung davon mir zu verschaffen war ich noch nicht in der Lage. [...] Das Auftreten und Abtreten hatte wol etwas steif Marionettenhaftes. Die Declamation war, wie nicht anders zu erwarten ist, natürlich von jenem falschen Pathos getragen, das der Landmann annimmt, auch wenn er nur einen Brief vorliest. [...] Wir verließen im Ganzen wirklich ganz erbaut die Vorstellung. Sie gab uns einen Begriff von der Begabung des Tiroler Volkes. Die Art der Unterhaltung, wie sie so alle Sonntage hier stattfindet, ist ganz hübsch und das Fortleben älterer Kunstleistungen in ihr doch höchst interessant.“

**202** Brümmer ([1913]), Bd. 5, S. 38–39. – Weitere Werke: Mosen (1884); Mosen (1888).

**203** Mosen (1861).

**204** Mosen (1861), Inhaltsverzeichnis, ohne Paginierung. Zur Kontinuitätsthese vgl. auch den Aufsatz von Mosen (1856).

Eines von denen, die wir oben geschildert haben? Ich glaube nicht, wir müssen uns wohl entschließen, ein neues Stück aufzuführen, in dem alles Gute und Schöne, was in den frühern Stücken enthalten war, beibehalten, alles Verkehrte und Geschmacklose beseitigt ist, wo möglich ein Stück, das den Gebildeten befriedigt, das dem Ungebildeten gleichwohl nicht zu hoch und nicht unverständlich ist [...].<sup>205</sup>

Das empfohlene Stück mit dem Titel *Weihnachtsfestspiel* folgt als Anhang.<sup>206</sup> Wer der Verfasser ist, teilt Mosen nicht mit. Er selbst ist es, wie sich aus einem späteren Druck des Werks erschließen lässt.<sup>207</sup> Mit seinem Buch *Die Weihnachtsspiele* verfolgt Mosen die Absicht, Aufführungen von Weihnachtsspielen anzuregen und dafür gleich sein eigenes Stück zu empfehlen. Dies reichert er an durch praktische Empfehlungen für mögliche Aufführungsorte, für die Probenvorbereitung, für Kostüme und den Ablauf der Aufführungen vor Publikum. Dass ein Spielesammler mit seinen Schriften den Zweck verfolgt, Aufführungen des Genres zu beleben und anzuregen (noch dazu die Aufführung eines eigenen Stücks), ist um die Mitte des 19. Jahrhunderts singulär.

Bekannt ist Matthias Lexer (1830–1892), gebürtig aus Kärnten, vor allem für sein *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch* (1872–1878).<sup>208</sup> Sein *Kärntisches Wörterbuch* (1862), für das er 1860 *in absentia* in Erlangen promoviert wurde,<sup>209</sup> enthält im Anhang „Weihnacht-Spiele und Lieder aus Kärnten“ und ist „Karl Weinhold in dankbarer Gesinnung zugeeignet“.<sup>210</sup> Überhaupt spielt Weinhold eine wichtige Rolle. Ihm, der in Graz sein akademischer Lehrer war, verdankt Lexer „[d]ie erste Anregung zum vorliegenden Buche“, wie er in der Einleitung festhält.<sup>211</sup> Zum Anhang der Weihnachtsspiele und Lieder bemerkt er, dass diese „als Nachtrag zu *Weinhold's* bekanntem Werke willkommen sein dürften“.<sup>212</sup> Auch wenn Lexer die Kärntner Weihnachtsspiele in seinem Wörterbuch nicht als Volksschauspiele bezeichnet, fallen sie in den Kontext dieser Arbeit. Zum einen stellen der Bezug und die akademische Nähe zu Weinhold diesen her, zum anderen thematisiert Lexer im Vorwort genau das Forschungsinteresse, das in der Zeit typischerweise ‚sittengeschichtlich‘ relevante Gegenstände in den Blick nimmt.

Das Zustandekommen des *Kärntischen Wörterbuchs* ist eng verwoben mit Lexers persönlicher Biographie („die *Geschichte* des Buches, die sich von meiner eigenen

---

**205** Mosen (1861), S. 55.

**206** Mosen (1861), S. 63–87.

**207** Dieser Druck erfolgt posthum und wird als zweite Auflage bezeichnet: Mosen (1894).

**208** Lexer (1872–1878).

**209** Brunner (2003), S. 1080.

**210** Lexer (1862), S. [III].

**211** Lexer (1862), S. V.

**212** Lexer (1862), S. VI. Hervorhebung im Original durch Sperrung.



nicht trennen liess“).<sup>213</sup> Er berichtet von den „drei Semester[n] in Berlin“, um „dem Studium der deutschen und vergleichenden Sprachwissenschaft zu obliegen und auch den Gedanken an eine endliche Ausarbeitung meiner mundartlichen Sammlung wieder aufzunehmen“, und erwähnt, „dass *Jacob Grimm*, der ehrwürdige Altmeister auf dem Gebiete der deutschen Philologie, den fertigen Theil des Manuscripts [das bis 1858 bis zum Buchstaben L gediehen war, Erg. T.B.] durchzusehen und ein Gutachten darüber mir auszustellen die Güte hatte“.<sup>214</sup> Aufgrund dessen sei ihm vom österreichischen Unterrichtsministeriums ein Stipendium für eine Forschungsreise durch Kärnten zugesprochen worden, die er „im April 1859“ antrat.<sup>215</sup> Er nennt mit Namen alle Orte und Täler Kärntens, die er zu Fuß besucht, um mündliche und schriftliche Quellen aufzuzeichnen. Er schildert die Mühen und klagt über mangelnde Unterstützung durch seine Landsleute, aber auch durch historische Vereine. „Die zahlreichen Mitglieder des historischen Vereines für Kärnten würden sich ein grosses Verdienst erwerben, wenn sie ihre Thätigkeit nicht nur den Römernsteinen und was daran hängt widmen, sondern sie auch auf die Erforschung der Sprache und Sitte des Volkes erstrecken wollten.“<sup>216</sup> Seine Reise führt Lexer auch nach Liesing im Lesachtal, wo er als Bauern- und Müllerskind aufwuchs.<sup>217</sup> Beide Eltern sind inzwischen tot.

Die theuere Mutter, die einst den armen Knaben in drei mühevollen Tagreisen auf die Schule nach Klagenfurt gebracht und für denselben mit grosser Geduld und vielen Thränen bei wohlthätigen Bürgern freien Mittagstisch erbeten hatte, war inzwischen ins bessere Jenseits gegangen; ihr ist nun auch der gute Vater nachgefolgt [...] Es sei mir daher vergönnt, den theueren Verstorbenen wenigstens hier einen Denkstein der kindlichen Liebe und Dankbarkeit zu setzen!<sup>218</sup>

Eine Weiterreise in die in Venetien gelegenen deutschen Sprachinseln ist ihm wegen der „an den Gränzorten herrschenden Erbitterung zwischen Deutschen und Wältschen“ während des Sardischen Kriegs (1859), auch Zweiter Italienischer Unabhängigkeitskrieg genannt, nicht möglich. Von seiner Forschungsreise kehrt er „befriedigt mit der gewonnenen Ausbeute“ nach Wien zurück.<sup>219</sup> Da seine „gerechte Hoffnung auf eine definitive öffentliche Anstellung“ nicht erfüllt wird, sieht er sich „zur Annahme einer Erzieherstelle genöthigt“. Das Manuskript seines Wörterbuchs kann er „auf einem Herrschaftssitze“ seiner Dienstgeber in Ungarn fertigstellen und im Mai 1860 der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften übergeben. „Inzwischen

<sup>213</sup> Lexer (1862), S. VII. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

<sup>214</sup> Lexer (1862), S. V. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

<sup>215</sup> Lexer (1862), S. V.

<sup>216</sup> Lexer (1862), S. V–VI, Zitat S. V.

<sup>217</sup> Brunner (2003), S. 1080.

<sup>218</sup> Lexer (1862), S. VI.

<sup>219</sup> Lexer (1862), S. VI.

war an mich ein Ruf der historischen Commission der k. bairischen Akademie der Wissenschaften ergangen, [...] ein Ruf, dem ich freudig folgte, da in Oesterreich keine Aussicht auf eine ähnliche Wirksamkeit sich mir eröffnen wollte.“<sup>220</sup>

Auffallend im *Kärntischen Wörterbuch* ist Lexers ‚sittengeschichtliches‘ Interesse. „Dass ich nach dem Vorbilde des unerreichbaren *Schmeller*, der bei der ganzen Arbeit mein lebendigster Mahner und Förderer war, neben den Worten auch andere Seiten des Volkslebens berücksichtigte, wird hoffentlich nur Billigung finden.“<sup>221</sup> Daraus lässt sich, über die Reverenz an seinen akademischen Lehrer Weinhold hinaus, erklären, warum dem Wörterbuch „Weihnacht-Spiele und Lieder aus Kärnten“ beigegeben sind. Der Anhang enthält die drei Weihnachtsspiele „Hirten- und Dreikönigspiel aus Heiligenblut im Möllthale“,<sup>222</sup> „Dreikönigspiel aus Flattach im Möllthale“<sup>223</sup> und Auszüge „Aus dem Wolfsberger Weihnachtsspiele“<sup>224</sup> sowie 34 fortlaufend nummerierte und alphabetisch nach den Anfängen geordnete Lieder.<sup>225</sup>

Die Edition der drei Weihnachtsspiele folgt jeweils dem gleichen Aufbau. Sie beginnt mit dem Titel, der den Fundort enthält, und einem Verzeichnis der Personen, gefolgt von den Auftritten. Die Textwiedergabe ist sachlich und nüchtern und es wird deutlich, dass hier ein lexikographisch versierter Sprachhistoriker ediert: Große Aufmerksamkeit wird auf die Kennzeichnung der Lautwerte gelegt, wozu sich Lexer diakritischer Zeichen bedient. Als Beispiel folgt eine Rede „Aus dem Wolfsberger Weihnachtsspiele“. Bei der Person handelt es sich um einen Italiener („ein Walscher“), der einen mit seiner italienischen Muttersprache interferierenden Kärntner Dialekt spricht. Er hat einen einzigen, aber langen Auftritt am Ende des Weihnachtsspiels.

