



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

Stanford University Libraries



3 6105 027 877 740



832.09
T374
v.41



STANFORD UNIVERSITY LIBRARY

Island Map.

THEATERGESCHICHTLICHE FORSCHUNGEN

GEGRÜNDET VON BERTHOLD LITZMANN

HERAUSGEBEN

VON

JULIUS PETERSEN

41

DR. EBERHARD JOHS. ECKARDT

STUDIEN

ZUR DEUTSCHEN BÜHNENGESCHICHTE
DER RENAISSANCE

MIT EINEM ANHANG: DAS PASSIONSTHEATER
VON SCHWÄBISCH-GMÜND



1 9 3 1

LEIPZIG / VERLAG VON LEOPOLD VOSS

Le

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN BÜHNENGESCHICHTE DER RENAISSANCE

MIT EINEM ANHANG
DAS PASSIONSTHEATER VON SCHWÄBISCH - GMÜND

VON

DR. EBERHARD JOHS. ECKARDT

MIT 4 ABBILDUNGEN IM TEXT

Städt. Bibliothek
Leipzig



1 9 3 1

LEIPZIG / VERLAG VON LEOPOLD VOSS

Ja

411634

Der Übergang von der Simultanbühne zur Bühne der Neuzeit im deutschen Theaterwesen des 16. Jahrhunderts

Diese Arbeit ist zu gleicher Zeit unter dem Titel
„Der Übergang von der Simultanbühne zur Bühne der Neuzeit im deutschen Theaterwesen des 16. Jahrhunderts“ als Dissertation erschienen.

Inhalt

	Seite
Einleitung: Funktion und Gestalt	1
Funktion und Gestalt — Nebeneinander und Nacheinander (simultan und sukzessorisch) — Raum-, Flächen- und Tiefen- bühne — Illusions- und Stilbühne	
I. Kapitel: Entstehung und Entwicklung des Nacheinander	12
Die Terenzbühne	12
Schmidt — Stumpfls Einwände — Die Bühnenvorstellung des Terenz — Die Gestalt der Terenzbühne	
Übergang zur Standszenenbühne	17
Tobias Stimmers Comedia	
Die Standszenenbühne	19
Aals Johannes-Tragoedia — Die Entstehung des Nacheinander — Neutralbühne — Geteilte Bühne (Garts Joseph) — Die Studenten von Stymmelius — Innenraumszenen auf der Standszenen- bühne	
Übergang zum Standszenenwechsel	26
Johann Rassers Comoedia — Sein „Spil von kinderzucht“ — Funktionen — Gestalt der Rasserbühne	
Die Meistersingerbühne (Standszenenwechsel).	37
Die Gestalt (die Kontroverse Köster-Herrmann) — Die Funk- tionen (Standwechsel der scena)	
Die Shakespearebühne (Auftrittsbühne)	51
Entwertung der scena — Reste des Standwechselprinzips	
Parallelentwicklung im Fastnachtspiel des Hans Sachs	55
Die „Revueform“ bei Sachs — Einheitsszene des Interieurs — Einfluß des Spiellokals auf das ältere Fastnachtspiel — Der Renaissancestil der Bühnenfunktionen — Das Eindringen sukzes- sorischer Technik	
II. Kapitel: Die Rückwirkung der Terenzbühne auf das volkstümliche Spiel	62
Die Bühne von Valenciennes	62
Die Bühne des Kölner Laurentiusspiels	63
Das Schweizer simultane Volkstheater	66
Seitz, Spiel vom Abendmahl — Salat, Der Verlorene Sohn — Spichtig, Dreikönigspiel	

	Seite
III. Kapitel: Das frühe Jesuitentheater und seine Ab- leger	75
Ober- und Hinterbühne	75
Rudimente des mittelalterlichen Theaters? — Die „erweiterte“ scena der Terenzbühne	
Das Jesuitentheater	78
Deszendenz — Deutung — Funktionen	
Spätere Sonderentwicklung der frühen Form	83
Schwäbisch-Gmünd — Zuckmantel — Böhmenkirch	
Schl u ß w o r t	88
Anhang	
Das Passionstheater zu Gmünd (Materialien)	89
Einleitung	90
Veröffentlichtes Material und Literatur — Unveröffentlichtes Material	
Allgemeines	93
Räumliche und zeitliche Verhältnisse der Aufführung — Die Spieler — Spieldaten und chronikalische Notizen — Bemerkungen zur Platzskizze	
Text	100
Stilcharakteristik — Eine ältere Fassung?	
Bühne und Spiel	104
Die bildliche Überlieferung — Stil der Darstellung — Kostüme — Theater in Gmünd (lokale Quellen?).	109
Größe und Bedeutung der Stadt — Englische Komödianten — Jerg Wetzl — Voltolini — Literarisches Leben — Meistersinger — Schultheater im 18. Jahrhundert — Das humanistische Schul- drama — Jesuitentheater — Ungelöste Fragen	
Bibliographische Abkürzungen	117

Vorwort

Dieses Buch hat einen eigenartigen Werdegang: Es ist von hinten nach vorn geschrieben worden oder, wo die Feder der Ungeduld des Verfassers nicht Schritt halten konnte, doch in dieser Richtung ersonnen.

Ausgangspunkt war der Inhalt des heutigen Anhangs, das Passionstheater zu Schwäbisch-Gmünd. Ich lernte diese Bühne und ihre Problematik im Winter 1925/26 in München in dem Theaterwissenschaftlichen Seminar Hans Heinrich Borcherdts kennen. Da das dortige Theatermuseum einiges von Albert Köster gesammeltes Material über diesen Gegenstand enthielt, war ich bereits eingearbeitet, als ich im August 1927 in Gmünd selbst weitere Umschau hielt. Leider war der Aufenthalt in dieser wunderalten Stadt trotz der freundschaftlichen Hilfe des Herrn Dr. Herrmann Erhard, eines Enkels des verdienstvollen Gmünder Altertümersammlers, in wissenschaftlicher Hinsicht für mich eine Enttäuschung. Die Unmöglichkeit, über die Geschichte des Passionstheaters aus den Akten Wesentliches zu sagen, führte zu einer Analyse der Bühne und im Zusammenhang damit zu einer Hypothese über ihren Ursprung. Dabei drang ich sichtlich in immer frühere Zeiträume der Theatergeschichte vor, bis endlich die Terenzbühne als Kernproblem erreicht und nunmehr in den Mittelpunkt der Arbeit gestellt wurde.

Die erste Niederschrift war im September 1927 beendet. Leider verhinderte damals der Zwang wirtschaftlicher Verhältnisse das Abschlußexamen des Verfassers und somit die Drucklegung der Arbeit. Neuerscheinungen veranlaßten in der Folgezeit oftmals zu Umgestaltungen — ein Wachstum, das unbedingt nachteilig wirkt.

Dankbar gedenke ich aller, deren Rat und Hilfsbereitschaft an dieser Arbeit Anteil haben. Den Herren aus der schwäbischen Heimat des Gmünder Spiels, Herrn Dr. H. Erhard und Prof. Nägele, Gmünd, Stadtpfarrer Weser, Ulm-Söflingen, Studienrat Fischer, Geislingen, dem Leiter des Münchener Theatermuseums, Herrn Professor Rapp, und seiner damaligen Assistentin, Frau Dr. Rudloff-Hille, Plowdiw, Herrn Geheimrat Max Förster, München, Herrn Professor Witkowski, Leipzig, Herrn Professor Julius Petersen, Berlin, dem Verlag Leopold Voß, Leipzig, und nicht zuletzt Herrn Studienassessor Walter Müller, Dresden, der mich beim Lesen der Korrekturen unterstützt hat.

Dresden, am 6. Mai 1931.

Eberhard Joh. Eckardt

Einleitung

Funktion und Gestalt

Die aufstrebende, junge Theaterwissenschaft machte den Wandel der Bühnenform erstmalig zum Gegenstande der Forschung. Da das 16. Jahrhundert mit klar überlieferten Typen kargt, die Leidenschaft eines auf neue Gebiete gerichteten Erkenntnisdranges aber Ergebnisse forderte, begann man zu rekonstruieren. Im Lichte eines fast allgemeinen Interesses stand die Bühne des Hans Sachs. Jedoch die spannende Kontroverse zwischen Max Herrmann und Albert Köster und den vielen, die mehr oder weniger eigene Lösungsversuche beigetragen haben, nahm einen unerfreulichen Verlauf: sie brachte zwar manche Klärung, eine Entscheidung aber nicht.

Wie konnte das geschehen?

Als Antwort eine grundsätzliche Frage: Läßt sich denn überhaupt aus Dramentexten ohne entscheidende Mithilfe anderer Quellen die Gestalt einer Bühne erfassen?

Fraglos nicht. Erschließen lassen sich im besten Falle die Funktionen, d. h. das spieltechnische Ausdrucksvermögen der Bühne und ihrer Teile. Wir können feststellen, ob sich die Handlung auf offener Bühne von Ort zu Ort bewegt (Nebeneinander) oder, in Abständen ins Unsichtbare tauchend, den gewechselten Ort auf die gleiche Spielfläche stellt (Nacheinander). Wir können die herrschende Raum- und Ortsvorstellung erfahren: Neutral- oder Lokalbühne, Einheitszene oder Szenenwechsel, Interieur oder Außenraum. Wir können den Begriff der Zeit untersuchen. Wir können endlich Treppen, Versenkungen und Eingänge als notwendige Glieder des gesuchten Bühnenorganismus erkennen, soweit sie sich in Spielanweisungen oder Handlung widerspiegeln. Ob es sich aber um Vorhangschlitze oder Türen, um gerade oder winklig

gezogene Gardinen handelt, ob das Podium hoch oder niedrig, die Eingänge groß oder klein, die Treppen rechts oder links angeordnet bzw. gestaltet waren, darüber berichten die Texte nur selten etwas. Einzelheiten der Bühnengestaltung wie diese können in der Regel nur durch bildliche Überlieferung, durch Vergleich mit zeitgenössischen Formen oder die genaue Kenntnis des Spiellokals aufgeklärt werden. Daß besonders das letztere Hilfsmittel allein nicht zureichend ist, legt Herrmanns scharfsinnige, aber anfechtbare Rekonstruktion der Hans-Sachs-Bühne dar.

Die ungünstigen Aussichten auf ein gesichertes Wissen von den Bühnenverhältnissen des deutschen Renaissancetheaters werden durch einen weiteren Umstand vermehrt. Da nur selten alle Ausdrucksmöglichkeiten des Bühnenkörpers in einem einzigen Drama zur Geltung kommen, seltener noch restlos im Text zu erkennen sind, so kann es kaum gelingen, sämtliche möglichen Funktionen einer Bühne durch die Untersuchung eines überlieferten Stückes aufzudecken. Günstiger ist das Ergebnis natürlich dort, wo wir, wie bei Hans Sachs, eine größere Anzahl bühnentechnisch gleichartiger Dramen besitzen.

Aber selbst die nur teilweise Einsicht in die Funktionen ist der genauesten Kenntnis der Bühnengestalt in einem wesentlichen Punkte überlegen: Sie leitet den forschenden Blick vom Einzelnen auf das Allgemeine. Die äußere Erscheinung einer Bühne ist immer durch Zufälle oder andere außerordentliche Kräfte mitbestimmt, die nur eben hier wirksam waren. Sie ist etwas Einmaliges, und das Typische kann mit genügender Sicherheit nur aus mehreren verwandten Wirklichkeiten ausgesondert werden. Anders ist es mit den Funktionen. Sie sind der geistige Gehalt der zugrundeliegenden Form. Sie sind das Prinzip, das in der zugehörigen Gestalt einen eigenartigen Ausdruck gefunden hat. So mögen sich z. B. die Meistersingerbühnen in der Nürnberger Marthakirche und im Remter des Predigerklosters, in Augsburg, Nördlingen oder Ulm in Einzelheiten erheblich voneinander unterschieden haben, die Funktionen aber, wie sie der Dichter durch Aufbau und Technik seiner Dramen bestimmte, waren überall die gleichen. Je ungewisser die Absichten und Mittel der Inszenie-

rung unserer Erkenntnis sind, desto bedeutungsvoller muß das bescheidene, aber sichere Wissen von den Funktionen uns erscheinen.

Die tiefsten Einblicke gewährt es uns dort, wo es die schöpferischen Kräfte enthüllt, welche die Wandlungen des Bühnenbaus bewirken. Sind die Funktionen das Prinzip, das die gestaltlichen Elemente im Leben der Bühne ihrem Zwecke zuführt, so sind sie eben darum auch der Antrieb des Erfinders. Um ihretwillen ersann er Versenkungen, Vorhänge, Gräben und die mechanischen Zaubereien der Flugapparate. Um ihretwillen entwarf man gegen Ende des 15. Jahrhunderts auf Grund der Dramen des Terenz eine vom mittelalterlichen Gebrauch abweichende Bühne. Doch mit dem strengen Außenraum dieser Rekonstruktion konnte man sich nicht befreunden. Im Norden lebt man nicht auf der Straße. So ging man frühzeitig dazu über, auf dem neutralen Proszenium Innenräumen darzustellen. Dadurch erweiterte man die Funktionen. Allein es dauerte eine geraume Zeit, bis auch die äußere Erscheinung der Bühne diesem Wandel folgte. Eine völlige, illusionsgerechte Gestaltung des Innenraumes gelang sogar erst dem Bühnenkünstler des Barock.

Das Verhältnis von Funktionen zu Gestalt läßt sich in diesem Beispiel klar überschauen. Der Schluß aus dem Vorhandensein einer Interieurszene in einem frühen Schuldrama auf die dekorative Andeutung des Innenraumes ist nicht ohne weiteres gestattet. Die Funktionen sind — nicht etwa nur als Gleichnis verstanden — die Entelechien der Bühne. Ihre Selbstverwirklichung erfordert Zeit. Solange uns darum durch Vergleich mit bekannten Parallelerscheinungen der bereits zurückgelegte Weg dieser Entwicklung nicht gegenwärtig ist, ist es besser, sich eines Urteils über die Gestalt zu enthalten.

Natürlich kennt die Praxis des Theaters auch Fälle, wo nicht das Streben nach der Bemeisterung innerer Gesichte, sondern ein beliebiger Zufall Anlaß zu Neuerungen wird. Ein Nagel, Balken oder Brett, die eben noch überflüssig angebracht waren, können plötzlich einen köstlichen Regieeinfall ins Leben rufen. Immer aber nur kraft der funktionellen Fähigkeiten, die in der zufälligen Erscheinung schlummern. Also stellt uns auch hier der Einblick in die Funktionen etwas Wesenhaftes vor Augen.

Der strenge Dualismus Funktion — Gestalt wird vielleicht auf Widerspruch stoßen. Das Lob der Funktionen mag übertrieben sein. Gewiß ist jedenfalls, daß die Unsicherheit der bühnengeschichtlichen Ergebnisse im deutschen 16. Jahrhundert in einem allzu hastigen Forschen und Drängen nach der Gestalt der gesuchten Bühnen ihren Ursprung hat. Die Gesetze theatralischer Entfaltung und im Zusammenhang damit die Entstehung der neuartigen Technik des modernen Dramas wurden vernachlässigt. Es kann kein besserer Talisman gegen diese verständliche, aber doch fruchtlose Neigung gefunden werden als die Einsicht in die Möglichkeit eigenartiger und sicherer Erkenntnisse aus der gesonderten Betrachtung der Funktionen und in die Tatsache, wie aussichtslos ein unmittelbares Hinüberschließen auf die äußere Erscheinung der Bühne zu sein pflegt.

Soviel hier über die Scheidung von Funktion und Gestalt. Eine Gliederung des Stoffes nach diesen Gesichtspunkten ist nicht beabsichtigt. Die begriffliche Trennung sei Hilfsmittel einer historischen Untersuchung.

Wir treten jetzt in die Erörterung der wesentlichsten funktionellen bzw. gestaltlichen Grundbegriffe ein.

Das mittelalterliche Drama ist dem Schoß der Kirche erwachsen. Episch wie seine Quelle, die Heilige Schrift, ist es selbst. Nicht die *dramatischen* Motive der biblischen Erzählung spornen von vornherein zur Darstellung an, sondern Szenen von dekorativer Breite, die, wenn auch zunächst noch sparsam behandelt, durch das Anschwellen realistisch-grotesker oder lyrischer Elemente mit der Zeit zu gewaltiger Ausdehnung kommen. Der „Weg“, den das klassisch-französische Theater gemäß den modernen, an der Antike geschulten Anschauungen über das Drama völlig von den Brettern verbannte, ist in gewissem Sinne geradezu der Ausgangspunkt des mittelalterlichen Schauspiels. Der Weg zum Grabe stellt die Handlungsmitte der ursprünglichen Keimszenen dar. Trotz des späteren Überwucherns der Stoffmassen hat ein feierliches Schreiten, haben Auf- und Umzüge immer zu den wesentlichsten Mitteln der gotischen Theaterkunst gehört.

Die Darstellung des Weges, d. h. die Bewegung der Schauspieler von einem Orte zum andern, läßt der Bühne die eigen-

artige Aufgabe zufallen, gleichzeitig (simultan) zwei oder mehrere Orte vorzustellen. Bei bescheidenem Aufwand war der äußeren Erscheinung des Theaters diese Eigentümlichkeit nicht anzusehen. Das Nebeneinander, wie der Begriff des Simultanen verdeutscht werden mag, war nur funktionell, nicht auch gestaltlich vorhanden. Anders wurde es, sobald man für anspruchsvollere Inszenierungen zu Dekorationen griff. Die verschiedenen Bühnenstände standen dann Seite an Seite. Das Spiel bewegte sich von Ort zu Ort, fand also zeitlich trotz der räumlichen Nebenordnung nacheinander statt. Durch stumme Parallelszenen indes konnte dieses Prinzip auch durchbrochen werden.

Die simultane Technik entspricht dem Fassungsvermögen einer naiven, ungeübten Zuschauerschaft. Vor ihren Augen entfaltete sich die Handlung lückenlos, in epischem Fluß. Nichts wird verheimlicht, alles dargestellt. Nicht realistische oder auch nur illusionistische Dekorationen wären bei der Verkörperung weit entfernter Orte am Platze: die Dekoration wird *s y m b o l i s c h* sein, wenn sie ihre Aufgabe bewältigen will, d. h. sie stellt sich nicht selbst, ihre eigene Größe und Gestalt dar, sondern sie „bedeutet“. Ganz wie in der gleichzeitigen bildenden Kunst sind vier Pfähle mit einem Dach oder ein Stück Mauer genug, um vor dem Betrachter eine ansehnliche Stadt zu erbauen. Auch die *Z e i t* des abrollenden Geschehens ist symbolisch. Ihr wechselnder Maßstab ist an der Bedeutung der Dekorationen und Standorte abzulesen oder wird durch das Wort mitgeteilt. Wäre auch die Entfernung zwischen dem Standorte der drei Weisen im Morgenlande und dem Schlosse des Herodes nur die gleiche wie jene, welche die Dekorationen Jerusalems von denen Bethlehems trennt: der Zuschauer würde doch die Kraft des Glaubens verspüren, der die Heiligen Drei Könige zu der langen und beschwerlichen Reise bewegt.

Das Nacheinander setzt die Fähigkeit des Zusammendenkens künstlich getrennter Geschehnissetappen voraus. Die alte, fließende Struktur der Zeit ist zerstört. Ein äußerster Realismus nähert den vorgestellten dem absoluten Verlauf an, ein Vorgang, dem die maßstäbliche Gleichsetzung von vorgestelltem und wirklichem oder nur vorgetäushtem Raum entspricht.

Aber diese wirklichkeitstreue und unsymbolische Wertung der Zeit wird nicht durchgeführt: Sekunden, die zwischen Abgang und Auftritt umgestaltet verstreichen, können Jahre vertreten.

Ebenso gewiß, wie es im mittelalterlichen Drama Ansätze zu dieser Zeitbehandlung gab, sind auch die räumlichen Funktionen der sukzessorischen Technik bereits wirksam gewesen. Es liegt nahe, hier an die sog. Wagenbühne zu denken. M. Lyle Spencer¹⁾ hat jedoch den Nachweis geführt, daß der einzelne Wagen eine kleine Simultanbühne mit mehreren Sedes²⁾ oder dekorationslosen Standorten³⁾ darstellt.

Eine wirkliche und vermutungsweise frühe Erscheinungsform des Nacheinanders hingegen ist der Besitzwechsel der Standorte und Höfe, d. h. die Neubesetzung derjenigen Bühnenstände, deren Inhaber im Verlaufe des Stückes nicht mehr aufzutreten haben. Der Mangel an Raum oder an dekorativen Mitteln, nicht etwa ein geistiges Bedürfnis nach einer neuartigen Technik, ist offensichtlich genug die erfinderische Ursache. Creizenachs Behauptung (I², S. 165), daß die großen Mysterien der späteren Zeit, die mit weniger beschränkten Verhältnissen zu rechnen brauchten, darum auf dieses Auskunftsmittel verzichtet hätten, ist nicht gerechtfertigt. Sein Zitat aus dem Passionsspiel von Semur „Jhesus vadat in montem Sinay“ könnte ebensogut im Luzerner Osterspiel stehen. Der Berg vor dem Hause zur Sonnen spielt die Rolle aller Berg-, Wald- und Wiesenlandschaften, die von der Erschaffung Adams an bis zur Austeilung des Heiligen Geistes benötigt werden. Auch der Besitzwechsel der verlassenen Höfe⁴⁾ kommt in Luzern vor.

¹⁾ Corpus Christi Pageants in England, New York 1911. S. 132 ff. Vgl. auch Sumpfl, S. 56.

²⁾ „here Christ enteryth into þe hous with his disciplis and ete þe Paschal lomb and in þe mene tyme þe counsel-hous beforntseyd xal sodeynly onclose schewyng þe buschopys prestys and jewgys syttyng in here Astat lyche as it were a convocacyone.“ (S. K. Block, Ludus Coventriae or The Plaie called Corpus Christi . . ., London 1922, S. 245.)

³⁾ Bei einfacher Aufmachung. Vgl. A. W. Pollard, Engl. Miracle Plays, Moralities and Interludes, Oxford 1905, S. XXVI.

⁴⁾ 1597: Putiphar vnd Sother bhelffend sich bis das Abraham ab sinem Ort kompt alsdann nemmend sy dasselbig ort yn (Germania XXXI, 263).

Ebensowenig wie dieser läßt sich der „mittlere Ort“ oder „Kreis“, ein neutraler Raum im Zentrum der Spielfläche, bis auf seine Anfänge zurückverfolgen. Durch peripherische Anordnung der Standorte und Höfe¹⁾ ist ein freies mittleres Feld entstanden, das zunächst keine örtliche Bedeutung besitzt und sich darum für Szenen ohne lokale Färbung bewährt. Hier eröffnet der Proklamator das Spiel²⁾; Maria Magdalena läßt *circumeundo circulum* ihre Selbstanklage hören; Moyses *annunciat populo navitatem suam*; Judas begegnet dem Teufel, und ein Bote verkündet dem Volke des Kaisers Befehl. Aber auch ortsbestimmte Szenen werden von den Bühnenständen gern auf das Zentrum übertragen³⁾. Damit dehnt sich die örtliche Sphäre des betreffenden Standes über einen Teil des an sich neutralen Kreises aus: die freie Mitte stellt nacheinander den Platz vor der Höhle des Johannes, vor dem Palast des Pilatus oder dem Tempel dar. Auch durch die häufigen Wanderungen erhält sie einen kurzfristig wechselnden, lokalen Sinn. Requisiten und leicht transportable Versatzstücke helfen der Anschauung nach. In Luzern⁴⁾ z. B. wurden die Tische für die Opfer des Kain, Abel, Abraham, die „Studpöschchen“ (Busch) mit dem Widder, der an Isaaks Stelle geopfert wird, die Zisterne des Joseph, Säule, Grube und Altar für das Goldene Kalb, der Wasserfels in der Wüste⁵⁾, der Baum des Judas, die Kreuze von Golgatha usw. in den Kreis getragen und am Szenenende wieder entfernt, so daß hier auch im gestaltlichen Sinne die sukzessorische Technik in Erscheinung trat.

Vgl. auch Heinzel, S. 31 (Alsfelder Passion) und das Kapitel „*Changement d'affectation d'un décors*“ bei Cohen Mons., S. LXXXVII.

¹⁾ Es empfiehlt sich, die *termini technici* mit Brandstetter u. a. eindeutiger zu verwenden, als es in den Quellen geschieht: „Hof“ = Aufenthaltsort der Agenten (Stand), Ort = Spielort, „Standort“ = „Stand“ + „Ort“ (Hof und Ort zugleich).

²⁾ Die Beispiele nach Heinzel, S. 32 f.

³⁾ Vgl. Creizenach I², S. 166.

⁴⁾ R. Brandstätter, Die Luzerner Bühnenrodel, *Germania* XXX, S. 205 ff. und S. 325 ff., XXXI, S. 249 ff.; ders., Die Aufführung eines Luzerner Osterspiels usw., der *Geschichtsfreund* 48, S. 279 ff.; ders., Die Regenz bei den Luzerner Osterspielen, Leipzig 1886.

⁵⁾ Er stand seines Gewichts wegen schon vor Beginn des Spieles da, wurde aber nach der betreffenden Szene sofort weggeschafft.

Am ausgesprochensten war dies auf der „Brunnenbrügi“ des Luzerner Osterspieles der Fall. Sie ist nicht wie der Kreis im Ruhezustande ein neutraler Raum, sondern wird jeweils durch Standorte von meist kurzer Dauer beherrscht. Im Hintergrunde befinden sich einige Höfe, d. h. Aufenthaltsplätze der nicht spielenden Schauspieler. Sie haben, abgesehen von dem Stand des Pilatus, der zugleich Spielort ist, für die Lokalbestimmtheit der Szene keinerlei Bedeutung. Auf der vorderen Bühne spielt sich der Wechsel von Dekorationen und Versatzstücken und damit die Sukzession örtlich charakterisierter Szenen ab. Höchstens das gemeinsame Begräbnis, ein in der linken Ecke befindliches Loch, behauptet sich den größten Teil des zweitägigen Spiels hindurch. Aber die Vertiefung dient nicht nur für die Beerdigung der zahlreichen Toten und für die Auferstehung beim Tode des Herrn, sondern auch für die Erschaffung Adams, die gewiß nicht auf einem Friedhof dargestellt werden sollte. Nach jedem Begräbnis wurde das Loch wieder überdeckt, um die Bewegungen, welche von anderen Ständen der Bühne ausgingen, nicht zu gefährden oder um selbst Boden einer neuen Szene zu werden. So spielt der Vorgang in Emmaus an einem Tisch über dem verdeckten Grab. An gleicher Stelle mag auch Jakobs kurzfristiger Hof und Ort gewesen sein. Rechts davon stand die „Gutschen“ (Lagerstatt) des Isaak, die, ebenso wie das dahinter befindliche Weihnachtshüttlein, sobald sie entbehrlich war, weggeräumt wurde. Später nahm diesen Platz der Stock der Schächer ein. Auch die Wüste des Johannes, die Pilatus- und Grabszenen und die Szene des ungläubigen Thomas fanden auf der Brücke Platz.

Es wäre allerdings zu erwägen, ob die nicht unbedeutende, wenn auch noch immer untergeordnete Rolle der sukzessorischen Technik im Luzerner Osterspiel von 1583 wirklich für das geistliche Spiel des Mittelalters bezeichnend ist. Auf der Brunnenbühne des Frankfurter Passionsspieles (14. Jahrhundert) wenigstens findet nach der Rekonstruktion Julius Petersens¹⁾ ein Nacheinander von Szenen verschiedener Ortsbestimmung nicht statt. Die in der Donaueschinger Passion (15. Jahrhundert) vorgesehene „gemeine burg, dar in man

¹⁾ Ztschr. f. deutsches Altert., 1922, S. 83 ff. Vgl. bes. S. 110 ff.

kront, geislet, das nachtmahl und ander Ding volbringt¹⁾, wird von dem etwas späteren wahrscheinlich Villingen Grundriß wieder aufgehoben²⁾.

Jedenfalls hat sich das Nacheinander im Laufe des 16. Jahrhunderts zu einer selbständigen, Bühne und Drama beherrschenden Stellung entwickelt und könnte sehr wohl auf die späteren Passionsspiele zurückgewirkt haben. Nur noch in kulturell abgeschlossenen Gegenden kann sich die Simultanbühne über die Wende des 16. Jahrhunderts hinaus erhalten³⁾. Oberammergau bewahrt sie, wenn auch durch Renaissance- und Barockeinflüsse stark verändert, wurzelecht⁴⁾ bis auf den heutigen Tag. Abgesehen von Otto Devrients historisierender Faustinszenierung auf der „Mysterienbühne“, von neuromantischen Belebungsversuchen mittelalterlicher Dramen und manchen heutigen Laienspielen, die mit dem alten Stück die alte Technik übernehmen, ist das Nebeneinander auch sonst in der Praxis des Guckkastentheaters nicht ganz vergessen. Volksstücke (z. B. Nestroys „Zu ebener Erde und im ersten Stock“) und — wenn auch seltener — das ernste Drama wenden es immer wieder einmal an⁵⁾.

Aber gerade die Vereinzelung dieser späten Erscheinungen ebenso wie die untergeordnete Bedeutung der sukzessorischen Technik für das große geistliche Drama lehrt, daß das Nebeneinander dem Mittelalter, das Nacheinander hingegen neueren Zeiten angehört. Der Unterschied zwischen mittelalterlichem und modernem Schauspiel bzw. Bühne wird in stärkstem Maße durch diesen Wandel der Technik bestimmt. Seinen Weg auf dem Gebiete des deutschen Dramas zu verfolgen, ist die Aufgabe der vorliegenden Arbeit.

Da die Kenntnis der Bühnengestalt hierbei natürlich nicht zu entbehren ist, wird es vorteilhaft sein, zuvor auch Grund-

1) Mone, Schausp. d. Mittelalters II, Karlsruhe 1848, S. 184.

2) Vgl. Glock, S. 7. Stumpfl (S. 75 f.) erblickt in dieser Tatsache einen Beleg dafür, daß das Nacheinander im mittelalterlichen Theater nur auf Raumnot zurückzuführen ist.

3) In Frankreich ist das Simultanprinzip allerdings noch für die Anfänge der Barockbühne bestimmend (Mahelot). Vgl. Cohen Bauer, S. 72.

4) S. u. S. 79 und 87.

5) Um einige Beispiele zu nennen: Toller, Hoppla, wir leben; Bruckner, Verbrecher, Elisabeth von England.

sätzliches aus dem Gebiete der Bühnenarchitektur und -ausstattung kurz zu berühren.

Hans Heinrich Borchardt hat in seinem „prinzipiellen Versuch“ zum ersten Mal die Tatsache ausgeführt, daß die Bühne der Renaissance sich von der des Barock durchgehend in der Ausdehnung der Tiefenachse unterscheidet. Ihr rechteckiger Grundriß wendet dem Zuschauer im 16. Jahrhundert seine Breitseite, im 17. Jahrhundert und später seine Schmalseite zu: Relief- und Tiefenbühne.

Das Mittelalter kennt neben der in Italien und im 15. Jahrhundert auch in Frankreich¹⁾ verbreiteten flächigen Anordnung der Bühnenstände noch eine zweite, besonders bei uns heimische Form, die als Raumbühne bezeichnet worden ist²⁾. Sie ist kein einheitliches Gebilde. Ihre Dekorationen und Einzelbühnen verteilen sich in freier Ordnung auf dem Raume des Spielplatzes. Die Zuschauer befinden sich der Bühne nicht gegenüber, sondern passen sich den räumlichen Verhältnissen an und umdrängen gegebenenfalls das Spiel von allen Seiten.

Für weniger geeignet als das dreiteilige Schema Raum-, Flächen- und Tiefenbühne möchte ich das zweiteilige Illusions- und Stiltbühne halten, d. h. die Einteilung der Bühnentypen je nachdem, ob sie mit oder ohne Dekorationen arbeiten. Ein relativer Unterschied in diesem Sinne besteht zwischen dem Elisabethanischen Theater und der Kulissenbühne unbedingt, eine völlige Dekorationslosigkeit aber ist für das Theater Shakespeares mit Recht ebenso bestritten worden wie für die Bühne der Meistersinger. Man könnte bereits darüber in Streit geraten, ob die verzierten Pfeiler zwischen den Zellen auf den Abbildungen zum Lyoner Terenz³⁾ die Illusion einer Hauswand oder eines Palastes erzeugen sollen oder rein ästhetischen Zwecken dienen. Selbst auf den „Rasserbildern“⁴⁾ werden gelegentlich mehr oder weniger deutlich Gegenstände erkennbar, die als Illusionsanreger in Frage kommen. Für die „Comœdia“ des gleichen Autors gar scheinen Dekorationen unentbehrlich zu sein⁵⁾. In Dortmund ist Rasser mit allem Pomp

1) Vgl. Creizenach I², S. 167.

2) Borchardt, S. 13. Stumpf, S. 47 ff.

3) S. Herrmann, S. 305 ff.

4) S. Lachmann, Anhang.

5) S. u. S. 26, Anm. 3.

der mittelalterlichen Richtung aufgeführt worden¹⁾. Kurz, die Dekorationsverhältnisse der deutschen Bühne sind im 16. Jahrhundert derart fließend und verworren, und unsere Kenntnis von ihnen ist auf derartig ungenügendes Material angewiesen, daß ein grundsätzliches Scheiden nach Verwendung oder Nichtverwendung von Dekorationen im Augenblick unfruchtbar wäre. Der Nutzen einer solchen Untersuchung zur Kennzeichnung des Unterschiedes zwischen nordischer und italienischer Inszenierungskunst der Renaissance ist nicht zu verkennen. Die „gesprochene Dekoration“ als sichtbarer Einfluß der dekorativen Enthaltensamkeit der Bühne auf die Dichtung wird unten natürlich behandelt werden. Tritt aber im übrigen die Frage nach der Ausstattung in dieser Arbeit in den Hintergrund, so möge der Leser sich erinnern, daß es mit Absicht und guten Gründen geschieht.

Die wichtigsten Vorbegriffe²⁾ sind nun geklärt. Gehen wir also an den Stoff heran.

¹⁾ (1582) A. Döring, Joh. Lambach u. d. Gymn. in Dortmund. Berlin 1875, S. 116.

²⁾ Stumpfls wertvoller Aufsatz ist erst erschienen, nachdem die vorliegende Arbeit im großen und ganzen abgeschlossen war. In vielen Punkten, wo ich selbständig zu gleichen Ergebnissen gekommen bin, habe ich nachträglich gekürzt und mich auf Stumpfl berufen. Nicht gescheut habe ich eine Wiederholung in der Regel dann, wenn ich neue Argumente hinzuzufügen mußte. In der Einleitung ist Stumpfls Arbeit absichtlich nicht mehr berücksichtigt worden. Der Gegensatz Neben- und Nacheinander einerseits, Raum-, Flächen- und Tiefenbühne andererseits als Kategorien einer Theatergeschichte ist faßlicher als die durch Kombination dieser und verwandter Begriffe erzeugten acht Bühnentypen Stumpfls, die dazu noch zum Teil identisch sind. Jede Festlegung auf eine erschöpfende Anzahl von Typen unterbindet überhaupt — Stumpfls eigenen Bestrebungen entgegen — das Verständnis der eigentümlichen Kompromißhaftigkeit des gesamten Theaterwesens dieser Zeit. Es wäre kein Gewinn für die Bühnengeschichte, wenn sich die Forschung fortan der Typen A 1 bis B 4 als termini technici bediente. Nicht an Bühnentypen fehlt es uns im 16. Jahrhundert, sondern an exakter Einzelkenntnis und einer sie auswertenden Deutung der genetischen Zusammenhänge. Darin unser Wissen bereichert zu haben, ist der vornehmste Wert der bisherigen Veröffentlichungen Robert Stumpfls.

I. Kapitel

Entstehung und Entwicklung des Nacheinanders

Man wird nach dem bisher Gesagten versucht sein, die Technik einer Sukzession von Szenen verschiedener Ortsvorstellung auf dem gleichen Spielfeld, wie sie z. B. bei Hans Sachs zur Regel geworden ist, aus den beschränkten mittelalterlichen Erscheinungsformen des Nacheinanders abzuleiten. Eine zu diesem Zwecke vorgenommene Untersuchung der Schweizer und südwestdeutschen volkstümlichen Dramatik ist ergebnislos geblieben. Zwar weist die Brunnenbrügi in Luzern nicht allein auf die neue Technik hin. Bei Hans Salat, Seitz, Montanus und ungewisser auch bei Boltz, Birk, Sunnentag u. a. läßt sich z. B. auf eine Gegenüberstellung von Publikum und Bühne schließen¹⁾, die in Luzern und Villingen nicht üblich war. Immer aber bleibt der Eindruck bestehen, daß hier nicht selbständig neue Formen hervorgetrieben sind, sondern daß umgekehrt Einflüsse der jüngeren Richtung in den altertümlichen Stil eingedrungen sind. Der Literaturhistoriker wird ohnehin den Bühnenforscher auf die literarische Quelle der humanistisch-dramatischen Bestrebungen hinweisen, auf Terenz.