---

**220** Lexer (1862), S. VII.

**221** Lexer (1862), S. VII. Hervorhebung im Original durch Sperrung. Lexer bezieht sich hier auf Andreas Schmellers *Bayrisches Wörterbuch* in vier Teilen (1827–1837, 2. Aufl. 1872–1877, hg. von Georg Karl Frommann). – Eine Erwähnung wert ist der Hinweis auf das Lemma „Die Weil“, in dem auch der Begriff der „Sitzweil“ erklärt wird. Schmeller (1837), S. 56: „Die *Sitzweil*, so lange man zu sitzen pflegt, vornehmlich aber die Zeit von sechs bis neun Uhr an den Winterabenden, wo die Landleute beim Span-, Kien- oder Öl-Licht zusammensitzen [...] Da vorzüglich theilt eine Generation der andern ihren Schatz von Erfahrungen und Vorurtheilen und Lebensansichten mit; da wird der ganze Vorrath an volksmäßigen Dichtungen, Erzählungen, Märchen, Liedern durchgegangen, und mitunter durch neue Zugaben aus der Zeitgeschichte vermehrt. Bey keiner andern Gelegenheit, selbst bey dem Bierkrug nicht so sehr als da, kommt das reiche Capital an natürlichem Witze in Umlauf, mit dem das Volk ausgestattet ist.“ Hervorhebung im Original durch Sperrung.

**222** Lexer (1862), Sp. [273]–286.

**223** Lexer (1862), Sp. 286–294.

**224** Lexer (1862), Sp. 294–302.

**225** Lexer (1862), Sp. 303–336, zur alphabetischen Reihung Lexer (1862), S. VII.

(Der *Wälsche*, eine Krax'n auf dem Buckel, tritt auf und singt.)

Binser heut Nagt früh aufstehn,  
 binser nackter Wethlachem gehn,  
 habser g'sech'n söner Gind, ja söner Gind,  
 in der rauher galler Wind;  
 pardie wol söner Gind  
 dass er mir der Leib aufspringt,  
 inser ganzer Dalien  
 finden keinen Gind so sön.

Iser à' no' mehr da sau,  
 eine' söner junger Frau,  
 muess verg'wiss Frau Mueter sein  
 zu der gleinen Gindelein;  
 hat der Gind ä Busserl gebn,  
 hat er gueter Papa gebn,  
 legt er nieder in der Heu,  
 singt er eia jei, ei bumbei!

Iser Josep alter Mann,  
 dass er gaum mer steign gann;  
 hackze Holz, zint Feuer an,  
 dass mã vor der Gind was gochen gann,  
 iser Josep ja schon alter Mann,  
 dass er nit mehr solger Arbeit gann,  
 thueter glei wol schön aufwart  
 dieser gleinen Gindlein zart.<sup>226</sup>

Nachdem sich die bisherigen Volksschauspielausgaben auf Weihnachtsspiele und (mit Ausnahme von Pröhle) auf südöstliche deutschsprachige Gebiete der Habsburg-Monarchie konzentrierten, richteten die folgenden Sammlungen von Emil Weller, Julius Feifalik, Anton Peter und Herman Frischbier ihre Aufmerksamkeit auf die deutschsprachige Schweiz und die historischen Länder Mähren, Schlesien und Ostpreußen. Auch Feifalik und Peter werden Weihnachtsspiele sammeln.

---

**226** Lexer (1862), Sp. 301. Hervorhebung im Original durch Sperrung. [(Der *Italiener*, einen Tragkorb auf dem Rücken, tritt auf und singt) || Bin heute Nacht früh aufgestanden, | bin nach Bethlehem gegangen, | habe ein schönes Kind gesehen, ja, ein schönes Kind, | im rauen, kalten Wind; | (vermutlich Interjektion oder verschleierter Kraftausdruck, Erg. T.B.) ein wirklich schönes Kind, | dass mir (gemeint wohl: vor Freude, Erg. T.B.) der Leib aufspringt, | in ganz Italien | findet man kein so schönes Kind. || Es ist auch noch mehr da, schau, | eine schöne, junge Frau, | muss gewiss Frau Mutter sein | von dem kleinen Kindelein; | hat dem Kind einen Kuss gegeben, | hat ihm etwas Gutes zu essen gegeben, | legt es ab im Heu, | singt ihm „Eia jei, ei bumbei!“ || Josef ist ein alter Mann, | der kaum mehr laufen kann; | hackt Holz, zündet Feuer an, | damit man dem Kind etwas kochen kann, | Josef ist ja schon ein alter Mann, | der solche Arbeit nicht mehr schaffen kann, | trotzdem wartet er ihm schön auf, | diesem kleinen Kindelein zart.] Übertragung T.B.

## 8.8 Sammlungen aus der Schweiz, aus Mähren, Schlesien und Ostpreußen

Emil Weller (1823–1886), Verleger, Revolutionär und Bibliograph, rückt ein bislang kaum berücksichtigtes Land in den Blick: die Schweiz. Weller, gebürtig aus Dresden, studierte einige Semester Medizin in Leipzig, brach sein Studium ab und engagierte sich in der sozialistischen Bewegung in führenden Rollen. Er gründete einen Verlag, mit dem er sich auf revolutionäre Schriften spezialisierte. Nach der Revolution von 1848/1849 ging er in die Illegalität und von 1851 bis 1862 in die Schweiz ins Exil.<sup>227</sup> Hier entstanden die meisten seiner Werke: eine Ausgabe von Gedichten Johann Fischarts (1854),<sup>228</sup> der *Index Pseudonymorum* (1855),<sup>229</sup> die Sammlung *Die Lieder des Dreissigjährigen Krieges* mit einer Einleitung von Wilhelm Wackernagel (1855),<sup>230</sup> ein Buch über falsche und fingierte Druckorte (3 Bände, 1858–1861)<sup>231</sup> und die *Annalen der Poetischen National-Literatur der Deutschen im XVI. und XVII. Jahrhundert* (2 Bände, 1862–1864).<sup>232</sup>

Im vorliegenden Zusammenhang interessiert Wellers Buch *Das alte Volks-Theater der Schweiz* (1863). Es handelt sich um eine Dramen- und Materialienedition, die (vorwiegend gedruckte) Quellen vollständig oder in Auszügen wiedergibt, ergänzt durch Kommentare. Das Buch ist gegliedert nach Städten und Orten. Die Kapitel sind überschrieben mit „Basel“, „Bern“, „Zürich“, „Solothurn, Olten“, „Freiburg, St. Gallen“, „Biel, Lenzburg, Utzistorf, Rheinfelden, Mellingen“, „Luzern, Schaffhausen“, „Einsiedeln, Schwytz, Unterwalden, Zug“ und „Zusätze“.<sup>233</sup> Innerhalb der einzelnen Kapitel sind die Texte chronologisch geordnet. Deutlich wird am Buch das Sendungsbewusstsein des Bibliographen, eine möglichst umfangreiche Quellsammlung bereitzustellen. Kritik übt Weller an Gottscheds *Nöthiger Vorrath* und *Die deutsche Schaubühne* sowie an Goedekes *Grundrisz*, denen er beiden mangelhafte Kenntnisse der „Schweizerspiele“ vorwirft, womit er eine identifikatorische Beschäftigung mit seiner Exilheimat Schweiz erkennen lässt.<sup>234</sup>

Nur im Titel kommt der Begriff „Volks-Theater“ vor; weder im Vorwort noch in der Einleitung verwendet Weller ihn, auch im Hauptteil nicht, er spricht vielmehr von ‚Dramen‘, ‚Spielen‘, ‚Schauspielen‘, ‚Darstellungen‘ oder Genres wie ‚Umzügen‘, ‚Passions- und Osterspielen‘, ‚Mysterien‘, ‚Fastnachtspielen‘, ‚biblisch-histori-

<sup>227</sup> Kießhauer (2009); Mauelshagen (2013).

<sup>228</sup> Weller (1854).

<sup>229</sup> Weller (1867).

<sup>230</sup> Weller (1858).

<sup>231</sup> Weller (1858–1861).

<sup>232</sup> Weller (1862–1864).

<sup>233</sup> Weller (1863), vgl. das Inhaltsverzeichnis, S. [289].

<sup>234</sup> Weller (1863), Vorwort, ohne Paginierung, und S. 2–3.

schen Spielen‘, ‚biblischen Komödien‘ oder ‚Schweizerdramen‘.<sup>235</sup> Spiele vor allem des 16. Jahrhunderts, so Weller, dienten dem Menschen dazu, „seine inneren Gefühle und Denkweisen öffentlich wieder zu geben und vor dem zuschauenden Volke wie in einem Spiegel reflektieren zu lassen. *Die Spiele waren der erste Ausdruck einer öffentlichen Meinung.*“<sup>236</sup>

Charakteristisch für die meisten Darstellungen volksmäßiger Dramatik ab der Mitte des 19. Jahrhunderts ist der Anspruch, die Dramen aus dem Bereich vager Mutmaßungen zu holen, ihre Ursprünge und Genesen zu erkennen und sie in literaturgeschichtliche Zusammenhänge zu stellen. Dies soll unter anderem ermöglichen, die Texte zu bewerten. So skizziert Weller kurz eine Geschichte des Dramas vom Mittelalter bis zur Gegenwart. „Anfangs erblicken wir Umzüge“, schreibt er über das Mittelalter, „[i]m 15. und auch noch im 16. Jahrhundert sehen wir in Passions- oder Osterspielen die Schüler der Klosterschulen ihr Gedächtnis schärfen, und eine Zeitlang pflegten wiederum nur Burgerssöhne [...] aktiv zu sein.“ Organisierte Theatergesellschaften hätten sich „in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts“ etabliert, so dass er mit Emphase folgern kann: „*Die Vorliebe für Schauspiele war in der deutschen Schweiz vor Allem stark.*“<sup>237</sup> Bei „Passions- und Osterspielen“ setzt Weller einen Asterisk und bringt seine religionskritische Haltung zum Ausdruck, nicht sehr prononciert, aber doch erkennbar.