Expeditus Schmidt hat in seiner Preisschrift über die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas die literarische Abhängigkeit dieser Gattung von dem römischen Dramatiker auch auf die Bühne auszudehnen versucht. In der Tat liegt nichts näher. Nur fehlt diesem Unternehmen von vornherein eine sichere Grundlage. Wir kennen zwar durch gute Illustrationen die Ansicht einiger gelehrter Terenzeditoren über die Natur der Bühne ihres Autors, besitzen aber keine einzige Abbildung eines Theaters, auf dem nachweislich zu dieser

¹⁾ Vgl. u. S. 66 ff.

Zeit Terenz gespielt worden ist. Allerdings hat Schmidt die Benutzung einer den Holzschnitten entsprechenden Bühne wahrscheinlich gemacht — die Einfachheit und Eignung dieses Typus für das Schuldrama ist überraschend — und in der Hecyra-Aufführung des Leipziger Rektors Muschler (1530) eine Terenzinszenierung nachgewiesen¹⁾, die sich jedenfalls auf eine ähnliche Bühne bezieht.

So ist es also berechtigt, solange nicht wesentliche Bedenken gegen die Verbreitung dieses Typus vorliegen, an ihm festzuhalten. Er hat im allgemeinen auch Anerkennung gefunden²⁾. Stumpfls jüngst gegen Schmidt vorgebrachte Bedenken³⁾ können nicht uneingeschränkt geteilt werden. Hatte Schmidt in seiner Entdeckerfreude die mittelalterlichen Elemente, die den strengen Typus des „Schultheaters“⁴⁾ auflockern, stellenweise verkannt, so schießt nun Stumpfl seinerseits über das Ziel hinaus, wenn er der Terenzbühne den Boden ganz entziehen möchte. Zwar gibt er für Rom 1513 die Verwendung einer Bühne vom Schema des Lyoner Terenz zu, ebensowenig kann er der Deutung, die Schmidt der Hecyra-Inszenierung des Leipziger Rektors Muschler gibt, etwas entgegenhalten. Für Gretsers *Comoedia de Nicolao Myrensi* und Brechts Euripus regt Stumpfl selbst an, als zugrundeliegende Bühnenform die des Lyoner Terenz zu erblicken. Trotzdem befiehlt er Schmidts Rekonstruktion, wo er nur dazu Gelegenheit findet. Seine ablehnende Haltung versperrt ihm von vornherein den Blick für die Reichweite und die Auswirkungen dieses Typus. Hier wird die vorliegende Arbeit manches zu ergänzen haben.

Bei der überragenden Bedeutung, die Terenz (Plautus wurde viel seltener gespielt) im Repertoire der Schulmeister des 16. Jahrhunderts gehabt hat⁵⁾, muß die Bühnenvoraussetzung seiner Dramen wirksam gewesen sein. Dies kann um so we-

¹⁾ S. 124 ff.

²⁾ Vgl. Creizenach II³, S. 5 f. u. 94 f.; Herrmann, S. 300 ff.; Petersen, S. 23, und Fr. Michael in Rob. F. Arnold, *Das deutsche Drama*, München 1925, S. 59, Schweckendick, Verl. Sohn, S. 46 ff., u. a. m.

³⁾ S. 66 f., Anm. 91.

⁴⁾ Es ist Stumpfl (S. 44, Anm. 3) zuzustimmen, wenn er den Begriff „Schultheater“ zur Bezeichnung eines einheitlichen Bühnentypus ablehnt.

⁵⁾ Vgl. Rud. Wolkan in Arnold, a. a. O., S. 124.

niger bezweifelt werden, als dem Literarhistoriker die Abhängigkeit eines großen Teils der dramatischen Produktion von Terenz in dieser Zeit auf Schritt und Tritt begegnet. Ebenso ist anzunehmen, daß die neue Bühnenvorstellung einen ihr adäquaten gestaltlichen Ausdruck zu finden versucht. Eine Aufführung, wie sie Scaliger beschreibt¹⁾, kann, da sie den Bühnenfunktionen des Terenz widerstrebt, nicht das letzte Wort gesprochen haben, keinesfalls in einer Epoche, die auf dem Gebiete des Theaters so unternehmungslustig war.

Die Bühnenvorstellung des Terenz begründet sich auf die *ortsbestimmte Einheitsszene*. Der sichtbare Teil des Theaters stellt eine Gasse vor benachbarten Häusern (*scenae*) vor. Der verdeckte Teil des Theaters bedeutet das Innere der drei oder mehr Häuser, die durch die entsprechende Anzahl Eingänge mit dem „Proszenium“ verbunden sind. Außerdem ist ein von den Hauseingängen abweichender Zugang erforderlich, den die „*ex postremo*“²⁾ auftretenden Personen benutzen.

Dieser Bühnengedanke ist neu. Das neutrale Spielfeld wurde von den Fastnachtsspielen bevorzugt; das Nebeneinander, ja bis zu einem gewissen Grade auch das Nacheinander, war dem mittelalterlichen Theater eigen. Die ortsbestimmte Einheitsszene aber ist eine Erfindung der römischen Komödie und tritt durch humanistische Bestrebungen in die verwirrende Vielfalt der theatralischen Ereignisse der Renaissance ein. Ebenso ein Geschenk der Antike ist der regelmäßige Abgang der Personen nach dem unsichtbaren Teil des Theaters, die dadurch eintretende Unterbrechung der epischen Kontinuität und der Handlungsbezug auf das, was sich „*hinter der Szene*“ ereignet. Neu sind ferner eine Reihe durch die Natur der Bühne bedingter dramatischer Tricks wie der „*lupus in fabula*“ (das unmotiviert Auftreten des eben im Gespräch Erwähnten) oder das Klopfmotiv (Herausklopfen der auf der Bühne benötigten Person).

All dies wurde, wie gesagt, durch die Auferstehung des

¹⁾ Nunc in Gallia ita agunt fabulas, ut omnia in conspectu sint; . . . qui silent, pro absentibus habentur. Stumpf, S. 52, Anm. 27.

²⁾ Über diesen von Schmidt aufgestellten und verteidigten terminus vgl. Stumpf, S. 67, Anm. 91.

Terenz in das Theaterwesen um 1500 hineingestellt. Daran ist nicht zu rütteln. Inwieweit die neue Bühnenvorstellung umbildende Kraft an dem traditionellen Theater erweist, werde ich im Laufe dieser Arbeit auszuführen versuchen.

Eine ganz andere Frage ist es, wie die Phantasie des humanistischen Regisseurs den Funktionen der terenzianischen Bühne gestaltlich zum Ausdruck verholfen hat. Gab es eine allgemein anerkannte und bei Aufführungen bevorzugte Rekonstruktion der antiken Bühne? Haben wir diesen Typus in den Holzschnitten zum Lyoner Terenz zu erblicken? Eine endgültige Antwort kann heute noch nicht gegeben werden. Die römische Bühne von 1513 und die Leipziger von 1530 beweisen zwar — was in dieser theaterfröhlichen Zeit kaum des Beweises bedarf —, daß Versuche mit der humanistischen Rekonstruktion unternommen worden sind, — mehr aber will das Material unmittelbar nicht verraten.

Sobald die Bühne des Lyoner Terenz auf die notwendigen Maße eines für die darzustellenden Stücke ausreichend geräumigen Schauplatzes gebracht wird oder sich gar zur Schaustellung größerer Massen ins Repräsentative erweitert, müssen die scenae entweder sehr breit werden oder die Abstände zwischen den Eingängen sich vergrößern (Rom 1513). Im zweiten Falle erhalten wir bei einfachster Aufmachung mit Vorhängen die Bühne des Hans Sachs, wie Herbert Engler sie rekonstruiert, oder — von der Winkelung einmal abgesehen — das uns durch Holzschnitte überlieferte Theater Rassers. Stattet man die Szenenwand architektonisch reicher aus, als die Lyoner Bilder es zeigen, so ergibt sich — immer noch den größeren Abstand der scenae vorausgesetzt und natürlich nur im gestaltmäßigen Sinne betrachtet — ein Bauelement des im übrigen komplizierteren Theaters der Rederijker. Geht man endlich der Szenenwand mit dem Pinsel zu Leibe, so ist es nicht schwer, den Rückabschluß der Passion von Valenciennes oder des Kölner Laurentiusspiels entstehen zu lassen. Überall begegnen wir im 16. Jahrhundert Bühnen, deren Gestalt zu einer nicht engherzig abgewandelten Form nach der Art des Lyoner Schemas Verwandtschaft zeigt. Gerade weil es sich hier um einen beliebten internationalen und auch zu

anderen Zeiten nachweisbaren Typus¹⁾, um eine der Grundmöglichkeiten der Bühne schlechthin handelt, gerade weil die Lyoner Rekonstruktion mit dem älteren (nach Herrmann: flandrischen — nach Stumpfl: internationalen²⁾) Theaterwesen im Zusammenhang steht, gerade weil endlich dieser Typus (nach Borchardt) dem Raumempfinden der Renaissance entspricht, steht zu erwarten, daß er als ein wesentlicher Faktor der Bühnengeschichte des 16. Jahrhunderts in Betracht gezogen werden muß. Das Auge des Forschers wird, wenn es auch bei Durchsicht der spärlichen bildlichen Überlieferung diesen Typus in Reinform nicht erblicken kann, auf die Auswirkungen einer aller Voraussicht nach so zentralen Erscheinung gespannt sein müssen.

Die Rekonstruktion Schmidts besteht aus einem flachen Podium, das für die Augen der Zuschauer durch eine badezellenartige Rückwand abgeschlossen wird. Hinter dieser ist Raum für die Schauspieler und Requisiten. Neben den Auftrittsmöglichkeiten aus den drei oder mehr Zellen (Türen, scenae) vermutet Schmidt zwei weitere „aus der Ferne“, die zu beiden Seiten der Abschlußwand, welche also nicht ganz bis an den Rand des Podiums reichen durfte, vorgesehen waren. Da diese Anordnung nicht durchweg zu belegen ist, ein seitlicher Auftritt aber unentbehrlich war, so wird als Auskunftsmittel die Verwendung seitlicher Treppen in Frage gekommen sein. Dieser Typus, der eine gewisse Popularität erlangt hat, mag ruhig unsere Vorstellung von der Terenzbühne beherrschen, als gesichert aber können nur Podium, der rückwärtige Abschluß mit mehreren Eingängen und eine andersartige Auftrittsmöglichkeit gelten.

Immerhin hat es keinen Zweck, angesichts unserer Unkenntnis vom Werden und Vergehen der Terenzbühne im allgemeinen und besonders in den einzelnen Städten und Landschaften eine chronologische Darstellung ihrer Entwicklung zu versuchen. Solange Terenz und humanistische Stücke der strengeren Richtung noch gegeben wurden und das mittel-

¹⁾ Vgl. Stumpfl, S. 76, Anm. 130.

²⁾ Stumpfl betont S. 63 mit Recht, daß die unrealistisch aneinandergedrängten Häuser der Terenzbühne ihre simultane Vergangenheit erkennen lassen.

alterliche Drama lebendig war, also etwa das ganze 16. Jahrhundert hindurch, konnten jederzeit selbständig jene Mischformen entstehen, die für das Theater dieser Epoche bezeichnend sind. Nur selten ist die Konstellation aus Regieanweisungen, Dialog und Handlung einer bühnengeschichtlichen Analyse günstig. Die Eignung der Beispiele war der oberste Gesichtspunkt ihrer Wahl. Ihre chronologisch bedingte Reihenfolge wurde immer dann übersehen, wenn die Überzeugung gerechtfertigt schien, daß das betreffende Paradigma als Spätling einer Erscheinung angesehen werden darf, die — an unbekannter Stelle oder bei mangelhafter Überlieferung — bereits früher ins Leben getreten ist.

Der Schaffhausener Maler Tobias Stimmer hat seine „Comedia“¹⁾ (1580) für eine Bühne geschrieben, die funktionell der Terenzbühne nahesteht, gestaltlich völlig ihrem Typus entspricht. Die literarische Abhängigkeit des Autors von Terenz, die bedürfnislose, dialogische Handlung, die auf offener Szene vor benachbarten Häusern spielt²⁾, der regelmäßige Abgang und Auftritt der Personen und eine feste Zuordnung der Eingänge an die Spieler³⁾ lassen darüber keinen Zweifel walten.

Äußerlichkeiten wie der Mangel an Akteinteilung und Szenenzählung und die unvollständige Durchführung der Personenregister am Szenenkopf erregen schon Zweifel an der strengen Wahrung aller Funktionen der humanistischen Bühne. Das Stück selbst erinnert trotz terenzianischer Schulung vielfach und besonders deutlich im Ton an das Fastnachtsspiel.

¹⁾ ed. J. Oeri, Frauenfeld 1891.

²⁾ Michaels Behauptung a. a. O., S. 86, daß das Stück auf neutraler Bühne spiele, ist nicht aufrechtzuerhalten — (S. 45 ff.) Der Hospes kommt von der Reise zurück. Er steht gerade vor seinem Hause („Eb dz ich aber zu hauss ge jnn“), als er den Bauern vor der scena des Pfarrers bemerkt: „Sich dort der Baur ist mir bekant, Er will (mich duncktz) zu dem pffaffen.“ Er tritt zurück und belauscht das Gespräch zwischen Pfarrer und Bauern, das von den ehebrecherischen Absichten seiner Frau handelt. Eben als er in sein Haus eintreten will, läuft die Frau ihm „entgegen, thut ein fussfal“. — Dieser Vorgang genügt der Terenzbühne sogar bis in die dramatischen Tricks (Lauschszene).

³⁾ „Sy ziehen samtlich auff, get Jeder person in sin scena“ (S. 2). Von Heinzel (S. 48), der diese Regiebemerkung unter dem Gesichtspunkt der alten Bühne mit Standorten und offenen Häusern zitiert, mißverstanden.

Wirkt sich die kompromißhafte Natur des Werkes auch in der Handhabe der Bühne aus?

Mit einer zweimaligen Verletzung der Einheitsszene bricht das Volkstümliche durch. Für den einen Fall liegen die Gründe auf der Hand: Der Autor nahm Anstoß, eine Ehebruchsszene auf der Straße spielen zu lassen. Das mittelalterliche Theater arbeitete, wo Innenräume nötig waren, mit allseitig geöffneten Häusern. Man ist also Interieurszenen gewöhnt und kann oder will nicht auf sie verzichten. So wagt man es, die Straße zum Zimmer zu machen.

Der betreffende Vorgang verläuft wie folgt:¹⁾ Ancilla verläßt, nachdem sie den Bauern zu ihrer Herrin Amorrosa geführt hat, die Bühne mit folgenden einen Innenraum andeutenden Worten: „ich wil gen, der haussthür warten.“ Was nun gesprochen wird, kann sich allerdings nicht gut auf der Straße zutragen. Amorrosa lokalisiert die Szene noch näher: „Wil wir jetz da alein sind, Nemen da mit euch ein Hamer Vnd gen mit mir in die kamer, Schlagt mir ein nagel in die wandt!“ Diele oder Stube also, wo wir uns befinden, behagen der Hausfrau für ihre Absichten nicht. Aber auf einen Szenenwechsel lassen sich weder Bauer noch Autor ein. Die Örtlichkeit wird fernerhin nicht mehr berührt.

Unbegründeter, schlechthin ein Rudiment der alten Freiheit in der szenischen Bewegung, scheint die zweite Unterbrechung der Einheitsszene zu sein²⁾. Amorrosa schickt die Magd „auff den Marcktblatz“ nach einem Bauern, der ihr „tauglich wer“. Ancilla aber hält den Pfarrer für geeigneter und rät ihm, sich als Bauer verkleidet auf dem „Blatz“, an „gemelten orth“ einzufinden. Dadurch ist die folgende Szene von der Straße vor dem Hause des Hospes an einen zweiten Ort verlegt³⁾.

Gewisse Inkongruenzen in der Lokalbehandlung also bewirken hier auf einer meines Erachtens ausgesprochenen Terrenzbühne zaghafte Ansätze eines Nacheinanders örtlich ver-

¹⁾ S. 37 ff.

²⁾ S. 27 ff.

³⁾ Die Spielanweisung lautet: Pfarrher kompt verkleidet, tritt auf den blatz. Daß unter Platz nicht einfach die Bühne verstanden ist, ergibt sich aus der zuvor verwendeten vollständigeren Form „marcktblatz“ und überdies aus der Situation.

schiedener Szenen. Wenige Worte nur, „gesprochene Dekorationen“, deuten die gewandelte Örtlichkeit unauffällig an.

Dem Geiste des antikisierenden Theaters ferner steht die Bühne der Johannes-Tragoedia¹⁾ des Solothurner Propstes Aal. Zahlreiche Regiebemerkungen über Abgänge und Auftritte und der Mangel an Interieur sprechen für ein Proszenium²⁾. Die erkennbare Zuordnung der Auftritt Gelegenheiten an bestimmte Personen³⁾ setzt das „Türensyst^{em}“ als Hintergrund voraus. Eine Oberbühne, die sich am Anfang bemerkbar macht⁴⁾, möglicherweise die plastische Dekoration eines Kerkers — ich erinnere an die bekannte Abbildung zum Kölner Laurentiuspiel — deuten an, daß mittelalterlicher Theatergeist die Terenzbühne weitgehend umgestaltet hat.

Das Neue besteht darin, daß die „Türen“ nicht als Eingänge benachbarter Häuser, die eine örtliche Einheitsszene abschließen, sondern als *s i m u l t a n e S t ä n d e* im Hintergrunde einer Neutralbühne gedacht sind⁵⁾. Wenn die nebeneinander angebrachten *scenae* die Höhle des Johannes in der Wüste, die „wohnung“ Christi in der Stadt, den „saal“ des Herodes, das „frowêzimr“ und den Turm des Johannes im Schloß (plastisch ?) bedeuten⁶⁾, so muß das Proszenium im Zustande der Spielruhe *n e u t r a l* sein. Erst der Auftritt

¹⁾ Ausführliche Inhaltsangabe bei Weller, S. 219 ff. Vgl. Creizenach III², S. 231, und L. Gombert, Johann Aals Spiel von Johannes dem Täufer, Marburg Diss. 1908.

²⁾ Z. B. folgende Situation: Annas möchte zu Herodes eingelassen werden: „Sin künigliche Gnad wirt eins wegs kummen, desshalb so warttend wenig nummen.“ — „der kōng Herodes gadt herfür“ (G 2 b). Vgl. auch: Herodias redt mitt jr sels vff der b r ü g i spacierend (N 6 a): „Wol vff so wendt wir gan hin in“ (N 8 a).

³⁾ Z. B. Herodes gadt wider in s i n s a a l (K 1 b). Als Johannes schon im Gefängnis liegt, heißt es noch: die Junger gandt in Joannis hülj (P 6 b). Jesus furt sy (die Jünger) inn sin w o n u n g (F 2 a). Man blest ab disch gat jedermann h e i m (S 2 b). Die Zahl der *scenae* läßt sich nicht feststellen, da das Neutralprinzip (s. u. S. 21) und wahrscheinlich auch die Kurzfristigkeit der Stände (s. u. S. 28) ein klares Bild nicht zulassen.

⁴⁾ Vgl. u. S. 75, Anm. 1.

⁵⁾ Der mißverständene Terenz selbst gab den ersten Anlaß zu dieser Entwicklung. Auf den Illustrationen zu den *Adelphi* ist die *scena* des auf dem Lande lebenden *Demea* (die auf der Einheitsszene fehlen muß) mitten unter den andern Häusern. Vgl. Schmidt, S. 132, und Bühnenbild, 12, 8.

⁶⁾ Vgl. die Kritik des *Crocus*, Creizenach II², S. 96, Anm., ferner S. 95 f.

des Schauspielers aus einer dem Zuschauer allmählich in ihrer Bedeutung vertrauten Tür, eine gesprochene Szenenangabe oder „gesprochene Dekorationen“¹⁾ bestimmen die Örtlichkeit der Bühne. Das Volk versammle sich vor der Höhle des Johannes: die Szene spielt in der Wüste²⁾. Herodes trete aus seinem Saal: die Szene spielt im Schloß. Das Nacheinander ist am Werke.

Für seine Entstehung ergibt sich folgende Deutung: Die Einheitsszene des Terenz wird durch die traditionelle Standorttechnik des Mittelalters gestört. In die terenzianischen *s c e n a e* ziehen simultane *S t ä n d e* ein, die die grundsätzliche Straßenbedeutung des Proszeniums dadurch aufheben und in buntem Wechsel über die Bühne herrschen.

So entsteht auf der *S z e n e n b ü h n e* des Terenz, indem sie zur *S t a n d s z e n e n b ü h n e* wird, die Sukzession³⁾.

Bewußt braucht dieser Vorgang dem Dichter nicht gewesen zu sein. Er stellt mit dem gewohnten, mittelalterlichen und deutschen Bewegungsbedürfnis in seiner epischen Art den dramatisch oft unergiebigem biblischen Stoff auf die neue, damals „moderne“ Bühne. Das Ergebnis mußte sein, daß die gelehrten Bestrebungen um den antiken Komödiendichter volkstümlich wurden. Der Grad der Annäherung an das Vorbild schwankt zwischen einer funktionell mißverstandenen, aber ge-

¹⁾ Vgl. Bolte, S. LXXVI.

²⁾ Spielanweisung: *Dry bilger gand in dwüste (A 8 a)*.

³⁾ Vgl. Michael, a. a. O., S. 59, und Schweckendiek, V. S., S. 68, der von einer „erweiterten Terenzbühne“ spricht. Stumpfl, S. 46, geht wohl wegen seiner Abneigung gegen die Terenzbühne an dieser Lösung vorüber. Er leitet die Sukzession von der Neutralbühne des Fastnachtsspiels ab, indem er den nacheinander auf demselben Podium ablaufenden neutralen Szenen ein wechselndes Lokalkolorit verleiht. Die Möglichkeit dieses Vorganges sei nicht abgestritten, ihr soll unten sogar nachgegangen werden. Auch ist die Unbefangenheit, mit der man die terenzianische Einheitsszene verläßt, wohl auf Vertrautheit mit der durch den „Kreis“ des geistlichen Schauspiels und durch die Revueform des Fastnachtsspiels bekannten neutralen Bühne zurückzuführen. Die Neutralität der Standszenenbühne selbst aber, die übrigens nur in den Pausen unbedingt vorhanden ist, steht in keiner unmittelbaren Beziehung zu einer dieser älteren Erscheinungsformen des Neutralprinzips, sie ist vielmehr die notwendige Folge des Einzugs der mittelalterlichen Standorte in die *scenae* der Terenzbühne — nicht also die Voraussetzung, sondern die Begleiterscheinung der Sukzession.

staltlich gewährten Terenzbühne und einer mit altertümlichen Standortdekorationen arbeitenden flächigen Bühne mit verkümmert terenzianischer Szenenwand.

Zwei Folgeerscheinungen dürfen nicht übersehen werden. Zum ersten breitet die Neutralität, welche der Bühne im Ruhezustande eigen ist, sich auch während des Spieles gerne aus. Die Lokalisierung der Szene ist oft schwach oder mangelt völlig. Zum zweiten kann die Örtlichkeit auch von zwei oder mehreren Ständen des Hintergrundes aus bestimmt werden. Die Szene teilt sich dann in verschiedene Spielorte wie im mittelalterlichen Theater. Beide Erscheinungen verlieren sich erst im 17. Jahrhundert.

Es lohnt sich, die „geteilte Bühne“ näher zu betrachten. Ergiebiger als die beiden behandelten Dramen ist in dieser Beziehung das Josephsdrama des Thiebold Gart¹⁾ (1540). Auch hier scheint es sich um eine Standszenenbühne mit ihren bestimmt zugeordneten *scenae* zu handeln²⁾.

Allerdings ist es denkbar, daß aktweise brachliegende Häuser aktweise auch anders besetzt wurden³⁾. Im übrigen steht die Bühne noch auf der geschilderten Stufe. Eine lebhaftere Sukzession bewegt besonders den IV. und V. Akt, deren Szenen mehrmals zwischen Kanaan und Ägypten wechseln. Das Neutralprinzip wirkt sich im III. Akt am stärksten aus. Immer wieder erscheint die geteilte Bühne. Ein Beispiel (III, 2): Joseph legt im Kerker — hier wohl eine geöffnete *scenae*⁴⁾ — dem königlichen Beck und Schenken ihre Träume aus (Ort I). Pharao gibt Befehl, die Gefangenen vorzuführen (Ort II). Sissa und Nath, die Schergen, machen sich mit langen Reden auf den Weg (von Ort II nach Ort I). Der Rückweg braucht geradesoviel Zeit, als nötig ist, um vier Verse zu sprechen.

¹⁾ Neudruck in den Elsäss. Literaturdenkm. II. Bd. Straßburg 1880.

²⁾ Nach Vers 857: Nun sollen alle personen in ihr g e m a c h gehn. 2176: Sich dort, diss ist meins H e r r e n h o f f. Nach 907: Potiphar . . . vñd Hof-fora . . . kommen zusammen vor des K ü n i g s h o f f. Schon Akt- und Szeneneinteilung und Personenverzeichnis am Szenenkopfe zeigen den Einfluß des Terenz.

³⁾ Vgl. die verwandte Vermutung Schmidts, S. 144, f. d. VI. Akt von Greffs „Abraham“.

⁴⁾ Sy lügen aus dem kercker raus. Wie in der vallen thüt ein maus (Vers 192 f.), vgl. auch Schmidt, S. 152 (Krüginger u. Dedekind).

Nun tritt der Ort II wieder in Aktion: Pharao verkündet das Urteil. Wir haben, isoliert herausgehoben auf ein Podium, getreu das Leben des Simultantheaters.

Solange die scenae die bestimmte Bedeutung von Ständen haben, schließt sich die Teilung der Bühne wohl in den meisten Fällen ihnen an. Wie die Standorte in den Passionsspielen über den Kreis, so breiten die scenae ihre Herrschaft über das Podium aus. Nur diese Herrschaft ist von kurzer Dauer, nicht die Standscena selbst. Von anderer Natur hingegen sind z. B. die Bühnenorte Bersaba und Gosen, die Stationen des Jacob auf der Reise nach Ägypten (V, 6). Ihnen entsprechen keine Stände hinter der Bühne; im mittelalterlichen Sinne sind sie „reine“ Orte. Um die Erscheinung mit einem Worte zu umfassen, tut man am besten, nur das Leben auf der Bühne zu betrachten und im Sinne der übergeordneten Bedeutung des Begriffes „Ort“ von einer Teilung der Bühne in kurzfristige Orte¹⁾ zu sprechen, gleichgültig, ob zugehörige Stände hinter der Szene zu denken wären oder ob sie selbst kurzfristige Standorte bzw. reine Orte sind.

Es ist an der Zeit, eine Bühnenrekonstruktion zu berühren, die mit den bisherigen Ergebnissen unvereinbar ist. Die „Studentes“ des Stymmelius sind nach Lachmann nicht für das „von Exeditus Schmidt erdachte Bühnenungetüm“²⁾, die Terenzbühne, geschrieben, sondern für eine Bühnenform, die er als Spielart der Neutralbühne bezeichnet.

Dieser Begriff verlangt eine Klärung. Er beginnt sich allmählich zu einer Gefahr für die Theatergeschichte auszuwachsen. Man sollte von Neutralbühne nur dann sprechen, wenn eine Ortsbestimmung auf dem Bühnenkörper, sei es durch illusionistische oder symbolische Dekorationen, durch Aufschriften oder die sog. gesprochene Dekoration und gesprochene Szenenangabe nicht stattfindet. In jedem anderen Fall ist die Bühne während der Szene nicht neutral. Die Neutralität in der Pause kommt ja nicht in Betracht — wem fiel es ein, die Kulissenbühne und ihre Nachkommenschaft als Neutralbühne zu bezeichnen? Ein Unterschied in dieser Hinsicht sollte zwischen wirklichen und gesprochenen Dekora-

¹⁾ Zahlreiche Beispiele bei Schmit, S. 146 ff.

²⁾ S. 24.

tionen keinesfalls gemacht werden. Auch ist unsere Unkenntnis der Verwendung von lokalandeutenden Requisiten, Versatzstücken und Dekorationen in dieser Zeit so groß, daß man besser äußerste Vorsicht walten läßt. Andererseits greift das Neutralprinzip, ein Urelement des Theatralischen — denn nicht jede Handlung ist notwendigerweise an einen bestimmten Ort gebunden —, auch oft in ein Drama ein, das im allgemeinen den Ort der Handlung angibt¹⁾.

Wie steht es nun mit den *Studentes* des Stymmelius? Das Stück spielt, abgesehen von zwei Interieurszenen (II, 4 und III, 3), immer auf einer Straße vor benachbarten Häusern. Nur kann der Zuschauer darüber im Zweifel sein, ob er die elterlichen Häuser der Heimatstadt oder die Straße vor der Wohnung des Acolastus in der Universitätsstadt vor sich sieht. Durch den Abgang der Studenten zur alma mater im 1. Akt und die Ansage des Inhalts wurde das Publikum indessen geleitet, und je kontinuierlicher die Szenen am gleichen Orte spielten (II, 1 bis IV, 4 und den ganzen V. Akt), desto klarer wird die Ortsvorstellung des Zuschauers geworden sein.

Formal, inhaltlich und bühnenmäßig tragen die „*Studentes*“, „die elegantissima comoedia“, wie Melanchthon sie nannte, deutlich den Stempel terenzianischer Schulung. Lachmann ist sich darüber nicht im unklaren: „Wie alle Komödiendichter des 16. Jahrhunderts ist natürlich auch Stymmelius an die dramatische Technik des Terenz und an die Figuren, die er daher kennt, gebunden“ (S. 54). Und was ergibt sich daraus für die Bühne? „Zunächst läßt sich mit Sicherheit eines sagen: von den im 16. Jahrhundert in Frage kommenden Bühnentypen scheidet von vornherein eine aus: die Terenzbühne.“ Mit dieser eigenartigen Überzeugung versucht Lachmann die Notwendigkeit eines gewissen Typus zu erschließen, erhärtet ihn an einer Rekonstruktion der Rasserbühne, die mit dem bekannten Modell Albert Kösters übereinstimmt, und weist auf die Ähnlichkeit mit der Meistersingerbühne hin. Das Verfahren Lachmanns ist von Stumpfl²⁾ mit genügender Deutlichkeit abgelehnt worden. Lachmann geht in der Tat von der Kösterschen Rekonstruktion der Rasser-

¹⁾ Über neutrale Störungen s. u. S. 49.

²⁾ *Euphorion* 29, 1928, S. 257 ff.

bühne aus und inszeniert auf ihr die „Studentes“. Bestimmend für Lachmanns Ablehnung der Terenzbühne sind die beiden Interieurszenen, die Stumpfl seinerseits bewegen, eine Hinterbühne — möglicherweise eine geöffnete scena der Terenzbühne — anzunehmen. Ich halte diesen Vorschlag durchaus für möglich, bemerke aber, daß auch eine einfache Teilung der Bühne in kurzfristige Orte in Frage kommen könnte.

In Stimmers „Comedia“, die der Terenzbühne viel näher steht als die „Studentes“, sehen wir eine Innenraumszene sich eindrängen. Gart bevorzugt das Exterieur dermaßen, daß er die Verführungsversuche der Sophora (II, 5) auf offener Straße spielen läßt, obwohl der beigegebene Holzschnitt die Szene im Schlafzimmer darstellt. Und doch findet die Bewirtung der Brüder durch Joseph im Hause statt. Die Brüder sitzen am Tisch; Speisen werden aufgetragen. Joseph sendet seinen Diener *h i n a u s*, um die Säcke der Brüder auffüllen zu lassen: „Weil wir sitzen an dem tisch, *S o l a u f f b a l d a u s s*, still wie ein fisch“ (V, 1740 ff.). Die Situation ist eine ganz ähnliche wie in der Kneipszene des Stymmelius. Und nun kommt das Überraschende: die Esel werden hereingeführt und die Szene ist plötzlich ein Außenraum: „Secht euwer Esel kommen her, Nach notdurft wol geladen schwer, Nempt so fur gut vnd faren hin, Volg Tachpen (d. i. der Diener) du mir nach *h i e r i n* (1752 f.).“ Aber Joseph bleibt vor der scena stehen und beobachtet die Einholung der Brüder, bei denen der goldene Becher gefunden wird. Judas schlägt vor: „Mein brüder, laßt vns eilen seer, Es steht noch *v o r d e m h a u s s* der Herr, Er hat vns wol zuhören müß . . .“ (V, 1812 ff.). — Technisch gesprochen, liegt bei der Verwandlung des Innenraumes zum Außenraum ein Ortswechsel ohne Abgang der Personen vor.

In der verwandten Kneipszene der „Studentes“ tritt zur Auflösung des Interieurs für einen Augenblick die Teilung der Bühne in kurzfristige Orte ein. Myspolus und Philostosius entfernen sich einige Schritte von den übrigen. Ihr Dialog zeigt an, daß sie sich auf der Straße befinden. Die Handwerker kommen ihnen entgegen. Stillschweigend ziehen sich Acolastus und die andern, die sich mit ihm eigentlich in der Stube befinden, hinter den Vorhang zurück. Ihr „Ort“ ist damit

aufgegeben. Das ganze Proszenium ist nun Straße. Dabei ist durchaus nicht nötig, daß das Verlassen des Zimmers durch ein Verlassen des Podiums angedeutet wird. Das Vorhandensein von Treppen läßt sich dadurch also nicht beweisen, denn eigentlich erfüllt erst die Teilung des Podiums in zwei Orte, deren einer dann verschwindet, den Zweck der ganzen Bemühung, den Abgang der Personen aus dem Innenraum zu ermöglichen. Wohin schließlich sollte Acolastus, in dessen Hause die Zecherei stattfindet, wenn seine Gäste ihn verlassen, abgehen, da der Eingang zu seiner Wohnung im Augenblick die Bedeutung eines Ausganges hat? Einer plötzlichen Sinngebung der scena durch ein Abgangsmotiv, wie es Sachs geläufig ist (z. B. ich will nun in mein Schlafzimmer gehn), waren diese terenzianischen Dramatiker nicht fähig. Dazu ist für sie die scena zu stabil. Oder wohin sollte Joseph in der oben skizzierten Szene sich entfernen, nachdem er eben die scena zum Ausgang ins Freie gemacht hatte? Eine sparsame Verwendung von Innenraumszenen, die am Ende eine Auflösung in den Außenraum erfahren, kann geradezu als Symptom einer terenznahen Bühne angesehen werden.

Das überzeugendste Beispiel einer Interieurszene auf der Standszenenbühne findet sich in Greffs Osterspiel, dessen Vorrede die oft erwähnte Entschuldigung des ausschließlichen Gebrauchs des Außenraums enthält (Schmidt, S. 151). Daß es sich übrigens der Gestalt nach um eine Terenzbühne handelt, geht aus dem Widmungsschreiben hervor, das die bescheidene, auf das Wort gestellte moderne Spielweise dem altertümlichen Pomp entgegensetzt und schließlich zu den Worten kommt: „Zum beschluss bin ich der zuversicht ob es ein wenig mühe vnd Arbeit gestehen / auch villeicht ein gulden zwei drey / mehr kosten wolde das man erstliche kleidung / pallast und Scena s sonderlich die person Christi . . . recht artig zurichte dis (verseh ich mich) werde niemandt rewen.“ — Der Wahrung des Außenraums fällt u. a. die Szene in Emmaus zum Opfer. Die Erscheinung des Herrn vor den versammelten Jüngern, während die Türen aus Furcht vor den Juden verschlossen waren (Joh. 20, 19), ist in auffällige räumliche Neutralität gehüllt. Allerdings bemüht sich Jakobus, dem Zuschauer und Thomas die Situation nachträglich zu erklären:

„durch verschlossen thür ehr zu vns kam Welches vns alle wunder nam. — — An vnserm tisch hat ehr gessen dar zu fur vns allen gessen¹⁾.“ Aber als sich der Herr in Gegenwart des ungläubigen Thomas den Jüngern ein zweites Mal zeigt, lautet die Spielbemerkung: „Jhesus Christus kumpt durch verschlossenen thür zu den iüngern / da nun Thomas verhanden“ (F 7 b). Die Notwendigkeit des Interieurs für diese Szene also hat die übliche Technik durchbrochen²⁾.

Ich stelle als Ergebnis fest, daß auf der Standszenenbühne zwar in der Regel eine Sukzession von Außenräumen stattfand, Innenraumszenen (möglicherweise unter Verwendung einer geöffneten scena) aber nicht völlig ausgeschlossen waren.