Den Mysterien und Osterspielen, worin Engelschöre und himmlische Stimmen dem sündigen Publikum Buße predigten, dienten die Fastnachtspiele nicht blos als Gegenstück, sondern als Gegenmittel. [...] um der drohend zunehmenden Weltlichkeit einen Dämpfer aufzusetzen, brachte die Geistlichkeit klösterliche Schulübungen, mit einiger Scenerie durchziert, vor das Volk. Aus Mysterien und Osterspielen, diesem Spiegelbilde christlicher Mystik, wurden nachher biblisch-historische Spiele im Gewande der Zeit, d.h. mit Versetzung des Lebens und Denkens, der Sitten und Gebräuche des 16. Jahrhunderts auf den Schauplatz von Juden (Orientalen) ein paar Jahrtausende oder 1500 Jahre vorher. Ohne solchen Anachronismus [...] wären aber die biblischen Komödien nicht genießbar, nicht zeitgemäß gewesen. Dem Volksgeschmacke oder Zeitgeiste, wie er sich von Innen heraus, nicht von Oben herab, entwickelt, muß, man mag wollen oder nicht, Achtung und Folge geleistet werden.<sup>238</sup>

Auffallend ist die Formulierung, dass sich der „Volksgeschmack[]“ „von Innen heraus, nicht von Oben herab“ entwickelt habe. Der sozialen Vertikale („von Oben herab“) stellt Weller hier eine Horizontale entgegen („von Innen heraus“). Darin kommt eine neue, von den Schriften von Marx und Engels inspirierte Wertung zum Ausdruck: Das Volk sei treibende Kraft, um Entwicklungen in die Wege zu leiten. Wenn Weller Volkstheater – in gesperrten Lettern – als „*erste[n] Ausdruck einer öffentli-*

**235** Weller (1863), S. [1]–3 und passim.

**236** Weller (1863), S. [1]. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

**237** Weller (1863), S. [1]–2. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

**238** Weller (1863), S. [1]–2.

chen Meinung“ sieht,<sup>239</sup> darf dies aus der Warte eines im Schweizer Exil lebenden Sozialisten und vormaligen Revolutionärs wohl als politische Stellungnahme gelesen werden, denn öffentliche Meinung war prekäres Gut.

Julius Feifalik (1833–1862), gebürtig aus Znaim in Mähren, studierte Jura, Geschichte und Philologie in Olmütz, Wien und Berlin und war Hilfsarbeiter an der Hofbibliothek in Wien.<sup>240</sup> In seinem kurzen Leben veröffentlichte er eine erstaunliche Vielzahl an Büchern und Beiträgen zu tschechischer und deutscher Literatur.<sup>241</sup> Sein letztes Buch sind die *Volksschauspiele aus Mähren* (1864). Die umfangreiche Sammlung enthält sieben Weihnachtsspiele, ein Dreikönigsspiel, ein Paradeisspiel, zehn Dorotheenspiele und ein Gregoriusspiel (einige Spiele enthalten auch Noten)<sup>242</sup> sowie einen Anhang mit tschechischen Sterndreher- und Weihnachtliedern und einer kurzen Erzählung von der heiligen Dorothea von 1495 in Tschechisch, der der entsprechende Abschnitt aus der *Legenda Aurea* (um 1260) von Jacobus de Voragine in Latein beigegeben ist.<sup>243</sup> Am Ende folgt ein Nachtrag, der zwei Weihnachtsspiele enthält.<sup>244</sup> Allerdings enthält die Sammlung keine Einleitung, weil der Herausgeber kurz vor Fertigstellung des Buchmanuskripts verstarb, wie der Verleger in seiner kurzen Vorrede mitteilt.<sup>245</sup>

Eine Besonderheit ist die Zweisprachigkeit der edierten Spiele: Die Figurenrede ist tschechisch, die Beschreibungen der Handlungen und die meisten Namen der Figuren sind deutsch. Die Dramen sind vergleichsweise kurz (kaum länger als wenige Seiten). Dies und die Art und Weise, wie Handlungen und Abläufe beschrieben werden, lässt vermuten, dass es sich um mündlich überlieferte Brauchtums- oder Umgangsspiele handelt, die Feifalik aufzeichnet und wiedergibt. Den Beginn des ersten Spiels notiert Feifalik wie folgt:

Weihnachtsspiel aus Vsetín.

Bei diesem Spiele wirken nur drei Bursche mit, die ihre walachische Sonntagstracht mit den dort gebräuchlichen Hackenstöcken (obušky genannt) haben.

Sobald sie in das Haus eingetreten sind, fangen sie nach dem üblichen religiösen Gruße sich tanzend zu drehen an, wobei sie immer mit den Stöcken auf die Erde stoßen und sprechen:

---

**239** Vgl. die auf S. 193 in diesem Buch zitierte Textstelle von Weller (1863), S. [1]. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

**240** Riedmann (2003).

**241** Feifalik (1858); Feifalik (1859–1860); Feifalik (1860); Feifalik (1862). Zu den Interferenzen zwischen Wiener Volkstheater und tschechischer Dramatik vgl. zuletzt Tvrđík (2010).

**242** Feifalik (1864), S. 3–170.

**243** Feifalik (1864), S. 171–217.

**244** Feifalik (1864), S. 218–232.

**245** Feifalik (1864), S. III.

Hopsa, bratři, milí páni,  
nebyli sme dávno s vámi;  
dovolte nám trochu málo  
do skoku se nám uzdalo.<sup>246</sup>

[Hopsa, Brüder, liebe Herren,  
schon lange waren wir nicht mehr bei euch;  
erlaubt uns nur ein wenig –  
mit euch springen wollen wir.]

Aus dem Tschechischen ins Deutsche übersetzt von Hedwiga Kašlík

Deutsch hat in Feifaliks Edition vermutlich die Funktion einer Koiné: Es handelt sich um ein in Deutsch geschriebenes Buch, das im deutschsprachigen Verlag Eduard Hölzel in Olmütz erscheint (nicht wie die meisten anderen seiner Bücher bei Gerold in Wien) und tschechische Texte enthält. Ein anderes Beispiel eines in zwei Sprachen notierten Dramentextes (der aber mit Feifalik nicht direkt vergleichbar ist) ist das Passionsprozessionsspiel von Škofja Loka (*Škofjeloški pasijon*), das in der Handschrift des Kapuzinerpaters Romuald (mit bürgerlichem Namen Lovrenc Marusič) aus dem Jahre 1721 überliefert ist.<sup>247</sup> Der Text ist das älteste überlieferte slowenische Drama<sup>248</sup> und seine Aufführungen sind seit 2016 von der UNESCO als immaterielles kulturelles Erbe ausgezeichnet. In der *Škofjeloški pasijon* ist Figurenrede in Slowenisch notiert, die Beschreibungen des Prozessionsablaufs in Deutsch. Die jüngste Forschung diskutiert, ob die Sprachenmischung eher aus der Überlieferung des Textes aus dem südlichen deutschen Sprachraum resultiert oder ob die deutsche Sprache auch Funktionen einer Verkehrssprache hat.<sup>249</sup>

Anton Peter (1831–1898),<sup>250</sup> Gymnasialprofessor in Troppau,<sup>251</sup> legt zwischen 1865 und 1873 sein dreibändiges Werk *Volksthümliches aus Österreichisch-Schlesien* vor.<sup>252</sup> Der erste Band (1865) enthält neben Kinderliedern, Kinderspielen, Volksliedern und Sprichworten auch Volksschauspiele: Darin abgedruckt sind das relativ umfangreiche und schriftlich überlieferte Spiel *Die Erschaffung der Welt sammt der Menschwerdung Jesu Christi (Obergrunder Weihnachtsspiel)*<sup>253</sup> sowie drei kurze Christkindelspiele,<sup>254</sup> die mündlich überliefert sind. Peter erläutert im Vorwort:

<sup>246</sup> Feifalik (1864), S. 3.

<sup>247</sup> Oče Romuald (2009).

<sup>248</sup> Oče Romuald (2009), S. 409.

<sup>249</sup> Zur *Škofjeloški pasijon* zuletzt Drnovšek (2016), S. 329–333, und Drnovšek (2018), S. 219–224.

<sup>250</sup> Vgl. die Gemeinsame Normdatei (GND) unter <http://d-nb.info/gnd/1054935068> (3.6.2019).

<sup>251</sup> Peter (1865), Titelblatt.

<sup>252</sup> Peter (1865); Peter (1867); Peter (1873).

<sup>253</sup> Peter (1865), S. 361–422.

<sup>254</sup> Peter (1865), S. 423–440.

Das *Volksschauspiel* aus Obergrund bei Zuckmantel in ein volksmässiges Weihnachtsspiel von literarhistorischem Interesse. Es ward in dem genannten Dörfchen vor den versammelten Bewohnern des Ortes von einzelnen Gemeindemitgliedern von Zeit zu Zeit zur Darstellung gebracht, so in den Jahren 1824, 1829, 1834. Die Handschrift, die hier mit möglichster Treue wiedergegeben ist, befand sich in den Händen des Bildhauers Bernhard Kutzer in Obergrund, der mir dieselbe für meine Sammlung bereitwilligst überliess. Der vorliegende Text reicht der Hauptsache nach mindestens bis in's XVI. Jahrhundert hinein; doch erlitten einzelne Stellen im Verlaufe der Zeit durch Abschreiber unverkennbar Änderungen und Entstellungen, die mit thunlichster Schonung der Überlieferung wenigstens theilweise zu verbessern ich mir angelegen sein liess.<sup>255</sup>

Peter sammelt in den Sommerferien,<sup>256</sup> anderes erreicht ihn über schriftliche „Einsendungen von Aussen“.<sup>257</sup> Er betont, dass das *Obergrunder Weihnachtsspiel* „von literarhistorischem Interesse“ sei. Doch erläutert er nicht, worin genau dieses Interesse bzw. die besondere Qualität des Weihnachtsspiels bestehen. Er bestimmt dies aber indirekt, indem er das Spiel in Analogie zu den Volksliedern setzt, die ebenfalls Gegenstand seiner Sammlung sind.