Nicht ganz zu einer selbständigen Stufe durchgedrungen ist das Theater Johann Rassers. Das inhaltlich und bühnentechnisch kompliziertere seiner beiden auf uns gekommenen Dramen, die „Comoedia Vom König der seinem Sohn Hochzeit machte . . . Welche in der Oesterreichischen Statt Ensisheim / in Oberrn Elsass im Herbstmonat / des 1574. Jahrs / durch junge Knaben sehr lustig gehalten . . .“, sei vorausgestellt. Aber nicht die gelegentliche Teilung des Proszeniums in kurzfristige Orte, die Verwendung von Versatzstücken oder vielleicht sogar Dekorationen³⁾ soll uns hier beschäftigen, sondern die Funktionen der scenae.

Eine gewisse Neigung zu dem terenzianischen Prinzip der benachbarten Häuser läßt sich erkennen⁴⁾. Andererseits aber bringt der ungeheuerliche Inhalt, der die farblose Residenz des Königs, aber auch Rom und Jerusalem als Schauplatz braucht, eine simultane Sinngebung der Zellen mit sich. Die Anzahl der benötigten Häuser ist so groß, daß Besitzwechsel unerläßlich scheint. Nicht alle mehr als 162 Personen können

¹⁾ (F 4 b) Über die mittelalterliche Wurzel dieses Vorgangs vgl. Heinzel, Beschreibung des Geistlichen Schauspiels, Hamburg u. Leipzig 1898, S. 291.

²⁾ Schmidt nennt eine Anzahl weiterer Interieurszenen S. 152 ff.

³⁾ Josaphat stund under die Jerosolimischen Porten ruffet laut vnd sprach . . . (H 1 a). Petrus ruffet zur Statt porten hinein . . . (K 8 b). Johann der redlein fürer einer gab ab der Statt Mauren trotzige antwort . . . (L 3 b).

⁴⁾ Z. B. die scenae des Königs und seines Sohnes, der Jungfrauen und der Nachbarin.

ständig beschäftigt werden. Kurz, wie die meisten Rollen der Spieler, sind auch die Rollen der scenae. Ob es Bühneneingänge ohne jede örtliche Bedeutung gab, bleibt unklar. Umgekehrt geht die vorübergehende oder längere Zuordnung der Häuser an bestimmte Personen aus Klopfscenen¹⁾, Dialog²⁾ und Spielanweisungen³⁾ deutlich hervor.

Als Bild ergibt sich etwa folgendes. Die Bühneneingänge werden ungleichmäßig behandelt. Von der Tür des Königs, die das ganze Stück hindurch ihre Bedeutung bewahrt haben könnte, zu anderen mansiones, die ihren Besitzer häufig wechseln oder gar neutral sind, gibt es mannigfaltige Übergänge. Das funktionelle Vermögen, den Eingängen simultane Rollen anzuweisen und dadurch ein Nacheinander von Außenszenen zu gewinnen, welche ein Interieur (Ratszene) nicht auszuschießen brauchen, erinnert an die Standszenenbühne.

Ich würde nicht wagen, von einem so unentschlossenen und auf Übergänge deutenden Ergebnis zur Vergegenwärtigung der Bühnengestalt vorzudringen, wenn ich nicht durch Illustrationen aus Rassers anderem Drama, dem ein Jahr zuvor am gleichen Ort aufgeführten „Spil von kinderzucht“ (Straßburg 1574), unterstützt würde. Die funktionelle Basis ist quantitativ um terenzianische Elemente bereichert, sonst aber die gleiche. Albert Köster sagt darüber in handschriftlichen Notizen zur Rekonstruktion dieser Bühne⁴⁾: „Hier . . . bedeutet das Bühnenfeld bald eine freie Gegend, die Straße, den Richtplatz, bald einen geschlossenen Raum, den Saal des Rathauses oder des Schlosses⁵⁾. Und es ist unmöglich, jedem Ausgang

1) Z. B. vor den Türen des Mundus, der Nachbarin, des Pfarrers.

2) „ . . . sich wer ist der So dort steht vor des Königs thür.“

3) „In dem giengen sie inn des Königs Losament . . .“ (G6 b).

4) Im Theatermuseum München.

5) Die Interieurszenen beider Rasserdramen arbeiten — was wir oben für die Standszenenbühne als typisch erwiesen — mit geteiltem Prosenium. Zur Ratsszene in der „Comoedia“ heißt eine Spielanweisung: „Marschalck kam für Raht. Als er mit dem Botten kam, hieß er sie d r a u s s e n warten vnd sprach“ (F 6 b). Ähnlich im „Spil von kinderzucht“: Rat zu Tobias: „Kommet zum König flux here in“. Spielanweisung: Thobias gieng hinein vnd fiel auff knie. Vgl. auch die Ratsszene am 2. Tag. Köster bemerkt dazu mit Recht: „Es scheint . . . sich doch nur um ein Innerhalb oder Außerhalb des um den König gebildeten Kreises der Räte zu handeln.“

(Vorhang oder Tür) nur eine einzige Bedeutung beizumessen. Denn dann mußten, abgesehen von dem neutralen Zugang für den Herold, Argumentator, Orator, die Bauern usw. vorhanden gewesen sein: Der Eingang zum Rathaussaal, zum Schloß und Schulhaus, zur Wohnung des Tobias, der Jezabel, des Boten, Juden und Wechslers, zum Gefängnis, zum Haus der Schmiede, der Ausgang in die Ferne und vieles mehr. So viele Ausgänge anzunehmen, ist unmöglich. Es muß die Mitteltür ebenso wie die Seitentüren ihre Bedeutung gewechselt haben.“ Zu ergänzen wäre nur, daß die beiden ersten Akte, ähnlich wie der Anfang der „Comoedia“, ganz nach Terenz auf offener Straße vor den benachbart gedachten Häusern des Tobias, der Jezabel, des Schulmeisters und der Schmiede spielen. Noch in den III. Akt hinein reicht diese Technik, doch treten hier schon neue scenae hinzu. Mit der Gerichtsszene endlich, und von nun an wiederholt, tritt der von Köster bezeichnete Ortswechsel ein.

Vielleicht ist es nötig, an dieser Stelle einen Vergleich zur Bühne der „Studentes“ zu ziehen. Beide, Rasser wie Stymmelius, kommen von Terenz. Beide pflegen — höchst unterenzianisch! — den Besitzwechsel der scenae¹⁾. Aber während der gelehrte humanistische Dichter, das Prinzip der benachbarten Häuser streng wahrend, einen Ortswechsel dadurch zustande bringt, daß er die Einheitsszene der Heimatstadt durch Neuverteilung sämtlicher scenae in die Einheitszene der Universitätsstadt überführt, drängt der vor dem Volke spielende Schulmann die auseinandergelegenen Schauplätze seiner Szenen, Straße vor Bürgerhäusern, Schloß, Gericht oder Rom und Jerusalem durch entsprechende Zuordnung der Bühneneingänge simultan auf einem Proszenium zusammen. Wechselnd greifen die Bedeutungen der scenae ganz oder teilweise auf die Bühne über. Die Funktionen der Standszenenbühne werden erfüllt, mit der einen Unterscheidung, daß die in die Häuser verlegten Stände kurzfristig geworden sind.

Und nun zu den Bildern²⁾, zur Gestalt! Schmidt, der nur

¹⁾ Stumpf (Euphron 29, 1928, S. 260) bestreitet dies für Stymmelius entgegen Lachmann, ohne zu überzeugen.

²⁾ Vgl. Schmidt, S. 61 f.; Bolte, S. LXXXI ff.; Ernst Schwabe in den

den Holzschnitt vom Herold kennt, und Bolte, der zum ersten Male und ohne jede methodische Vorerwägung eine Ausdeutung versuchte, setzen das als Bühnenwirklichkeit, was sich dem Auge bietet. Später ist man darin skeptischer geworden. Nießen findet, daß die Abbildungen zu unklar sind, „um eine Förderung unserer Kenntnisse zu bedeuten“. Spenle meint, daß „trotz einer genauen Vergleichung der Bilder“, „keine genaue Beschreibung der Bühne im einzelnen“ gegeben werden kann. „Die zahlreichen Unklarheiten lassen sich nur dadurch erklären, daß die Bühne des zweiten Tages verschieden war von der des ersten¹⁾.“ Albert Köster sagt in den erwähnten handschriftlichen Notizen: „Manche Bilder sind sicher für das besondere Werk neu hergestellt worden. Andere aber sind so allgemein gültig, daß sie wohl aus anderen Büchern desselben Verlages stammen, z. B. H 1 der Herold, H 4 der Argumentator, L 1 die beiden Bauern mit dem seltsamen, sonst gar nicht wieder vorkommenden Spalier als Hintergrund, G 1 hinter dem betenden Hans der Engel, der im Text gar nicht erwähnt wird und hinter anderen Betenden (Kk 1 und Kk 2 b) nicht erscheint.“ Lachmann, der die Bilder endlich einer eingehenden Untersuchung unterwirft, glaubt mit folgender Grundeinstellung der Widersprüche Herr zu werden (S. 28): Wenn der Künstler „eine Gruppe, die direkt vor einer Vorhangwand in der Mitte der Bühne stand, aus großer Nähe abbildete, so war der Hintergrund vollständig durch den Vorhang ausgefüllt. Man sah weder Bäume noch Zuschauer noch freien Himmel, so daß man nicht die Illusion hatte, einen auf der Bühne spielenden Vorgang zu sehen. Um aber diese unter allen Umständen herauszubringende Illusion doch hervorzurufen, tat der Künstler etwas sehr Einfaches: er ließ ein Stück aus dem Vorhang weg und zeichnete in die so entstandene Lücke Zuschauer, Häuser oder nur freien Himmel“. Oder umgekehrt: „Wollte er eine Szene von rückwärts zeichnen, wobei er als Hintergrund nur Publikum gehabt hätte, so fügt er „zum Zeichen, daß die Szene auf einer Bühne spielt,

neuen Jahrb. f. d. klass. Altert., 1912, Bd. 30, S. 196 ff.; Nießen, Anm. zu S. 35; Spenle, S. 32; Lachmann, S. 25 ff. u. a.

¹⁾ Die Bilder eines Tages unter sich betrachtet, widersprechen sich nicht weniger.

an irgendeiner Stelle ein Stück Vorhang“ hinzu. „So wird es methodisch zulässig sein, wenn sich aus der überwiegenden Mehrzahl der Holzschnitte zwanglos ein Bühnensystem erkennen läßt, einige wenige, die in der Realität überhaupt undenkbar sind, geringer einzuschätzen.“

Ich gehe zunächst der Beweisführung im einzelnen nach. Das Ergebnis darf als bekannt vorausgesetzt werden: ein rechteckiges Podium, durch das fünfteilige Vorhangsystem der Kösterschen Meistersingerbühne in einen den Zuschauern sichtbaren und einen ihnen unsichtbaren Bühnenteil getrennt.

Es ist schwer, sich Lachmanns Darstellung zu entziehen. Geschickt ausdeutend, belegt er Podium, Eingänge, Ecken und Winkel des Vorhangsystems mit Bildern, welche die betreffenden Teile darstellen sollen. Widerspenstige bezähmt er dadurch, daß er die „absolute Unzuverlässigkeit der Zeichnung“ betont. . . . Ein geringer Rest wird von den Absichten des Künstlers aus entschuldigt.

Man wird zunächst an Einzelheiten Anstoß nehmen. Verfolgt man z. B., wie Lachmann den Bühneneingang der beiden vorderen Vorhangflächen erschließt, so entdeckt man erstaunt, daß auf den z e h n Bildern, welche diese Seitenflügel stützen sollen, nur d r e i mal ein Vorhangschlitz aufgedeckt werden kann (Bild 18, 29, 30), während es zweimal ganz deutlich n i c h t der Fall ist¹⁾ und zwei weitere Bilder eine feste, eingangslose Wand²⁾, einmal sogar (Bild 21) mit einem Fenster, zeigen. Die drei übrigen Holzschnitte (12, 33 und 36) kommen wegen Unklarheit für eine Ausdeutung nach dieser Richtung nicht in Betracht. — Lachmanns Auffassung der bühnentechnischen Aussagen der Illustrationen überzeugt auch sonst nicht immer. Nr. 12, 33, 36, 43 und eigentlich auch 19 scheinen viel eher vertikal geteilte Vorhänge in einer Ebene als Ecken vorzustellen. Der Holzschnitt 4 zeigt wahrhaftig nicht „den richtigen Abstand der Seitenwand vom vorderen Podiumrand“. Auch begreift man nicht, warum Lachmann die auf vielen

¹⁾ Die Vorderfläche „mit einem großen Stück der Seitenwand sehen wir stark verkürzt auf Bild 17“ (Lachmann, S. 31). — Der scheinbare Schlitz ist also eine Öffnung am Eckpfosten.

²⁾ Bild 8 und 21.

Bildern sichtbaren Torbögen¹⁾ für eine „kleine Notlüge des Illustrators“ erklärt oder warum er die bereits erwähnten sehr auffälligen festen Wände und die Teppichmuster, die sich sogar dem Bildhaften nähern (Nr. 11 und 16), verschweigt, wenn er in anderen Fällen so weit geht, auf Bild 1 den neben dem Podium stehenden Galgen, auf Bild 3 und 12 (!) Stützen des Vorhanggerüstes zu erblicken. Das Haus des Tobias endlich läßt sich in seiner Mittellage bestenfalls aus der Lage der übrigen Häuser, nicht aber, wie Lachmann es versucht, aus den Bildern selbst erschließen. Nach Nr. 27 scheint man es rechts von der Mitte, nach Nr. 29 auf der äußersten Bühnenrechten, nach 14 und 37 umgekehrt links von der Mitte annehmen zu müssen.

Aber das sind nur Einzelheiten. Wichtiger ist es, wenn Bild 1, 2, 3, 4, 5, 6 zwar zu dem Beweis herangezogen werden, daß das Podium an den Seiten nicht vollständig mit Vorhängen umkleidet war, der sehr erhebliche Widerspruch dieser Holzschnitte zu der Lachmannschen Rekonstruktion aber einfach übergangen wird. Auch unter den 16 Bildern, die „bei oberflächlicher Betrachtung . . . dem gefundenen Ergebnis“ widersprechen, sind sie nicht genannt. Ebenso fehlen dort alle diejenigen, die schon vorher unter dem Kennwort „verzeichnet“ abgetan worden waren. Hier hat die Kritik einzusetzen.

Lachmann sagt auf S. 30: „Das Vorhangsystem läßt sich aus den Holzschnitten unschwer erkennen. Die lange Rückwand mit den in Richtung nach den Zuschauern rechtwinklig abgebogenen Seitenwänden zeigen eindeutig die Bilder Nr. 14, 16, 27, 38, 44.“ Es sind das übrigens die einzigen Abbildungen der ganzen Serie, die vollständig einen größeren Teil (etwa drei Viertel) der sichtbaren Bühne wiedergeben. Nach einem nochmaligen Hinweis auf die Unzuverlässigkeit der Illustrationen fährt er fort: „So erklärt sich auch die merkwürdige Tatsache, daß auf einigen Bildern die Seitenwände bis zu dem vorderen Rand des Podiums gehen (vgl. Nr. 14, 16, 34, 37, 38, 44). Das kann nicht stimmen, denn, wie noch zu erweisen sein wird, ging von den Seitenwänden rechtwinklig nach außen nochmals eine Wand ab, vor der noch Platz zum Spielen sein

¹⁾ Bild 5, 6, 13, 15, 27, 34.

mußte.“ Man beachte, daß „die merkwürdige Tatsache“ gerade an den Bildern in Erscheinung tritt, die noch eben, weil sie angenähert eine Gesamtansicht des Theaters geben, zum Erweis des Vorhangsystems herangezogen werden mußten. Man sieht den vier Hauptansichten, wie wir die Bilder 14, 16, 38 und 44 hinfort nennen wollen, ihre Fehlerhaftigkeit nicht an. Sie haben verhältnismäßig gesunde Perspektiven, feste Umrisse und sind klar. Welche der Holzschnitte nun, die sein Vorhangsystem im ganzen veranschaulichen, hat Lachmann ihnen entgegenzustellen? (Denn nur eine Mehrzahl gleichwertiger Abbildungen kann offenbar die „eindeutige“ Aussage der anderen Gruppe zunichte machen.) Die Antwort gibt zu bedenken: Lachmanns Vorhangsystem wird von *k e i n e m* der 44 Holzschnitte in größerer, den Hauptansichten entsprechender Übersicht dargestellt.

Von den 10 Abbildungen, welche die fraglichen Vorhangflächen belegen sollten, konnten wir nur sieben anerkennen (Nr. 8, 17, 18, 21, 29, 30). Dazu kommen noch einige, die denselben Gegenstand völlig verzeichnet wiedergeben sollen (Nr. 9, 11, 13, 15). Ihnen entgegen stehen 8 Holzschnitte (Nr. 10, 14, 16, 24, 34, 37, 38, 44), die den Seitenvorhang übereinstimmend und in völliger Klarheit bis an den vorderen Podiumrand ausdehnen. Zwei weitere (Nr. 4 und 36) nähern sich dem an. Hinzu treten Nr. 1, 2, 3, 5, 31, 43, die den Vorhang am Rande des Podiums laufen lassen und damit einer rechtwinklig nach außen abgehenden Vorderfläche den Boden entziehen. Man wird zur Begründung dafür, daß sie nicht im Sinne der Hauptansichten den Vorhang ganz nach vorne führen, auf Grund der bildkünstlerischen Voraussetzungen Lachmanns annehmen dürfen, daß der Meister Publikum, Häuser und Bäume durch Verkürzung des Vorhangs zu Worte kommen lassen wollte. Zu ihnen gesellen sich noch etwa 7 Bilder (Nr. 6, 12, [19], 20, 33, 40, 41), die mehr oder weniger unklar denselben Fall vertreten. Es stehen also rund 1 Dutzend Bilder, die für das Lachmannsche Vorhangsystem zeugen, gegen die doppelte Anzahl, die das dreiseitige System der Hauptansichten unterstützen. Noch ungünstiger wird das Zahlenverhältnis, wenn man allein die einwandfrei klaren Bilder berücksichtigt. Nur 4 Holzschnitte stellen deutlich die Vorder-

fläche dar¹⁾. Ca. 15 Abbildungen stimmen mit den Hauptansichten in der Gestalt des Seitenvorhangs überein oder führen die verkürzte Seitenwand direkt am Rande des Podiums. Also ungefähr 1 : 4. Diese Zahlen sprechen genug. Das Vorhangsystem Lachmanns ist auf der Rasserbühne unhaltbar geworden.

Noch etwas anderes aber läßt sich den Zahlen entnehmen. Der umgekehrte Versuch, das dreiseitige Vorhangsystem der Hauptansichten zum Typus der Rasserbühne zu erheben, müßte rund ein Dutzend Bilder mit der Verdächtigung „verzeichnet“ zu entwerfen versuchen. Die neue Hypothese wäre der älteren kaum überlegen.

Wenn zwei einander ausschließende Ansichten sich auf Grund des gleichen Materials behaupten können, so ist der Zweifel berechtigt, ob der Wahrheit durch eine Entscheidung zwischen beiden genug getan werden kann. Liegt der Fehler nicht vielmehr an den Voraussetzungen, mit denen an das Material beiderseits herangegangen wird?

Lachmanns fruchtbare Grundanschauung von den Absichten des Künstlers ist ohne Zweifel richtig. Hätte er sie konsequent durchgeführt, so wäre er dem Fehler entgangen, die vier Hauptansichten geringschätzig zu behandeln, da sie ja nirgends einen unvermittelten Vorhangsausschnitt, einen gewaltsam herangerückten Hintergrund oder unglaublich aufgestelltes Publikum bezeugen. Sein ganzes Mißtrauen hätte solchen Bildern gegolten, die nur *S t ü c k e* eines Vorhangs verwenden oder die Zuschauer von der Seite und von rückwärts an dem dargestellten Vorgange teilnehmen lassen.

Die Ursache für die mangelhafte Durchführung der grundlegenden Absichten liegt fraglos in deren ungenügend scharfer Formulierung. Es kommt dem Künstler allerdings auf die „unter allen Umständen herauszubringende Illusion der Bühne“ an, aber nur insofern, als er einen Vorgang darstellen will, der nicht im Garten oder auf der Straße, sondern auf einer Bühne spielt. Die Bühne selbst aber interessiert ihn nicht. Ihre Gestalt soll nicht festgehalten, ihr Typus nicht verewigt werden. Nichts soll geschehen, als die schlichte Mitteilung: dies ist kein wirkliches, sondern ein theatralisches Ereignis. Die

¹⁾ Nr. 8, 21, 29, 30. Nr. 18 könnte auch die Seitenwand bedeuten.

Elemente, die ein solches Verständnis zu assoziieren geeignet sind, dienen dem Künstler als Mittel: Podium, Vorhang, Publikum und, da das repräsentative Theater seiner Zeit auf offenen Plätzen wohnte, Himmel, Schranken, Bäume, Häuser.

Die jeweilige Verwendung der Abkürzungen für Marktplatz, Bühne und Zuschauerschaft aber geschieht ganz nach kompositionellen Gesichtspunkten des Zeichners. Hier braucht uns die Frage nicht zu beschäftigen, wieviele Hände an der Entstehung der Holzschnitte beteiligt seien. Zwei sehr verschiedene technische Noten verraten sich auf den ersten Blick¹⁾. Wichtiger wäre es zu erfahren, ob auch die Vorlagen mehrere Künstler voraussetzen. Aber die durchaus einheitliche Tendenz der Bilder entbindet uns der Pflicht einer eindringenden Stiluntersuchung. Der Künstler — und ich meine damit den Stilwillen, den ich hinter allen Bildern zu erkennen glaube, gleichgültig, ob er von einer Persönlichkeit getragen wird oder nicht — erstrebt als wesentlichsten Gesichtspunkt seiner Komposition die volle Ausnützung der Bildfläche. Abb. 2, 4, 5, 6, 11, 12, 14 usw. sprechen diesen Grundsatz überdeutlich aus. Einmal sogar (Bild 22) läßt sich der Meister an der Füllung des Rahmens durch Personen genügen. In anderen Fällen, die einen ähnlichen Figurenreichtum bieten (Nr. 20, 26, 28, 32, 33, 35, 36), macht es ihm sichtbare Mühe, für die Andeutung der Bühne Raum zu gewinnen. Bild 32 ist nach Lachmann „gar nicht als Bühnenbild anzusehen“. Wie gewaltsam ist in Nr. 35 die Gruppe in die Ecken gedrängt, nur um dem Vorhangzipfel Platz zu schaffen! Angesichts eines so überzeugenden Beispiels darf vermutet werden, daß der Auftrag dem Triebe des Künstlers entgegen auf die Darstellung und Andeutung der Bühne ging. In figurenrärmeren Bildern, wo der Meister zur Füllung der Fläche notwendigerweise Landschaft her-

¹⁾ Man vergleiche Bild 13 und 14. Der Meister des einen füllt gleichmäßig gezogene, gleich starke Umrißlinien mit sauber abgesetzter, meist geradliniger Schraffierung. Er beachtet die Zeichnung und modelliert. Plastizität ist seine Eigenart. Der Holzschneider der Abb. 14 zieht ungleichmäßig klecksige, auch untereinander verschieden starke Umrißlinien. Die Vertikalen der Falten usw. werden von den Schraffen überschritten. Der Strich der Schraffierung ist oft gekrümmt und ungleich. Das Bild wirkt zitterig, die Körper flach. Man glaubt eine Tuschezeichnung vor sich zu haben. Nicht alle Bilder lassen sich den beiden Händen unterordnen.

anziehen muß, kommt er dem Wunsche des Bestellers williger nach. Ganz selten, wenn er nur eine oder zwei Personen darzustellen hat, die ihn weniger fesseln, ist er auch bereit, die Gestalt der Bühne, wie ihm vielleicht geheißsen war, auf sein Bild zu bannen. So können wir uns die vier Hauptansichten und die mit ihnen verwandten Holzschnitte entstanden denken. Lieber aber baut der Künstler den Hintergrund reich und bewegt zusammen oder nützt ihn phantastisch frei, um das Spiel der Figuren zu begleiten. Man beachte Bild 1, wo Anordnung und Größe der Personen von Vorhang und Landschaft umschrieben werden, Bild 4, dessen aufgeregte Handlung in dem Muster des Teppichs widerhallt — die Narrenschellen klingen und wippen dort weiter —, in Bild 6 die Raffung der Gardine über dem zerrenden Buben, in Bild 8 das ausgesprochene Hell und Dunkel des Grundes, das den Charakteren der Knaben entspricht, in Bild 9 die auffallende Schräge des Vorhangs, welche die Bewegung der Jezabel begleitet, und, um nur noch eines zu nennen, das in dieser Beziehung köstlichste Bild von allen: der merkwürdig nach hinten ausladenden Figur der bösen Frau auf Nr. 11 entspricht ein Rücksprung in der Abschlußwand, und die ragende Bewegung ihrer drohenden Linken wird von der unendlichen Länge des Vorhangs unterstrichen; lustige Figuren glossieren die Szene auf der Gardine. Betrachtet man einmal die Illustrationen von dieser Seite, und als Kinder der Kunst haben sie ein Anrecht darauf, so wird es unverständlich, wie man sich bemühen konnte, in diese Bilder eine bestimmte Ansicht einer zu rekonstruierenden Bühne hineinzudenken. Lachmann sagt von dem zuletzt besprochenen Holzschnitt: „Vor ihrem Hause steht sie (Jezabel) allein in Bild 11, das, perspektivisch völlig verzeichnet, das Stück Rückwand mit dem Vorhangschlitz, die übermäßig verkürzte Seitenwand und die übermäßig vergrößerte Vorderfläche zeigt.“ Wer will beweisen, daß der Künstler auch nur die entfernteste Absicht hatte, die genannten Gegenstände darzustellen? Wie will man uns glauben machen, daß derselbe Meister, der auf Bild 14, 16, 23, 27 u. a. die Perspektive nicht übel beherrscht, sich auf anderen Bildern in gröblichster Weise verzeichnet hat, wenn er es nicht wollte?

Noch einmal: die Rasserbilder wollen keine B ü h n e darstellen, sondern eine Szene, die auf dem Theater spielt. Zu diesem Zweck lassen die Figurengruppen Raum für die Abbreviaturen von Marktplatz, Bühne und Zuschauermenge. Gelegentlich, mag den Künstler nun sein Auftrag gedrängt haben oder eine Bühnenerinnerung an die Aufführung in ihm wach geworden sein, tritt aus den Bildern eine greifbare Bühnengestalt hervor: die 4 Hauptansichten scheinen eine Art Gesamtdarstellung des Theaters zu bieten. Eine Ausdeutung aller oder auch nur eines größeren Teiles der Holzschnitte auf ihre Bühnenrealität hin ist unmöglich und wäre verfehlt.

Sollte dem Leser auch der Wahrheitsgehalt der hier begünstigten Bilder fraglich erscheinen — und methodisch ist dieser Zweifel berechtigt — so gibt es noch ein anderes Mittel, die Gestalt der Rasserbühne annähernd zu erschließen: den Vergleich mit den funktionellen Forderungen der Dramen. Es muß dafür allerdings vorausgesetzt werden, daß Bühneneindrücke in den Holzschnitten überhaupt zu Worte kommen.

Beide Dramen Rassers verlangen einen Ausgang in die Ferne. Expeditus Schmidt nimmt zur Erfüllung des gleichen Zwecks auf der Terenzbühne ein Zurückweichen der äußersten scenae und ein seitliches Herausragen des Podiums über die Szenenwand an. Kann auf der Rasserbühne die gleiche Lösung übernommen worden sein? Spricht sich eine der Illustrationen in diesem Sinne aus? Offenbar nicht. Ebensowenig ist das Vorhandensein seitlicher Treppen, die zweite Lösung, einen seitlichen Abgang zu ermöglichen, aus den Bildern erweisbar. Der dritte und letzte Weg aber findet reichliche Belege: der Seitenvorhang. Wie weit er sich nach vorn erstreckte, ist, wenn man einzelne Bilder nicht höher als andere einschätzen will, nicht festzustellen. Da die Dramen aber eine Trennung in Vorder- und Hinterbühne nicht verlangen, kann man die Aussagen der Hauptansichten kaum von sich weisen.

Auch auf diesem Wege also kommt man auf das dreiseitige Vorhangsystem zurück. Die Abb. 14, 16, 37, 38 und 44 sind, was den von ihnen vertretenen Typus anbelangt, als Überlieferungen einer bühnischen Wirklichkeit erkannt und können hinfort ohne den Zusatz „völlig verzeichnet“ neben den Terenzillustrationen, den Grundrissen der Passionsspiele und der

Skizze zum Kölner Laurentiuspiel als gesichertes Bildmaterial der deutschen Bühnengeschichte des 16. Jahrhunderts ihren Platz finden. Es wird gut tun, sich schon hier darüber klar zu werden, daß die Seitenvorhänge nicht irgendeinen geheimnisvollen Zweck erfüllen, etwa für die Darstellung des Interieurs unentbehrlich sind, sondern lediglich dem Abgang in die Ferne dienen, der auf anderen Bühnen über seitliche Treppen erfolgt.

Unklar bleibt, wie die Bühne hinter den Vorhängen beschaffen war. Ragte das Podium weit über die seitlichen Abschlüsse hinaus, so daß der Schauspieler, der vielleicht auf einer hinteren Treppe auf den Bühnenkörper gelangt war, von dort aus seinen seitlichen Auftritt erreichen konnte, oder waren seitliche Treppen hinter den Vorhangschlitzen dennoch unentbehrlich? Die Anhänger des fünfteiligen Vorhangsystems werden einwenden, daß die seitlich stehenden Zuschauer hinter einen der Seitenabschlüsse blicken konnten, und werden daher links und rechts an der Rampe nach außen laufende Vorhänge verlangen, welche die Bühne der Kösterschen Rekonstruktion wieder näher bringen. Vorderabschlüsse dieser Art liegen durchaus im Bereich der Möglichkeit, doch lassen sie sich aus den Bildern nicht erweisen. Vielleicht genügte eine überspannte Vorhangstütze vor dem seitlichen Auftrittschlitz? Vielleicht aber vergönnte man auch schon damals den Outsider einen Blick hinter die „Kulissen“? — Das Material versagt uns eine Antwort.

Auf der zweiten Stufe der Entfernung von der Terenzbühne — wenn wir die Standszenenbühne der Johannestragödie Aals als erste und die Bühnen Stimmers und Rassers als die jeweiligen Übergänge betrachten — steht das Theater des Hans Sachs. Die bekannte Auseinandersetzung¹⁾ zwischen Max Herrmann und Albert Köster ist zu einer letzten Entscheidung nicht gekommen, so daß es nötig ist, selbst zu den berührten Fragen Stellung zu nehmen.

Beide Forscher kennzeichnen ihre Wege und Ziele klar²⁾.

¹⁾ Hermann; Köster 1921; Herrmann 1923; Köster Bespr.; Köster 1923; Hermann 1924; Drescher Bespr.; Holl Bespr.; Herbert Engler, Die Bühne des Hans Sachs (ungedr. Diss.), Auszug Breslau 1926; Engler Bespr.; Schweckendiek.

²⁾ Köster 1923, S. 560 ff. u. Bespr.; Herrmann 1924, S. 13 f.

Herrmann will induktiv die Bühne erschließen, auf der ein bestimmtes Stück an einem bestimmten Orte gespielt worden ist. Eine „Sewfried-Bühne“ nur, wie Köster meint, ist sie darum doch nicht geworden, aber als Marthakirchenchor-Bühne — man verzeihe diese Analogiebildung — darf man sie bezeichnen. Sie ist ein individueller Gegenstand und kann für das Typische nur durch Abstraktion ausgewertet werden. Beruht diese auf vielen richtigen Einzelrekonstruktionen von Bühnen der gleichen Gattung, so hat das Ergebnis höchste Geltung. Diesen Weg schlägt Herrmann vor.

Kösters Darstellung¹⁾ — gleichgültig, wie er zur Schau seiner Bühne gekommen ist — ist deduktiv. „Ich wiederhole nicht den ganzen Gang meiner Untersuchung, sondern schicke in Gestalt eines Grundrisses das Ergebnis voraus und beweise, Brett für Brett, daß so die Bühne der Meistersinger ausgesehen hat.“ Aber anstatt nun Brett für Brett, nachdem der Grundriß einmal erläutert worden war, heranzuschaffen, geht er, von der Zweckmäßigkeit des Ganzen erfüllt, daran, die Zweckmäßigkeit des Einzelnen zu preisen²⁾. Induzierende Elemente, bei Herrmann die lokalen Verhältnisse, kennt Köster neben dem überlieferten Texte kaum. Schon seine starke Auswertung des Dialogs deduziert von einer vorgefaßten und nicht bewiesenen Vorstellung von der Phantasie des damaligen Publikums. Wenn wir seiner Darstellung nichts als wissen-

¹⁾ 1921, S. 35 ff.

²⁾ Einige bezeichnende Wendungen, ohne sie im einzelnen prüfen zu wollen, stelle ich zusammen: „Nur so konnten w i r k u n g s v o l l für das Auge und das Verständnis b e f r i e d i g e n d . . .“ (S. 68). „Wenn nun gleich darauf der Geist . . . naht, so wäre es u n g e s c h i c k t, ihn dort erscheinen zu lassen, wo eben die Halunken verschwunden sind“ (S. 69). „A l l e S c h w i e r i g k e i t ist dagegen aufgehoben, wenn . . .“ (S. 73 f.). „V i e l e i n f a c h e r und w i r k u n g s v o l l e r war es . . .“ (S. 74 f.). „ . . . k a u m ein b e s s e r e r Platz des Auftretens . . .“ (S. 75). „In der „Circe“ muß die Verzauberung . . . a l l e n s i c h t b a r s e i n; dieser Eingang muß also in der Mitte liegen“ (S. 79). „U n g e m e i n k l a r und ü b e r s i c h t l i c h entwickelt sich danach das Auftreten und Abgehen der Personen“ (S. 80) u. a. m. Die Skepsis der Wissenschaft dagegen fragt: Warum muß es wirkungsvoll, befriedigend, geschickt, ohne Schwierigkeiten, einfach, allen sichtbar, klar und übersichtlich gewesen sein? Es ist deutlich: die Köstersche Rekonstruktion ist eine Idealbühne des 20. Jahrhunderts für Hans-Sachs-Stücke. Soll ihre einstmalige Existenz glaubhaft gemacht werden, so sind zwingende Gründe dafür ins Feld zu führen.

schaftliche Skepsis gegenüberstellen, die nur durch Beweise zu überwinden ist, so wird das bestrickende Gebäude seiner Bühne wanken.

Fassen wir gleich das wichtigste ins Auge. Wie kommt Köster zu seinem fünfteiligen Vorhangsystem, das oben¹⁾ schon kurz gekennzeichnet worden ist? Hören wir ihn selbst: „Daß aber tatsächlich die Handwerkerbühne auch Seitenwände hatte, beweist — wenn wir uns wieder den Hinüberblick zu der Bühne des Johann von Leiden versagen — am klarsten der „Daniel“ des Hans Sachs. — Er (Belsacer) sieht die Geisterhand, wie sie Zeichen an die Mauer schreibt. Diese Wand kann nicht die Hinterwand der Bühne gewesen sein, weil es unmöglich war, daß während der ganzen Szene der tafelnde Monarch den Zuschauern den Rücken zuekehrte²⁾“. Der Sperrdruck verrät meine Absicht. Ich frage nach dem Warum. Das Inszenierungsproblem des Sängerkrieges im Tannhäuser ist auf unseren Bühnen schlechterdings nicht einwandfrei lösbar. Weshalb sollte das Belsacer-Problem auf der Meistersingerbühne keine Schwierigkeiten bereitet haben? Nahm man am königlichen Rücken Anstoß, so wird der Monarch im Profil zu den Zuschauern getafelt haben. Oder auf andere Weise; niemand weiß es.

Aber auch Kösters zweites Argument, „durch die Zahl und Lage der Ausgänge auf dem Gerüst“ die Notwendigkeit der Seitenabschlüsse zu begründen, entbehrt jeden Ansatzes einer exakten Beweisführung. Die beiden erschlossenen Eingänge werden „aus Gründen der Symmetrie links und rechts“ in den zu beweisenden Seitenvorhängen angenommen. Einem dritten Auftritt, den Herrmann³⁾ bestreitet, verlegt Köster in die Mitte, weil gerade dieser allen sichtbar sein „muß“. Kein Wort darüber, daß diese drei Eingänge sich ähnlich wie bei seinem eigenen Modell der Rasserbühne⁴⁾ im Hintervorhang befunden haben könnten. Das ästhetisch Gewinnende dieses Vorschlages steht hoch über seiner Beweiskraft.

Den Hinüberblick auf die Bühne des Rederijkers Jan Brok-

¹⁾ S. 30 ff.

²⁾ Köster 1920, S. 77.

³⁾ 1923, S. 75 ff.