Die aufgenommenen *Volkslieder* rechtfertigen ihren Namen durchgängig. Kräftig und natürlich, wie das Volk selbst und sein Geist, ist auch sein Wort und seine Dichtung. Das Volk wird nur von allgemein menschlichen Gefühlen und Empfindungen geleitet, es achtet nur auf die wichtigsten Eindrücke von Aussen und kümmert sich weniger um den innern Zusammenhang der Erlebnisse, Ziererei und Kunst und Empfindsamkeit sind ihm fremd. Ebenso bringen die vorliegenden Lieder nur die lebendigsten Empfindungen, wie diese in Freud' und Schmerz und Stolz in aller Herzen rege werden, in natürlicher Sprache und in einer durch die Gesetze der Kunstpoesie nicht beengten Form zur Darstellung, während die Thatsachen nur in Hauptumrissen, oft ohne formellen Zusammenhang, angedeutet werden. [...] Einige [Volkslieder, Erg. T.B.] haben trotz der Einfachheit des Ausdruckes und der Form hohen poetischen Wert und bewirken ohne künstliche Mittel, was manches Kunstproduct nicht vermag, sie rühren und ergreifen.<sup>258</sup>

Die Textstelle liest sich wie eine (etwas simplifizierte) Paraphrase auf Herder. Auch wenn Peter keine prominente Stimme ist, so ist er doch zumindest eine sehr exemplarische, wenn es um die (Rück-)Übertragung des Volksliedgedankens auf den Begriff des Volkes, nun in der Gestalt des „Volksthum[s]“ geht. Denn seine Sammlung will „[...] ein sicheres Zeugnis sein, dass in den gewerbereichen Nordabhängen der Sudeten deutsche Sprache, deutsche Sitte – deutsches Volksthum vielfach noch un-

<sup>255</sup> Peter (1865), S. X–XI. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

<sup>256</sup> Peter (1865), S. V: „Seit mehreren Jahren habe ich meine freie Zeit, insbesondere die Ferialmonate August und September, zu Ausflügen in die einzelnen Bezirke und Ortschaften [...] Schlesiens benützt, um alles Volksthümliche, was in Sitte und Sprache unter den Bewohnern des genannten Landstriches bisher in vollem Leben oder in treuer Erinnerung sich erhalten, sorgfältig zusammen zu tragen, zu sichten und zu ordnen.“

<sup>257</sup> Peter (1865), S. IX. Über welche Wege er die Einsendungen anregt, erläutert er nicht.

<sup>258</sup> Peter (1865), S. VII–VIII. Hervorhebung im Original durch Sperrung.



gebrochen fortlebt.<sup>259</sup> Sprache, Raum (die „Nordabhänge[]“, gemeint sind jene des Erzgebirges“) und Kultur („Sitte“) fallen in eins mit der Ethnie der Sudeten. Kultur dient hier affirmativ als „ein sicheres Zeugnis“, das die Existenz der Ethnie belegt oder behauptet.

Spiele nicht im Sinne von Dramen, sondern von Kinderspielen meint der Königsberger Lehrer und Volkskundler Hermann Frischbier (1823–1891),<sup>260</sup> wenn er seine *Preußischen Volksreime und Volksspiele* (1867)<sup>261</sup> veröffentlicht und zwei Nachträge in der *Altpreussischen Monatsschrift* folgen lässt.<sup>262</sup> Sie seien hier erwähnt, weil Frischbier den Begriff des ‚Volksspiels‘ um die Facette des Kinderspiels erweitert, die eine weitere Bedeutungsdimension von ‚Volksspielen‘ eröffnen. Die Abteilung „Spiele“ umfasst etwa 250 Kinderreime, viele davon sind Abzählreime, andere sind mit Aktionen verbunden, die beschrieben werden. Gelegentlich teilt Frischbier auch Textvarianten aus unterschiedlichen Orten oder Gegenden mit.<sup>263</sup> Um einen Eindruck von Frischbiers Sammlung zu vermitteln, seien hier die beiden Spiele mit den Nummern 745 und 746 zitiert.

*Das heilige Kreuz anbeten.*

745. Heil’ges Kreuz, ich bet’ dich an,  
Du brauchst ’ne Frau und ich ’nen Mann.  
Willst du so wie ich,  
Komm herunter (her) und küsse mich.  
Ebenso: den Ofen anbeten.

*Einen Klosterkuss geben.*

746. Zwei Stühle werden mit den Lehnen gegen einandergesetzt. Der Gepfändete wählt eine Person des andern Geschlechts, und beide müssen sich nun durch die Lehnen einen Kuss geben. Die Dame pflegt durch Wegwenden des Kopfes ec. den Herrn oft lange zu necken, ehe sie ihm den Kuss giebt.<sup>264</sup>

Die vier besprochenen Sammlungen von Weller, Feifalik, Peter und Frischbier lassen unterschiedliche Herausgeberintentionen und Grade der Gegenstandsvertiefung erkennen. Weller legt eine quellenkundliche Studie vor, die die Aufmerksamkeit auf die Schweiz lenkt und damit auch sein Bemühen um Annäherung an die Exilheimat signalisiert. Feifalik zeigt das Bestreben eines jungen Philologen, die Volksschauspieltradition im deutsch- und tschechischsprachigen Mähren zu erfassen, auch

---

**259** Peter (1865), S. XIV.

**260** Vgl. die Gemeinsame Normdatei (GND) unter <http://d-nb.info/gnd/137509650> (3.6.2019).

**261** Frischbier (1867). Vgl. auch den Nachdruck Frischbier (1972).

**262** Frischbier (1892a); Frischbier (1892b). Frischbier verfasste auch ein *Preussisches Wörterbuch* in zwei Bänden: Frischbier (1882–1883).

**263** Frischbier (1867), S. 126–211 passim.

**264** Frischbier (1867), S. 202. Hervorhebungen im Original durch Sperrung.

wenn seine Sammlung wegen seines frühen Todes ein Torso bleibt. Peters Edition lässt Gelehrsamkeit und philologischen Anspruch erkennen, während sich Frischbiers Sammlung auf einer im besten Wortsinn dilettierenden Ebene bewegt. Beachtung aber verdient seine Erweiterung des Sammelinteresses, indem er den Begriff der „Volksspiele“ auf Kinderspiele ausdehnt.

## 8.9 Koppelungen von Volksschauspiel und Kanon bei Moriz Carriere und Karl Engel

Interferenzen zwischen kanonischer Literatur und Volksschauspielen werden im Laufe der Literatur- und Theatergeschichte mehrfach thematisiert. Als Beispiele gelten etwa die Figuren Griselda, Johanna von Orléans und Genovefa,<sup>265</sup> aber auch Faust und Wilhelm Tell, wobei Faust deutlich häufiger mit Volkstheatertraditionen in Verbindung gebracht wird als Tell. Zwei Beispiele solcher Inbeziehungsetzungen seien hier im Rezeptionzusammenhang betrachtet: die Beschäftigung mit dem Faust-Stoff bei Karl Engel und mit der Tell-Sage bei Moriz Carriere.

Karl Engel (1824–1913), der kein Philologe ist, sondern dilettierender Sammler und Faust-Enthusiast, ist nicht der erste, der Faust mit Volksschauspielen in Verbindung bringt. Schon sehr früh wird Faust als Volksschauspiel gedeutet, sicher auch bedingt durch die Bekanntheit, die der Stoff durch Goethes Dramatisierungen erfährt. Sieben Jahre nach Goethes *Faust. Ein Fragment* (1790) bezeichnet beispielsweise Soden sein Drama *Doktor Faust* (1797) als „Volks-Schauspiel“,<sup>266</sup> Görres erzählt in seinen *Volksbüchern* (1807) unter der Nummer 35 die Sage von Faust<sup>267</sup> und Simrock gibt 1846 *Faust. Das Volksbuch und das Puppenspiel* heraus.<sup>268</sup> Im Abschnitt „Volksschauspiele“ seiner *Poesie und Beredsamkeit* (1823) befasst sich Horn mit Faust, den er als „den Mittelpunkt aller damaligen deutschen Volks-Dramen“ bezeichnet,<sup>269</sup> der „Mythos von Faust“ sei „vielleicht der Höchste, den je die Deutschen eronnen haben“.<sup>270</sup> Als ein Beispiel für Volksschauspiele nennt auch Jeitteles im *Aesthetischen Lexikon* (1839) Spiele von Faust.<sup>271</sup>

**265** Als Beispiel für eine historische Einschätzung sei hingewiesen auf Zingerle (1877), S. 48–60, der Faust, den ägyptischen Joseph, Esther, Eustachius, Genovefa, Johanna von Orléans und Maria Stuart für beliebte Stoffe in Bauern- und Volksschauspielen hält. Zur Rezeption der Griselda in der Volkstheatertradition vgl. zuletzt Bernhart und Janke (2019). Zur Griselda zuletzt grundlegend Rüegg (2019).

**266** Soden (1797).

**267** Görres (1807), S. 207–229.

**268** Simrock ([1846]).

**269** Horn (1823), S. 262–285, Zitat S. 284–285.

**270** Horn (1823), S. 263.

**271** Jeitteles (1978), S. 424.

Als junger Mann entwickelt der Musiker<sup>272</sup> Engel anlässlich der Besuche von Faust-Aufführungen angeblich eine derartige Begeisterung für den Stoff, dass er sich zeit seines Lebens damit beschäftigen wird.<sup>273</sup> Er veröffentlicht zwei Materialbände zu Faust<sup>274</sup> und bringt ab 1874 in zwölf Bänden die Reihe *Deutsche Puppenspiele* heraus, deren erster Band *Das Volksschauspiel Doctor Johann Faust* und eine Geschichte der Faustsage von der Frühen Neuzeit bis in die Gegenwart enthält.<sup>275</sup> Puppenspiele zählt Engel zu den „alten Volksschauspiele[n], welche [...] jedenfalls dieselbe Berechtigung haben, der Literatur erhalten zu werden, wie die *Volklieder*, *Volksmärchen* und *Volkssagen*, welche zu sammeln man längst eifrig begonnen hat.“<sup>276</sup> Neben seiner hauptsächlichen Beschäftigung mit Faust widmet er sich auch Don Juan.<sup>277</sup>

Die vielen Publikationen, die Engel zu Faust im Sinne eines Volksschauspiels vorlegt, tragen dazu bei, dass Faust fortan häufiger als zuvor als Volksschauspiel rezipiert wird, fallen sie doch in jene Zeit um 1880, in der dem ‚Volk‘ vermehrte Autorität zugeschrieben wird. Bald darauf werden die Germanisten Ignaz Vinzenz Zingerle ein Tiroler Faust-Fragment aus der Zeit um 1790 als „Muster eines Volksschauspieles“ loben<sup>278</sup> und Wilhelm Creizenach seine Abhandlung *Versuch einer Geschichte des Volksschauspiels vom Doctor Faust* (1878) schreiben.<sup>279</sup> Noch im 19. Jahrhundert folgen weitere Gelehrte diesem Rezeptionsverständnis.<sup>280</sup>

Es ist zu fragen, weshalb sich gerade Faust dazu eignet, als Volksschauspiel rezipiert zu werden. Die Dramatisierung durch Goethe und der Bekanntheitsgrad, den der Stoff durch ihn erfährt, können nicht allein den Ausschlag geben. Sonst müsste es auch Volksschauspiele von Werther geben, die jedoch nicht nachweisbar sind. Ausschlaggebend dafür, dass ein Stoff als Volksschauspiel rezipiert werden kann, ist wohl eher eine vergleichsweise lange Überlieferungsgeschichte, denn immer wieder wird mit Nachdruck behauptet, dass Stoffe und Textvorlagen für Volksschauspiele ‚alt‘ seien. Eines der Konzepte, das seit dem frühen 19. Jahrhundert, vor allem von Jacob Grimm, als Erklärungsschema für die Herausbildung lange währender Stofftraditionen vorgeschlagen wird, ist die Sage. Sie verbindet Anspielungen auf historische Begebenheiten mit fiktionaler Gestaltung und trägt zur Mythenbildung bei. Demgemäß kann die Geschichte von Faust als Sage bezeichnet werden. Im Falle

<sup>272</sup> Vgl. die Gemeinsame Normdatei (GND) <http://d-nb.info/gnd/11648764X> (3.6.2019).

<sup>273</sup> Stumme (1957), S. 33–35.

<sup>274</sup> Engel (1885); Engel (1887a).

<sup>275</sup> Engel (1874). Vgl. auch Engel (1890).

<sup>276</sup> Engel (1874), S. I–II. Hervorhebungen im Original durch Sperrung.

<sup>277</sup> Engel (1887b). Mit Volksschauspiel bringt bald darauf auch Werner (1891) den Don Juan in Verbindung. Vgl. zu Don Juan auch Horn (1823), S. 259.

<sup>278</sup> Zingerle (1877), S. 60.

<sup>279</sup> Creizenach (1878). Vgl. auch Creizenach (1881).

<sup>280</sup> Beispielsweise Tille ([1890]); Bruinier (1894); Kralik (1895).

der Dramatisierung ist es ein kurzer Schritt, dass daraus ein Volksschauspiel wird. Anschaulich lässt sich dies am relativ späten Beispiel von Carriere zeigen, der den Stoff von Wilhelm Tell als beispielhaft für Sage und ‚Mythus‘ interpretiert und in der Folge ein Tell-Drama zum Volksschauspiel erklärt.

Anlässlich Schillers *Wilhelm Tell* beschäftigt sich der Philosoph Moriz Carriere (1817–1895) mit der Tell-Sage. Interessant ist zunächst ein scheinbar marginales Detail. Carriere veröffentlicht 1871 einen Band mit dem Titel *Wilhelm Tell*.<sup>281</sup> Das Buch enthält Abdrucke zweier Dramen: *Ein hübsch spyl, | gehalten zu Ury in der Eydgnößschafft, | von dem Wilhelm Thellen*<sup>282</sup> auf der Grundlage von Wilhelm Vischers Textausgabe und Schillers *Wilhelm Tell*.<sup>283</sup> In der Edition von *Ein hübsch spyl* unternimmt Carriere eine bemerkenswerte Volte. Er schreibt über den Titel aus der Vischer’schen Vorlage einen zusätzlichen Titel: *Das alte Volksschauspiel von Uri*. Vischers Ausgabe enthält diesen Titel jedoch nicht. Auch verwendet Vischer in seinem Band *Die Sage von der Befreiung der Waldstädte nach ihrer allmällichen Ausbildung* (1867), der als Beilage *Das älteste Tellenschauspiel* enthält,<sup>284</sup> den Begriff „Volksschauspiel“ nicht und zieht folglich auch nicht in Erwägung, dass man das Drama, dessen Verfasser nicht namentlich bekannt ist und das er nach einem Druck aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aus Straßburg ediert, als Volksschauspiel bezeichnen könnte. Aufschlussreich ist die Textstelle, in der Vischer zwar die grundsätzliche Vergleichbarkeit des edierten Dramas mit „Volksliedern“ zum Ausdruck bringt, den Analogiesprung zum Volksschauspiel jedoch noch nicht vollzieht: „Es ist unserm Spiele gerade wie den Volksliedern ergangen, die im Munde des Volkes fortlebten und fortwährend auch neue Zusätze und Abänderungen erlitten.“<sup>285</sup> Den Sprung vollzieht wenige Jahre später Carriere, wenn er *Ein hübsch spyl* mit Volksschauspiel übertitelt, seine Entscheidung jedoch nicht kommentiert.

Verständlich wird sie vor dem Hintergrund seiner Poetik, die er in *Die Poesie* (1854, 2. Aufl. 1884) darlegt.<sup>286</sup> Richter liest Carriere als inspirierten und innovativen Denker.<sup>287</sup> Aus der Beschäftigung mit Herder, Jacob und Wilhelm Grimm, Charles Darwin, Gustav Theodor Fechner und der Völkerpsychologie von Heymann Steinthal und Moritz Lazarus<sup>288</sup> entwickelt er eine Sicht auf die Geschichte von Sprache

**281** Carriere (1871). Zu Carrieres Schiller-Verständnis vgl. auch Carriere (1859).

**282** Carriere (1871), S. XLIII–LXVIII.

**283** Carriere (1871), S. 1–133.

**284** Vischer (1867), S. 1–165 passim, Rezension der Überlieferungsträger S. 157–165.

**285** Vischer (1867), S. 160.

**286** Carriere (1884).

**287** Richter (2010), S. 131–136, S. 132: „Carriere’s *Die Poesie* [...] and *Aesthetik* [...] mark moves away from the whole tradition of aesthetics and poetics which is dominated by philosophical speculation.“

**288** Vgl. Lazarus (2003). Lazarus und Steinthal geben ab 1860 gemeinsam die *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft* heraus.

und Literatur, die proto-empirische, vor-naturalistische und zugleich semipantheistische Züge trägt, in seiner weiten Zusammenschau von Kunst, Religion, Politik und Philosophie aber auch eklektizistisch wirkt.<sup>289</sup>

Aus Carrieres Vorstellung von ‚Volksdichtung‘ auf der einen und von ‚Mythus‘ auf der anderen Seite lässt sich rekonstruieren, was Carriere unter Volksschauspiel verstehen könnte und warum er das Urner Spiel zu einem solchen deklariert. Im Anschluss an die Gedanken von Herder, Jacob und Wilhelm Grimm und August Wilhelm Schlegel (letzteren nennt er nicht) unterscheidet er in *Die Poesie* zwischen „Volksdichtung, welche das Eigenthum und der Erguß einer ganzen Nation ist“ und „Kunstdichtung, in welcher einzelne Sänger ihre besondere Empfindung, ihre besondere Weltanschauung aussprechen“. <sup>290</sup> Volksdichtung entstehe unabhängig von Ständen und Schichten und deren Bildungsgrad „durch den Instinct und den Willen des Ganzen“ und aus dem „Mund des Volks“. Poetische Schöpfungen einzelner Personen „rauschen zusammen zum Strome eines gewaltigen Heldenliedes“ und „die Dichter, voll von dem Gegenstande der Allen angehört, treten mit ihrer Persönlichkeit zurück und lassen die Sache walten; [...] sie sind Hüter des Schatzes nationaler Ueberlieferung.“ Das Heldenlied, das er auch als Epos bezeichnet und dem er in Anklang an Lazarus’ und Steinthals Völkerpsychologie „objective[n] Charakter“ zuschreibt, sei „reiner und großartiger“ Ausdruck von Volksdichtung.<sup>291</sup> Ausführlich erläutert Carriere die unterschiedlichen Ausprägungen derselben nach epischen und lyrischen Gattungen; über dramatische Formen von Volksdichtung äußert er sich an dieser Stelle jedoch nicht.<sup>292</sup>

Der „eigentliche[n] Poesie“, worunter sowohl ‚Volks-‘ als auch ‚Kunstdichtung‘ fallen können, vorgelagert sind nach Carrieres Verständnis ‚Mythus‘ und Sage.

Wie die Bildung der Sprache so geht auch die der Sage noch vor eigentlicher Poesie aus gemeinsamer Phantasiethätigkeit der jugendlichen Menschheit hervor, sie bereitet dem Epos und Drama den Weg und liefert beiden die großartigsten Stoffe zu künstlerischer Gestaltung, und ihre Ausdrucksweise klingt in der Stimmung der Sprache der Lyrik so mächtig [...].<sup>293</sup>

Deutlich wird hier die Vorstellung enger Verbindung von Sprache und Literatur, die eine gleiche Entwicklung durchlaufen. „Wie im Worte Laut und Vorstellung, so sind Reelles und Ideelles im Mythus vereint [...].“<sup>294</sup> Der ‚Mythus‘ bzw. die Sage speise Epos, Drama und Lyrik, also alle bekannten und denkbaren Formationen von Poesie, und diene „Dichtern und Künstlern“ als „der liebste Stoff“. Als Beispiele nennt

<sup>289</sup> Vgl. auch die kunstphilosophischen Schriften Carriere (1863–1873); Carriere (1892).

<sup>290</sup> Carriere (1884), S. 173.

<sup>291</sup> Carriere (1884), S. 175.

<sup>292</sup> Carriere (1884), S. 175–190.

<sup>293</sup> Carriere (1884), S. 39.

<sup>294</sup> Carriere (1884), S. 39.