⁴⁾ Kat. Nr. 521.

kelsohn im Dom zu Münster, von der man aus einer dürren Bemerkung nur eine vage Vorstellung gewinnt¹⁾, darf man sich im Sinne Kösters versagen. Aber auch die Rasserbühne, welche Holl²⁾ und Schweckendiek³⁾ zur günstigen Beurteilung des Vorhangsystems bewegt, kann nicht herangezogen werden. Die Seitenvorhänge versehen dort den Dienst der Seitentreppe. Beides zusammen ist eines zuviel⁴⁾. Zum mindesten müßte die doppelte Vertretung einer Bühnenfunktion mit doppelter Beweiskraft notwendig gemacht werden. Übrigens ist es wohl kein Zufall, daß Köster ebenso wie Herrmann die Bühne Rassers unberücksichtigt läßt.

So bleibt nur noch ein Argument zu erwägen, welches zwar an dieser Stelle nicht verwendet wurde, das aber gewiß den Forscher in der Gültigkeit seiner Vision bestärkte. Wer je Köster selbst über seine Bühne sprechen hörte, besonders aus Anlaß ihrer denkwürdigen Verwirklichung in der Aula der Leipziger Universität, weiß, mit welcher hinreißenden Begeisterung er besonders eines schildert: das „Ort“⁵⁾. Es ist das für gewöhnlich nur ein vom augenblicklichen Spiel abseits gelegener Fleck auf der Bühne⁶⁾. Nach Köster soll es aber auch manchmal „ein Platz gewesen sein, wo jemand, den Zuschauern sichtbar, aber von den Mitspielenden nicht gesehen, sich aufhalten konnte. Und diesem Bedürfnis dienen die beiden Stellen, die durch das Einschneiden der Treppen entstehen“. Ist wirklich dieses Bedürfnis bewiesen, wenn Köster Fall an Fall reiht, bei dem ein Mörder oder Lauscher dem Mitspieler verborgen sein mußte? Hat die Bühne jemals, außer im Naturalismus

¹⁾ Köster 1921, S. 31 f.

²⁾ S. 97 und 101 der Bespr. Der Schluß von einem vermuteten Vordervorhang der Rasserbühne (Holl. im Kat., S. 56) zu einem Vordervorhang der Meistersingerbühne widerspricht, ohne sich um Beweise zu bemühen, allem bisher Erörterten.

³⁾ Schweckendiek, S. 48.

⁴⁾ „In zweifelhaften Fällen steht die Präsumpion bei bühnentechnischen Fragen im 16. Jahrhundert immer für die möglichste Einfachheit“ (Schmidt, S. 137).

⁵⁾ Köster 1920, S. 90 ff.

⁶⁾ Das ist, wie ich vermute, auch der Sinn des unbestimmten Artikels (vgl. Köster 1920, S. 91 Anm.). Es gibt nicht zwei Orte, sondern beliebig viele.

ihrer Spätzeit, so weitgehende Realität von sich gefordert? Was sagen die Beispiele schließlich anderes aus, als daß ein Schauspieler gelegentlich von Mitspielenden nicht bemerkt werden *durfte*? Spieltechnisch war das höchst einfach: er wurde eben nicht bemerkt. Man denke an die unzähligen Lauschszenen bei Terenz¹⁾, die auf der engen Bühne — falls wir die aus den Holzschnitten sich ergebenden Maße zugrunde legen — zuwege gebracht wurden. Mußten Lauscher und Be-lausche sich nicht fast berühren? Auch Rasser kennt das „Ort“ und, was er darunter versteht, sagt er deutlich. In der „Comœdia“ spricht der König zu den Trabanten seines Sohnes: „Trabanten tretten auf ein ort . . .“, und die Spielanweisung lautet: „Trabanten neigten sich vnd giengen zu des Königs Trabanten die etwas *auff der seiten stunden* . . .“ (B 2 b). Beweiskraft geht auch diesen Ausführungen Kösters gänzlich ab. Sie sind im besten Fall, die Richtigkeit seiner Rekonstruktion vorausgesetzt, ein glücklicher Vorschlag.

Damit ist das komplizierte Vorhangsystem als geistvolle und ästhetisch gewinnende Phantasie entschleierte. Obwohl es nach dem Stand unserer Kenntnisse in der Entwicklung des damaligen Theaters ohne seinesgleichen wäre, um so mehr also zureichender Beweise bedürfte, stützt es sich auf nichts als seine vielseitige Verwendbarkeit und Eignung. Nur der Hinter-vorhang vermag sich zu behaupten²⁾, an dem allerdings nach Glocks verantwortungsvoller Darlegung (S. 19 ff.) „nie ein Forscher gezweifelt“ hat. Die Zahl der Eingänge sei nicht im einzelnen geprüft, weil sie bei den verschiedenen Bühnen und

¹⁾ Daß Lachmann, S. 21 f., sich bemüht, für eine völlig terenzianische Lauschszenen der „Studentes“ nach dem Muster Kösters die Notwendigkeit des „Orts“ zu erweisen, ist unbegreiflich. Lachmann sagt: „Besonders charakteristisch ist da die Szene III, 2, wo Acolastus, von Deleastica nicht gesehen, deren Liebesergüssen lauscht, um später erst aus seinem Versteck hervortreten und sie anzureden.“ Wo steht etwas von einem Versteck? Was unterscheidet diesen Vorgang von den ähnlichen Situationen, z. B. der Andria in den Szenen I, 2 u. 5, II, 2 u. 5, III, 1 u. 5, IV, 1 u. 4, V, 2 u. 5?

²⁾ Die Anlehnung der Vorhänge an die vier Kirchenpfeiler — wohl einer der Hauptfaktoren für die Entstehung der Kösterschen Bühnenvorstellung — hat Köster selbst 1923, 564, zurückgezogen. — Vgl. zur Ablehnung der von Köster angeführten „Beweise“ für die Winkelung der Vorhänge auch Schweckendiek, Sachs S. 45, dessen eigene Argumentation ich unten noch berühren werde.

Stücken vermutlich wechselte. Die Versenkung schließlich — auch Herrmann braucht sie — ist methodisch am glücklichsten erörtert worden und steht für viele Dramen fest.

Zu gleichem Ergebnis kommt in seiner Dissertation Herbert Engler. Wäre seine Beweisführung zwingend¹⁾, so hätte ich mich selbst kürzer fassen können. So aber ist ihm in Adolf Schweckendiek ein Beurteiler erstanden, der auf das fünfteilige Vorhangsystem wieder zurückkommt. Gegen Schweckendiek ist grundsätzlich dasselbe einzuwenden wie gegen Köster und teilweise auch gegen Herrmann. Man rekonstruiert die Bühne des Hans Sachs aus der Blickrichtung des Publikums unserer Tage. Weil ein Flankenangriff auf ein feindliches Heer sich in der Vorstellung des Rekonstruktors nicht so wirksam zu entfalten vermag wie ein Rückenangriff, kann der Überfall nicht von dem mittleren Eingang aus geführt worden sein. „Nachdem jemand hinter den Vorgang, wenn auch auf der einen Seite, abgegangen und damit für die Zuschauer ‚in den innern sal‘ getreten ist, bedeutet der ganze Vorhang für die Phantasie den Palast, und wer nun im gleichen Augenblick am andern Endzipfel hervorkommt, der kommt eben auch aus dem Palast und nicht von der Wanderschaft²⁾.“ Woher nimmt der Autor diese Überzeugung? Sind nicht gerade auf der Standszenenbühne eines Aal, auf dem Theater Rassers mehrere Auftrittschlitze von verschiedener Sinnggebung in einer Abschlußwand? Es muß noch einmal betont werden: die bloße Zweckmäßigkeit einer Einrichtung ist niemals ein Beweis für ihre einstmalige Existenz. Der innere Stil einer Zeit hat noch immer Unzweckmäßigkeiten mit in Kauf genommen, wenn er nicht wie der unsrige die Zweckmäßigkeit selbst zu seinem Prinzip erhoben hat. Gegenüber dem technischen Pomp des geistlichen Spiels ist die Einfachkeit und der Verzicht der Meistersingerbühne überraschend. Wer will sagen, wie weit er gegangen ist?

Es wird genügen, der sparsamen Beweisführung Schwecken-

¹⁾ Völlig vergriffen z. B. scheint mir die Auslegung der Hesterstelle („das schreyt er einmal oder vier und helt allmal still“, Bespr. S. 199), die sowohl Herrmanns wie Kösters Rekonstruktion entkräften soll. Vgl. die Widerlegung bei Schweckendiek, S. 44 f.

²⁾ Herrmann, S. 27, von Schweckendiek, S. 45, zitiert.

dieks diese allgemeinen Gesichtspunkte entgegenzuhalten¹⁾. Richtig ist der Hinweis, daß für das Vorhandensein von seitlichen Treppen für die Abgänge in die Ferne kein Anhaltspunkt in den Dramen zu finden ist. Die Möglichkeit seitlicher Abschlüsse wie bei Rasser sei also zugegeben. Solange allerdings, abgesehen von der zweifelhaften Erwägung, daß auf der gewinkelten Bühne Innenraumszenen besser dargestellt werden konnten, auch für die Seitenvorhänge nichts ins Feld zu führen ist, mag man an den bisher von allen Forschern anerkannten Treppen ruhig festhalten, natürlich in dem Bewußtsein, hier auf hypothetischem Boden zu stehen.

Mit dem Versagen der Kösterschen Rekonstruktion wenden wir uns der Bühne Max Herrmanns zu. Die Angriffe Kösters haben zwar die Gewißheit ihrer ersten Verkündigung beschränkt, als gut fundierte Hypothese aber steht sie heute noch da. Ihre Lage im Chor und die zweite Sakristeitür, beides unerläßliche Bedingungen ihres Daseins, sind weder bewiesen noch unbewiesen worden²⁾.

Aber selbst wenn man beide anerkennt, hat Herrmann seine Bühne nicht mit zwingender Logik aufgebaut. Wie z. B. sähe sie aus, wenn Sachs die „Zweckmäßigkeit“ einer doppelten Verwendung der Sakristeitür (zum Durchgang in den hinteren Chor und zum Auftritt) übersehen haben sollte? Die viel-

¹⁾ Diese allgemeine Kritik trifft auch die zahlreichen „Beweise“ für die Winkelung der „Handwerkerbühne“, die Schweckendiek a. m. O. in seinem Verl. Sohn anführt.

²⁾ Der gleichen Ansicht sind Drescher und Holl. Holls Vorschlag (Bespr. S. 105) für die nördliche Langhaushälfte als Standort der Bühne ist der Beachtung wert. Die Görlitzer Notiz von dem Spiel über den Weiberbänken hätte von Köster 1921, S. 33 f., eigentlich schon in diesem Sinne ausgelegt werden sollen. Nun hat Herrmann 1923, S. 71 ff., dieses Argument zwar ziemlich entwertet, allein die Tatsache bleibt unberührt, daß man anderswo „auf Brettern, die über den Weiberbencken stunden“, also doch wohl im linken Mittelschiff gespielt hat. Wenn man aus dem Wappenregister des Nürnbergischen Zion (Herrmann, S. 18 Anm. 1) schließen darf, daß das nördliche Seitenschiff nur ein Fenster hatte — was noch zu untersuchen wäre —, eine Vermutung übrigens, die durch den dortigen Anbau der zwei-stöckigen alten Sakristei unterstützt wird, so waren die Lichtverhältnisse im nördlichen Mittel- und Seitenschiff keineswegs, wie Holl behauptet, schlecht. Auf eine dort errichtete Bühne, die auf dunklem Hintergrunde stand, strömte das Licht aus dem Chor und aus den 5 Fenstern des südlichen Langhauses.

umstrittene Tür liege also hinter dem Abschlußvorhang. Dann fallen Hölle und Podiumausschnitt hinter dem „Chorstuhl“ fort und müßten durch ein größeres, rechts vom Zuschauer gelegenes Loch ersetzt werden, das Höhle und Grube im Sinne der Kösterschen Versenkung vereinigt. Die mangelnde Podiumhöhe fällt nicht ins Gewicht, weil der angrenzende Hintervorhang von den gebückt Aus- und Eintretenden einfach etwas gehoben werden konnte. Aber auch die weit ausladenden vorderen Seitenteile der Herrmannschen Bühne, die sie der Kösterschen Rekonstruktion so ähnlich erscheinen lassen¹⁾, beruhen auf einer beliebigen Annahme. „Die Bühne muß rechts bis in die Nähe der heutigen Sakristeitür gereicht haben und wird sich wohl schon aus Gründen der Symmetrie nach links ebensoweit ausgedehnt haben“ (S. 36). Oder: „kommende Personen treten aus der Sakristei. Die Bühne muß dann allerdings bis hart an die . . . Tür herangereicht haben.“ Wieder, wie so gern bei Köster, fragt man warum? Warum sollen die Auftretenden nicht einige Meter auf dem Boden der Kirche hingeschritten sein, ehe sie die Treppe erreichten²⁾? Wozu die schwierige und die ganze Bühne in Frage stellende Umzimmerung der Seitenaltäre³⁾? Unerhärtete Stellen dieser Art machen es unwahr, daß wir uns am Ende der Untersuchung auf dem „Boden der Gewißheit“ befänden.

Wie also sieht die Chorbühne aus, wenn man die nicht bewiesenen Formen der Bühne Max Herrmanns auf ihr geringstes Maß beschränkt? Sie war ein rechteckiges Podium, das mit dem größeren Teil seiner Nebenachse in das Schiff ragte; ihr einziger Abschlußvorhang verbarg die heute vermauerte Türe der Sakristei; seitliche Vordertreppen, verdeckte Hinterstufen, ein am Vorhang gelegener Podiumausschnitt und der umstrittene „Chorstuhl“ waren ihr eigen.

Gern gebe ich zu, daß auch dieser Bühnenentwurf nur eine

¹⁾ Vgl. die beiden Grundrisse bei Holl, Bespr.

²⁾ Der Plural „altarn“ (S. 21) ist kein Gegenargument, da die Bühne ja auch an den Hauptaltar nicht heranreichte. Die Gefahr des Zerbrechens war besonders bei der Errichtung des Podiums ohnehin vorhanden.

³⁾ Vgl. Engler, Bespr. — Das Modell Kat. 535 hatte, um diese Störung zu beseitigen, den Einbau des Kösterschen Vorhangsystems in einem mannsbreiten Abstand von den Wänden vorgenommen. Der Wahrscheinlichkeitsgrad wird durch die Kombination von Hypothesen nicht erhöht.

Hypothese ist, die allerdings gegenüber der Herrmannschen den Wegfall der kuriosen Halbtür und der eingebauten Seitenaltäre voraus hat.

Aber um für die vorliegende Untersuchung überhaupt etwas in den Händen zu haben, sei die Bühne Max Herrmanns einmal als historische Tatsache angenommen. Leicht sieht man ein, daß die merkwürdige, einseitige Anlage, die enge Hinterbühne und die wie aus einer Quetschung befreit ausspringenden Seitenteile — wie Köster zur Genüge betont hat — den lokalen Umständen entwachsen. Um etwas Allgemeines über diese Bühne aussagen zu können, wäre es also nötig, von ihren besonderen Verhältnissen abzusehen¹⁾.

Was bleibt an der Herrmannschen Rekonstruktion, wenn sie im Remter des Predigerklosters oder anderswo in freier Entfaltung ins Leben treten soll? In erster Linie wird man Hintervorhang und Seitentreppen übernehmen müssen. Die auf Grund der Sakristeitür erschlossene Höhle vereinigt sich mit dem Podiumausschnitt. Der „Chorstuhl“ findet einen Ersatz. Mit dem Wegfall der einzwängenden Chorwände weitet sich die abgeschnürte Hinterbühne: das Podium wird zum Rechteck²⁾.

Das Ergebnis ist überraschend. Sowohl die Rekonstruktionen Herrmanns und Kösters, wenn man ihre unbeweisbaren Formen abstreift, als auch die Herrmannsche Bühne, wenn man ihre einmaligen Besonderheiten übersieht, ergeben eine Bühnengestalt von denkbarster Einfachheit.

Das Proszenium mit Abschlußwand geht auf die Terenzbühne zurück³⁾. Die Auftritte von vorn setzen nicht notwendig auch Seitentreppen voraus, da man einfach die Szenenwand seitlich umgangen haben könnte⁴⁾. Die Versenkungsgrube endlich, schon im geistlichen Schauspiel unentbehrlich, war auch

¹⁾ Auch Holl im Kat. S. 56 meint, man könne aus Herrmanns Rekonstruktion den Typus erschließen. Die folgende Beschreibung aber kommt ganz und gar auf Kösters Bühne hinaus.

²⁾ Wie Lachmann (Zeitschr. f. d. Philol., 52, 204) bei der Typisierung der Herrmannschen Bühne auf die Formen der Rekonstruktion Albert Kösters stoßen will, ist mir unverständlich.

³⁾ Vgl. Herrmann, bes. S. 15 f. und 519.

⁴⁾ Schmidt, S. 127.

der neuen Bühne nicht fremd. In den zahlreichen Josefs-
spielen stellte sie die Zisterne, in der „Susanne“ das Brunnen-
bad vor.

Nur über den Abschlußvorhang wissen wir wenig. Auf der
Terenzbühne scheint die klare Verteilung der scenae an be-
stimmte Personen eine Isolierung der Häuser voneinander im
Sinne der Holzschnitte zu fordern. Wenn bei der Aufführung
der Passion in Mons¹⁾ der Besitzwechsel der Höfe durch den
Wechsel der Aufschriften kenntlich gemacht wurde, so möchte
man die Namensschilder auf den Abbildungen zur Terenzbühne
nicht nur für Zutaten der Illustratoren halten. Auch die Türen
auf der Skizze zum Kölner Laurentiuspiel von 1581, das unter
humanistischem Einfluß steht²⁾, tragen Überschriften, und
eine realistische Dekoration spricht das Verlangen der scena
deutlich aus, in ihrem Einzelwert begriffen zu werden.

Mit der Entfernung von der Terenzbühne aber verliert die
Selbstbehauptung der scena ihren Sinn. Hat sie auf die Dauer
des Stückes hin keine feste Bedeutung mehr, so fehlt ihr auch
der Anlaß, diese zu repräsentieren. Sie ist hinfort kaum etwas
anderes als eine Auftritt Gelegenheit³⁾. Sechs oder acht scenae,
die das Schuldrama zu besetzen mußte⁴⁾, wären hier sinnlos.
Ihre Zahl schrumpft zusammen. Glock hält einen, Herrmann
— die Höhle als rudimentäre scena aufgefaßt — zwei und
Köster drei Eingänge für ausreichend. Der geschlitzte Ab-
schlußvorhang verdrängt die Szenenwand. Sein Vorhanden-
sein auf den Rasserschen Holzschnitten ist nicht zufällig, son-
dern konsequent⁵⁾.

¹⁾ Cohen, Mons, S. LXXXVII. Andere Beispiele Creizenach I, 166.

²⁾ Niessen, S. 36.

³⁾ So auch Schweckendiek, Verl. Sohn, S. 139.

⁴⁾ Christian Zyrin z. B. sagt in der Vorrede zu seinem „Joseph“: „Diese
Comedia hat siben szenas und 50 Personen“. (Spenle, S. 33.)

⁵⁾ Damit soll nicht behauptet werden, daß die Standszenenbühne niemals
einen Abschlußvorhang, die Meistersingerbühne nie eine türendurchbrochene
Holzwand gehabt haben könne. Der Schlitzvorhang als Konsequenz der
Szenenentwertung ist z. B. der Rederijker- und englischen Sommerbühne un-
bekannt. Übrigens ist der Rückvorhang als Bühnenabschluß bei allen Natio-
nen zu finden und in zahlreichen Abbildungen auf uns gekommen. Material
ist zusammengestellt bei Stumpfl, S. 76, Anm. 130. Ergänzend seien hinzu-
gefügt einige der Stiche von Callot aus den Balli di Sfassania (Neudr. Karl
Kloss, Wien 1919) und Vinckebooms Kirmesbild (Kunsthalle Hamburg).

Wenden wir uns nun, die bisherige Entwicklung zusammenfassend, den Funktionen der neuen Bühne zu.

Die Standscena hatte mit der scena der reinen Terenzbühne das Standprinzip in einem weiten Sinne gemein. Beide waren Stände, d. h. bestimmt zugeordnete Aufenthaltsplätze der Spieler, und unterschieden sich in erster Linie durch ihre Abgeschlossenheit von dem mittelalterlichen Sinne dieses Ausdrucks. Und doch gab es eine Veranlassung, gerade die Scena der ersten Entfernungsstufe von der Terenzbühne mit dem „Stand“-Begriff besonders in Verbindung zu bringen. Die Standscenae, wie wir sie nannten, durchbrachen die Einheitsbühne des Terenz, indem sie, der Mysterientradition folgend, der Bedeutung nach örtlich getrennte Stände waren. Ihre wechselnde Herrschaft über das Proszenium ergab die Sukzession, ihre gleichzeitige (simultane) Herrschaft die Teilung der Bühne in kurzfristige Orte. Die scena also bewahrte ihren Sinn während des ganzen Stückes, das Proszenium hingegen nur während der Szene.

Diese Kurzfristigkeit der Proszeniumsbedeutung nun greift auf die Standscena selbst zurück, was die mittelalterliche Sitte des Besitzwechsels der Höfe und Standorte schon vorbereitet haben mag. Vielleicht sind, wie in den Passionsspielen, anfangs nur vereinzelte ausgespielte Stände neu vergeben worden, oder es erfolgte aktweise eine Neuverteilung, wie von mir für Garts „Joseph“ und von Schmidt für Greffs „Abraham“ vermutet wurde¹⁾. Bei Rasser findet sich möglicherweise als älteres Element der Übergangshaltung neben den neutralen Schlitzen eine plastische Türe, die ihre Bedeutung noch auf längere Strecken hin aufrecht erhält.

Ganz durchgeführt endlich und bereits überschritten ist der Standwechsel der scena auf der Bühne der Meistersinger. Mit jedem Auftritt also verändert sich die Bedeutung der Schlitze, sofern nicht zwei aufeinanderfolgende Szenen am gleichen Orte spielen. Daß in diesem Falle kein Sinnwechsel eintritt, auch nicht im Verlaufe einer Szene selbst — eine Annahme, die gern ohne Begründung hingenommen wird²⁾ — ist aus

¹⁾ Schmidt, S. 144.

²⁾ Herrmann untersucht diese Frage, S. 25. Die völlig andersgearteten Passionsspiele durften nicht herangezogen werden. Nicht diese Betrachtung

der analogen Tatsache zu folgern, daß auch die Bedeutung des Proszeniums auf die Dauer der Szene konstant ist.

Die Grenzen der einen Erscheinung aber sind zugleich die Grenzen der anderen. Köster (1920, S. 45) geht mit der Behauptung, daß „in allen Auftritten, die sozusagen das feste Knochengerüst der Handlung abgeben“, „Sachs vor seinem inneren Auge deutlich einen bestimmten Ort der Handlung“ sieht, entschieden zu weit. Man muß den raumcharakterisierenden Wert der Mittel einmal betrachten, die dem Dichter für die Lokalisierung der Szene zur Verfügung stehen.

Am intensivsten wirkt die *g e s p r o c h e n e D e k o r a t i o n*: Schaut, schaut, wie köstlich uberauss Von merbelstein steht dort ein hauss, Erbaut nach meisterlichen sinnen, Mit gülden pforten, kupffer und zinnen. In dieser gar einöden wiltnuss¹⁾. Häufiger ist die *g e s p r o c h e n e S z e n e n a n g a b e*: Nun fahren wir dahin auff der see; Hie wöll wir bleiben in dem wald. Schon sehr abgeschwächt an lokalisierender Kraft und die Natur der Szene nicht enthüllend wirkt die *g e o g r a p h i s c h e* Ortsbestimmung: diese Gegend heißt Irland. Die Szene ist hier schon fast neutral.

Ein anderer Weg ist es, anstatt oder neben der Lokalisierung des Proszeniums die Welt *h i n t e r* den Vorhängen zu bezeichnen. Die Vorhangschlitze werden zu Türen, die in bestimmte Gemächer, oder zu Wegen, die in bestimmte Richtungen führen. Aber merkwürdig: Selten fühlt der Dichter das Bedürfnis zu berichten, *w o h e r*, d. h. aus welchen Räumen ihrer dichterischen Existenz, seine Spieler die Bühne betreten. Hier wird es deutlich, daß die Eingänge der Meistersingerbühne die Erben der Standscenae sind. Die unzähligen Abgangsmotive des Terenz und der Schuldramatiker waren vorbildlich. „Ich will ins frawn-zimmer gehn“, „Ich wil wol in dschreibstuben gahn“ sind Wendungen, die die Standszenenbühne nötig hatte, um dem Publikum begreiflich zu machen, warum der Schauspieler gerade in dieser und keiner anderen *scena* verschwand. Hans Sachs hatte diese Technik in den

ist eine Vorbereitung für das „Eingen“ und „Kumen“, sondern das „Eingen“ und „Kumen“ ist ein Beweis für die Richtigkeit dieser Betrachtung.

¹⁾ Die Beispiele sind z. T. der Kösterschen Zusammenstellung (1920, S. 45 ff.) entnommen.

40er Jahren kennengelernt¹⁾ und griff auf sie — trotz der veränderten Verhältnisse seiner Bühne — gerne zurück. — Manchmal schließen selbst neutrale Szenen mit Abgängen in bestimmte Räume ab. Dieser Richtungsrationismus, wie Herrmann ihn bezeichnet, ist ein Stück mittelalterlichen Denkens, das Sichtbarmachen des Weges, welches sich über das modern-unmoderne Standszenenprinzip bis hierher gerettet hat.

Als weitere Lokalisierungsmomente kommen noch die *V o r a u s b e s t i m m u n g* einer späteren Szene mittels gesprochener Dekoration bzw. Szenenangabe, die Enthüllung der Szene aus der Natur der Handlung und die andeutende Charakterisierung der Örtlichkeit durch Requisiten in Betracht. Stand der Stuhl, wie Herrmann vermutet, immer auf der Bühne, so genügte es, daß sich die Könige setzten, wollte der Dichter seinem Publikum die große Staatsszene, den Saal vor Augen stellen.

Nicht weniger als diese qualitative Untersuchung der Sachsischen Lokalisierungsmittel ist eine quantitative lehrreich. Es gibt Szenen, die mit ortsbestimmenden Momenten geradezu übersättigt sind. Gesprochene Dekorationen und Szenenangaben, Charakteristik der Nebenräume und Vorausbestimmung bemühen sich um die Phantasie des Zuschauers. Andere Szenen wieder sind völlig neutral. Und zwischen ihnen die Fülle der übrigen, die teils genügend, teils ungenügend lokalisiert, der neutralen Bühne größere oder kleinere Zugeständnisse machen, mögen Proszenium und die ideellen Nachbarräume nun neutral gehalten werden oder die verörtlichenden Momente erst gegen Ende der Szene auftreten oder gar, wie im „*hüernen Sewfried*“, V. Akt, letzte Szene, sich widersprechen²⁾.

Bei der Bestimmung der Bühneneingänge ihrer Rekonstruktionen übersehen Köster und Schweckendiek diese Umstände. Wenn ich oben den Richtungsrationismus durch die Tatsache zu stützen suchte, daß auch die Bedeutung des Proszenium auf die Dauer der Szene konstant sei, so ergibt die Einschränkung sich nun von selbst. Oft werden ortsbetonte Szenen von der Idee der Neutralbühne durchkreuzt, die die

¹⁾ Vgl. Herrmann, Sachs, S. 19 f. u. S. 519.

²⁾ Vgl. V. 771 und 798 (ed. Goetze, Halle 1880).

Zusammenhänge verdeckt oder in seltenen Fällen sogar verwirrt. Es ist nicht ohne weiteres klar, daß Spieler, die ihrer Aussage nach in bestimmten und voneinander unterschiedenen Richtungen abgehen, dieser Absicht auch wirklich nachgekommen sind. Das Neutralprinzip konnte den Dichterregisseur verhindern, darauf zu achten, besonders wenn es inhaltlich ohne Belang war. Standen sich ausgesprochene Gegensätze gegenüber, so mag es genauer genommen worden sein. Herrmann hat dies für den Auftritt der Schauspieler durch die Entdeckung einer versteckten Terminologie („kumen“ ex postremo und „eingen“ aus den scenae) zu erweisen versucht. Es wäre höchstens noch zu untersuchen, ob die „unerklärbaren“ Ausnahmen dieser Auftrittsregel nicht aus der Wirkung der Neutralbühne verständlich würden.

Nun aber gilt es nochmals, den roten Faden der Entwicklung aufzunehmen. Die verkümmerte scena der Hans-Sachs-Bühne hatte sich aus der Standscena dadurch gebildet, daß deren feste Standbedeutung einem Standwechsel — wie wir sagten — gewichen ist. Das ist nicht ohne Einschränkungen richtig. Während die Standscena ihre Bedeutung auch dann behält, wenn die Aufmerksamkeit des Zuschauers nicht ständig durch gesprochene Dekoration und Abgangsmotive auf sie hingelenkt wurde, vertritt der Vorhangschlitz nur soweit auf die Dauer der Szene eine Ortsidee, als diese ausdrücklich durch den Dichter geltend gemacht wird. Geschieht dies nicht, — wie in der Mehrzahl der Fälle¹⁾ — so ist die Bedeutung der Bühnenausgänge und die Richtung der abgehenden Schauspieler mehr oder weniger unbestimmt oder neutral.

Der Mangel an richtunggebenden termini technici für die Abgangsbezeichnung bei Hans Sachs entzieht die Frage der Beurteilung, ob die hinter dem Vorhang gedachten Räume, zu denen der Schlitz Tor oder Weg bedeutet, wirklich immer eigentliche Stände sind. Im allgemeinen kann man es annehmen. In „Jacob mit seinem Bruder Esaw“ stellt der Bühneneingang fast das ganze Stück hindurch die Tür zum Hause des Isaak, oder, wenn das Proszenium zum Interieur

¹⁾ In einigen Stücken, z. B. im „könig Herodes, wie der sein drey sön und sein gmahel umbracht“ ist es fast ausnahmslos nicht der Fall.

wurde, den Ausgang¹⁾ zu Nebengemächern dar, im „hüernen Sewfried“ in stetigem Wechsel den Eingang zum „frawenzimmer“, zu den Höhlen des Riesen Kuperon und der gefangenen Crimhilt und zum „innern sal“. Hier ist die Vorstellung der mittelalterlichen Stände und Höfe noch am Leben. Der Weg in den Wald, zum Drachenfels, nach Worms oder Pern, zu „reinen“ Orten also, die dann in späteren Szenen auch wirkliche Bühnenorte wurden, wird durch den vorderen Abgang angedeutet worden sein.

Nur kurz sei die bekannte Tatsache gestreift, daß auf der Meistersingerbühne noch andere mittelalterlich-rudimentäre Funktionen ihr Leben fristen. Hier ist vor allem das Sichtbarmachen des Weges²⁾ (Umzüge), die Teilung der Bühne in kurzfristige Orte³⁾ und der Szenenwechsel ohne Abgang der Schauspieler⁴⁾ zu nennen. Im ganzen treten diese Reste der altertümlichen Technik im Vergleich zum Schultheater stark zurück.

Der Abschluß dieser Entwicklung läßt sich an einer ausländischen Bühne aufzeigen, die, wie abweichend auch die Verhältnisse ihres Wachstums im einzelnen gewesen sind, als Ziel einer nationalen Theatergeschichte dort einzutreten vermag, wo die deutsche Dramen- und Bühnengeschichte nicht mehr vorwärts schritt. Ich meine das Theater Shakespeares. Mit dem Schwinden der wechselnden Standbedeutung der scenae und dem weiteren Zurücktreten der übrigen Anklänge an die mittelalterliche Technik tritt hier die Bühne des Nacheinanders zum ersten Male frei und zugleich am ausgesprochensten in Erscheinung.

Einem merkwürdigen Wandel unterliegt die Ortsvorstellung. Der Bedeutungsgehalt der Bühne nimmt zugleich zu und ab. Die indirekte Lokalisierung durch Vorausbestimmung und aus

¹⁾ Die Tatsache, daß die scena — ihrem Sinne nach der Eingang zu einem vorgestellten Haus — zum Ausgang wurde, sobald die Bühne einen Innenraum vorstellte, habe ich schon bei der „Comedia“ Stimmers berührt. Schmidt, S. 154, beschreibt einen ähnlichen Fall. Daher kann ich Schweckendieks Beweisführung (die Entfengnuß unndt geburd Johannis und Christi, Sachs, S. 42) nicht teilen.

²⁾ Heinzel, S. 48; Kaulfuß-Diesch, S. 23; Stumpfl, S. 57, Anm. 52.

³⁾ Heinzel, S. 50; Kaulfuß-Diesch, ebd.; Creizenach III², S. 348.

⁴⁾ Heinzel, S. 40.

dem Vorgang der Handlung heraus überwiegt¹⁾. Ohne direkten Hinweis wird die Vorstellung in uns lebendig — ich nehme ein Beispiel —, daß die Szene auf der Straße spielt: Ein reges Leben fließt dahin, Personen kommen und gehen, rufen einander zurück und weisen sich Wege. Realität erfüllt die Vorgänge auf der Bühne und löst sie gerade darum von der Bühne los.

Das ist der Kernpunkt. Creizenachs Bemerkung (IV, S. 406): „Im allgemeinen herrschte aber . . . nicht der Ortswechsel, sondern die Ortslosigkeit“ ist wenigstens in bezug auf Shakespeare nicht ganz richtig. Der Irrtum rührt daher, daß die vorangehende Aufzählung der dichterischen Lokalisierungsmittel nur die gesprochene Dekoration und Szenenangabe, nicht aber die indirekten Umstände berücksichtigt. Den Shakespeare-Editoren des 18. Jahrhunderts ist es nicht schwer gefallen, im Sinne ihrer Bühnen Szenenangaben einzufügen, und sie haben einander auch nicht allzu sehr widersprochen. Die Ortsbestimmungen eines beliebigen Shakespeareschen Aktes genügen, um uns Aufschluß zu geben: „London. A street“, „The same. Another street.“ Barocke Szenenangaben für ein terenznahes Schuldrama hätten lauten müssen: Straße vor dem Hause der J ü n g e r, Weg nach Emaus usw. Solange die scena einen festen Ortsbegriff vertrat, war die Bühne, sobald sie sich unter die Herrschaft der scena begab, g e n a u bestimmt. Der Übergang zur wechselnden Standbedeutung lockerte die starre Ortsbestimmtheit durch häufige Neutralität der scenae und reichere inhaltliche Bewegtheit auf. Und nun ist der letzte Schritt getan: die Auftrittsbühne ist erreicht.

Hinter der Szenenwand liegt die Welt. Durch zwei Türen strömt ihr Leben zu uns herein und gibt der Bühne örtliche Bedeutung. Allein „The stage was still the stage“: ihre Ausgänge bleiben Brücken zur Welt, sie sind nicht Türen zum „frowenzimer“ und „zum sal“, nicht Häuser (in den unzähligen Straßenszenen), sondern Auftritte; die Personen aus der Stadt wohnen i r g e n d w o d a h i n t e r. Und weil die Türen nichts bedeuten, muß die Bühne auf ihr bestes Bestimmungsmittel, die Lokalisierung durch Nebenräume, verzichten.

¹⁾ Die gesprochene Szenenangabe wurde, wie Sidneys Kritik (Creizenach IV, 404 Anm.) zeigt, als ungeschickt empfunden.

Mag es gegenüber Hans Sachs der Geist einer fortgeschrittenen Zeit oder eines anderen Erdstrichs sein oder der Genius des Dichters allein: nicht in völlige Neutralität versinken die Szenen Shakespeares, sondern eine höhere Wirklichkeit waltet in ihnen. Aber das Abheben der Handlung von der dürftigen Natur der Bühne wird gefördert durch ein zeitgeschichtliches Phänomen: die Entwertung der alten scena zum bedeutungslosen Auftritt.

Wie sie vor sich ging? Man müßte sie aus der englischen Theaterentwicklung begreifen. Blickt man von Sachs hinüber, so fällt der Umstand ins Gewicht, daß mit dem Fehlen der Seitentreppen auch die Abgänge zu imaginären „reinen“ Orten statt über die Treppen durch die hinteren Türen erfolgen mußten, wo bei der Meistersingerbühne fast nur Neutralabgänge und der Ausgang zu kurzfristigen Ständen stattfand. Eine solche Bühneneinrichtung mußte natürlich das Standwechselprinzip mit der Zeit überwinden.