Carriere Homer, Shakespeare, Ariost und Goethe mit *Faust* und Schiller mit *Tell*. Sie würden „vollenden[,] [...] was ihnen die Jahrhunderte vorbereitend überlieferten“.<sup>295</sup> In diesem Sinn ist Schillers *Tell* keine Sage mehr, wie sie auch nicht ‚Volksdichtung‘, sondern ‚Kunstdichtung‘ ist, weshalb Carriere auch nicht Schillers *Tell* als Volksschauspiel übertitelt, sondern das anonyme Urner Spiel.

Die „Tellsage“<sup>296</sup> – vor Schiller – gilt Carriere als idealtypisches Beispiel, um an ihr „Schritt für Schritt [zu] beweisen [...] [,] was wir anderwärts muthmaßen oder schließen“.<sup>297</sup> Denn die Fülle an Überlieferungen lasse sehr genau den Unterschied zwischen „Geschichte“ (dem ‚Reellen‘) und dem „aus gemeinsamer Phantasie-thätigkeit“<sup>298</sup> Hervorgegangenen (dem ‚Ideellen‘) erkennen und erklären. Sowohl in *Die Poesie* als auch in der Einleitung zum *Tell*-Buch rekonstruiert Carriere empirisch aus den Quellen, wie sich die Sage von Tell im Laufe von Jahrhunderten herausbilde. „Die Sage vom Tell ist weder Geschichte noch freie Erfindung, sondern ein Niederschlag und Nachklang alter mythologischer Poesie, die im Anschluß an geschichtliche Personen und Ereignisse in ihnen neue Träger fand.“<sup>299</sup> Daraus werde deutlich, „wie Schiller’s Werk auf der Mitarbeit der Jahrhunderte ruht, in welchen die Volksphantasie den Stoff bildete“.<sup>300</sup>

Zwei Argumentationslinien laufen in der Idee des Carriere’schen Volksschauspielbegriffs zusammen: ‚Volksdichtung‘ und ‚Mythus‘, die nicht dasselbe sind. Volksdichtung ist in Carrieres Verständnis Poesie aus kollektiver Autorschaft, die ein anonymes Werk hervorbringt. In diesem Sinn ist das Urner Spiel Volkspoesie, denn der undatierte Druck aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts kennt keinen namentlichen Autor. ‚Mythus‘ oder Sage bilden eine Narration, die *nicht mehr* Realgeschichte, doch *noch nicht* Poesie ist. Das Urner Spiel kann insofern als eine Sage gelten, als es – wie Carriere in seiner detailreichen Quellenstudie nachzuweisen versucht – auf historische Details anspielt und diese neu verknüpft und ausgestaltet. Ein Volksschauspiel im Sinne Carrieres ist demnach dramatische Volkspoesie und schöpft aus ‚Mythus‘ und Sage.

---

295 Carriere (1884), S. 50.

296 Carriere (1884), S. 50.

297 Carriere (1884), S. 51.

298 Carriere (1884), S. 39 und 50.

299 Carriere (1871), S. XXII. Sehr ähnlich auch Carriere (1884), S. 56: „Die Sage von Tell ist Nachklang alter Mythen, ihr Niederschlag auf ein geschichtliches Ereigniß.“

300 Carriere (1871), S. XXVIII.

## 8.10 Erster Versuch eines Überblicks in der Sammlung *Volksschauspiele* (1880) von August Hartmann und Hyacinth Abele

Als letzte unter den ausführlich dargestellten Sammlungen seien die *Volksschauspiele. In Bayern und Österreich-Ungarn gesammelt* (1880) von August Hartmann und Hyacinth Abele dargestellt. Die Sammlung ist einer der ersten Versuche einer integrativen Zusammenschau. Die Herausgeber blicken zurück auf eine vergleichsweise junge Forschungstradition und kanonisieren das Wissen der Zeit. Der Band, der durch das gesamte 20. Jahrhundert hindurch rezipiert wird, ist im Übrigen die einzige Forschungsarbeit, die im relativ kurzen Wörterbuchartikel „Volksschauspiel“ im 26. Band des *Deutschen Wörterbuchs* aus dem Jahre 1951 referenziert wird.<sup>301</sup>

August Hartmann (1846–1917) war Bibliothekar an der Hof- und Staatsbibliothek in München, ab Mitte der 1870er Jahre unterstützte ihn beim Sammeln der Münchner Lehrer Hyacinth Abele (1823–1916), der die zugehörigen Melodien aufzeichnete und für den Druck betreute.<sup>302</sup> Hartmann schrieb ein Buch über das *Weihnachtlied und Weihnachtspiel in Oberbayern* (1875),<sup>303</sup> er edierte *Das Oberammergauer Passionsspiel in seiner ältesten Gestalt* (1880),<sup>304</sup> gemeinsam mit Abele brachte er *Volkslieder in Bayern, Tirol und Land Salzburg* (1884)<sup>305</sup> und *Historische Volkslieder und Zeitgedichte vom sechzehnten bis neunzehnten Jahrhundert* (3 Bände, 1907–1913) heraus.<sup>306</sup> Anschaulichen Einblick in die Sammelpraxis, aber ebenso in den Umgang mit Texten auf der Seite der Überlieferungsträger gibt Hartmann im Vorwort seiner *Volkslieder*:

In einem Bauernhause der Feldwies am Chiemsee fand ich einmal das prachtvolle Weihnachtliederbuch eines alten „Singers“. Meine Zeit reichte damals nur hin, die ersten Lieder abzuschreiben. Als ich nach einem Jahr wiederkehrte und das Übrige durchnehmen wollte, hatte die Tochter des Verstorbenen das Büchlein im Heerdfeuer verbrannt! – Ein anderes Mal hörte ich von einem besonders alten Weihnachtlied-Manuscript im Besitz eines Bauern zu Ellbach bei Tölz. Ich reise hin und finde das Liederbuch in den Händen der lieben Kleinen, denen man es zum Spiele gegeben. Sie hatten alle Blätter außer dem Inhaltsverzeichnis zerrissen und die Stückchen in den Wind gestreut. – Sehr anhänglich an die alten Lieder, die er nicht mehr singen durfte, und betrübt über ihre Mißachtung war ein ehemaliger Kirchensinger, der Fotzer zu Auffach in der Wildschönau (Tirol). Als er um das Jahr 1860 starb, verordnete er, daß man die

**301** DWB, Bd. 26 (1951), Sp. 497.

**302** Für biographische Notizen zu Hartmann und Abele vgl. Eberl (2008), S. 25 und 33, sowie Koller (2008), S. 140, Anm. 4.

**303** Hartmann (1875).

**304** Hartmann (1880).

**305** Hartmann und Abele (1884).

**306** Hartmann und Abele (1907–1913).

Liederbücher im Sarge als Kissen unter sein Haupt legen und mit ihm begraben solle. Und so geschah es.<sup>307</sup>

Aus diesen anekdotenhaften Beispielen spricht ein Textverständnis, das bereits mehrfach zum Ausdruck kam, etwa in Zusammenhang mit Wandertruppen und der Frage, warum wohl Anna Reithmayrs Dramen heute nicht mehr auffindbar sind. Zugrunde liegt das Verständnis, dass Texte und Manuskripte persönliches materielles Eigentum der Halter sind und wertlos werden, sobald diese sterben und die Performanz durch diese selbst nicht mehr gewährleistet ist.

Die *Volksschauspiele* enthalten ein kurzes, aber inhaltsreiches Vorwort von Hartmann. Es enthält Definitionen und Charakterisierungen volksmäßiger dramatischer Genres, einen Forschungsbericht, Erläuterungen zur Transkription der Texte und den Dank an die Mitarbeiter und Unterstützer des Bandes.<sup>308</sup> Ähnlich wie Weinhöhl beginnt Hartmann mit dem Blick auf den Forschungsstand zur Volkspoesie und lenkt die Aufmerksamkeit auf die darin unterrepräsentierte Dramatik, für die er den Oberbegriff „Volksschauspiel“ verwendet. Er scheidet dieses in drei Gruppen: ‚Volksstück‘, ‚Bauerntheater‘ und eine ‚dritte Gruppe‘.

Ein Zweig der deutschen Volkspoesie ist das Volksschauspiel. Dieser Zweig wurde viel weniger beachtet, als Lied, Sage, Märchen. Sogar der Name „Volksschauspiel“ scheint Erläuterung zu verlangen.

Ausdrücklich mag also bemerkt sein: Für diese Sammlung handelt es sich weder um „Volksstücke“ unserer städtischen Bühnen, noch auch, wenigstens zunächst, um das sogenannte Bauerntheater in Oberbayern und Tirol.

Jene „Volksstücke“ haben das Volksleben zum Gegenstand, sind aber auf ein Stadtpublicum berechnet.

Das „Bauerntheater“ bildet schon selbst eine interessante Erscheinung des ländlichen Volkslebens. Die Spieler sind Leute aus dem Volk, ebenso das hauptsächlich in Aussicht genommene Publicum. Hingegen die Stücke werden oft der Stadt entlehnt und die in Manchem eigenthümliche Bühne sucht es doch der städtischen nachzuthun, soweit die Mittel reichen.

Verschieden vom Spielvorrath auch dieser Dorfbühnen ist eine dritte Gruppe höchst anspruchsloser kleiner Komödien, die man auf dem Land und in Landstädten, ausnahmsweise wohl auch in der Vorstadt eines Weltortes antrifft. Sie gehen meist nicht einmal auf einer Bühne vor sich, sondern werden durch eine umherziehende ländliche Dilettantenschar, wohl in Costümen, aber ohne Decorationen in einer beliebigen Stube oder unter freiem Himmel aufgeführt. Dies, wie manches Andere in der Spielsitte, erinnert mehr an das altdeutsche, als an das moderne Drama.<sup>309</sup>

Gleich im ersten Satz bezeichnet Hartmann das „Volksschauspiel“ als „Zweig der deutschen Volkspoesie“ und stellt fest, dass jenes bislang „viel weniger“ Beachtung

**307** Hartmann und Abele (1884), S. XI–XII. Auf diese Textstelle macht Häntzschel (2014), S. 62–63, aufmerksam.

**308** Hartmann und Abele (1880), S. III–XIV.

**309** Hartmann und Abele (1880), S. III.



gefunden habe als „Lied, Sage, Märchen“. Seine zeitgenössische Wahrnehmungsperspektive bestätigt einmal mehr die Verzögerung, mit der dramatische Gattungen von Volkspoesie wahrgenommen, gesammelt und erforscht werden. Selbst 1880 erscheint ihm „der Name ‚Volksschauspiel‘“ noch erklärungsbedürftig.