Das Gesagte gilt in erster Linie für jene Szenen, die Creizenach als ortlos empfindet. Unter den bestimmter lokalisierten gibt es auch solche, bei denen der Bühneneingang eine feste Bedeutung annimmt. Wenn im Kaufmann von Venedig die Flucht und Entführung Jessikas dargestellt werden soll, so fordert die Handlung natürlich die Andeutung des Hauses auf der Bühne: Die Geltung des einen Bühneneingangs als Shylocks Haustür muß also nicht auf die Erinnerung des Standwechselprinzips zurückgeführt werden. Ein Teil der Szenenwand stellt besonders dann gern ein Haus vor, wenn, wie auch in diesem Fall¹⁾, die Oberbühne benutzt werden soll. Hier trennt sich Julia beim Tagesanbruch von dem Geliebten, und Romeo „goeth downe“²⁾, d. h. er klettert vor den Augen des Publikums von der Mauer des Hauses herab³⁾. Man kann wohl sagen, daß die Einrichtung der Oberbühne den völligen Schwund des alten Standprinzips der scena und die letzte Unabhängigkeit des Dramas von der Bühne verhindert hat. Zu unserem Glück, denn manche herrliche Szene und ein gut Teil räumlich-dekorativer Anregungen für unsere Bühnenkünstler

¹⁾ Jessika sieht von der Oberbühne herab.

²⁾ In der ersten Quarto.

³⁾ Vgl. Creizenach IV, 429.

und innerer Plastik der Ortsvorstellung wäre verlorengegangen. Wie souverän der Dichterregisseur trotzdem über die Bühne herrscht, wie wenig — in diesem Falle — sie Julias Schlafzimmer, sondern eben nur Bühne ist, zeigt der Fortgang der Szene in der ersten Quarto. Nach Romeos Abgang stürzt die Amme mit der Nachricht herein, daß die Mutter naht. Julia „goeth downe from the window“, auf die Unterbühne also, wo die Szene fortgesetzt wird. Im ganzen aber ist es nicht zu bestreiten, daß eine Nachwirkung des Standwechselfprinzips der scena, wenn auch selten, noch zu bemerken ist. Spielanweisungen in den ältesten Drucken, wie in Richard III., III. Akt, 2. Szene: „Enter a Messenger to the doore of Hastings“¹⁾ verraten den Zusammenhang mit der älteren Technik. Die übrigen Altertümlichkeiten bei Shakespeare, die Creizenach, IV, S. 406 ff. beschreibt, sind nur noch ganz vereinzelt zu finden.

Ein skizzenhaftes Eingehen auf die elisabethanische Bühne ohne die Vorkenntnis ihrer nationalen Theatergeschichte war allein dadurch möglich, daß ihre Gestalt wie ihre Funktionen auf Grund zureichenden Materials im wesentlichen bekannt sind. Anders die Bühne der Englischen Komödianten. Man ist auf die Rekonstruktion von Kaulfuß-Diesch angewiesen, die heute kein Vertrauen mehr erweckt²⁾. Es war ein kaum verständlicher Fehler, von den deutschen Passions- und Fastnachtspielen und der Meistersingerbühne auszugehen, da ein genetischer Zusammenhang natürlich in erster Linie zur altenglischen Bühne in Frage kommt. Es ist nur folgerichtig, wenn diese Arbeit, welche den Zusammenhängen einer nationalen Theatergeschichte nachgeht, die Bühne der englischen Komödianten und des von ihr abhängigen Herzog Julius und Jakob Ayrer nicht behandelt.

Wir übersehen eine Entwicklung, die der Schlüssel zum Werden und Wachsen des modernen Dramas genannt werden darf³⁾. Sie allein auf deutschem Boden aufzuzeigen, war ein

¹⁾ Folio.

²⁾ In diesem Sinne äußerte sich Max Förster in einem leider ungedruckten Vortrage im Rahmen der Wissenschaftlichen Woche in Magdeburg 1927. Vgl. auch Stumpfl, S. 75, Anm. 123.

³⁾ Der gewaltige Einfluß der Bühne auf die äußere, aber auch innere Technik des Dramas ist oft betont, am überzeugendsten von Albert Köster (Euphorion 1922, 488 ff.) geschildert worden. Vgl. Lachmanns Ergänzungen, S. 18 f.

notwendiger Verzicht. Das italienische Cinquecento hätte verwandten Studien gewiß Geheimnisse aus der Geschichte des Barocktheaters verraten. Die Entfaltung des nationalen Dramas in England, Frankreich, Holland und Spanien sind lockendere Ziele. Aber die Versenkung in die deutsche Vergangenheit läßt einen größeren Zusammenhang doch ahnen. Das Drama des Mittelalters ist nicht lautlos verhallt oder nur in matten Erinnerungen in der Gestalt von Umzügen, gelegentlich geteilter Bühne und Teufelsszenen dem jungen modernen Drama bekannt geblieben, um bald ganz vergessen zu werden. Etwas Dauerndes vielmehr und bis heute Wirkendes ist ihm entsprungen: die *T e c h n i k* des neuen Dramas. Mittelalterliche Traditionen schmolzen die Einheitsszene des Terenz zur alten Freiheit um, sich selbst verzehrend¹⁾. So entstand die Bühne des Nacheinanders.

Ganz anderen Wurzeln als das geistliche und humanistische Drama entspringt ein Teil des Fastnachtspiels. Der mimische Urtrieb des Menschen ist hier unmittelbar schöpferisch geworden: tanzende Menschen werden gesprächig; ein einfacher Dialog tritt ins Leben.

Für das 15. Jahrhundert ist diese Stufe bezeichnend. Die Revueform, wie Victor Michels²⁾ sie sehr anschaulich nennt, verlangt keine Bühne. Die Spielschar tritt gemeinsam in das Haus, meist eine Schenke, wo man zu spielen gedenkt. Ein Ausschreier hebt an; jeder sagt seinen Spruch. Wird es dramatischer, so beschimpft man einander in ungeheuerlichen Worten. Brautwerbungen, Wettprahlereien, Prügel und Schmutz sind der dürftige Inhalt³⁾.

Mit dieser Gattung verwandt, wenn auch zu qualitativer Steigerung befähigt, sind die Szenen vom Bauerngericht. Auch sie lösen in dem Leser zunächst ebensowenig eine Raumvorstellung aus. Aus dem Tanz allein lassen sie sich nicht erklären. Literarische Einflüsse sind maßgebend⁴⁾.

¹⁾ Zu gleichem Ergebnis kommt Schweckendiek, Verl. Sohn, S. 135. Seine Arbeit hat überhaupt mit der vorliegenden vieles gemeinsam. Da sie unabhängig voneinander entstanden sind, werden sie sich gegenseitig stützen.

²⁾ Studien über d. ältest. deutsch. Fastnachtspiel, Straßburg 1896, S. 84 ff.

³⁾ Creizenach I³, 411 ff.

⁴⁾ Kaulfuß-Diesch, S. 7.

Bewegt sich die Handlung in anspruchsvolleren Bahnen, wird eine Vielheit der Orte erforderlich, so greift das Fastnachtspiel des 15. Jahrhunderts zur Simultantechnik, die dem großen Neithartspiel¹⁾, dem Kaiser und dem Abt²⁾ oder dem „Spil von einem arzt und einem kranken paur“³⁾ zugrunde liegt. Diese Anlehnung kann nicht verwundern, ist ja ein ganzer Teil der Fastnachtsdramatik, die Arzt- und Quacksalberszenen⁴⁾ voran, unmittelbar dem geistlichen Drama entwachsen. Der Mangel an Dekorationen nimmt den Standorten ihre Stabilität⁵⁾. Mit dem Verlassen eines Ortes gilt dieser als aufgehoben. Besitzwechsel aber und damit eine beginnende Sukzession ist nicht zu erkennen.

Ungeachtet der verschiedenen Wurzeln, aus denen das Fastnachtspiel sich nährt, ist seine theatralische Technik im 15. Jahrhundert letzten Endes überall die gleiche. Denn auch die Revueform ist simultan. Gleichzeitig und sichtbar sind alle Mitwirkenden auf dem Spielfeld versammelt. Auf- und Abtritt während des Stückes, die Schrittmacher der neuen Technik, sind noch nicht gefunden. Nur der Verzicht auf Handlung ist es, der, zugleich ein Verzicht auf die Darstellung von Raum und Zeit, die Verteilung der Spielergruppe auf einzelne Höfe und Standorte zu verhindern weiß.

In der Revueform schreibt Hans Sachs zur Fastnacht 1517 und 1518 seine beiden ersten Stücke⁶⁾. Nach einer längeren Pause, 1533, beginnt eine neue Periode seines Fastnachtspiel-Schaffens. Über den technischen Fortschritt der hierher gehörigen Texte ist Creizenach⁷⁾ zu zitieren: „Während in den beiden ersten Spielen offenbar zu Anfang alle Mitwirkenden zugleich eintraten und ihre Standorte einnahmen, herrscht seit dem dritten Spiel, also nach der langen Unterbrechung in den zwanziger Jahren, die Regel, daß die Personen, dem modernen Brauch entsprechend, kommen und gehen, wie es

¹⁾ Keller, Fastnachtspiele aus d. 15. Jahrh. (Bibl. d. Stuttg. Lit. Ver. 28), I, Stuttgart 1853, Nr. 53.

²⁾ Keller, a. a. O., Nr. 22.

³⁾ Keller, a. a. O., S. 6.

⁴⁾ Creizenach I², 417.

⁵⁾ Kaulfuß-Diesch, S. 8 ff.

⁶⁾ Kaulfuß-Diesch, S. 21.

⁷⁾ III, 204.

die Situation fordert.“ Hierzu kommt, daß eine festgeprägte Raumvorstellung von nun an das Stück durchdringt. Die unvermeidliche Begrüßungsklausel, die auch in den Stücken des 15. Jahrhunderts das Wirtshaus als Aufführungsort hervortreten läßt¹⁾, führt dahin, daß häufig die Schenke selbst zum vorgestellten Ort der Handlung wird. In Stück 12 z. B. (1539)²⁾ begrüßt der Kellner vom „teutschen hoff“ das Publikum als Gäste im Auftrag seines Herrn, der zwar auf die Jagd geritten sei, ihm aber den Bescheid gelassen habe, er solle „weins genug auf dragen, Pis es auff morgen frw wil tagen“. Die Handlung, eigentlich nur ein lebendiger Dialog, entsteht durch den Eintritt der Bauern, welche die wundersame Speckseite abholen wollen. Auch Stück 4 (1533) spielt im Wirtshaus. Der Geselle will 7 Batzen vertrinken, die er von einem Reiterknaben gewonnen hat. Die Magd soll für ihre Herrin Muskateller holen. So treffen sich die beiden in der Schenke. Sie weist den Antrag des redlichen Burschen hartnäckig zurück, aber es verstreicht darüber soviel Zeit, daß „das bös weib“, ihre Herrin, selbst nach der Magd zu sehen kommt. Sie schlägt den für sie bezeichnenden Lärm, der ihren Mann und schließlich auch den Nachbarn herbeiruft. Vers 316 ff. regt die schwankend gewordene Ortsvorstellung wieder an:

„Mein lieber Nachbaur, sag mir nur
Wie das ich dich so zornig find
Mit allem deynem Haussgesindt
Inn dem Wirtshaus auff diesen abend!“

Am Ende, nachdem die böse Frau alle vertrieben, entschuldigt sich der zurückkehrende Geselle:

„Mein lieben Herrn, es ist mein bitt,
Jr wölt vber mich zurnen nit,
das sich der hader hat angefangen.
Ich bin ja nit drumb rein gegangen,
Sondern in fried vnd eytel gut,
Bey euch zu han ein guten mut“ usw.

¹⁾ Vgl. Joh. Pelzer, Die Fastnachtspielbühne v. Hans Sachs, Freiburger Diss. 1921, S. 3 u. 4.

²⁾ Sämtliche Fastnachtspiele v. Hans Sachs, herausg. v. Edm. Goetze, I. Bändchen, Halle 1880.

Bis zum letzten Wort also wird die Vorspiegelung der Realität des dargestellten dramatischen Geschehens aufrechterhalten.

Das ältere Fastnachtspiel der Revueform zieht den Raum des Wirtshauses nicht in die „Handlung“ hinein. Es bewahrt immer seine Natur als komischer Akt, der zufällig in einem Wirtshaus aufgeführt wird. Die „Handlung“ selbst verzichtet auf Lokalisierung. Das dem beschriebenen Stück 4 des Hans Sachs thematisch verwandte Stück 4 der Kellerschen Sammlung, „ein paurenspiel mit einem posem altem weib etc.“ kann als Beispiel dienen. Die Einleitung nimmt wie bei Hans Sachs Rücksicht auf das Milieu:

„Herr wirt, ich kumm herein gegangen
Und hoff von euch gar schon empfangen,
Und lasst mich euch gotwilikum sein
Und auch mein freunt allsamt gemein,
Die mit mir sein, als ir wol secht . . .“

Aber nun versucht der Dichter nicht, die vorgetäuschte Wirklichkeit einer Handlung zu dem gegebenen Milieu des Gasthauses in eine innere Beziehung zu setzen, sondern mit der Geste eines Konferenciers läßt er den prologisierenden Schauspieler fortfahren:

„Doch schlisst vest zu, das keines entrin,
So wil ichs vragan von wort zu wort
Warumb mich oft auf das narrenort
Mein weib hat gesetzt . . .“

Doch ehe er noch dazu kommt, gerät er ins Fluchen, worauf ihm seine bessere Hälfte die entsprechende Antwort nicht schuldig bleibt. Die Worte des Schlusses, die bei Hans Sachs noch einmal den Zusammenhang von Inhalt und Milieu zu knüpfen sich bemühten, lauten ganz anders:

„Alde mit guter nach darvan!
Hab wir unzucht bei euch getan,
Das sult ir uns haben vergut,
Wenn man itzo gern nerrisch tut
Zu vasnacht mit mangerlei schimpf.“

Es ist eben nur ein Fastnachtscherz. Kein Vortäuschen wirklichen Lebens, kein Drama, sondern Revue.

Erscheint der Unterschied von dem älteren zum jüngeren Spiel in technischer Beziehung auch nur gering, so ist er doch hochbedeutend. Die Neutralbühne ist der ortsbetonten Einheitsszene des Interieurs gewichen. Das Revuestück als Sonderform des Nebeneinanders hat sich überlebt. Unmittelbar ist der Schritt des Übergangs verständlich: In den Grotteskakt neutraler Ortsgesinnung, der in Anfang und Schluß traditionsgemäß auf das Wirtshaus als Spielraum Rücksicht nehmen mußte, dringt mit zunehmender Handlung, in deren Natur es ja liegt, sich an Raum und Zeit emporzuranken, die Ortsidee des Wirtshauses ein¹⁾. Es genügte die Stärkung des Handlungsstammes oder mit anderen Worten die „Vernatürlichung“ des angelegten Vorganges, und die bei aller Bewegtheit stets ihres spielerischen Wesens bewußte Kabarettnummer mußte zum Schauspiel werden, das noch immer den Anspruch erhob, in einem äußerlicheren oder höheren Sinne Natur zu sein. Ist es nicht eine der tiefsten Anlagen des Kunstwollens der Renaissance, die übersteigerte Gestaltung äußerer Wirklichkeit zu mäßigen zugunsten einer höheren und wahreren Natur? Heißt das nicht — cum grano salis zu verstehen! — die Grotteske zum Schauspiel machen?

Wer in der Technik der Fastnachtspiele aus den dreißiger Jahren die Auswirkung der Renaissance verspürt, wird nicht erstaunen, daß zu gleicher Zeit die Terenzbühne ihre Herrschaft in Deutschland ausbreitet. (Von 1530 datiert die Leipziger Hecyra-Aufführung Muschlers.) Verblüffend aber ist die technische Analogie beider Erscheinungen. Beiden, dem Terenzdrama wie dem Fastnachtspiel dieser Zeit, ist funktionell die ortsbetonte Einheitsszene eingeboren, dem Kind des Südens die Straße, dem Gesellen nordischer Februarstürme der Innenraum. Aber die übereinstimmenden Eigenschaften sind damit nicht erschöpft. Die Einheit der Zeit, die das Schuldrama so vorlaut verkündet und ungenügend beachtet hat, ist in den Sächsischen Fastnachtspielen der dreißiger Jahre mühe-

¹⁾ Die zum Leben erweckte Ortsvorstellung greift auch über das Milieu des Wirtshauses hinaus. In Nr. 6 z. B. muß sich das Publikum als Gast des Vaters betrachten, der vor Zeugen sein Testament zu machen wünscht. Vielleicht aber hängt der Umstand der andersartigen Ortsvorstellung nur damit zusammen, daß das Stück für eine Privatgesellschaft geschrieben ist.

los gestaltet worden. Ein Crocus hätte den Nürnberger Schuster darum beneiden können. Dennoch wäre es verfehlt, sie allein auf humanistische Einflüsse zurückzuführen. Sachs und die Schuldramatiker stehen unter dem gleichen geistigen Zwange ihrer Zeit. Wurde das Theater des Mittelalters vom Nebeneinander beherrscht und ist dem späteren 16. Jahrhundert im Norden die dekorationslose, dem Barock die dekorativ ausgestattete Sukzessionsbühne eigentümlich, so gliedert sich nun als Ausdrucksform des Theaters der Renaissance die örtliche und zeitliche Einheitsszene ein. Die örtliche Einheit der Bühne hatten wir als den Schmelzofen erkannt, der das Nebeneinander zum Nacheinander zu formen vermochte. Die zeitliche Einheit normalisiert die mittelalterliche Zeittechnik des wechselnden Maßstabes (s. o. S. 5 f.) auf das Einheitsmaß realistischer Geltung. Der „Zeitsprung“, das Tüpfelchen zum i der neuen Technik, ist bei dem mit Akten und daher Pausen arbeitenden Terenz bereits zu finden.

Aber Terenz geht noch in anderer Beziehung über Sachs hinaus. Die Vielheit seiner scenae wurde, wie wir sahen, zum Quell der neuen Entwicklung. Auch in das Fastnachtspiel dringt in der Folgezeit die sukzessorische Technik ein. In Stück Nr. 11 vom Narrenschneiden (1536) sind die ersten zaghaften Ansätze sichtbar. Der auftretende Arzt wird von seinem Knecht darauf aufmerksam gemacht, daß er die Wohnung des Kranken verfehlt haben mußte, da in der Stube nur frische und gesunde Leute saßen. Der Doktor entschuldigt sich:

„Weil wir haben verfelt das Hauss
 Bitt wir: legt vns zum besten auss!
 Das nemb wir an zu großem dank.“

Aber ehe sie noch abgehen, „kumpt der grosspauchet krankc an zweyen krucken“. Dennoch scheint der Ort gewechselt zu haben. Der Kranke kommt zum Arzt „herein“ und, nachdem einige Narren aus seinem Magen entfernt worden sind, will er „haymhin sappen“. Man könnte also annehmen, nun in der Wohnung des Arztes zu sein. Dann wäre mit dem Auftritt des Kranken ein Szenenwechsel ohne Abgang der Personen verbunden gewesen. Die örtlichen Verhältnisse aber sind zu unklar, um den neuen Stil schon hier sicher erfassen zu können.

Völlig greifbar liegt er in Nr. 16¹⁾ zutage, das nach einer vierjährigen Pause 1544 eine neue Schaffensperiode des Dichters einleitet. Der Schauplatz wechselt zwischen Straße und Innenraum. Auch die zeitliche Einheit wird gestört. Nr. 19 beansprucht inhaltlich einen Zeitraum von 10 Jahren. Die Bedeutung des Nacheinanders für die späteren Sachsspiele²⁾ ist bekannt. Seine Entwicklung aber läßt sich aus dem Phänomen der eintürigen Interieurszene nicht begreifen. Man wird wohl Einflüsse der Standszenenbühne anzunehmen haben.

¹⁾ Creizenach III², 221.

²⁾ Über den „farendt schueler“ vgl. Pelzer, a. a. O., S. 23.

II. Kapitel

Die Rückwirkung der Terenzbühne auf das volkstümliche Spiel

Wo das Mittelalter die Flächenbühne verwendet, sei es im Festhalten an der in der Beschränkung erwachsenen Form der „Chor- oder Kreuzschiffbühne¹⁾“ oder in der Erfüllung des drängenden Geistes von morgen, werden die bisher räumlich angeordneten Dekorationen im wörtlichsten Sinne „nebeneinander“ gestellt (Rouen 1474).

Gleichsam als Ersatz für fehlende klare Illustrationen zu Aufführungen früheren Datums wird gern die Miniatur des Robert Cailleau²⁾ von der Passionsbühne zu Valenciennes (1547) herangezogen³⁾. Aber diese späte Inszenierung eines großen geistlichen Dramas wird nicht mehr überwiegend aus mittelalterlichen Kräften bestritten. Mit Recht hat Borchardt (S. 20 f.) angeregt, hier Einflüsse der Terenzbühne zu erkennen. Denn mit den plastischen Dekorationen des Paradieses, des Sales („L'ostel du Monde“), Tempels, Palastes und der Hölle — die Miniatur ist wesentlich vereinfacht — ist die Szenerie nicht erschöpft. In einer stadtmauerähnlichen Abschlußwand befinden sich die Tore Jerusalems und Nazareths, des „Maison des Evesques“ und die Porte dorée. Nicht mehr das ganze Theater gibt sich dem Auge hin. Nicht mehr die ganze Handlung enthüllt sich lückenlos. Der Spieler geht ab und tritt hervor. Standorte haben den sichtbaren Teil des Theaters verlassen und werden von einer Türe vertreten: die Standszenenbühne ist eingedrungen.

¹⁾ Hammitzsch, S. 5 f.

²⁾ Bühnenbild, 14. Eine Replik bei Cohen Mons, Tafel V.

³⁾ Creizenach I, 167, Literaturang. b. Cohen Mons, S. LXXXVI, Anm. Petersens eigenartige Ansicht (S. 10) wird von Borchardt (S. 20) bestritten.

Eine entfernte Verwandtschaft mit dem Theater von Valenciennes wird der Bühne des Kölner Laurentiusspiels von 1581¹⁾ beigemessen. Niessen²⁾, der uns mit Bild und Stück bekannt gemacht hat, wird sowohl den mittelalterlichen wie den modernen Eigenschaften der Inszenierung vollauf gerecht. Es kann sich hier nur darum handeln, den Grad der Terenznähe oder, wenn man bei den Pariser Beziehungen des Autors Stephan Broelmann an eine Entwicklung französischer Sonderformen glauben will³⁾, den Fortschritt im Vergleich zu Valenciennes festzustellen. Handelt es sich dort um ein „Passionspiel“, das mit der Terenzbühne in Berührung kam, so hier umgekehrt um ein Schuldrama jesuitischer Färbung, das die Alten nach Herzenslust plündert und nur, um größeres Gepränge entfalten zu können und auf das Volk zu wirken, zu altertümlichen Formen greift. Nur der Inhalt berechtigt, von einem geistlichen Drama zu sprechen. Formal an der Antike geschult, erstrebt das Stück die Einheitsszene des Außenraums (Markt), verlegt einen Teil der Handlung hinter die sichtbare Bühne, verteilt die scenae an bestimmte Besitzer und erinnert auch sonst lebhaft an Terenz. Wäre keine Abbildung erhalten, so hätte man bei einer Rekonstruktion nur an die Standszenenbühne denken können. Der Opferaltar, die statua jovis und der Mons Caelius ist als Rest der geteilten Mysterienbühne aufzufassen, dem Schmidt⁴⁾ für das Schultheater ein besonderes Kapitel gewidmet hat. Simultan übrigens kann man das Nebeneinander dieser Ausstattungsstücke kaum nennen, da die gedachte Wirklichkeit nicht allzu sehr von den Maßstäben der Bühne abweicht. Simultan aber ist das Zusammenlegen in der Natur weit entfernter Häuser auf ein Proszenium. Daß der Dichter die Grenzen Roms nicht überschreitet, beweist immerhin sein Bestreben, das Gesetz der örtlichen Einheit zu wahren. Gewiß war er sich der Inkongruenz nicht bewußt, die ein Nebeneinander der scenae des Oberpriesters, Kaisers, Prätors, Kerkermeisters, Papstes usf. im Grunde bedeutet.

1) Bühnenbild, 14.

2) S. 23 ff. Vgl. auch Borchardt, S. 19 f.

3) Flemming, S. 279 f.

4) S. 157 ff.

Die Bühne des Kölner Laurentiusspiels ist also als eine der terenzianischen Einheit des Ortes zuneigende Standszenenbühne zu bezeichnen. Was durch Festhalten am klassischen Vorbild und an der fremden Sprache an Wirkungsmöglichkeiten verloren ging, sollte durch Dekorationen, farbige Kostüme und nie gesehene Geräte zurückgewonnen werden¹⁾. Da es Ansätze zu einer perspektivischen Theatermalerei in Deutschland kaum gab, konnte sich Broelmann nur an das mittelalterliche Dekorationswesen halten. Er ging darin aber nicht so weit, die Funktionen der Standszenenbühne gänzlich zu verwischen. Im wesentlichen bestand die Dekoration in einer realistischeren Umrahmung der scenae, als die Holzschnitte der Terenzausgaben es uns lehren. Mittelalterliche Elemente sind nur der offene Carcer²⁾ und der Mons. Die Ausgänge in die Ferne sind auf die rechte Seite der Bühne gelegt. Der Zweck der Seitenwand an Stelle von Treppen, den vorderen Abgang zu ermöglichen, wird von der Porta Capena verkörpert. Ihr gegenüber haben, da man einen linken Ausgang entbehren konnte, weitere Häuser Platz gefunden. Das Vorhangsystem ist das gleiche wie auf den Hauptansichten zu Rassers „Spil von kinderzucht“.

Ein Unterschied zwischen der Laurentius- und der Standszenenbühne im bisherigen Sinne besteht allein darin, daß das beiden gemeinsame funktionelle Nebeneinander des Standszenenprinzips auf der Kölner Bühne eine dekorative Ausgestaltung gefunden hat, während unsere Vorstellung der Standszenenbühne von der Rekonstruktion Schmidts angeregt wird. Die Möglichkeit eines plastischen Turmes bei Aal und eines Kerkers bei Gart hatte ich selbst erwogen. Aber auch sonst trifft man in terenznahen Schuldramen auf Requisiten und Dekorationen: auf eine Zisterne³⁾, Baum oder Galgen, Stühle und Tische⁴⁾, Höllenrachen, Altar und Berg⁵⁾ oder gar „ein

¹⁾ Die Laurentianer Burse stand in edlem Theaterwettstreit mit dem Gymnasium Trium Coronarum der Jesuiten.

²⁾ Einen „Ansatz zur Umbildung“ kann ich entgegen Flemming im Kerker nicht erkennen, sondern nur ein Rudiment.

³⁾ Z. B. bei Gart und Jordann (Niessen, S. 51).

⁴⁾ Z. B. in Rebhuhns Susanna (Schmidt, S. 158) oder Genneps Homolus (Niessen, S. 49).

⁵⁾ Schmidt, S. 163 f.

gärtlin . . . , mit meyen, gross unnd ein schön röhrbrünlein¹⁾“. Daß die Standszenenbühne, indem sie das mittelalterliche Standprinzip auf die Terenzscena überträgt, zugleich zu Dekorationen greift, kann nicht verwundern. Man muß die Kölner Laurentiusbühne geradezu als Typus der mit Dekorationen arbeitenden Standszenenbühne betrachten, dessen Gegenstück die dekorationslose Standszenenbühne ist, die zwischen dem Lyoner und Rasser typ schwankt. Natürlich sind auch hier wieder Mischformen denkbar und vielleicht gerade verbreitet gewesen. Stellt man sich in der „Comoedia“ des Ensisheimer Pfarrers „die Jerosolimischen Porten“, wie es unentbehrlich ist, und vielleicht auch die Stadtmauer dekorativ angedeutet vor, so wird eine Übergangsform offenbar. Zwischen der Stilbühne und dem älteren Dekorationssystem sind die Brücken nicht abgebrochen: desselben Rasser Spiel von den drei evangelischen Parabeln wird in Dortmund in mittelalterlicher Weise inszeniert²⁾.

Die Bühne des Kölner Laurentiusspieles hätte streng genommen im ersten Kapitel dieser Arbeit behandelt werden müssen. Sie repräsentiert nicht den Einfluß der Terenzbühne auf das ältere Theaterwesen, sondern umgekehrt die umgestaltende Kraft der Tradition. Ihre Behandlung an dieser Stelle rechtfertigt sich nur daraus, daß nach der bisherigen Ansicht der Forschung „die Kindschaft der Laurentianer Bühne nach der Art Valenciennes“ (Flemming) feststeht. Meines Erachtens kann diese Deutung nur innerhalb einer systematischen Betrachtung der Bühnenformen aufrechterhalten werden: beide sind flächige Simultanbühnen³⁾, wobei der Begriff des Simultanen beim Kölner Spiel allerdings erheblich einzuschränken ist⁴⁾. Genetisch ist ein Zusammenhang nicht nachzuweisen. Dort ein Passionsspiel, das neben der unbeschwert verwendeten mittelalterlichen Dekorationskunst für die Gestaltung des rückwärtigen Abschlusses Anregungen von der

¹⁾ Bolte, S. LXXX.

²⁾ (1582) A. Döring, Joh. Lambach und d. Gymnas. in Dortmund, Berl. 1875, S. 116.

³⁾ Vgl. Stumpfl, S. 59.

⁴⁾ Schweckendiek, Verl. Sohn, prägt für die gemäßigte Simultanität der terenznahen Bühne den Ausdruck „natürliche Nachbarschaft“.

Terenzbühne empfängt, hier ein terenzianisches Schuldrama mit dem ausgesprochenen Streben zur Einheitsszene des Exteriores, das zu volkstümlichen Dekorationen greift: Ausgangspunkt und Wege sind verschieden.

Um die entfernteren Auswirkungen der Terenzbühne zu beobachten, wenden wir unseren Blick dahin, wo sich die mittelalterliche Theaterkunst in herbsterlicher Nachblüte entfalten konnte: in das Elsaß und die Schweiz. Bei Boltz z. B. — um mit einem bekannten Vertreter der Simultantechnik zu beginnen¹⁾ — fällt auf, daß neben offenen auch geschlossene²⁾ Häuser verwendet werden, die den Abgang von Personen ermöglichen. Allein da auch das Mittelalter in seltenen Fällen geschlossene Häuser benutzte, ist hier ein Einfluß der Terenzbühne nicht unbedingt erwiesen.

Anders ist es in der „Tragedi . . . Vom großen abentmal vnd den zehn Junckfräwe . . .³⁾“ des Alexander Seitz. Eine „bruck“ stellt das Haus des Vaters dar, in dem der größte Teil des Stückes spielt. Sie „sol vnderscheiden sein mit einem thor / damit ein vorbruck / daruff etlich sprüch gesprochen werdê. Item vff der einen seiten der bruckê / sol vff gericht sein ein kuchin / vff der anderê ein helde / darunter die hochzeit vnd mal gehalten werde.“

Schmidt beurteilt S. 157 diese Beschreibung dahin, daß Seitz „völlig bei der alten Bühne“ bleibt. Aber schon der Ausdruck „vorbruck“ setzt einen Richtungsbezug voraus, der die Gegenüberstellung von Bühne und Publikum wahrscheinlich macht. Der gelegentliche Abgang von Personen und die Schilderung hinter der Szene geschehener Vorgänge⁴⁾ spricht

¹⁾ Vgl. Creizenach III², S. 247.

²⁾ Sant Pauls bekehrung, 1546, z. B. D 4 b: „Jetzt klopfft Symeon vor dem huss Zachei/vnd spricht: 'Hoho/hoschenho/ist niemans dhaim? . . .' Zacheus lügt oben zum Fenster vss hin/vnd spricht: 'Myn güter fründt was lyt üch an? Wartend, ich will dye thür vff than' . . . Zacheus thuth die thür vff/vnd spricht.“

³⁾ 1540, Straßburg. Vgl. Goedeke, II², S. 390 und Creizenach III², S. 266 f.; der „kurtze bericht“ abgedr. b. Bolte, S. LXXVII f.

⁴⁾ Ganz deutlich B 3 a. Der Vater: „dabey wöllen wirs lassen ston Zu vnser preütleit hinin gon/Mit jnen rath weiter haben Was fründ sie doch wöllen laden.“ Die Spielanweisung des Abgangs fehlt. Unmittelbar schließt sich — das Stück kennt keine Gliederung — die nächste Szene an. Preütigam:

für einen — wenn auch entfernten — Einfluß des Terenz. Im übrigen ist die Bühne eine Art Einheitsszene. Man wird sich also ein Podium mit Rückabschluß zu denken haben, der von einer Türe oder einem Schlitz durchbrochen wird. Links, nach vorn oder besser dreiseitig geöffnet, ist die Küche¹⁾, rechts die offene Laube, davor ein Zaun (?) mit einem Tor, das im Stück die Rolle des Eingangs zu den Räumen des Gastgebers²⁾ spielt. Außerdem sind Treppen nötig, welche die Geladenen auf die Bühne führen. Etwa ein solcher Grundriß kommt in Frage:

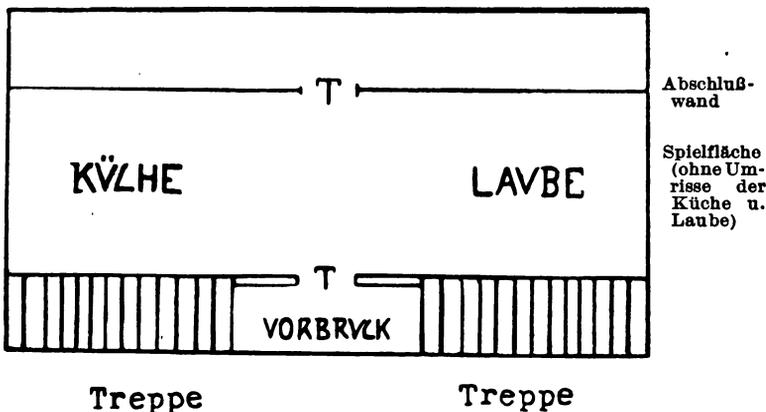


Abb. 1. Entwurf eines Bühnengrundrisses zu Seitz, Trag. v. gr. Abendmahl u. d. zehn Jungfrauen.

Stellt man sich Küche und Laube in mittelalterlichen Interieurdekorationen vor, so erinnert die Bühne im kleinen an „Petre/Paule gangen harbey Johannes/vnd wer unser knecht sey.“ Sie folgen dem Rufe. Er erzählt ihnen, daß Jacob die Reichen vergeblich geladen habe. „Daruff hat mein vatter vnd ich Auch Jacob unser fründ des glich/Mit einander rath beschlagen Wen wir wöllen weiter laden/ . . .“

¹⁾ Sie könnte auch geschlossen sein oder hinter der Abschlußwand liegen, wenn die Bühnenbeschreibung des „berichts, wie man diese Tragedi . . . ordnen wolle“ dem nicht entgegen wäre. In der Küche selbst wird jedenfalls nichts gesprochen: „Vñ soll Petrus alleyn in die kuchin lauffen/die anderen Apostel sein vff der vorbruck warten. Vnd im wider heraus lauffen/sol er zü jnen also sprechen“ (B 4 b) oder „Jetz sol Johannes auch lauffen in die kuchin/vnd eylends wider herauss/ . . .“ (B 5 a).

²⁾ „Itê so er (d. i. der Pharisäer, der unter dem geistlichen Kleid eine kriegerische Rüstung trägt) gestoßen wird für das thor/so ersicht er den teuffel dort ston/ . . .“ (C 1 a).

Valenciennes. Natürlich kann man hier nur in einem beschränkten Sinne von Simultandekorationen sprechen. Der bezeichnende Unterschied aber liegt darin, daß die Brücke in der Tragödie vom Abendmahl nur ein Teil des Gesamtspielraumes ist.

„Und wañ sie kommen zû der brucken / so solle ein jeder part ziehê an jr verordnete statt / vnd warten / bis sie wider durch den trumeter vff der bruck berüffen wirt / Vnd sollen die zwen Keyser jeder zû eim besonderen thor sich zû wendê.“ Die Höfe also befinden sich außerhalb der eigentlichen Bühne. Erst der Trompeter ruft die Spieler auf die Brücke. Julianus und Trajanus haben jeder ihren besonderen Stand. Wer sonst noch einen eigenen Hof besaß, geht nicht recht deutlich hervor, jedenfalls wohl die beiden Parteien der Jungfrauen. Aber nicht nur Stand, sondern auch Spielort war der Platz in der Nähe des Podiums. Hier irgendwo steht am Anfang der „verkeuffer“. Hier laufen die „fünff junkfrauen . . . zûm kremer . . . d'ein krom sol vffgesch(l)agen hon“ (G 5 a f). In den Gassen sammeln die Apostel die begehrten Gäste¹⁾. Auch eine Hölle muß es gegeben haben, in die der Pharisäer hineingezogen wird. Auch die törichten Jungfrauen müssen daran glauben: „Uff soliche sollent die Teuffel ynher rauschen mit einer ketten / vnd sie da mit vmbgeben / vnd hinreissen . . .“ (H 1 b).