Neu ist die definitorische Unterscheidung zwischen ‚Volksschauspiel‘ und ‚Volksstück‘. Volksschauspiel definiert Hartmann zunächst *ex negativo*: Es sei weder „Volksstück[]“ noch „Bauerntheater“. Auffallend ist eine gewisse Distanzierung von diesen Begriffen: „Volksstücke“ setzt er unter Anführungszeichen, ebenso „Bauerntheater“, dem er auch das Epitheton „sogenannt“ voransetzt. Volksschauspiel dagegen setzt er weder unter Anführungszeichen noch maskiert er es durch distanznehmende Attribute. Was man sich unter Volksstücken vorzustellen habe, erläutert Hartmann nur kurz: Sie seien „städtischen Bühnen“ zugehörig, „haben das Volksleben zum Gegenstand, sind aber auf ein Stadtpublicum berechnet“. Sehr wahrscheinlich bezieht sich Hartmann hier auf neueste Entwicklungen in der oberdeutschen Dramatik seiner Gegenwart, etwa die Begeisterung für ‚Rustikalität‘, wie sie im Erfolg der Bauernspiele am Ende des 19. Jahrhunderts in Erscheinung tritt (vgl. zu den Bauernspielen das Kapitel 6 in diesem Buch). Indem Hartmann Volksschauspiele von Volksstücken abgrenzt, gibt er zu erkennen, dass er das Bühnenschaffen seiner Zeit wahrnimmt, das von der akademischen Beschäftigung mit volksmäßiger Dramatik im 19. Jahrhundert in der Regel ausgeklammert bleibt.

Das „Bauerntheater“ definiert Hartmann ausführlicher: Es sei eine „Erscheinung des ländlichen Volkslebens“ (also nicht der Stadt), namentlich aus „Oberbayern und Tirol“. Die Darsteller und das Publikum seien „Leute aus dem Volk“ (vertreten also nicht Eliten). Die Stücke für das Bauerntheater „werden oft der Stadt entlehnt“, ihre Bühnenästhetik orientiere sich am „städtischen“ Geschmack. Nach Volksstück und Bauerntheater umreißt Hartmann „eine dritte Gruppe“ von Volksschauspielen, denen er keinen eigenen Namen gibt. Bei dieser handle es sich um „höchst anspruchslose[] kleine[] Komödien“, die von wandernden Amateuren auf dem Lande und „nicht einmal auf einer Bühne“, sondern in einer „Stube“ oder „unter freiem Himmel“ gespielt werden. Beim Wort „Stube“ setzt Hartmann eine Fußnote, in der er erwähnt, dass Spiele aufgrund dieser Aufführungsorte häufig auch als „Stubenkomödien“ bezeichnet werden. In derselben Fußnote weist er darauf hin, dass die „Bezeichnung ‚Volksschauspiel‘ in unserem Sinn“ bereits Pröhle, Feifalik und Peter verwendet haben.<sup>310</sup>

Nach der Definition *ex negativo* benennt Hartmann nun die Charakteristika der Volksschauspiele, die er in seinem Band versammelt. „Der Text solcher wahrer Volksschauspiele fließt theils aus mündlicher Überlieferung, theils aus Handschriften, welche, immer auf's neue abgeschrieben, oft schon sehr lange im Volk sich

---

310 Hartmann und Abele (1880), S. III.

fortgepflanzt haben.“<sup>311</sup> Verglichen mit den Definitionen der Spiele, die er in seiner Sammlung *nicht* berücksichtigen will, bleibt die Definition von Volksschauspielen vergleichsweise offen. Hartmann ist jedoch – nach den frühen Beobachtungen zu den Autoren der Bauernspiele bei Schuler und Lewald – einer der wenigen, der sich Gedanken über die Autoren der Volksschauspiele macht.

Die Dichter sind meist nur bei Stücken bekannt, deren Abfassung in verhältnismäßig jüngere Zeit fällt. Sie waren entweder ganz einfache, unstudirte Leute, oder lebten wenigstens im Volk, liebten es und waren mit seiner Sitte und Sprache, seinem Denken und Fühlen auf's innigste vertraut. Die älteren Stücke verrathen mehr gelehrte, doch ebenfalls volksfreundlich gesinnte Verfasser.<sup>312</sup>

Eine weitere Besonderheit der Volksschauspiele sei ihre Einbettung in den Jahreszyklus kirchlicher Feste. „Besonders günstig scheint ihnen Weihnachten mit Advent und Epiphanie.“ Weihnachtsspiele seien „bisher der einzige Zweig der Volkskomödie“, über die es „schon bedeutendere Veröffentlichungen“ gibt. Er verweist auf Weinhold, der die Weihnachtsspiele „gleichsam entdeckte“,<sup>313</sup> weiter auf Lexer, Peter, Mosen, Pröhle u.a.m. und liefert eine umfangreiche Bibliographie zum Tiroler Bauerntheater, „das zum Gegenstand unseres Buches erst in zweiter Linie gehört“.<sup>314</sup>

Auf über 500 Seiten enthält Hartmanns Sammlung 50 Spieltexte, die biblischen oder religiösen Stofftraditionen zuzuordnen sind: Adam-und-Eva-, Salomon-, Kain-und-Abel-, Weihnachts-, Hirten- und Passionsspiele u.a.<sup>315</sup> Die Spiele sind insgesamt recht kurz, die längsten umfassen etwa 20 Seiten. Einige wenige Spiele enthalten Noten für Lieder und gesungene Figurenreden.

Wenn Hartmanns Sammlung eine der ersten ist, die eine Zusammenschau des Forschungsstands der Zeit skizziert, so ist sie zugleich auch eine der letzten, der das gelingen konnte. Ab dem späten 19. Jahrhundert wird sich die Volksschauspiel-forschung zunächst in positivistische ‚Mitteilungen‘ verzetteln und in weiterer Folge auf thematische, geographische, zeitlich definierte und weitere spezialisierte Stränge konzentrieren.

---

311 Hartmann und Abele (1880), S. IV.

312 Hartmann und Abele (1880), S. IV.

313 Hartmann und Abele (1880), S. IV.

314 Hartmann und Abele (1880), S. VI–VII, Zitat S. VII, Anm. 23.

315 Hartmann und Abele (1880), S. 1–557.

## 9 Ausblick

Die Entwicklung der Volksschauspielforschung steht im 19. Jahrhundert einerseits unter dem Einfluss der Etablierung und Professionalisierung der Neuphilologien, insbesondere der Germanistik, und andererseits unter dem Eindruck des Lieder-, Märchen- und Sagensammelns. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts erwacht das Bewusstsein, dass man in der Erforschung der Volkspoese das Drama bislang vernachlässigt habe, und beginnt, nach Liedern, Märchen und Sagen nun auch Dramen aufzuzeichnen und zu edieren. Während man im späten 18. Jahrhundert nur unter Vorbehalt von einer Geburt der Idee des Volksschauspiels aus dem Geiste der Volkspoese sprechen kann, lässt sich im 19. Jahrhundert umso deutlicher von einer Geburt der Beschäftigung mit Volksschauspielen aus dem Geiste des Volkliedersammelns sprechen. Hauptsächliches Ziel von Volksschauspielausgaben ist die Erschließung literarischer Quellen, die der Erforschung der ‚Sittengeschichte‘ und der Erweiterung des Kanons dienen sollen. Der mit letztgenanntem Ziel verbundene positivistische Aspekt bleibt wirkmächtig bis weit ins 20. Jahrhundert.

Das Volksschauspielverständnis in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat sich, verglichen mit jenem der ersten Hälfte des 19. und des späten 18. Jahrhunderts, sehr deutlich gewandelt. Empörung etwa über den volkswirtschaftlichen Schaden durch Volksschauspiele, wie ihn Rohrer noch vorrechnet, oder Klagen über die mindere Qualität der Spiele wie bei Schütze und Sulzer sind im späten 19. Jahrhundert kaum mehr vorstellbar. Auch die Lust an Exotismen wie etwa an der als demiskandalös empfundenen Frauengruppe um Anna Reithmayr, wie sie Lewald schildert, oder der Hinweis auf die „exotische Menschenrace“ der Tiroler, die dem Adel als Antidepressivum dienen (Rohrer), sind nicht mehr zu vernehmen. An die Stelle dessen treten Begeisterung für den Gegenstand und der philologisch professionelle Umgang mit ihm. Dabei fällt auf, dass Editoren meist Texte aus ihren Heimaten (oder Wahlheimaten) edieren, was aus emotionaler Verbundenheit mit der Gegend resultieren (wie bei Pröhle oder Schröer) oder durch eigene Dialekt- und kulturelle Kompetenz gestützt sein kann (wie bei Pichler, Feifalik oder Lexer). Verknüpft mit philologischer Expertise, befördern solche Kompetenzen valide Editionen. Bei philologisch gebildeten Editoren fallen zuweilen Schüler-Lehrer-Bindungen ins Gewicht wie etwa im Netzwerk um Weinhold. Der Lehrer stellt die Autorität dar, an der sich seine Schüler, etwa Lexer oder Hartmann (dieser als Schüler im Geiste), orientieren. Herder dagegen spielt für Volksschauspielsammler im späten 19. Jahrhundert als Vorbild und theoretische Bezugsgröße kaum eine Rolle. Häufiger bezieht man sich – wie die Lieder-, Märchen- und Sagensammler – auf die Brüder Grimm.

Hartmann wird im Wesentlichen Recht bekommen, wenn er vorschlägt, einzelne Untergattungen des volksmäßigen Dramas zu unterscheiden. Zwar wird sich seine definitorische Unterscheidung zwischen Volksstücken, Bauernspielen und Stubenspielen im Kontrast zu den ‚wahren‘ Volksschauspielen nicht durchsetzen,

doch ein wesentlicher Verständnisunterschied wird im 20. Jahrhundert erkennbar werden: Historische, also schon seit geraumer Zeit vorhandene Texte (solche, die man ‚auffinden‘ und ‚sammeln‘ kann), werden tendenziell als Volksschauspiele bezeichnet, während in der jeweiligen Gegenwart entstehende Dramen, also Gegenwartsdramatik, tendenziell als Volksstücke rubriziert werden. Allerdings gilt diese tendenzielle Unterscheidung vor allem auf der Seite der Rezeption in Theaterkritik und Literaturwissenschaft; Theaterdichter verwenden ‚Volksschauspiel‘ und ‚Volksstück‘ für ihre Dramen erst einmal gleichermaßen.