Höfe, Krämertisch und Hölle haben also irgendwo in der Nähe des beherrschenden Podiums Platz gefunden, in flächenhafter oder auch räumlicher Ordnung. Man könnte an den Plan zum Luzerner Osterspiel von 1583 erinnert werden, allein die Brunnenbrücke spielt in dem weiten Komplex der altertümlichen Brückenanlage nur eine untergeordnete Rolle, während die „bruck“ bei Seitz Träger der Hauptscenen ist²⁾.

Hans Salats³⁾ „parabel oder glichnus . . . von dem Verlorenen,

¹⁾ „Vff das sollen die Apostel sich zerteylen/in die gassen zûlauffen/vnd bald wider kommen/vnd die gest bringen“ (B 4 b).

²⁾ Deshalb nimmt die Gesamtanlage der Bühne bei Seitz weniger Raum ein. Die Aufführung könnte daher — wie es wohl auch wahrscheinlich ist — in einem geschlossenen Raume stattgefunden haben.

³⁾ Vgl. Hans Salat, Sein Leben und seine Schriften, herausg. v. Jak. Baechtold, Basel 1876.

oder Güdigen Sun¹⁾“ (1537) läßt eine verwandte Bühnenordnung erkennen. Neben jenem Teil des Theaters, der den Hauptszenen gehört, gibt es als zweites Spielfeld den „platz“. Dort steht ein „Örtlizelt“²⁾, in dem Prodigus sich aufhalten kann, wenn er nicht zu spielen hat. Dort sieht er „den vorigen friheit sitzen“, der ein Stück Brot gern gegen die reichen Kleider des verlorenen Sohnes tauscht. Dort wird auch der Bürger wohnen, bei dem sich der Herabgekommene als Schweinehirt verdingen möchte.

Der andere Teil der Bühne — von einem Podium ist nirgends die Rede — ist Träger eines zweimaligen Szenenwechsels. Er stellt am Anfang und Ende des Stückes die Gegend vor dem väterlichen Hause dar, das in terenzianischer Weise geschlossen zu sein scheint³⁾. Unweit steht ein Tisch, auf den der Vater den Anteil des jüngeren Sohnes schüttet⁴⁾. Die nächste Szene spielt größtenteils im Innern des Wirtshauses, wo Prodigus das väterliche Geld verpraßt. Allein das Interieur wird nicht betont. Der verlorene Sohn kommt nach Beginn der Szene vom „platz“ her und geht einfach „zum tisch . . . und redt“. Die Eintrittsklausel holt der Wirt verspätet nach: „Gott willkumm! herin min lieber gast!“ Als Prodigus „fröwli, senger und seitenspil“ herbeiwünscht, „gat der wirt, da er ein ander bübentischli findt“, — ein Ort, über dessen Natur wir nichts erfahren. Das dort versammelte „gsödli“ bringt er „zum tisch“ und stellt dem Junker die Gesellen vor. Sie mögen noch etwas ferne stehen, denn Prodigus sagt: „das sind recht gest, lass inhar gan!“ Die zwischen Interieur, Außenraum und Neutralität schwankende Raumvorstellung erinnert sehr an die auf dem neutralen Proszenium gespielten Innenraumszenen der Standszenenbühne, ist jedenfalls dort nicht möglich, wo ein Interieur eindeutig dargestellt wird.

1) Neudruck v. J. Baechtold i. Geschichtsfreund, 36, 1881, S. 1 ff.

2) Nach V. 394: „So er dann wol usshar in platz kumpt . . .“, nach 404: „Gat dann etwann an ein Örtlizelt“. Oder nach 2008: „. . . so kund unser sun uf den platz . . .“ und nach 2277: „Gat etwan an ein klein örtli, setz sich“.

3) Nach 352: „Der vater und elter sun gond ins hus hinin.“ Der Vater spricht erst wieder, als er das Haus verläßt: „Der Vater bringt fürher und redt darzwischen zum eltern sun.“

4) Nach 374: „dem nach gat der vater herfür, schütt den Teil etc. uf den Tisch und redt . . .“ Siehe auch nach 384.

Beide Szenen, die in der Heimat wie in der Fremde, werden durch eine oft zitierte Spielanweisung verbunden (nach V, S. 510): „Nun kompt die rüstung der anderen landschaft etc. Da sitzt ein tisch voll gsellen, so faht einer an . . .“ Genée, Heinzl, Bolte, Mauermann u. a. deuten sie im Sinne eines Wechsels der Dekorationen¹⁾. Mir scheint sie auszusagen, daß die Gruppe der Zecher durch das Öffnen eines Vorhanges enthüllt wurde. Man kann an eine erweiterte scene der Terenzbühne oder in diesem Stücke besser an das durch einen Vorhang verschließbare Weihnachtshüttlein des Luzerner Osterspieles denken. Der Tisch, auf dem der Vater zuvor des Sohnes Erbe häufte, versammelt nun das „völkli“ der Spielleute und „hüerlin“. Seine Aufstellung auf dem Proszenium und das offene Interieur des Wirtshauses machen die räumlichen Unklarheiten verständlich. Die Zurüstung der anderen Landschaft besteht also in der Stellung der Trinkerguppe hinter dem Vorhang, dem Beschicken des „bübentischlis“, der —

¹⁾ Anders Schweckendiek, Verl. Sohn, S. 31. Der Verf. rekonstruiert die Bühne ganz nach Art des Osterspiels auf dem Weinmarkt in Luzern. Dem ist folgendes entgegenzuhalten:

1. Es ist lediglich eine Vermutung, daß Salat an den Weinmarkt als Spielort gedacht hat. (Das Zitat S. 32 könnte sich auch auf jedes andere Lokal beziehen, wo zuvor das durch das angeführte Zitat ermittelte Spiel stattgefunden hat, oder auch ganz allgemein auf das Heilige Land.)

2. Beim Lesen des Stückes gewinnt man nicht den Eindruck, daß der Dichter eine sehr großartige Inszenierung im Auge hatte. Raum- oder Geldmangel vielleicht haben Salat veranlaßt, eine — wie sie sich mir darstellt — bis zu einem gewissen Grade fortschrittliche Bühne zu wählen.

3. Die vielgenannte Spielanweisung „von der Rüstung der anderen Landschaft“, die der Schlüssel zu der Inszenierung zu sein scheint, findet bei Schweckendiek eine sehr unwahrscheinliche Deutung. Daß man die „andere Landschaft“ erst während des Spieles zurüstete (indem man einen Tisch auf die Brunnenbrücke stellte), nur, damit der Tisch dem Zuschauer auf der Hechtseite nicht vorzeitig den Blick versperre, kann keiner glauben, der die Rolle derselben Brücke im Osterspiel kennt (s. o. S. 8 f.). Der Tisch kann den Blick übrigens gar nicht gehindert haben, wenn das Zuschauergerüst hoch genug war.

4. Schweckendieks Annahme, daß dem Vater, wenn vielleicht auch nur andeutungsweise, ein besonderes Haus zukommt, läßt sich weder beweisen noch widerlegen. Nur bleibt in diesem Falle die Frage offen, warum die Wirtshausszene dann erst zugerichtet zu werden braucht. Der Vater könnte sehr wohl wie Prodigus, wenn er nicht zu spielen hat, einen eigenen Stand besitzen, der nicht zugleich Spielort ist.

wie gesagt — auf offenem Proszenium steht, und dem Aufziehen des in der ersten Szene noch geschlossenen Vorhanges vor dem Hause des Vaters oder Wirtes. Eine Sukzession der Ortsvorstellungen findet statt, ein Nacheinander von Dekorationen nur in sehr beschränktem Sinne.

Wo die Standorte der Hirten, des Landvogtes und seiner Räte, des Teufels, des alten und jungen Bruders usw. untergebracht werden, erfahren wir nicht. Vielleicht erfüllten sie den „platz“, auf dem wir schon ein Örtlizellt, die Wohnung des Bürgers und den Ort des Freiheit angetroffen hatten¹⁾. Dieser Teil des Spielfeldes erinnert lebhaft an den mittleren Ort oder Kreis des geistlichen Schauspiels, der von Standplätzen umgeben war. Die andere Teilfläche des Spielraumes fordert zum Vergleich mit der Luzerner Brunnenbrücke auf. Beiden ist die sukzessorische Technik eigen. Beide kennen eine offene Interieurdekoration mit Vorhangverschluß, aber bei Salat trägt dieser Abschnitt der „Bühne“ wie bei Seitz den größten Teil der Handlung. Die simultane Welt ist nur ein Appendix. Der Verlorene Sohn von 1537 ist fortschrittlicher als das Osterspiel vom Jahre 1583.

Ob dem Wald, wo Hans Salat in Alpnach mehr als ein Jahrhundert zuvor die „urstend“ gespielt hatte²⁾, schrieb Peter Spichtig im Dorfe Lungern 1658 sein Dreikönigsspiel³⁾. Die allgemeinen Zusammenhänge des Unterwaldener Volkstheaters mit der Luzerner Jesuitenbühne hat Heß⁴⁾ verfolgt. Bühnengeschichtlich liegen diese Beziehungen auf der Hand. Wie der Spielraum im Verlorenen Sohn und in geringem Maße im Osterspiel setzt sich auch das Theater Spichtigts aus zwei deutlich unterschiedenen Teilen zusammen: dem „plahn“ oder „platz“⁵⁾ und der „brüge“⁶⁾. Auf dem Plan treffen sich die drei Könige, die aus verschiedenen Gassen aufziehen, beschlie-

1) Vgl. Schweckendiek, Verl. Sohn, S. 39, Abb.

2) Baechtold, Salat a. a. O., S. 56.

3) Herausgeg. v. Franz Heinemann, Geschichtsfreund 56, 1901, S. 153 ff.

4) P. Marianus Rot, Basel 1927, S. 44.

5) Vor V. 125: „König Melchior ziecht mit sei'm Volk auf den platz.“ Nach V. 335: „König Balthasar . . . zeucht mit seinem mohren auf den plahn.“

6) Nach V. 676: „All hie werden die H. H. 3 Konig mit Seitenspihl auf brüge für den Thron Herodis geführt.“ Nach V. 1416: „Sy ziechen von einandren ab der brige.“

Ben die Hirten, ihren „blinden g’spanen“ zu holen, um dem Christkind ein Liedlein zu singen, und mahnt der Engel die drei Weisen, „des Herodis hoff zu meiden“. Die Brücke ist den Herodesszenen vorbehalten (I 3, 5, 6; II 1, 3, 4, 5, 6; III 1, 2, 5), die ungefähr die Hälfte des vieraktigen Stückes bestreiten.

Die dramatische Technik des sukzessorischen Stiles ist überall in die Dichtung eingedrungen. Die Handlung wird in Abschnitte zerlegt, die von komischen Szenen oder Szenen eines anderen Handlungsstammes unterbrochen sind. Wenn die Heiligen Drei Könige den Palast des Herodes verlassen, also „ab der brige“ auf den Platz ziehen und der Engel ihnen den Weg zur Krippe weist, so schließt sich nun nicht wie im älteren geistlichen Spiel die Reise nach Bethlehem an. Die Spielanweisung lautet: „Hie ziechen sye fort.“ Gott-Vater lenkt durch einen religionspolitischen Monolog von der Dreikönigshandlung ab. Dann „wicklen“ die Teufel in den zwei folgenden Szenen „Herodem wider Christum den herren auf in dem Traum“. IV, 1 bringt ein „Gespräch mit ihne selbstem des Heiligen Josephs von der armutt Christi“. Und nun erst (IV, 2) laden „die H. H. Drey König ihre schötz vor dem Stahl ab“ und klopfen an (IV, 3), um das Kindlein anzubeten (IV, 4). In mittelalterlicher Weise entwickelt sich als Parallelszene das Gespräch der Hirten. Die abziehenden Könige wollen im nächsten Wirtshaus übernachten. In IV, 5 beschließen die Hirten, ihren blinden Kameraden zu holen. IV, 6 bringt die Botschaft des Engels an die schlafenden drei Weisen, von deren Unterkunft wir nichts vernommen haben. Und nun erst singen die Hirten „dem geborenen Heiland ein lied“. So sind die Szenen durcheinandergeflochten, als wären sie für die Auftrittsbühne gedacht. Hier aber spielen sie, wie es scheint, nebeneinander auf dem geräumigen Plan. Die stumme Parallelszene¹⁾ muß als Auskunftsmittel dienen.

Und nun zum Leben auf der Brücke! In V, 303 wird der König vom Narren herausgerufen²⁾; in V, 528 läßt Herodes seine Ratgeber zu sich kommen³⁾; am Ende der Szene heißt

¹⁾ Vgl. Heinzel, S. 49 ff.

²⁾ „Herr küng! e kley stoss usen d’nasen!“

³⁾ „Lauf, rüeff meine Rhatgeber gschwind, . . .“

er alles zum Empfang der Weisen bereiten und entfernt sich unter der sonderlichen Motivierung: „Entzwüschten wil ich gen raht schlagen, Was ich zu ihnen guts kön sagen.“ Nach der Begrüßung II, 1 werden die Gäste und die beiden Räte durch den Vorschlag des Königs entfernt, dessen Schätze zu besichtigen. Der Narr geht in die Küche, nach dem Mahl zu sehen, der Bote soll den neugeborenen Judenkönig in den Straßen erfragen. Erst nachdem die Bühne geleert ist, kann Herodes den kräftigen Monolog halten, der seine Verstellung völlig enthüllt. Eine Teufelsszene schiebt sich ein. Dann wird unter allerhand Späßen der Tisch gedeckt. Als es geschehen, heißt der Hofmeister die Gäste kommen. Nach dreihundert Versen Scherz und Schmaus wird „die mahlzeit beschlossen vndt von Tisch aufgestanden“. In III, 1 eröffnet Herodes den Heiligen Drei Königen, daß er mit ihnen im geheimen zu reden habe: „Kompt mit mir an ein andres ort!“ „Sey gehen hinweg vndt legt die Jüdin ihre Kaufmanschaft aus vndt spricht,“ anscheinend also auf der Brücke. Es geht toll her. Schließlich verjagt sie „den mohren mit der ofengablen, nimpt ihren grimpel vndt geht; der Mohr kompt wider . . .“, sagt eine Bosheit über die Weiber und macht sich rasch davon. In III, 2 trennen die Weisen sich von Herodes und „ziechen ab der brige“, wodurch der Plan als Spielfeld wieder in Erscheinung tritt.

Die ausführliche Darlegung der Vorgänge auf dem Podium unterrichtet über dessen Charakter. Ein Rückabschluß, welcher Abgänge und Auftritte ermöglichte, war vorhanden. Gegenüberstellung von Publikum und Bühne ist die notwendige Folge. Da die auf der Brücke spielenden Szenen, abgesehen von dem Kaufmannsstand der Jüdin, ein ausgesprochenes Interieur vertreten, wird es auf dem Boden der Luzerner Tradition an einer dekorativen Andeutung nicht gefehlt haben. Sukzessorisch stellt die Bühne den Thronsaal des Herodes, den Speisesaal, einen Markt oder Laden, ein geheimes Zimmer und das Schlafzimmer des Königs dar, ohne auf den Wandel der Örtlichkeit wahrscheinlich anders als durch Requisiten (Thron, Tische, Gerümpel der Jüdin, Bett [?]) Rücksicht zu nehmen.

Die Gesamtanordnung des Spielraumes erinnert an Seitz:

auf dem Plan ein simultanes Leben, auf der Brücke dort eine Einheitsszene, hier Sukzession¹⁾). Aber im Unterschied zu Seitz und Salat sind auch die simultanen Szenen Spichtigs mit moderner Technik durchsetzt. Sie tanzen durcheinander, als wären sie Kinder der sukzessorischen Bühne.

Ich will die bühnentechnische Analyse altertümlich gerichteter Stücke nicht fortsetzen. Das Ergebnis ist notwendigerweise gering. Es sind zwar allenthalben gewisse Angleichungen an das fortschrittlichere zeitgenössische Theater wahrzunehmen — auf die Gegenüberstellung von Bühne und Publikum z. B. läßt sich bei Montanus, Birk, Sunnentag, Heros u. a. schließen — einen Beweis aber dafür, daß hier nicht eine Entwicklung aus eigener Wurzel vorliege, sondern fremde Einflüsse wirksam gewesen seien, habe ich nicht gefunden.

¹⁾ Wo das Weihnachtshüttlein gestanden hat, läßt sich nicht mit Gewißheit sagen, doch kann man an die im IV. Akt unbenutzte Brücke denken. Der Himmel hatte seinen Platz der Krippe gegenüber. Zwischen beiden schwebte an einem Draht der Stern.

III. Kapitel

Das frühe Jesuitentheater und seine Ableger

Hinter- und Oberbühne, gestaltlich und funktionell, wo sie in Erscheinung treten, von höchster Bedeutung, sind stillschweigend bisher übergangen worden. Die für diese Studien zentrale Entwicklungsreihe Terenzbühne — Standszenenbühne — Meistersingerbühne hatte auf eine durchgehende Ausbildung jener beiden Faktoren verzichtet. Dennoch wäre es falsch, ihren Wert für das Theaterwesen des 16. Jahrhunderts zu unterschätzen. Von allen Erfolgen der theatralischen Experimente dieser Zeit weist die Ausbildung eine Hinterbühne am meisten in die Zukunft.

Daß die Oberbühne auch dort, wo sie sich mit humanistischen Formen vereinigt, ein Kind des mittelalterlichen Theaters ist, steht außer Zweifel. Die Bühne der Rederijker hat u. a. Petersen (S. 26 ff.) in diesem Sinne gedeutet. Stumpfl (S. 68 ff.) hat für das Mittelalter und 16. Jahrhundert die Fälle der Verwendung einer Oberbühne zusammengestellt. Wenn im Solothurner Johannesspiel, dessen Bühnenvorstellung humanistische Einflüsse zeigt, der Himmel¹⁾ sich öffnet, so ist eine Einwirkung des Schweizer theatralischen Stiles unverkennbar.

Auch die Hinterbühne hat eine mittelalterliche Wurzel²⁾. Ihre Verwendung für die „Vertooningen“ der Rederijker erinnert genugsam an die spätmittelalterlichen lebenden Bilder³⁾, die den Vordervorhang bereits kannten. Scheinbar kraft dieser

¹⁾ „Gott vatter vss dem Himmel . . . der Himmel thüt sich wider zt“ (A 8 a). „Christus bättet nach dem touff/der himmel thüt sich vff/der heilig geist kumpt vber in/in gestalt der tuben“ (E 2 a) . . . Vgl. d. Vorschritt f. Luzern: „ . . . ouch sol Himmel grüst sin mitt einem Oberdeckel vnd Vmbhengen, die man könne für zühen“ (Brandstetter, Germania XXX, 325).

²⁾ Derselben Ansicht ist Stumpfl, S. 72.

³⁾ Herrmann, S. 364 ff.

Vorläuferschaft ist sie in den Niederlanden sehr verbreitet. Da auch für das frühe Jesuitentheater die Hinterbühne bezeichnend ist, glaubt Flemming (S. 290 ff.) holländische Einflüsse feststellen zu müssen.

Aber die Personagia sind nicht die einzigen älteren Bühnen-

formen, die imstande waren, die neue Hinterbühne zu entwickeln. Ein

Dekorationsstück wie das Weihnachtshüttlein auf der Luzerner Brunnenbrücke konnte, sobald es auf einer Flächenbühne dem Publikum gegenüber aufgebaut wurde, auf seine allseitige Öffnung verzichten und im Bilde der Gesamtszene die Rolle einer Hinterbühnespielen. Seitz' Spiel vom Abendmahl, Salats Verlorenem Sohn und Spichtigs Dreikönigsdrama lag jedenfalls eine verwandte Bühnengestaltung zugrunde.

Der Titelholzschnitt

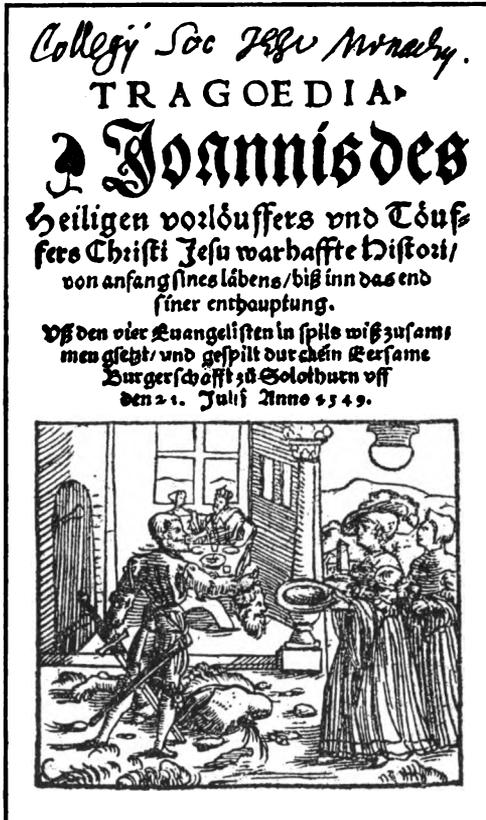


Abb. 2. Titelblatt zu Aals „Tragoedia Joannis. . .“ [Ex. d. Bayr. Staatsbibl., München]

zu Aals Johannes-Tragödie soll unsere Phantasie unterstützen (Abb. 2). Zwar ist es nicht wahrscheinlich, daß Eindrücke der Solothurner Aufführung von 1549 hier zu Worte kommen, da Bühne und Situation¹⁾ dem Drama nicht entsprechen.

¹⁾ Noch unpassender ist die Wiedergabe desselben Bildes in Rassers späterer Comödia, vgl. L. Gombert, Joh. Aals Spiel von Joh. dem Täufer etc., Marburger Diss. 1908, S. 37.

B ü h n e n v e r h ä l t n i s s e im allgemeinen aber haben wir sicher vor uns. Die flache vordere Spielzone wird parallel zum unteren Bildrahmen von einer dreiseitig geschlossenen Interieurdekoration abgegrenzt, die als Hinterbühne zurückspringt. Da Reste einer neutralen Szenenwand fehlen, erinnert nichts an das humanistische Theater. Die realistische Ausgestaltung spricht für den volkstümlichen Geist.

Die theatralischen Elemente der Darstellung ganz allgemein, nicht die fragwürdige Ansichtstreue einer bestimmten Bühne der Vergangenheit geben der Abbildung ihren Wert. Es genüge, hier eine Stütze für unsere Anschauung von der Interieurdekoration im Hintergrunde einer volkstümlichen Flächenanlage gefunden zu haben.

Aber noch eine andere Wurzel kann für die Hinterbühne aufgezeigt werden: die „Badezellenbühne“ Schmidts. Trotz des grundsätzlichen Gassencharakters des terenzianischen Proseniums ist das Innere der Häuser doch auf mannigfaltige Weise in Handlung und Spiel einbezogen. Dort werden Hochzeiten gefeiert, dort kommen Mütter nieder, Rufe ertönen von innen, und Heraustretende sprechen in das Haus zurück. Bei aller Stilisierung, mit welcher die humanistischen Illustratoren die scenae behandeln, geht die den Dramen immanente Natürlichkeit doch nicht gänzlich verloren. Gelegentlich ist ein Blick hinter den Vorhang und in einem Falle sogar in einen dekorativ gestalteten Innenraum gestattet¹⁾. Wenn der Künstler dieses Holzschnittes, wie Herrmann nachgewiesen hat, frei vom Eindrucke eines theatralischen Vorbildes ans Werk gegangen ist, wieviel mehr läßt sich dann die Bereicherung der Szene durch Enthüllung der Innenräume von den Theaterpraktikern erwarten. War der gelehrte Badius bereit, seiner epochemachenden Terenzausgabe dieses Bild beizufügen, so brauchten sich die zahlreichen Schuldramatiker, die mit der funktionell halb mittelalterlichen Standszenenbühne arbeiteten, um die gestaltliche Wahrung des Außenraums noch weniger zu kümmern: Man darf hier ohne Frage viel weiter gehen, als es das in Bühnenfragen so unberedete Material erlaubt²⁾.

¹⁾ Andria I, 1, Lyoner Terenz, Herrmann, S. 306.

²⁾ Auch Stumpfl (Euphorion 29, 1928, S. 262) hält die Einbeziehung des hinter den „Türen“ befindlichen Raumes in das Spiel auf der Terenzbühne für möglich.

In Garts Josephdrama hatte als Kerker wahrscheinlich eine geöffnete scena gedient¹⁾. Ebenso in den Johannestragödien Aals und Krügingers und in Dedekinds „Papista conversus“²⁾. Aber auch andere Innenräume wurden enthüllt. Aal läßt eine „Hoffjungfraw im frowêzimer“ sprechen³⁾. Dann fordert die Seügammm Herodias auf, sich in den Saal zu begeben, und die Regiebemerkung lautet: „Die Künigin vnnnd all jr frowenzimmer gangend heruss“ (P 8 a). Ein Einblick in das Innere war für diese kurze Szene w a h r s c h e i n l i c h. Die Bühne des Wiener Dramatikers Schmeltzl stellt sich Gregor⁴⁾ als „einfache Türenbühne mit einzelner Öffnung“ vor. In Frischlins „Priscianus vapulans“ soll eine Schulstube dargestellt worden sein⁵⁾. Gadenstedt, der Übersetzer des neulateinischen „Tobaeus“ des Schonaeus, verhüllt und enthüllt des Tobias Gäste⁶⁾. Für Brunner hat Stumpfl⁷⁾ die Verwendung von Hinterbühnen nachgewiesen. Im „Josephus“ des Voidius heißt eine Spielanweisung am Anfang der dritten Szene des dritten Aktes: „Sie (d. i. die sich krank stellende Medea) sitzt in einem Stuel mit Küssen beiderseits bestopfft“ (G 8 b). Sieht man nicht deutlich das bei geschlossener Gardine gestellte Bild? In V, 11 spricht Joseph „hinter dem Fürhang, mit welchem das palatium an einem Ort als mit eim besondern Gemach abgewirkt ist“⁸⁾.

Weitere Beispiele lassen sich leicht finden. Die Hinterbühne in Verbindung mit „Türen“ (scenae) oder einem andersartigen Bühnenabschluß ist also schon vor und auch neben dem Je-

¹⁾ S. o. S. 24.

²⁾ Schmidt, S. 152.

³⁾ „Dört eben gandt daher dry man. Es ist mein Herr der Kämmerling.“

⁴⁾ Wiener szen. Kunst, Wien 1924, S. 37. Vgl. dagegen Stumpfl, Süd-deutsche Bühnenformen vor Einführung der italienischen Verwandlungsbühne, Ztschr. f. dtische. Philologie, 53, 1928, S. 60.

⁵⁾ Flemming, S. 295.

⁶⁾ Bolte, S. XC.

⁷⁾ Hallische Neudrucke Nr. 258/260, S. XXIX ff.

⁸⁾ (R 1 b). Die dritte Verführungsszene spielt bei halb geöffnetem Vorhang, V, 3 (Wirtshausinterieur) völlig auf der Hinterbühne, wobei eine benachbarte scena die Rolle des verschließbaren Hauseingangs übernimmt. Für die Intérieurszenen des Banketts und der Wohnung des Schlafes hingegen wurde das Proszenium benutzt, dessen Bedeutung als Außenraum im übrigen aufrecht-erhalten wird.

suitentheater üblich gewesen. Die systematische Anwendung dieses Prinzips und seine Durchbildung zum Typus ist das Verdienst der Jesuiten. Über das deutsche Jesuitentheater sind wir durch Flemmings wertvolle Arbeit aufs beste unterrichtet. Die Ergebnisse, soweit sie die Gestalt der Bühne betreffen, können sich zum Teil auf ungemein klar sprechende Spielanweisungen stützen und werden durch das überlebende Theater Oberammergaus gesichert, das schon von Trautmann¹⁾, Köster²⁾ u. a. zu der Ordensbühne in Beziehung gesetzt worden war. Nur in Einzelheiten ist die Darstellung nicht restlos überzeugend. Die Dramatiker der beiden ersten Generationen lassen jene eindeutigen szenischen Bemerkungen, wie Joseph Simon sie kennt, stark vermissen. Bei Gretser muß das Öffnen und Verschließen der Hinterbühnen aus Handlung und Situation erschlossen werden. Kein „aperitur“ „clauditur“, „sipopario reducto“, „valvis diductis“, „scena aperta“ kommt dem Forscher entgegen. Sollte das den Gedanken nicht nahe legen, daß der spätere Typus noch nicht zur vollen Ausprägung gelangt ist? Eine Dialogstelle wie diese: „Warum ich euch geruft herein“ kann nach dem Zeugnis des Schul- und Meistersingerdramas niemals als genügender Beweis für die Enthüllung eines Innenraums betrachtet werden. Die Münchener Hester-Inszenierung würde ein völlig anderes Bild ergeben, wenn man von der Teilung der Bühne in kurzfristige Orte Gebrauch machen wollte, übrigens angesichts der mittelalterlichen Rudimente Berg und Markt gewiß kein Anachronismus. Daß Gretser³⁾ mit primitiven Interieurdekorationen sich bemüht haben sollte, auf der Hinterbühne eine Landschaft auszudrücken, scheint mir ganz unglaublich. War eine dekorative Andeutung wirklich vorhanden, was noch zu beweisen wäre, so mochte sie nach der Art des Mons auf der Bühne der Münchener Hester auf dem Proszenium Platz gefunden haben. Ähnlich ist es mit dem Wald bei Bidermann⁴⁾. Das Öffnen und Schließen des Höllenrachens ist z. B. ein mittelalterlicher Effekt. Warum soll der gleiche Vorgang auf einmal durch das

1) Oberammergau u. s. Passionsspiel, Bamberg 1890, S. 90 ff.

2) Euphorion 24. Bd., 1922, S. 497.

3) Flemming, S. 19.

4) Flemming, S. 41 f.

Enthüllen und Verschließen der Hinterbühne dargestellt worden sein? Flemming gibt keine nähere Begründung. Viel wahrscheinlicher für Gretsers „Lazarus“ und Bidermanns „Cenodoxus“¹⁾ ist die Aufstellung einer plastischen Höllendekoration seitwärts auf der Vorderbühne, wie sie das Passions-theater zu Gmünd noch gegen Ende des 18. Jahrhunderts verwendete (Abb. 4). Meiner Meinung nach verlangt die „Comœdia de Lazaro resuscitato“ keineswegs „eine bislang noch nicht bekannte Bühnenform“. Die Terenzbühne mit einer erweiterten und enthüllbaren scena und einem plastischen Höllensachen zur Seite genügt allen Anforderungen dieses Stückes. Gretsers Bühne unterscheidet sich nur funktionell durch unbedenkliche Ausnutzung des gewonnenen Innenraums. In diesem Punkte ist die Münchener Hester durch die Entfaltung von Nebenbühnen noch weitergegangen und hat damit einen neuen Typus erschlossen.

Schränkt man die Ergebnisse Flemmings für die erste Generation in dem angedeuteten Sinne ein, so tritt eine Entwicklung zur Jesuitenbühne zutage, die sonst völlig verlorengeht. Dann erübrigt sich es auch, die Anfänge der Jesuitenkunst in Holland zu suchen, wenngleich Anregungen von dorthier nicht ausgeschlossen sind. Und endlich, man wird zu einer anderen **D e u t u n g** gelangen.

Flemming bezeichnet das frühe Jesuitentheater als kubische Simultanbühne und teilt ihm in der Entwicklung der simultanen Formen die dritte und fortgeschrittenste Stufe zu. Ob der Ausdruck „plastische Simultanbühne“ für das räumliche Theater des Mittelalters geeignet ist, „da die Häuser wie Baldachine über gotischen Heiligen über den Raum verteilt stehen“²⁾, lasse ich dahingestellt. „Kubische Simultanbühne“ jedenfalls ist reichlich weitschweifig. Auch die Bühne eines Montanus, wo sie mit Zelten arbeitet, „da die Flügel zu beiden seiten uffgeschlagen seyen“, eines Heros, Salat und Spichtig kann diese Bezeichnung beanspruchen. Was unterscheidet sie von dem Theater Gretsers oder Bidermanns? Nicht der „Kubus“ d. h., die Verwendung eines plastischen Innenraumes, nicht die Simultanität, die bei jenen gestaltlich noch ausge-

¹⁾ Flemming, S. 39.

²⁾ Flemming, S. 279.

prägender ist, sondern die Tatsache allein, daß die Jesuiten eine Terenzbühne benutzen, die sie volkstümlich abgewandelt haben, während jene die Bühne des Mittelalters modernisieren.

Aber es liegt nicht allein am Wort. Nirgends stellt Flemming den Zusammenhang des Ordens theaters mit der Terenzbühne dar. Im Gegenteil, er meint, daß die Jesuiten die „Anlehnung an die Terenzbühne“, welche er in Valenciennes zu erkennen glaubt, „überwinden“ (S. 29). Doch schon seine Deutung des Passionstheaters von Valenciennes ist anfechtbar. Es ist hier nicht „alles in die Fläche gedrängt, gleichsam zu einem für alle Szenen benutzbaren Prospekt“. Die „plastischen“ Interieurdekorationen des Saales, Tempels und Palastes erstrecken sich nach vorn, und die Hölle gar dehnt sich bis zum Rande des Podiums aus. Nur die Türen, das einzig Terenzianische dieser Inszenierung, ordnen sich in eine Ebene ein, und gerade diese Türen sind den Jesuitenregisseuren gang und gäbe. Vier Türen benötigt nach Flemmings Rekonstruktion Gretsers „Lazarus“¹⁾ (neben drei Hinterbühnen), zwei Türen und ein Palasttor Bidermanns „Cenodoxus“ (S. 191), zwei Türen die unter der Nachwirkung des frühen Jesuitentheaters stehende Dekoration des Pariser Kollegs Louis le Grand von 1732²⁾, zwei Türen und zwei Tore die Einheitsszenerie von Rennes³⁾, die gleiche Anzahl Oberammergau in seiner älteren Gestalt. Völlig in seiner Fläche aber — um an die Flemmingsche Deutung von Valenciennes wieder anzuknüpfen — befinden sich die Vorderabschlüsse der Hinter- und Nebenbühnen auf dem Theater der Jesuiten. Bei geschlossenen Vorhängen besteht der einzige Unterschied zur Terenzbühne in der Breite der scenae. Die Simultanität der auf den Hinterbühnen angenommenen Orte wird dem Betrachter erst im Verlauf des Spieles klar; die Gestalt der Bühne, die Gmünd (Abb. 4) reiner als Oberammergau überliefert, offenbart dem ersten Blick ihre terenzianische Vergangenheit.

Ist die humanistische Bühne als Ausgangspunkt, der volkstümliche Einfluß, der in Flemmings Deutung einseitig zu Worte kommt, als umschaffende Kraft gekennzeichnet, sind endlich einzelne Schuldramen genannt worden, welche die Ent-

¹⁾ S. XV.

²⁾ Bühnenbild 37, 7.

³⁾ Bühnenbild, 37 6; Flemming, S. 292.

wicklung der frühen Jesuitenbühne vorbereiten, so gilt es nur noch, einen Blick auf die funktionellen Verhältnisse zu werfen. Für die weitere Entwicklung dieses ersten Bühnentypus der Societas, für die Bestimmung seiner Varianten und seiner Topographie läßt sich der Darstellung Flemmings nichts hinzufügen.

Die Hinterbühnen der Münchener Hester¹⁾ stellen Hamans Gemach, das cubiculum regis, den Thron- und Tafelsaal, das Palasttor und Frauengemach vor. Man könnte den simultanen Charakter dieser Nebenordnung leugnen, könnte etwa an einen Flur im königlichen Schlosse denken, wenn Mons und Marktstände uns nicht anders belehrten und das Proszenium nicht häufig als „hortus“ bezeichnet würde. Von einer terenzianischen Straße vor benachbarten Häusern ist jedenfalls keine Rede. Wir haben es vielmehr mit einer Art Standszenenbühne zu tun. Waren aber dort durch Verlegung der Standorte hinter die Bühne bei der Wahrung des terenzianischen Exterieurs die scenae nur zu Höfen (Ständen) geworden, so hat der mittelalterliche Einfluß sie hier zu Standorten, d. h. Ständen mit eigenem Spielfeld weiterentwickelt. War dort alles Spiel auf das Proszenium gedrängt, das sich wechselnd von den Höfen des Hintergrundes beherrschen ließ und dadurch einen stark sukzessorischen Charakter annahm, so zieht es sich hier in überwiegendem Maße in die geöffneten Häuser zurück. Die Vorderbühne wird dadurch entwertet. Was die Standszenenbühne, wenn sie einen Kerker darzustellen hatte, gelegentlich einmal der humanistischen Tradition entgegen wagte, ist hier Regel geworden. Die Standszenenbühne hat sich zur Standortbühne gewandelt²⁾.