Die teilweise und tendenzielle Unterscheidbarkeit zwischen Volksstück und Volksschauspiel, die sich deutlicher erst im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts abzeichnen wird, manifestiert sich zuletzt im Handbuchartikel „Volksstück“ von Markus Trabusch und Frank Zipfel in Dieter Lampings *Handbuch der literarischen Gattungen* (2009). Die Autoren halten fest, dass „die begriffliche Abgrenzung des ‚Volksstücks‘ von ‚Volksschauspielen‘ allgemein akzeptiert“ sei. Volksschauspiele seien demnach „an lokales Brauchtum gebunden und ihre Aufführungen gehen zumeist mit bestimmten Kalenderdaten einher (z.B. Passionsspiele in Oberammergau)“, während sich „der Begriff ‚Volksstück‘ üblicherweise auf schriftlich fixierte Texte im Gegensatz zu nur mündlich überlieferten bzw. improvisierten Formen des Volkstheaters“ beziehe.<sup>1</sup>

Bereits mit dem Beginn der Volksschauspielforschung um die Mitte des 19. Jahrhunderts zeichnen sich stoffliche (beispielsweise über Weihnachtsspiele) und regionale Schwerpunktsetzungen ab (beispielsweise zur Schweiz), oft in Kombination miteinander. Sie bleiben erkennbar bis ins 20. Jahrhundert und werden erweitert um motivliche, gattungsdifferenzierende und funktionale Aspekte. Der Schulrat Johann Karl Schuller beispielsweise legt seinen Forschungsschwerpunkt auf Siebenbürgen,<sup>2</sup> der Lehrer Hermann Wagner auf Salzburg,<sup>3</sup> der Gymnasialprofessor Johann Josef Ammann auf den Böhmerwald.<sup>4</sup> Mit Krippenspielen und Weihnachtsliedern aus Oberösterreich und Tirol befasst sich etwa Wilhelm Pailler,<sup>5</sup> mit Tiroler Passionen Joseph Eduard Wackernell.<sup>6</sup> Eine frühe Motivstudie über *Christi Leiden im deutschen Volksschauspiel* legt der Militärpfarrer Gotthelf Huyssen vor.<sup>7</sup> Vergleichsweise breite Rezeption erfährt der Berliner Gymnasialprofessor Johannes Bolte, der zahlreiche volkskundliche Publikationen verfasst, darunter Arbeiten über frühneu-

---

<sup>1</sup> Trabusch und Zipfel (2009), S. 752. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Polheim (2000), S. VII: „Der Begriff des Volksschauspiels [...] wurde erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts genauer zu fassen versucht.“

<sup>2</sup> Schuller (1859).

<sup>3</sup> Wagner (1882a); Wagner (1890); Wagner (1882b); Wagner (1908). Vgl. auch Wagner (1873).

<sup>4</sup> Ammann (1898–1900).

<sup>5</sup> Pailler (1883).

<sup>6</sup> Wackernell (1887); Wackernell (1897).

<sup>7</sup> Huyssen (1881). Vgl. daneben auch Huyssen (1883); Huyssen (1872).

zeitliche Weihnachtsspiele aus Spandau und Berlin.<sup>8</sup> Gegen Ende des 19. Jahrhunderts treten vermehrt die Begriffe „Mysterien“ und „Mysterienspiele“ auf, so etwa bei Karl Ferdinand Kummer.<sup>9</sup> Ein Beispiel für die Verknüpfung von Gegenwartsdramatik und Volkstheater ist der Kritiker Anton Bettelheim (1851–1930). Er ist Herausgeber der *Gesammelten Werke* von Ludwig Anzengruber (10 Bände, 1890),<sup>10</sup> Verfasser einer Monographie über *Karl Schönherr und das österreichische Volksstück* (1926)<sup>11</sup> und eine führende Stimme in den Initiativen zur Gründung des Wiener „Deutschen Volkstheaters“ (1889).<sup>12</sup>

Einige der frühen dramen- und theaterkundlichen Forschungsarbeiten aus dem späten 19. Jahrhundert werden in Literatur- und Theaterwissenschaft bis heute rezipiert. Zu nennen sind etwa Wilhelm Creizenach,<sup>13</sup> der für seine Thesen zur Unterscheidung zwischen weltlichen und geistlichen Spielen des Mittelalters bekannt ist (was in der jüngeren Forschung mitunter kritisch diskutiert wird),<sup>14</sup> und Carlos Sommervogel, der mit seiner zehnbändigen *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus* (1890–1900) ein Repertorium zum Jesuitendrama vorlegt, das als wichtige Quelle auch für die Volksschauspielgeschichte gilt.<sup>15</sup>

Auch wenn die folgenden Beobachtungen im Rahmen dieses Buches nicht vertieft werden können, seien sie dennoch angerissen, weil sie wesentliche Fortschreibungen und Erweiterungen der Theorie- und Rezeptionsgeschichte des Volksschauspiels artikulieren. Im 20. Jahrhundert treten Spezialisten auf, die sich jahre-, oft jahrzehntelang mit Volksschauspielen beschäftigen und eine Vielzahl von Publikationen dazu vorlegen. Zu nennen sind etwa Viktor von Geramb (1884–1958), Richard Wolfram (1901–1995), Hans Moser (1903–1990) und Leopold Schmidt (1912–1981).<sup>16</sup> Sie alle studieren unter anderem Germanistik, außer Geramb promovieren sie alle in

---

**8** Bolte (1884); Bolte (1926). Vgl. zu Bolte Aurnhammer (2003).

**9** Kummer (1882).

**10** Anzengruber (1890).

**11** Bettelheim ([1926]).

**12** Vgl. etwa Bettelheim (1892). Vgl. auch Hüttner (1986), S. 133.

**13** Creizenach ([1889]); Creizenach (1893–1916).

**14** Zuletzt Linke (2001); Simon (2003); Simon (2007). Vgl. auch das Graduiertenkolleg „Interkonfessionalität in der Frühen Neuzeit“ an der Universität Hamburg. Mit der Frage, inwiefern mit Passionsspielen auch reformatorische Absichten verbunden sein können, befasst sich Hastaba (1990). Neben der Unterscheidung zwischen weltlichen und geistlichen Spielen des Mittelalters nimmt auch die Unterscheidung zwischen katholischen und protestantischen Spieltraditionen in der Frühen Neuzeit breiten Raum in literatur- und theatergeschichtlichen Kategorisierungsdebatten ein. Vgl. exemplarisch dazu Breuer (1979) und Breuer (1989).

**15** Sommervogel (1890–1900).

**16** Aus der Vielzahl ihrer Publikationen seien lediglich ein paar genannt: Geramb (1924); Wolfram (1987); Moser (1935a); Moser (1935b); Schmidt (1932); Schmidt (1935); Schmidt (1954); Schmidt (1962); Schmidt (1965); Schmidt (1980).

diesem Fach.<sup>17</sup> Auch stehen sie alle dem Nationalsozialismus nahe. Im Verlauf ihrer wissenschaftlichen Karrieren orientieren sie sich in die Richtung der Volkskunde und werden zu namhaften Vertretern des Fachs, Geramb als Leiter der volkskundlichen Abteilung des steiermärkischen Landesmuseums Joanneum und Professor für Volkskunde an der Universität Graz, Wolfram als Professor für Volkskunde an der Universität Wien, Moser als Direktor der Bayerischen Landesstelle für Volkskunde, die unter seiner Leitung in ein Institut der Bayerischen Akademie der Wissenschaften überführt wird, und Schmidt als Direktor des Österreichischen Museums für Volkskunde in Wien.

Aus diesen Konstellationen wird deutlich, dass das akademische und politische Interesse an Volksschauspiel und Volkspoesie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein nicht unwesentlicher Katalysator in der Entwicklung und Etablierung des noch jungen Fachs der Volkskunde ist. Michler geht umgekehrt noch weiter und vertritt die These, dass die intensive Beschäftigung mit Volkspoesie die Emanzipation der Volkskunde von den Philologien sogar gehemmt und verzögert habe.<sup>18</sup> Die enge Verbindung zwischen Volkskunde und Volksschauspielforschung zeigt sich später – wenn auch unter ganz anderen Vorzeichen – noch einmal: Hermann Bausinger (geb. 1926), der als international renommierter Ethnologe des späten 20. Jahrhunderts gilt und für seine kritische Sichtung der Geschichte seines Fachs bekannt ist, promoviert zunächst ebenfalls in Germanistik mit einer Arbeit über Volksliteratur<sup>19</sup> und arbeitet auch später noch zu diesem Thema.<sup>20</sup>

Der Deutungsanspruch über das Volksschauspiel, den die Volkskunde seit der Jahrhundertwende für sich reklamiert, bleibt bis in die Gegenwart spürbar. Ethnologische und narratologische Ansätze, vor allem jene der unter dem Eindruck des Strukturalismus stehenden ‚Erzählkunde‘, resultieren in avancierte Forschungen, die zuletzt in den entsprechenden Artikeln des 14. Bandes (2014) der *Enzyklopädie des Märchens* ihren Niederschlag finden.<sup>21</sup> Die Literaturwissenschaft dagegen wird sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sukzessive vom Volksschauspiel ab- und dem Volksstück zuwenden. Überhaupt ist das 20. Jahrhundert gekennzeichnet durch kontrastierende, mitunter konträre Verständnisweisen, die Gegenstand im dritten Teil dieses Buches sind.

---

**17** Wolfram (1933); Moser (1929); Schmidt (1937).

**18** Michler (2015), S. 78.

**19** Bausinger (1952).

**20** Bausinger (1959); Bausinger (1980).

**21** Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang vor allem auf die Artikel von Bausinger (2014) und Puchner (2014).