Die Bewegung auf dem Theater ist dem mittelalterlichen Rhythmus näher gekommen. Prozessionsartig schreitet das Spiel zwischen den scenae hin. Die Repräsentation des Weges, die auch die Standszenenbühne pflegte, tritt in den Vordergrund. Das Proszenium, noch immer sukzessorisch, „vieldeutig“, wie Flemming es nennt, erinnert an den „Kreis“ der Passionsspiele. Andererseits sind die terenzianischen Elemente der dramatischen Form nicht zu verkennen.

¹⁾ Vgl. die ausführliche Analyse bei Rud. Schwartz, Esther im deutschen und neulateinischen Drama der Reformationszeit, 1898², S. 141 ff.

²⁾ Über „Ort“ vgl. o. S. 7, Anm. 1.

Ein Besitzwechsel der Türen und Nebenbühnen scheint zunächst nicht Brauch zu sein. Die Mittelbühne aber verändert schon in der Münchener Hester ihre Bedeutung. Anfangs genügt ein Wechsel des Mobiliars. Bei Bidermann (1578—1639) denkt Flemming bereits an veränderliche Wanddekorationen, bei Joseph Simon (1594—1671) an Telari. Die Sukzession, bei Sachs auf das Proszenium beschränkt, wird von den Jesuiten auf die Mittelbühne verwiesen, und es ist zuzugeben, daß darin ein Weg zur selbständigen Ausbildung der barocken Bühne beschritten wurde. Die märchenhafte Entwicklung des italienischen Profantheaters aber kam den erfindungsreichen Patres zuvor.

Geringe funktionelle Abweichungen zeigt das Passionsspiel von Schwäbisch-Gmünd. Ich habe seine Bühne (Abb. 4), obwohl sie erst in den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts nachzuweisen ist¹⁾, schon herangezogen. Irgendein unmittelbarer Zusammenhang mit dem Orden scheint nicht zu bestehen, da sich die Societas Jesu in Gmünd nicht niedergelassen hat. Die notwendigen Beziehungen werden ähnliche wie in Oberammergau sein²⁾.

Daß die Passionsbühne von Gmünd den Typus des frühen Jesuitentheaters verkörpert, braucht nach allem bisher Gesagten nicht in extenso ausgeführt zu werden. Ein Blick auf die der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstammende Skizze (Abb. 4) genügt. Die terenzianisch-jesuitische Szenenwand als Abschluß des breiten Proszeniums nähert sich dem Typus, den Flemming für Bidermann nachgewiesen hat: zwei breite Hinterbühnen und zwei schmalere Öffnungen als Eingänge. Die Reste simultaner Dekorationen zur Linken erinnern an den Mons der Münchener Hester. Die Kulissendekorationen der Hinterbühnen schließlich entsprechen der Entwicklung, die das Jesuitentheater mit Joseph Simon und über ihn hinaus genommen hat.

Nur in einer Hinsicht kann die Gmünder Bühne nicht unbedingt als typisch gelten: ihre bescheidene Anlage verheimlicht die Pracht und Größe, die das Ordens theater anderenorts zu entfalten wußte. Es mag der Mangel an einer dekorativen Andeutung gewesen sein, welcher die schmalen scenae ihre

¹⁾ S. u. S. 95.

²⁾ Flemming, S. 55.

Rolle als Palasttor vergessen ließ. Unter der Bezeichnung Portal dienen sie dem Auftritt und Abgang schlechthin. Zu Beginn des Spieles geht Christus „mit denen 3 Jüngern bey mittlern portale heraus“¹⁾ und entfernt sich, nachdem er der Mutter seinen Tod verkündet hat, ebendahin. In der ähnlichen Marienszene am zweiten Tag „prodeunt“ die Frauen „per Portale laterale minus, . . . Joannes autem per mediam portam“ und „abeunt per Portale medium“. II, 5 „prodit Judas per Portale laterale minus cum fune ad cingulum“. „Judaei abeunt“ (am Ende der Herodesszene) „et reducunt Christum ad Pilatum zuvor in das kleine Portal bis Herodes ausgesprochen“.

Aus diesen beliebig herausgegriffenen Beispielen wird die Bedeutung der beiden Portale klar. Sie sind nicht mehr Standscenae, wie die Türen der frühen Jesuitenbühne, sondern — wie bei Sachs und Shakespeare — schlichte Auftritt Gelegenheiten. Über Sachs hinausgehend, ist der Unterschied zwischen dem hinteren und dem seitlichen Auftritt über die Treppen geschwunden. „Ex altera parte (späterer Zusatz: „unten“) prodit Maria cum comitibus“, wie sie zu anderer Gelegenheit „per portale laterale minus“ die Bühne betritt. Der Zutritt zu den Palästen scheint regelmäßig durch die geschlossenen oder offenen Vorhänge der Hinterbühne selbst zu erfolgen²⁾.

Die Hinterbühnen pflegen wie schon bei der Münchener Hester und bei Bidermann eine bescheidene Sukzession. Der Saal des Abendmahles, des Pilatus und der Geißelung wurde von dem linken, die Häuser des Kaiphäs, Annas und Herodes von dem rechten Kulissenraum dargestellt. Ob mit dem Besitzwechsel dieser „scenae“ ein Wechsel der Dekoration Hand in Hand ging, ist nicht festzustellen. Die einzige dahin deutende

¹⁾ Die Spielanweisungen entnehmen wir der Hs. v. 1769 (s. u. S. 91).

²⁾ Als Beispiel die Bewegung der zweiten und dritten Station des ersten Tages: „Aperitur locus consilii Judaici.“ Beratung. „Hic clauditur et prodit Judas ex altera parte.“ Monolog. „Pulsat Judas fores et prodit Levi servus.“ Judas will eingelassen werden. „Intrat iterum Levi“, um zu fragen. Er kommt zurück, fordert Judas auf, mitzugehen. „Abit Levi et aperitur locus consilii.“ Verhandlung. „Clauditur.“ Kurzer Monolog des Judas. „Abit Judas (bey neben portal).“ — Das Palastportal der Jesuitenbühne hat den Zweck, jene terenzianischen Klopff- und Eintrittszenen auch bei geöffnetem Hause zu ermöglichen. Ein ständiges Verschließen und Enthüllen des Interieurs wie hier in Gmünd führt zum gleichen Ziel.

Bemerkung ist zu unklar¹⁾. In der vierten und zehnten Station des zweiten Tages sind beide Säle gleichzeitig geöffnet²⁾, ein Zeichen dafür, daß die simultane Bühnenidee nicht völlig geschwunden ist.

Im allgemeinen aber zielt die Tendenz des Gmünder Passionsspiels auf die Überwindung der mittelalterlichen Tradition. Die Sukzession der Ortsvorstellungen auf Hinterbühnen und Proszenium, die Preisgabe³⁾ des Standszenenprinzipes für die beiden Portale sind unübersehbare Anzeichen dieses Vorganges. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurde, wie Chronik und Bild bezeugen, der Höllenrachen in den Ölberg verlegt und damit das Nebeneinander dieser beiden Dekorationsstücke in ein Nacheinander abgewandelt. Schließlich wird auch der Baum des Judas, der zunächst seitwärts in der Nähe des Ölbergs stand, der Hinterbühne anvertraut⁴⁾.

Dem Passionsspiel von Schwäbisch-Gmünd liegt eine Bühne zugrunde, die gestaltlich dem Typus der frühen Jesuitenbühne entspricht, funktionell aber durch weitgehende Überwindung des Standszenenprinzips eine möglicherweise nicht untypische Nachreife verkörpert.

Überraschend verwandt jedenfalls sind die Bühnenverhältnisse des von A. Peter⁵⁾ veröffentlichten Zuckmantler Passionsspiels, das bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein und wie in Gmünd seit „urdenklichen Zeiten“ gegeben worden sein soll. Ein Proszenium mit seitlichen Treppen (Auftritt und Abgang „unterseits“) und simultanem Aufbau des Ölbergs und Höllenrachsens (?), eine verschließbare Hinterbühne, welche Paradies, Tempel, die Häuser des Kaiphas, Hausvaters, Annas, Herodes und Pilatus vorstellt, und ein oder zwei ihr benachbarte schmale Eingänge „oberseits“: das

¹⁾ I, 6. „Hic clauditur domus Caiphae . . . der obere saal wird aufgezo- gen und gleich wieder z u g e r i c h t e t“. In I, 9 stellt er das Haus des Annas dar.

²⁾ „Beyde saal bleiben offen bis die Scribae zurückkommen.“ „Pilatus und Herodes umfassen sich. Beyde Saal aufgezo- gen.“

³⁾ In diesem Sinne rudimentär ist die Verwendung des Mittelportals als Kerker (Vorspiel).

⁴⁾ So wenigstens nur läßt sich der Widerspruch Holzwarths (s. u. S. 90) mit der schriftlichen und bildlichen Überlieferung erklären.

⁵⁾ Programm des k. k. Obergymn. zu Troppau, 1868, S. 1 ff. und 1869, S. 1 ff.

ist die Bühnenform, die sich aus den vorbildlich beredten Spielanweisungen ungezwungen ergibt. Aber auch funktionell steht das Spiel mit Gmünd auf einer Stufe. Abgesehen von den Resten einer Simultandekoration, ist das Nacheinander überall durchgedrungen. Die ehemaligen scenae neben der Hinterbühne sind einfache Eingänge geworden. Nur vorübergehend wird dort noch wie in Gmünd der Kerker lokalisiert¹⁾. Der Bedeutungsunterschied zu dem Auftritt über die Treppen ist geschwunden. Nach Vers 808 geht Maria „unterseits hinein“, nach 1434 „oberseits heraus“, nach 848 kommt „oberseits . . . Maria, unterseits kömmt Jesus mit den Jüngern“, nach 838 „geht einer mit einem Wasserkrug vorbei von unterseits bis oberseits“. Diese Beispiele zeigen, daß der Ort des Auftritts eine Frage der Bewegungsregie geworden ist. Der Eintritt in den Saal wird ohne ein Palasttor zur Darstellung gebracht²⁾.

Durch geringe wörtliche Übereinstimmung und die Verlegung der Kreuzigung vom Theater auf einen benachbarten Berg mit Zuckmantel verbunden ist das Passionsspiel von Böhmenkirch³⁾. Obwohl es in der Nachbarschaft Gmünds erwuchs, sind unmittelbare Beziehungen dahin nicht festzustellen. Pfarrer Ostertag hat den Text 1739 wahrscheinlich aus Eigenem, Zeitgenössischem und Mittelalterlichem unter starker Benutzung des Wildschen Passionsspieles zusammengesetzt⁴⁾. Die erweiterte Fassung der Handschriften stammt aus dem Jahre 1742. Gmünder Einflüsse machen sich nur selten, außer in der Führung einzelner Szenen in den Themen der Zwischenspiele, den Spielzeiten und vielleicht in den Verhältnissen der Bühne geltend, die indessen auch von anderer Seite angeregt

¹⁾ Nach V. 1424: „Christus wird in'n Kerker geworfen . . . NB. Dieser wird im obern Eingang vorgestellt.“

²⁾ Nach V. 1792: „Halb aufgezogen“. Annas gegen die Diener: „O Jüngling zart, ich bitt dich hoch, Bei deinem Herrn anmeld mich doch . . .“. Es geschieht. Herodes will ihn empfangen. Diener zu Annas: „. . . der Herr belieh nur einzugeh'n“. Spielanweisung: „Hier wird gar aufgezogen.“

³⁾ Herr Stud.-Ass. Fischer in Geislingen, der die Güte hatte, mir im Einverständnis mit Herrn Pfarrer Himpel in Böhmenkirch eine Abschrift der Handschriften zur Verfügung zu stellen, bereitet eine Textausgabe vor.

⁴⁾ Vgl. Is. Fischer, Aus dem Inhalt d. Böhmenkircher Passionsspieles von 1742, Remszeitung Gmünd, 1926, Nr. 72, 73 u. 75.

sein könnten. Leider verhindert der terminus „Herauskommen“, der in gleicher Weise für den Eintritt von vorn „oberseits“ und von hinten in den geöffneten Saal verwendet wird, und die mangelhafte Bezeichnung des Vorhangöffnens die letzte Klarheit. Fraglos aber steht die Bühne dem Zuckmantler Typus nahe: Proszenium¹⁾, Hinterbühne²⁾ und Eingänge waren vorhanden. Der Ölberg wurde auf der Hinterbühne dargestellt³⁾; wo die Hölle gestanden hat, ist nicht festzustellen. War ihr Ort an der gleichen Stelle, so sind die letzten Reste des Nebeneinander überwunden. Die Sukzession auf Vorder- und Hinterbühne und der Schwund der Standszenenbedeutung für die Eingänge stellen eine Bühne vor, die sich bei aller funktionellen Verwandtschaft zu Gmünd von dem Theater eines Gretser oder Bidermann ziemlich entfernt. Wenn ich sie richtig erkenne, ist die Erinnerung an die Augsburger Tapetenbühne⁴⁾ am Platze.

Das bildliche Material Gmünds ist als Paradigma für die Gestalt des frühen Jesuitentheaters von Bedeutung. Die Betrachtung der Funktionen wies andere Wege; Zuckmantel und Böhmenkirch bestätigen das Ergebnis: Oberammergau verkörpert — von palladesken Einflüssen sei hier abgesehen — nur die e i n e Möglichkeit der Nachkommenschaft des frühjesuitischen Bühnentyps. Mit der feststehenden Bedeutung seiner Häuser und der dekorativen Bestimmtheit seiner Tore steht es auf einer älteren Stufe, die es z. T. wohl erst nachträglich eingenommen hat⁵⁾. Es unterscheidet sich

¹⁾ Die Anlage geht am besten aus der Szene des Judenrates hervor. Nikodemus braust auf (V. 950 ff.): „Ich hab jetzt genugsam vernommen in euren Rat will nit mehr kommen, . . . und geh auf dem Theatrum naus, . . .“ Spielanweisung: „Nicodemus geht auf die Bruck hinaus und spricht.“ Er hält eine Ansprache an das Publikum. Darnach debattieren die Juden auf der Hinterbühne weiter.

²⁾ Am Ende der Abendmahlsszene. Nach V. 444: „Der Fürhang wird zugezogen, Genius 2 kommt heraus, . . .“ Abraham nach V. 1974: „. . . Drum will ich in den Tempel gehen, will meinem Gott ein Opfer geben.“ „Der Fürhang wird geöffnet.“ Vgl. ferner die Spielanweisungen nach V. 1092 und 2557.

³⁾ Nach V. 1076: „Auf dieses lasset sich ein Engel auf dem Ölberg sehen . . .“ Nach V. 1092: „Der Engel wird mit dem Fürhang verdeckt . . .“

⁴⁾ Flemming, S. 85 ff.

⁵⁾ „Im Gegensatz zum heutigen Bestande wird 1662 noch das Haus des Herodes und Kaiphas als Nebenbühnen gebraucht neben denen des Pilatus und Annas.“ (Flemming, S. 56.) Ist Trautmanns Ansicht (Ober-

in diesem Zustande von Gmünd wie die Standszenenbühne eines Johannes Aal von dem Theater der Meistersinger.

Die einzelnen Stufen dieser Entwicklung aufzufinden, dürfte nicht gelingen. Sie ist nicht autochthon, sondern von Einflüssen bestimmt. Die Bühnen eines Sachs und Wild, die Wandertheater der Englischen Komödianten predigten die freie Verwendung der scena an allen Orten. Ansätze einer Entwicklung lassen sich bei der Münchener Hester¹⁾ und den Bühnen Gretsers oder Bidermanns erkennen.

Die literargeschichtliche Forschung hat den Übergang vom mittelalterlichen zum modernen Drama von jeher mit Interesse begleitet. Aber antikische Themen und Motive stehen nicht im Vordergrund, und die Lehre von der zeitlichen und örtlichen Einheit wurde nur selten eingehalten. Die literarischen Novitäten des Renaissancedramas also sind nicht von Dauer. Und dennoch gibt es ein modernes Drama, eine moderne Technik, dennoch steht Shakespeare am Ende des Jahrhunderts.

Wie war das möglich?

Nicht alle Nerven und Adern dieses großen organischen Wachstums, sondern sein Herz suchte diese Arbeit zu erkennen: Keimen und Entfalten des Nacheinanders. Passions- und Fastnachtspiele, Volks- und Jesuitenbühne verrieten Ansätze oder Einflüsse der neuen Technik. Die Standszenenbühne, die Terenzbühne mit Volkstümlich-Mittelalterlichem sättigend, war Schoß ihrer Entwicklung.

Der Mangel an wegbereitenden Voruntersuchungen, die unerhörte Vielheit der Erscheinungen, die Unsicherheit der wissenschaftlichen Ergebnisse für diese Epoche und die notwendige Beschränkung auf das deutsche Drama und Theater nehmen diesen Blättern von vornherein jede Möglichkeit, eine erschöpfende oder abgerundete Darstellung zu geben. Nicht mehr als eine bescheidene Anregung wollen sie sein.

ammergau u. s. Passionsspiel, Bamberg 1890, S. 94) richtig, daß 1750 die Szenen bei Pilatus und Annas noch auf der Mittelbühne spielten, so käme das ältere Oberammergau dem Zuckmantler Typus erheblich näher.

¹⁾ Ich erinnere an die seitlichen Tore, die Flemming allerdings im Ungewissen läßt, und besonders an die Sukzession auf der Mittelbühne, welche die Überwindung des Prinzips der Standortscena für diesen Bühnenteil bedeutet.

Anhang

Das Passionstheater von Schwäbisch-Gmünd

(Materialien)

Einleitung

Veröffentlichtes Material und Literatur

J. Holzwarth¹⁾ veröffentlichte 1856 den Text eines Passionsspiels aus Schwäbisch-Gmünd, das dort am 7. und 8. April 1803 zum letzten Male dargestellt worden ist. Seine einleitenden Bemerkungen, welche die damals noch lebendigen Erinnerungen an das Spiel sammeln, sind die Fundgrube für zahlreiche nicht nennenswerte Artikel in Lokalzeitungen geworden.

Auch die Behandlung des Passionsspiels bei Grimm²⁾ und in der Oberamtsbeschreibung³⁾ schließt sich an Holzwarth an oder verweist auf ihn, ebenso Johannes Scherr⁴⁾ in seiner Jugenderinnerung, die ohne Recht Anspruch auf Originalität erhebt.

Neues Material publizierte nur R. Weser⁵⁾ in seinem Artikel über Gmünder Musiker, der die zum Passionsspiel gehörigen Sing- und Zwischenspiele anführt, und Marquart⁶⁾ durch die Entdeckung einer die Aufführung betreffenden Eingabe des Bücherfiskals Cooperator Vogt, endlich der Verfasser selbst in wenigen Zeilen⁷⁾, die den damaligen Stand unserer Kenntnis darlegen.

Aus der Lebenszeit des Passionsspiels sind nur zwei unseren heutigen Programmheften vergleichbare Druckschriften erhalten⁸⁾: „Jesus der Leidende, mit dem Vorspiel: Joseph, von sei-

¹⁾ Kathol. Trösteinsamkeit, 1856, S. 117 ff. (Exempl. Stadt-Bibl., Köln).

²⁾ Gesch. d. ehem. Reichsstadt Gmünd, Gmünd 1866.

³⁾ Beschreibung des Oberamts Gmünd, herausgeg. v. d. königl. stat.-topogr. Bureau, Stuttgart 1870.

⁴⁾ Das Passionsspiel von Gmünd. Eine Jugenderinnerung. In Nord und Süd, April 1883, S. 88 ff.

⁵⁾ Alte Gmünder VII, Remszeitung 1910, Nr. 140/141.

⁶⁾ Das Gmünder Passionsspiel, Remszeitung 1910, Nr. 151.

⁷⁾ Ein Ruf an die Bevölkerung, Rems- und Gmünder Zeitung, 7. Aug. 1926.

⁸⁾ Im Besitze des Herrn Stadtpfarrers Weser in Söflingen bei Ulm.

nen Brüdern erkannt. Betrachtet und vorgestellt von einer Bürger-Gesellschaft der kaiserl. freien Reichsstadt Schwäbisch-Gmünd. All da gedruckt mit Ritterschen Schriften. 1779.“ und „Die Geschichte der Leiden Jesu. Mit obrigkeitlicher Genehmigung vorgestellt von einer bürgerlichen Gesellschaft in Schwäb. Gmünd. 1803.“ Das erste Schriftchen enthält eine Platzordnung, eine Erläuterung des Zusammenhangs zwischen Josephdrama und Passion und den Text zahlreicher Arien und Chöre, das zweite eine Bitte an die „lieben Mitbürger“ um Nachsicht und den Text der Eingangskantate.

Unveröffentlichtes Material

Die Gestalt der Bühne unseres Passionsspieles ist in zwei Abbildungen, einer kolorierten Zeichnung¹⁾ und einem Ölbild²⁾, überliefert. Beide stammen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Einteilung des für die Zuschauer bestimmten Platzes kennen wir aus einer Grundrißskizze³⁾. Wir werden die Bilder später genauer betrachten.

Der Text des Spieles, den Holzwarth nach der etwa 1812 gefertigten Kopie einer Originalhandschrift ohne Veränderungen abgedruckt haben will, ist mir außerdem in drei Handschriften bekannt geworden. Die älteste von 1769⁴⁾ ist im Besitz des Herrn Stadtpfarrers Weser in Söflingen bei Ulm. Sie trägt die Titel: „Traur-Spiel oder Geschicht dess Leydenten und Sterbenten Heylands Jesus Christus In 24 zerschiedene Auftritt abgetheilt Und öffentlich ausgeführt in der hochl dess Hl. Römischen Reichs Kayserl. Freyen Statt Schwäbisch-Gmünd Also das die erste 12 Abänderungen am Grünen Doners-Tag, die übrige aber am hl. Charfreytag Vorgestellt werden Pars 1^{ma} pro die Coenae Dmni“ und „Traur-Spiel oder Fortsetzung der Geschicht Unseres leydent- und sterbenden Hey-

¹⁾ Abb. 4. Chronik des Dominikus Debler. Bd. IX, Pars XVIII, (im Ratsarchiv zu Gmünd).

²⁾ Befindlich in der Erhardschen Altertümersammlung zu Gmünd. Eine Kopie besitzt das Münchener Theatrumuseum und das Institut f. Theaterwissenschaft in Köln.

³⁾ Deblersche Chronik, Bd. IX, Pars XVIII.

⁴⁾ Eine Kollation dieses Textes mit dem von Holzwarth veröffentlichten von der Hand Kösters befindet sich im Münchener Theatrumuseum.

lands Jesus Christus In 12 anderen zerschiedenen Auftritten öffentlich vorgestellt in der Hochl dess Hl. Römischen Reichs Kaisserrl Freyen Reichsstatt Schwäbisch Gemündt 1769“. Ihr Text ist stärker dialektisch gefärbt als der gedruckte und vermeidet dessen unerträgliche rhythmische Fehler. Er ist besonders wegen der ausführlichen lateinischen Regiebemerkungen und stellenweisen Parallelfassungen aus späterer Zeit interessant. Eine Neuausgabe müßte ihn zugrunde legen.

Die zweite Handschrift von 1783 ist „als ein Beytrag zu der Beschreibung der Stadt Schw-Gmündt Von Dom. Debler¹⁾ geschrieben“. Sie enthält ein Personenverzeichnis und einleitende Notizen zu dem Spiel. Die dritte Handschrift im Besitze der Kirchpflege Gmünd scheint aus dem Jahre 1798 zu sein²⁾. Sie hat ein Personenverzeichnis im ersten und zweiten und ein Requisitenverzeichnis im ersten Teil, hat deutsche Regiebemerkungen und unterstrichene Stichwörter. Sie wird als Regiebuch gedient haben. Die Beschreibung der Prozession fehlt. Sprachlich steht sie dem Holzwarthschen Text nahe.

Die Handschriften und der Druck stimmen im allgemeinen überein. Größere Abweichungen entstehen dadurch, daß Nach-, Vor- und Zwischenspiele und Gesänge an verschiedenen Stellen eingeschoben sind oder hier und da auch fehlen. Die Reue Petri z. B., bei Holzwarth das Nachspiel zum ersten Teil, ist in der Handschrift von 1769 ein späterer Zusatz, steht bei Debler nach der 8. Station des zweiten Tages und in der jüngsten Handschrift als „statio tertia“ am Karfreitag. Die sprachlichen Unterschiede sind für unsere Zwecke ohne Belang.

Außer dem Passionsspiel enthält die Deblersche Chronik noch die folgenden Vor- und Singspiele³⁾: Jephte, Joseph und seine Brüder, die Sieben Todsünden, der Unschuldige Adam, Jesus, von 7 Todsünden umgeben, und Samson und die 11 Philistäer. Ferner befinden sich im chronikalischen Teil dieses polyhistorischen Werkes interessante Notizen über die Aufführungen am Ausgang des 18. Jahrhunderts und über die endgültige Einstellung des Spiels.

¹⁾ Chronik, Bd. IX, Pars XVIII.

²⁾ Das Datum läßt sich aus Randbemerkungen erschließen.

³⁾ Herr Prof. Nägele aus Gmünd hatte die Güte, mir eine Abschrift des schwer lesbaren Originals zur Verfügung zu stellen.

Allgemeines

Lassen wir zuerst die äußeren Umstände des Spiels, Raum, Zeit und Menschen, an uns vorübergehen¹⁾.

Die jährliche Aufführung der Passion war ein großes Ereignis für die Stadt. 15 000 Schaulustige — Gmünd hatte im 18. Jahrhundert etwa 6000 Einwohner! — sollen sich auf dem Platz an der Nordseite der Heiligkreuzkirche versammelt haben. Dieser Platz, heute noch fast unverändert, ragt über die volle Länge des Gotteshauses hinaus (s. Abb. 3). Eine Schranke²⁾ trennte ihn in zwei ungleiche Teile. Der kleinere, an dessen Westende die Bühne gelegen war, gehörte dem zahlenden Publikum und begrenzte durch eine besondere Verschränkung einen Raum für das Orchester (m) und die vornehmeren Gäste (e). Hier standen Stühle und Sessel. Ein Eingang, der sich der Bühne gegenüber befand, öffnete den Honoratorien den Zutritt von Westen, während das gemeine Volk aus der entgegengesetzten Richtung kam. Für die Leute des „Parterre“, das hinter Orchester- und Ehrenloge und vor der Schranke lag, gab es außer zwei östlichen Zugängen noch einen südlichen durch den Friedhof, der den Platz im Anschluß an die Kirche begrenzte. An den Eingängen standen Tod und Teufel und erhoben ein geringes Geld. Später mußte auch den Zuschauern aus den Fenstern der benachbarten Häuser „wegen den kostspieligen Auslagen die gewöhnliche Einlage abgerechnet werden“³⁾. Die Zaungäste hinter der Schranke konnten die Worte der Spielenden nicht mehr verstehen.

Das Werk mit etwas über 3500 Versen wurde auf zwei Tage verteilt. Am Grünen Donnerstag abends 7 Uhr begann die Aufführung bei Fackel- und Laternenschein mit dem Abschied Christi von seiner Mutter. Die Vorstellung dauerte 2½ Stunden. Am Karfreitag zog die Passion vom zweiten Verhör Christi vor Kaiphas bis zur Kreuztragung vorüber und endete mit einer pompösen Prozession. Die Kreuzigung selbst wagte man nicht darzustellen. Das Spiel begann mittags 12 Uhr. An beiden Tagen wurde die Aufführung mit einem getragenen

¹⁾ Wo keine Quelle angegeben, schließe ich mich an Holzwarth an.

²⁾ Platzskizze, s. o. S. 91, Anm. 3.

³⁾ Jesus der Leidende, S. 1 (s. o. S. 90 f.).

Musikstück eröffnet. Dann betete einer unter den Mitspielenden das Paternoster und Credo und der Dekan beschloß die Andacht mit den Worten: „Im Namen Jesu fanget an.“

Diese Zeremonien zeigen den starken Zusammenhang von Spiel und Kirche. Die Leitung lag in den Händen der Kanoniker; Joseph Betz und Anton Reiß, die Verfasser der erhaltenen „Programmhefte“, waren die letzten Direktoren¹⁾.

Bald nach Fastnacht begannen die Proben²⁾. 102 Personen mußten aufgeboden werden. Beim Nahen des Festes schafften die Bauern der Umgebung aus eigenen Stücken und unentgeltlich Holz zum Bühnenbau herbei. War an den Spieltagen schlechtes Wetter, so wurde die Vorstellung abgesagt und alle Mühe war umsonst.

Die Spieler behielten ihre Rollen, solange es ihre Rüstigkeit erlaubte, und vererbten sie oft den ihrigen: Wie in Oberamergau konnten Rollennamen zu Familiennamen werden. Reiche wurden von ihresgleichen dargestellt, weil sie allein in der Lage waren, sich prächtige Kostüme zu leisten³⁾. Den Ärmern gab man zu ihrer Ausstattung einen Zuschuß, und die Ärmsten bekamen noch eine Gabe obendrein, während die anderen ohne „Interesse“ spielten. Immerhin gab es nach Ostern eine gemeinsame Mahlzeit, wo man sich schadlos halten durfte. Es war eine Art Spielgemeinschaft entstanden. „Wenn einer starb, so gingen alle, auch der Direktor, mit brennender Kerze mit der Leiche⁴⁾.“

Am Karsamstag klang die Veranstaltung aus. Josephs Brüder, die Juden, Christus mit dem Kreuz, die Mutter, das von Jungfrauen getragene Lamm, Kreuzschleifer, Ausspanner und Geißler nahmen an der Prozession noch einmal teil.

Ergänzend und um das Spiel in seine Zeit zu projizieren, lasse ich nun die wenigen geschichtlichen Notizen folgen, die mir bekannt geworden sind⁴⁾.

1) 1799 beide gleichzeitig; 1803 nur Reiß.

2) Deblersche Chron. IX, Pars XVIII.

3) Entgegen Holzwarth erzählt Debler, daß die Einnahmen zur Ergänzung des Kostüm- und Dekorationsfonds verwendet wurden.

4) Rechtschreibung und Interpunktion gleiche ich der heutigen an, da ein buchstäbliches Erfassen der flüchtigen Handschrift Deblers oft ausgeschlossen ist.

- 1727 starb am 30. Juni „der Beförderer der Karfreitagsvorstellungen Johannes Gfrereis, Meßner zu St. Johann dahier“¹⁾. Mit dieser Nachricht ist der terminus ante quem für den Beginn des Spieles gegeben.
- 1741 Zum März bemerkt Guardian Weidmann im Minoritenprotokoll²⁾: „Hoc anno Dominicae Passionis Exhibitio omissa fuit.“
- 1769 Älteste Handschrift, s. o. S. 91 f.
- 1783 Schreiben des Generalvikariats in Augsburg, welches die Geistlichen allgemein, ohne auf Gmünd Bezug zu nehmen, zur Unterdrückung der Passionsdarstellungen auffordert³⁾. — Es sei daran erinnert, daß man gegen Ende des 18. Jahrhunderts überall im katholischen Deutschland die späten Nachkommen des geistlichen Schauspiels auszurotten versuchte⁴⁾.
Debler erzählt⁵⁾: „1783 wurde das Kreuzschleifen, Geißeln, Ausspannen verbot(en). Die Bußkleider waren schon länger abgetan und (hatten) auf Karsamstag weder bei den Gräbern noch sonst herumgehen dürfen. Bei der Prozession im Karfreitag durfte auch weder Judas noch Tod mitgehen. Auch durfte man mit dem Passionsspiel am Karfreitag nicht gehen, sondern man trug das Grab Christi allein herum.“
- 1791 „Dies Jahr haben die Actores in Karfreitag kein Bestes (fertig) bekommen. Sie waren schon baß darüber. Directores waren D. Thomas Kratzer et Jos. Beetz, Canonici⁶⁾.“

¹⁾ Kurze Chronik der Stadt Gmünd. Manuskript aus dem Nachlaß des M. IIs. Auszugsweise veröffentlicht in Gmünder Chronik, Gmünd 1908—09, 2. Jahrg., S. 7; auch bei Grimm, s. o. S. 90, Anm. 2. Herrn Dekan Ummenhofer in Gmünd verdanke ich die Mitteilung, daß Johannes Gfrereis in den dortigen Kirchenbüchern nicht nachzuweisen ist.

²⁾ Zur Gesch. d. ehem. Minoritengymn. z. Schw.-Gmünd, D v S. 1906, S. 106, Anm. Der anonyme Verf. d. Art. ist sich unklar über die Bedeutung des obigen Zitates.

³⁾ B. Klaus, Zur Gesch. d. kirchl. Verh. d. ehem. Reichsst. Schw.-Gmünd etc. W. Vjhsh. 1904, S. 184.

⁴⁾ Vgl. K. Trautmann, Oberammergau u. s. Passionsspiel, Bamberg 1890, S. 68 ff.; Ad. Pichler, Über d. Drama d. Mittelalters in Tirol, Innsbruck 1850, S. 72 ff.

⁵⁾ Chr. Bd. V, Pars IX, S. 218.

⁶⁾ Deblersche Chr., Bd. V, Pars IX, S. 241.

- 1792 „Im Grünen Donnerstag, Karfreitag und Karsamstag hat es beständig geschneien und geregnet. Die Prozession wurde nicht gehalten¹⁾.“
- 1793 „Dies Jahr spielte man wieder das Passionsspiel. Auch die Prozession wurde gehalten. Der Stiftsdekan (war auch bei andern geistlichen Spiel nicht mitgegangen, wohl aber Magistratspersonen. Man sagt davon ganz laut, daß die geistlichen Herren wohl mit der Eselsprozession (im Palmsonntag²⁾) gehen können, mit der Passionsprozession aber sich schonen wollen, weil solche ihnen nichts zutragen³⁾.“
- 1797 Singspiel: Der Weinberg des Hausvaters⁴⁾.
- 1798 Vorspiel: Abraham⁴⁾.
- 1799 Vorspiel: Joseph, von seinen Brüdern erkannt. — In ihrem Schriftchen „Jesus der Leidende“ verteidigen sich die beiden Directores gegen die Vorwürfe der Spielfeindlichen. Wegen der Mißbräuche bei einer guten Sache brauche man die Sache selbst nicht zu verwerfen. „Wir empfehlen also wiederholt jedem guten Mitbürger mit dieser Erinnerung die Vorstellung: selbe ja nicht als ein Spiel der Unterhaltung, sondern als eine diesen Tagen angemessene erbauende Betrachtung anzusehen.“ In diesem Sinne wird die Platzordnung erlassen: „Eltern werden freundschaftlichst gebeten, ihre Kinder zu beobachten oder zu Hause zu lassen; weil der Lärmen zuchtloser Kinder lange her schon dies Trauerstück zum Ärger Gutgesitteter geschändet hat.“
- 1800 Vorspiel: Der verlorene Sohn⁵⁾.
- 1801 fiel die Prozession am Palmsonntag „wegen angesagter französischer Besatzung aus“. Debler⁶⁾ schreibt dazu: „So wird wohl das Passionsspiel samt der Prozession auch zurückbleiben, wiewohl schon alles gerichtet und gewöhnlicher Aufwand gemacht worden.“ Einige Tage

1) Deblersche Chr., Bd. V, Pars IX, S. 247.

2) Klammer im Original.

3) Deblersche Chr., Bd. V, Pars IX, S. 278.

4) Deblersche Chr., Bd. IX, Pars XVIII.

5) Deblersche Chr., Bd. IX, Pars XVIII.

6) Chr., Bd. V, Pars X, S. 133 f.

später: „Man hat der Direktion des Passionsspiels melden lassen, man sollte das Theatrum nicht so geschwind aufmachen. — Die Actores von dem Passionsspiel ließen sich aber nicht hindern, gingen zum französischen Kommandanten, der ihnen ans Ordnung (Anordnung?) und auch Tun (?) versprochen. Man spielt also ungeachtet der Gefahr, so daraus entstehen könnte, das Passionsspiel. Man glaubte anfangs die Leute zu weisen, es half aber nichts. Die Franzosen gingen nicht und die Bürger wollten absolute das Passionsspiel aufführen. Am Grünen Donnerstag wurde das Passionsspiel aufgeführt und das mit der schönsten Ordnung. Die Franzosen stellten sich auf einen Platz und betragen sich ganz ruhig und still. Man kann sagen, daß (es) nicht bald so eifrig her ging. Am Karfreitag marschierten diese in der Frühe ab. Es kamen aber über 2000 Franzosen an, ca. 1000 Mann blieben in der Stadt. Man hat auch mit dem Spiel gewartet und hat erst angefangen um $\frac{1}{2}$ 3 Uhr wegen der französischen Offiziers. Es wurde auch die gewöhnliche Procession gehalten. Alles war ruhig und still abgelaufen.“

Mangel an Betriebsamkeit ist nicht der Grund, wie diese Worte überzeugend lehren, daß zwei Jahre später das liebgewordene Spiel zum letzten Male die Stadt ergötzte. Auch die Eintragungen vom folgenden Jahr zeugen dafür:

1802 „Dies Jahr war es an Karfreitag und Donnerstag sehr schlecht Wetter. Es schneite und regnete beständig. Herr Direktor Jos. Nep. Reis kam mit den Actores überein, das Passionsspiel auf der Schmalzgrube¹⁾ zu spielen. Es war schon mehrmals der Fall, daß man nicht spielen konnte. Herr Direktor getraute sich aber, diese (= die Passion) mit so viel Personen auf der Schmalzgrube aufzuführen. Allein dieshalb ist es geschehen und hat sich getan.“

1803 Mit der Energie der Theaterfreudigen wächst auch die gegnerische Bewegung. 1802 war Gmünd an Württemberg gekommen. Die unkirchlichen Kreise mußten sich

¹⁾ In der Schmalzgrube, dem Gebäude d. Minoritengymnasiums, befand sich ein einfaches Kulissentheater, s. u. S. 113 f.

gestärkt fühlen. Den Protestanten standen die Tore nun offen. Auch den Lebendigsten mochte die politische Demütigung, die Preisgabe aller Rechte der freien Stadt bedrücken und der alten Schaulust entfremden. Wie apologetisch muß sich das Programmheft dieses Jahres einstellen: „Wir bitten also um bescheidene Nachsicht und erklären: daß wir keine Schauspieler sind und unsere gesellschaftliche Freude nur für bürgerlichen Sinn und sittliche Anwandlung gelte; in dieser Rücksicht bitten wir, uns und unsere Vaterstadt mit schiefer unbrüderlicher Beurteilung mittelst öffentlicher Zeitungen zu verschonen, ungestört uns das Unrige, so wie wir jedem das Seinige gern gönnen¹⁾, zu lassen und uns die christliche Duldung, die sich über alles liebevoll ergießt, zu schenken.“

Tiefe Resignation verraten Deblers Eintragungen von 1804. Am Grünen Donnerstag: „Das Passionsspiel blieb unterweg, weil solches absolute von dem Oberamt²⁾ verboten worden ist. Es soll aber von der Regierung gekommen sein, daß man das Passionsspiel halten dürfte. Es war aber zu spät. Man wird wohl zu spät noch einsehen, daß dem Bürger alle Nahrungszweig abgehauen worden — aber es wird zu spät sein. Die 12 Jünger³⁾ gingen in der Stadt herum nach alter Sitte⁴⁾.“ — „Am Karsamstag blieb die Prozession hinweg.“ — „Es war nicht, als wenn die Karwoche gewesen wäre. Es war ein Zwangs . . .⁵⁾. Man nehmt uns nicht nur die politische, auch die geistlich Freiheit nehmt man uns. Wenn nur nicht alles so schnell und Schlag auf Schlag folgen täte! Der Katholizismus ist den Lutheranern ein Dorn, den sie ausrotten wollen. Das ist des Höchsten Wille nicht.“

Später, als Gewohnheit die Gmünder mit dem neuen Regime ausgesöhnt hatte, urteilte der Chronist anders: „1804 wurde

¹⁾ Im Original gesperrt gedruckt!

²⁾ Der neuen württemb. Regierung.

³⁾ „Am Gründonnerstag bettelten die ‚12 Apostel‘ durch die Stadt und empfangen dann ein gestiftetes Mittagmahl“ (Oberamtsbeschreibung, S. 272 — s. o. S. 90, Anm. 3).

⁴⁾ Deblersche Chr., Bd. VI, Pars XI, S. 195.

⁵⁾ Unleserlich.

das Passionsspiel zum erstenmal unterlassen, und das mehr aus Anstiftung der Geistlichen¹⁾. — Den geistlichen Herren ist Kommodität lieber als Bürgernahrung, sie leben von ihren sicheren Einkünften und lassen den lieben Gott walten, es gehe bald dem Bürger, wie ihm wolle.“

Trotzdem gehörte der Spott der Protestanten und Aufgeklärten auch zu den Widerständen, die der alten Tradition ein Ende setzten. Das Programmheft von 1803 schlug sich mit Gegnern aus diesem Lager. Lassen wir ihrer einen²⁾ zu Worte kommen: „Die Volksaufklärung (in Gmünd) ist noch in der Wiege und erwartet erst von der neuen Regierung ihre glückliche Wendung. Denn noch nicht gar lange wurden Jesuitische Religionskomödien auf offenem Platz gespielt.“

Endgültig wurde der Kampf entschieden, als im Jahre 1812 die letzten Bestrebungen scheiterten, das Spiel, „weil es der Stadt etwas zu verdienen gebe“, neu zu beleben³⁾.

Mehr habe ich quellenmäßig über die Geschichte des Passionsspiels von Gmünd nicht aufgefunden. Wenn ich die zusammenhängende Veröffentlichung dieser chronikalischen Nachrichten einer Zerklüftung unter Gesichtspunkte vorzog, so geschah es aus Ehrfurcht vor der rührenden Redlichkeit dieser Dokumente, deren Anteil an der Geschichte des Spieles nicht übersehen werden darf.

Bemerkungen zur Platzskizze (Abb. 3)

Das Theater (T) stand „vor des Magisters Haus“ (A). „die Persohnen gingen durch die Fenster aus und ein und kleideten sich um in der Schulen.“ „Der Kreyes vor dem Theater“ ging bis zur „unteren Kirchtür“ (P₁) und „zum Gäßlein“. Er ist nach einer schematischen Skizze der Deblerschen Chronik (Bd. IX, Pars XVIII) eingezeichnet, welche die vier Parallelen von der untersten Schranke bis zum Podiumsrand in ungefähr gleichen Abständen gibt. Eine abweichende Anordnung wurde getroffen, um dem seitlichen Eingang, den die Skizze nennt,

¹⁾ Deblersche Chr., Bd. IX, Pars XVIII.

²⁾ Röder, Geogr. u. Stat. Württembergs, 2. Th., Ulm 1804, S. 86.

³⁾ Marquardt, a. a. O. (s. o. S. 90, Anm. 6). Sollte damit die Abfassung der Holzwarthschen Kopie zusammenhängen?

Raum zu schaffen; er hält dem zahlenden Publikum den Zugang offen, wenn auf dem östlichen Teil des Platzes, wo sich die Zaungäste drängten, nicht mehr durchzukommen war. Die Kirchhofmauer ist nach alten Plänen eingefügt. Sie wurde

1815 abgebrochen. Die Länge der Straßenfront der ehemaligen Lateinschule (A) beträgt 15,47 m, des Hauses B 10,89 m, des Hauses C 20,91 m. Der westliche Teil des nördlichen Kirchplatzes vom Haus A bis zum Sonnengäßle umfaßt ca. 500 qm, der östliche vom Sonnengäßle bis Haus D 1050 qm.

T = Theater,
 Ö = Ölberg,
 P = Portale,
 a = Eingänge der Schranken,
 e = Ehrenloge,
 m = Musikanten.

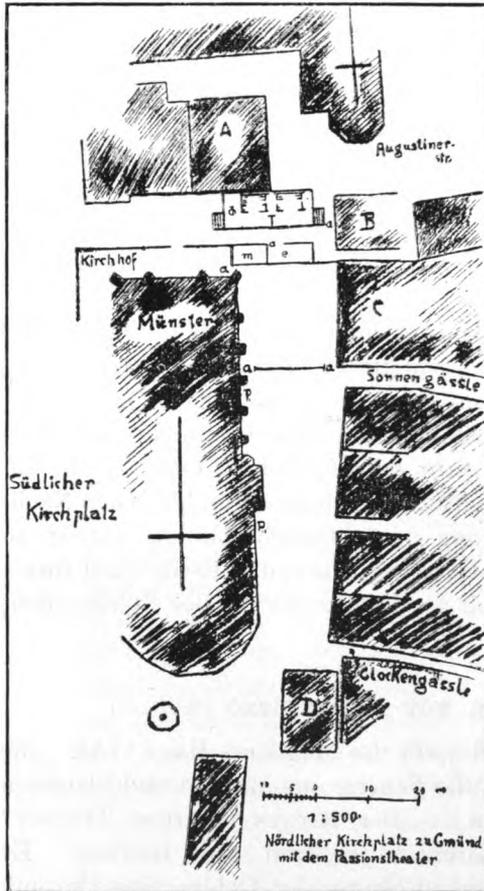


Abb. 3. Grundriß des Nördl. Kirchplatzes zu Gmünd mit der Passionsbühne.

Der Text

Das Gmünder Passionsspiel ist textlich kaum von Interesse. Abgesehen von seinem unbegreiflich geringen

Wert, der allein schon eine literargeschichtliche Betrachtung von sich weist, ist es auch historisch ohne Reiz.

Die Erfahrungen der Oberammergauer Textforschung machen ohne weiteres verständlich, daß es trotz eifrigen Suchens nicht gelang, auf die Quellen des Gmünder Spieles zu stoßen.

Solange die Alexandrinerdichtung des Pater Rosner von 1750, die nahezu eine Neugestaltung genannt werden muß, der älteste bekannte Text des Oberammergauer Passionsspiels war, ließen sich die Quellen nicht ermitteln. Erst das Bekanntwerden einer früheren Fassung von 1662 eröffnete den interessanten Zusammenhang mit den beiden Augsburger Dramen.

Die Lage in Gmünd ist insofern eine verwandte, als der Text von 1769, wenn er nicht selbst das Original ist, fraglos auf eine Neudichtung um die Jahrhundertmitte zurückgeht. Verglichen mit dem Text des Pater Rosner, ist er überaus modern. Der schwülstig überzierte Stil des Ettaler Priesters war zu seiner Zeit bereits ziemlich antiquiert. Gegen das 1739 erstandene Passionsspiel von Böhmenkirch, das neben meistersingerlichen¹⁾ und barocken Tönen und der neuen Einfachheit ein beschwingtes Rokoko in den Schäferliedern erklingen läßt, sticht der Gmünder Text mit seiner nüchternen Farblosigkeit ungemüht ab. Der bewußte Verzicht der rationalistischen Dichtung auf die Stilblüten des Literaturbarocks ist hier zu einer seichten, schmucklosen Geschwätzigkeit und einer kindlichen Umständlichkeit entartet. Bezeichnend ist allein, daß das Stück mit seinen 3542 Versen weder die Kreuzigung, noch die Magdalenenepisode behandelt, Szenen, die viele älteren und neueren Passionsspiele mit der gleichen oder einer geringeren Verszahl noch bewältigen. Dabei werden die Angaben der Evangelien keineswegs selbständig erweitert; Charaktere werden nicht schattiert, Motive nicht ersonnen. Der Mangel an Komik, den Wilken²⁾ als typischen Zug des schwäbischen Dramas erkennt, ist auffällig. Eine Textprobe sei wegen der Seltenheit des Holzwarthaschen Drucks herausgegriffen (V, 550 ff.):

„Nun liebste Jünger hört mich an,
Hört, was euch vor ich trage.
Ihr wisset, was ich erst gethan;
Jetzt hört auch, was ich sage;
Ihr nennet euren Meister mich
Zugleich auch euren Herren;
Zu thun auch, was gethan hab ich,
Soll euch mein Beispiel lehren,

¹⁾ Vgl. o. S. 86 f.

²⁾ Gesch. d. geistl. Spiele in Deutschland, Göttingen 1872, S. 300.

Ich neigte mich erst kurz vorher
 Gar bis zu euren Füßen,
 Ihr sahet selber (euch zur Lehr)
 Mit Wasser mich begiessen.
 Doch! und das bringt mir großen Schmerz
 Ihr seid nit all gereinigt;
 Und dies durchschneidet mir das Herz,
 Dies ist, was mich sehr peinigt.
 Aus euch wird Einer heut noch mich,
 O unerhörte Thaten!
 Aus euch: (das wahrlich sag euch ich)
 Wird einer mich verraten.“

In der Ausdehnung der Marienklagen¹⁾, die allein vier Szenen erfüllen, wird man, wie gering ihr literarischer Wert auch ist, eine Bereitschaft des Publikums zu gefühlsbetonter, lyrischer Dichtung erkennen. Ältere Elemente durchschimmern nur ganz selten in Arien oder Gebeten den gleichmacherischen neuen Stil. Eine Wendung wie „die Rosen aller Üppigkeit“ entstammt wie die folgenden Verse gewiß der barocken Vorlage:

„Nun jag' jetzt fort aus deinem Schoß
 Betrügliche Ergötzlichkeit!
 Die Demuth sei dein Ziel allzeit,
 Der Dorn der Buß' dein Wollusts-Ros'²⁾.“

Von dieser Vorlage verschafft die ältere Fassung³⁾ (A) eines Singspiels einen Begriff, die neben ihrer rationalistischen Bearbeitung⁴⁾ (B) in der Deblerschen Chronik überliefert ist.

¹⁾ Hier gelingt dem Dichter sein Bestes. Maria klagt:
 „Es ist noch früh! Doch nit zu früh!
 Mein Lieb ja allzeit wachet! (zu Johannes):
 So führe ach führ uns dort hin!
 Wo Jesum sie verwahren!
 Die Lieb ist wie der Tod so kühn,
 Sie fürchtet kein G'fahen. (V, 2143 ff.)

²⁾ V, 2983 ff., zit. nach der Handschrift von 1769.

³⁾ Deblersche Chr., Bd. IX, Pars XVIII, „die Sieben Tod Sünden“, S. 133—135.

⁴⁾ Deblersche Chr., ebd., S. 140—143, „Jesus von sieben Todstünden umgeben.“

Die Sieben Todsünden schildern ihren Anteil an der Kreuzigung des Herrn. Wir drucken eine Parallele ab:

A	B ¹⁾
Z o r n:	Z o r n:
Der Zorn zuletzt und größten Schmerz wird öffnen das entseelte Herz.	Wenn schon erschöpft wird sein all Schmerz, Glaub doch d(aß) ich nicht schlafe, Ich werd durchbohren dir das Herz Zu deiner letzten Strafe.
T r ä g h e i t:	T r ä g h e i t:
Ob zwar nicht gern bemühe mich, Wird dennoch triumphieren ich, Wenn das geneigte Haupt kein Ruhstatt wird mehr fin- den.	Die Trägheit sich nur Ruh er- laubt, Doch wird sie dich so binden, daß dein geneigtes Königs- haupt Kein Ruh am Kreuz wird fin- den.

Die Fassung B hat ganz die Sprache des Passionsspieles. Die Schönheit der Vorlage läßt der eingeebnete Text nicht mehr ahnen. Wie gewaltig klingen die letzten Worte der Fassung A in ihrer barocken Wucht:

Alle: „Dich Höllen, ungeheurer Schlund,
Dich öffne Abgrund ohne Grund,
Laß aus schoßgeschwängertem Rachen
Quallende Donner, Blitz und Hagel erkrachen,
Bis daß zersplittert Berg und Kluft
Und Gott das Consummatum ruft.“

Die Handschrift fügt die Bemerkung hinzu: „Diese Sprüche sind in neuerer Zeit alle ganz neu componiert worden, folglich diese ausgelassen worden.“ Der rationalistische Bearbeiter konnte sie wohl nicht übersetzen.

Darf man von diesem Singspiel auf das Passionsspiel selbst einen Analogieschluß tun, so geht der Passionstext von 1769

¹⁾ Zorn und Trägheit sprechen in umgekehrter Reihenfolge.

auf eine barocke Fassung zurück, die jedenfalls zum Teil in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden ist. Über die Anfänge des Spieles auf G m ü n d e r Boden ist damit natürlich nichts ermittelt.

Bühne und Spiel

Die Gestalt der Bühne ist oben behandelt worden. Der Grundriß — in Übereinstimmung mit einer Grundrißskizze Albert Kösters¹⁾ — kann aus Abb. 3 entnommen werden. Hier gilt es nur, die Art der Überlieferung ins Auge zu fassen.

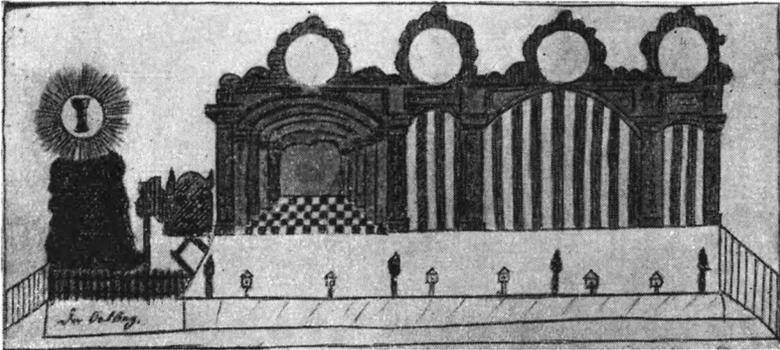


Abb. 4. Die Passionsbühne von Schwäbisch-Gmünd.
Nach einer kolorierten Handzeichnung aus der Deblerschen Chronik.

Weder die Farbskizze (A)²⁾ noch das Ölgemälde (B) sind datiert. Anhaltspunkte indessen lassen sich finden. A, ein Blatt der Deblerschen Chronik, wird nur durch wenige Seiten von der Handschrift des Passionsspieles von 1783 getrennt. Man wird sie also auch zeitlich nicht auseinanderzurücken haben. Ferner besagt eine Notiz³⁾ (wahrscheinlich ein späterer Zusatz): „In neuerer Zeit war die Höll im Oehlberg, er hat sich gespaltet und zugethan. Davor wurde aber der Ölberg vergrößert bis an das Theater.“ Dies ist nun der Fall auf dem Ölbild, dessen jüngerer Datum damit feststeht. Da das Spiel nur bis 1803 währte, ist kein allzu großer Spielraum vorhanden.

¹⁾ Theaternuseum München.

²⁾ Abb. 4.

³⁾ Deblersche Chr., Bd. IX, Pars XVIII, unter der kolorierten Zeichnung.

Der wesentlichste Unterschied der beiden Bilder ist in der Tat die verschiedenartige Gestaltung der simultanen Dekorationen. Auf A: ein altertümliches Nebeneinander dürrig ausgestatteter Teile (Ölberg, Baum des Judas und Höllenrachen). Der Ölberg ist kein realistisches Gebilde, sondern ein Symbol: ein senkrecht aufgereckter Busch, gekrönt von dem Emblem des Kelches. Vielleicht deutet die steigende, leider sehr unklar gezeichnete Stufe darauf hin, daß auf dem verlängerten Podium doch eine kleine Erhöhung geschaffen war. Auf dem Ölgemälde ist aus dem vielheitlichen Nebeneinander eine einheitliche Landschaft geworden. Der Geist einer anderen Zeit hat sich endlich erfüllt. Der Höllenrachen, nunmehr unsichtbar, hat im Berge Platz gefunden, der sich dadurch zu plastischer Gestalt umbilden mußte. Er hat sich der Natur genähert; Gras und Steine glaubt man zu erkennen. Auch der Baum des Judas scheint verwandelt. Aber gehen wir nicht zu weit! Das dramatische Dunkel, die Bewegtheit der Figuren, der Fluß der Landschaft zeigen an, daß der Künstler dem Fluge seiner Phantasie zu folgen verstand.

Bild B ist insofern weniger lehrreich, als es die beiden Kulissenräume geschlossen hält und nur den mittleren Durchgang öffnet. Ein weitmaschiges Gitter, hinter dem Christus kniet, schließt ihn nach vorn hin ab. Den Einblick hindert nächtliches Dunkel.

Am Maßstab der Personen lassen sich annähernd die Ausmaße der Bühne bestimmen. Das wenig über 1 m erhöhte Proszenium, von der rechten Treppe bis zum Beginn der Ölbergszenerie gemessen, wird eine Länge von 10 m und eine Breite von 3 m haben. Die Öffnungsweite der Hinterbühnen geht aus dem Ölbild mit etwa $2\frac{1}{4}$ m, die mittlere Höhe mit $3\frac{1}{2}$ m, die Breite der Durchgänge mit 1 m hervor. Behält man die Höhe der Abschlußwand oder des Podiums als Maßstab bei, so führt Bild A zu ganz anderen Resultaten: Gesamtlänge des Proszeniums 18—20 m, Länge der Abschlußwand 15—16 m, Rahmenweite der Hinterbühne $4\frac{1}{2}$ m, der Durchgänge $1\frac{1}{2}$ m. In Abb. 3 ist der Grundriß der Bühne diesen Größen angenähert, weil allein sie den Dimensionen des nördlichen Kirchplatzes entsprechen.

Geringer zu bewerten ist der Unterschied der beiden Bilder

in den Ornamenten der Abschlußwand. A läßt die hellen Kreisflächen nur eben umrahmen, während sie auf B zu Mittellgliedern eines aufgelösten Giebelfeldes geworden sind. B verwendet als seitlichen Abschluß über den äußersten Pilastern je einen kleinen Obelisk. Auf beiden Bildern, besonders aber auf A, sind die Ornamente flüchtig und unzuverlässig behandelt. Sie für eine genauere Datierung auszuwerten, geht nicht an. Übrigens zeigen die Bilder in anderen Einzelheiten viel Übereinstimmendes: die Gliederung der unteren Abschlußwand, die blaugelbe Streifung der Vorhänge, die Anzahl und Anordnung der Laternen und brennenden Schalen sind beiden gemeinsam.

Zu Abb. 4 (A) sei noch bemerkt, daß die geöffnete Hinterbühne vier Kulissenpaare, und zwar abwechselnd ein rotes (in der Reproduktion hell) und gelbes zeigt. Der Boden ist rot und blau kariert. Pilaster und Ornament bewegen sich in rot und gelb.

Den allgemeinen Ausführungen über Auftritte und Abgänge und die Verwendung der Hinterbühne in Gmünd (s. o. S. 83 ff.) hier eine Beschreibung des Bewegungsverlaufs im einzelnen folgen zu lassen, dürfte sich kaum verlohnen. Bei der Unvollständigkeit der Spielanweisungen wäre man zum Teil nur auf Vermutungen angewiesen.

Eine Untersuchung des darstellerischen Stiles kann nur Umrisse erfassen. Eingelegte Rezitative, Arien und Duette geben der Gesamteinrichtung bisweilen ein opernhafes Gepräge. Zu der größtenteils als stumme Szene dargestellten Geißelung sagt der Regisseur offenbar selbst in der Handschrift von 1769: „*Exhibitio prima. Weil Christus entblösset und an die Saul gebunden, machen der Engel und die Seele die erste Sonata. NB. Secundum meum tenue iudicium, angelus et anima hanc Christi denudationem taciti, sed affectuose consideranto, qua (sc. denudatione) perfecta mox potest claudi, et incipi Sonata, propter commodiorem deinceps exhibitionis Sub Sonata faciendae mutationem.*“ Auch die große Sorgfalt, mit der die erhabenen Gesten und Bewegungen der biblischen Erzählung zum Ausdruck gebracht werden, spricht für eine feierliche Getragenheit des darstellerischen Stiles. Die Regie-bemerkungen zur Ölbergscene lauten: „*ad patrem orat*“, „*hic*

Christus oraturus genuflectit, et discipuli dormire incipiunt“, „hic surgit et vadit ad discipulos“, „redit ad locum orationis“, „Iterum orat ad Patrem“, „hic iterum surgit et vertitur ad discipulos“, „Redit iterum ad locum orationis. Tertio orat ad patrem“, „hic labitur Christus primo in faciem, et venit angelus confortans“, „Sub (vel post secundam strophulam semel cantatam si repetenda sit) labitur Jesus secundo in faciem, et ad initium Strophae tertiae ab Angelo item elevetur, vel se ipsum erigat“, „Surgit et tertio convertitur ad discipulos“, „hic evigilent sed statim iterum obdormiant“, „Redit tertio ad locum orationis, et tertio procidit in faciem“. Kein repräsentativer Zug der biblischen Darstellung wurde übergangen, von der einen Ausnahme des Blutschwitzens abgesehen, das nur mit plumpen Mitteln naturalistisch vorgestellt werden konnte. Selbst die gewöhnlich ins Derb-Allnaturalistische ausartenden Szenen der Geißelung und Verspottung Christi, wie wenig sie auch mit Worten sparen, weisen kaum eine Spielanweisung auf, die über die biblische Erzählung hinausginge¹⁾. Die nicht sehr zahlreichen selbständigen Bemerkungen, soweit sie sich auf die Darstellung beziehen, zeigen durchweg Sinn für große Gesten, Pausen und gesteigerte Betonung²⁾, ohne sich von dem Boden der Natur zu entfernen.

Ein Schauspielstil dieser Art wurde nicht von Komödianten erlernt und Wandertruppen. Oper, Andacht und Natürlich-

¹⁾ Der Anschluß an die Bibel ist überhaupt sehr stark. In diesem Sinne interessiert besonders eine Spielanweisung aus der „Gefangennahme“: „NB Joannes vel Petrus (fugiente Jacobo) Jesum captum possunt sequi, sed NB per intervalla, et a longe, ne Evangelistic contra dicatur.“

²⁾ Einige Beispiele: „Benedicat (Christus) matrem genuflectentem.“ „Col-labascit Maria, cui succurrent Magdalena et Martha.“ „Recolligit se Maria et surgit inter sublevantium brachia.“ — (Gefangennahme.) Text: „Seht mich an ob ihr mich nicht kennt, Denn selbst ich bin jener.“ Spielanweisung: „hoc mich debet emphatice pronuntiari vel deberet aliter poni, e. g. sic: Seht an mich.“ — „Hic (Joannes) dolens suspiret . . . hic pauset paulisper, quasi dolor vocem intercluderet (sic!).“ „(Maria) jacet vel pendet quasi ex illarum brachiis.“ „NB hic affectus et actiones textus bene conformentur.“ — „Viso Jesu, dum per theatrum ducitur. (Maria) voce submissa.“ — „hic pausat Pilatus, quasi responsum expectans.“ „Pilatus voce elevatiore et commota.“ „Pilatus intrat perturbatus.“ „ . . . in ira.“ — „(Maria) suspirat, paulisper pausans.“ „(Christus) amplectitur crucem, osculatur crucem.“ „hic Maria cruci propinquet, quasi eam a filii humeris in suos translatura.“

keit paarten sich im Spiel der Jesuiten. Man wird sich vor allzu kühnen Schlüssen hüten müssen, da der darstellerische Stil sich rasch wandelt. Gewiß bestimmten die wechselnden Persönlichkeiten der Regisseure stärker als die Tradition das Spiel. Dem Verfasser unserer Regiebemerkungen immerhin mag die 1727 erschienene „Dissertatio de actione scenica“ des Jesuiten Franciscus Lang bekannt gewesen sein.

Über die Kostüme sind wir bestens unterrichtet. Holzwarth, der aufbewahrte Reste in seiner Jugend gesehen haben will, meint, daß sie ein Gemisch aus altjüdischer und bürgerlicher Tracht des 18. Jahrhunderts gewesen seien. Die Angaben Deblers¹⁾ bestätigen und differenzieren diese Behauptung. Christus trug einen „Himmelfeil blauen langen Rock, roten Mantel über die Schultern geschlagen“, Petrus einen hellblauen Rock und roten Mantel, Johannes einen roten Rock und blauen Mantel, Jacobus einen grünen Rock und blauen Mantel, Maria ein rotes langes Kleid, „Schleier auf dem Haupt, unten weiß und blau“, Judas ein gelbes Kleid mit rotem Mantel, rotes Haar und Bart; der Hohe Priester war altjüdisch gekleidet, „alles von Seidenzeug“; Pilatus und sein Notarius trugen türkische Gewänder. Ausgesprochene Farben, Buntheit war das Ziel, keineswegs Tönungen und Harmonien. Die Träger der Hauptrollen werden durch die Farbe des Gewandes herausgehoben. So haben Christus, Petrus und Judas einen roten, die übrigen Jünger einen blauen Mantel. „Joseph hatte ein feilblauen Talar an, grün Hut mit roth Bänder, weiße Schue, ein Schäfertasch und Stab. Die Brüder waren alle ganz weiß von Fuß bis auf den Kopf mit roth Bänder eingefast, . . . Auf dem Haupt ein grün Hut mit roth Bänder und Strick hielt den Joseph an rot Taftbänder gefangen.“

Die Gmünder Passionskostüme sind in keiner Weise überraschend. Historische Treue, wie sie Stephan Broelmann 1581 in Köln erstrebte, ist höchstens für vereinzelte Leistungen des Schultheaters bezeichnend. Wie auf dem Gebiete der Oper und der gleichzeitigen bildenden Kunst begnügte man sich, den Eindruck des Historischen durch Exotik zu erwecken. Debler verweist bei seiner Kostümbeschreibung ausdrücklich

¹⁾ Chr. Bd. IX, Pars XVIII.

auf die „Original auf St. Salvator“, dem mit Plastik des 17. Jahrhunderts ausgestatteten Gmünder Kalvarienberg. Vielfach, z. B. für Maria und Christus, stimmen die Angaben Deblers tatsächlich mit den „Originalen“ überein. Altjüdische, römische und türkische Tracht wird bunt verwechselt, und wo man verlegen ist, springt die Moderne willig ein: „Samson ware geharnischt mit geschlosssem Helm, ein Esels Kihnbacken in der Hand. Die Philister hatten grünes Röcklein mit einem Harnisch ein Bickelhauben schwarze Beinkleider und Stiefel, ein Seitengewähr.“ Auch die Pharisäer trugen „Harnisch samt Buckelhauben“, wie die „Notata Was bey denen Stationen . . . muß zugegen . . . seyn“ aussagt.

Weder unmittelbar die Quellen, noch mittelbar die Untersuchung der textlichen, szenischen und darstellerischen Verhältnisse hat über die ältere Geschichte des Gmünder Passions-spieles greifbaren Aufschluß gegeben. Die Bühne ist jesuitischen Ursprungs. Wann und in welchem Entwicklungsstadium sie in die kleine Reichsstadt gekommen sein kann, ist unbekannt. Durch den Text schimmert eine ältere Fassung aus dem 17. Jahrhundert hindurch. Ob bereits sie in Gmünd gespielt worden ist, liegt im Dunkeln.

Als denkbarer Weg einer Lösung kommt nur noch die allgemeine Betrachtung der Gmünder Theaterzustände in Frage.

Theater in Gmünd

Durch die Hindernisse, die sich mir beim Erfassen der Gmünder Chroniken¹⁾ und Urkunden auch bei längerem Aufenthalt am Ort in den Weg stellten, wurde ich gezwungen, auf eine theatergeschichtliche Materialpublikation für Gmünd, wie sie Karl Trautmann für Nördlingen geleistet hat, zu verzichten. Allein die theatergeschichtliche Ausbeute des Gmünder Materials würde kaum erheblich genug sein, um die folgende, aus der Bedeutung der Stadt und der schwäbischen Theaterzustände rückschließende Betrachtung überflüssig erscheinen zu lassen, hat doch keiner der zahlreichen und gewissenhaften Gmünder

¹⁾ Zusammengestellt bei W. Heyd, Bibliogr. d. Württemb. Gesch. II. Stuttgart 1896, S. 92 ff. und F. Wagner, W. Vjhsh. 1881, S. 81 u. 1886, S. 1.

Lokalhistoriker¹⁾ bisher eine Notiz über dramatische Aufführungen vor dem 18. Jahrhundert bekanntgegeben.

Die Stadt entfaltete sich unter der Gunst der Hohenstaufen und gelangte in den folgenden Jahrhunderten zu rascher Blüte. Ihre einstige Größe wird durch die Tatsache beleuchtet, daß sie im Jahre 1241 die doppelte Reichssteuer wie Ulm bezahlte²⁾. Im 13. Jahrhundert wird sie Reichsstadt. Am Ende des folgenden und Anfang des 15. Jahrhunderts sind die zahlreichsten Meßstiftungen zu verzeichnen³⁾. Aber ihre Entwicklung hält mit anderen Städten nicht Schritt. 1427 ist Ulm mit schätzungsweise 20 000 Einwohnern⁴⁾ schon weit über Gmünd hinausgewachsen. 1499 wird eine Fastenerleichterung erlassen, weil „die Stadt in einer waldigen Gegend gelegen sei und wenig von durchziehenden Handelsleuten besucht werde⁵⁾“, so daß bei der Beobachtung des Fastengebotes Verpflegungsschwierigkeiten entstehen. Der Schmalkaldische Krieg bringt der überwiegend katholischen Stadt große Verluste. Im 17. Jahrhundert ist sie unabsehbar verschuldet⁶⁾ und erhält nach der im Westfälischen Frieden erfolgten Regelung den 13. Platz auf der schwäbischen Städtebank, hinter Rottweil, Überlingen und Heilbronn.

Zu der Zeit also, die für die Geschichte unserer Bühne in Frage kommt, war Gmünd eine abseits gelegene Stadt von mittlerer Größe. Nach außen unterhielten die Handelsbedürfnisse seiner Bürger eine nur einseitige Verbindung. Wandernde Schauspielertruppen haben die Stadt gewiß nur selten besucht.

¹⁾ Das Wichtigste über die Geschichte Gmünds sei übersichtshalber schon hier genannt:

Chroniken und Geschichten: Epples Chr., im Gmünder Intelligenzblatt 1833—35; M. Grimm s. S. 90, Anm. 2; M. Ils, s. S. 95, Anm. 1.

Ortsbeschreibungen: J. A. Rink, Kurzgef. Gesch. u. Beschr. d. Reichsstadt Schw.-Gmünd, Gmünd 1802; Oberamtsbeschr. s. S. 99, Anm. 3; G. Stütz, Gmünd in Wort und Bild, Gmünd 1920.

Einzelne Arbeiten v. E. Wagner u. B. Klaus (W. Vjsh.), R. Weser (Schw. Arch. u. Remsztg.), A. Nägele, I. N. Denking, G. Stütz, W. Klein.

²⁾ W. Klein, Gesch. d. Gmünder Goldschmiedegew. Stuttgart 1920, S. 1.

³⁾ B. Klaus, W. Vjsh. 1902, S. 274.

⁴⁾ K. Kretschmer, Hist. Geogr. v. Mitteleurop. München u. Berl. 1904, S. 494.

⁵⁾ B. Klaus, a. a. O., S. 284.

⁶⁾ Oberamtsbeschr., S. 250 (siehe S. 90, Anm. 3).

In der Tat ist ein Aufenthalt der Englischen Komödianten, die nachweislich in über 50¹⁾ deutschen Städten ihre Kunst sehen ließen, in Gmünd mit Sicherheit nicht festzustellen. Möglicherweise haben sie die Stadt auf einer Tour gestreift, die sie im Jahre 1604 von Nördlingen aus über Heilbronn, Hall und Dinkelsbühl zurück nach Nördlingen führte. Sie wollen „Inn diser gegenndt“ an „Mehrern Orthen mit sonnderm wolgefallen der Zuehörer agiert haben²⁾“.

Die einzige sichere Nachricht von durchziehendem Theatervolk vor dem 18. Jahrhundert gibt die Nördlinger Supplikation des „Marionettenspielers Jerg Wetzl mit 3 Mitconsorten“ von 1583³⁾. Wir erfahren durch sie, daß der Unternehmer, von Gmünd kommend, „das gantze passion seithero jnn allen fürnemenn reichstötten des ganntzen Schwebischen chraisß, zu Memingen, Kempten, Kauffbeyren, Wannga, Waltza, Biberach, Rauenspurg, Pfullendorff, Iberlingen, anjetzo aber zu Schwebischen-Hall vnnd Schwebischen-Gminndt . . .“ gehalten habe. Auffällig ist das Fehlen der größeren Städte Schwabens. Die Ausbeute der „Provinz“ mußte verlohrender sein als die der Großstädte. Gewiß war hier die Konkurrenz geringer, da die großen Gesellschaften ihrer hohen Unkosten wegen die kleineren Städte nicht besuchen konnten.

Die Truppe des Joseph Voltolini, meines Wissens die einzige⁴⁾, die im 18. Jahrhundert nach Gmünd kam, spielte dort 1791 nach Ablauf ihrer Ulmer⁵⁾ und vor Beginn ihrer Augsburger⁶⁾ Spielzeit. Debler erzählt im V. Band, Pars IX, S. 244: „23. Aug. sind hier angekommen Comödianten, 36 Personen stark. Direktor hiervon war Voltolini; sie haben in der Schmalzgrube gespielt mit viel Beyfall. Hielt sich lange hier auf.“

¹⁾ S. Flemmings Zusammenstellung im Reallex. d. deutsch. Lit. Gesch. I, Berlin 1925/26, S. 272.

²⁾ K. Trautmann im Arch. f. Lit. 11, 626.

³⁾ K. Trautmann im Arch. f. Lit. 13, 68 f.

⁴⁾ Die Fallerische Schauspielgesellschaft wird laut Ratsprotokoll v. 1. Aug. 1789 abgewiesen (f 278b). Die nächste Truppe ist erst 1802 anzutreffen. Sie führt am 8. Juni eine Oper auf und provoziert einen Skandal (Deblersche Chr., Bd. V, Pars X, S. 195).

⁵⁾ DvS. 1898, 39.

⁶⁾ F. A. Witz, Vers. einer Gesch. d. theatr. Vorst. in Augsburg, Augsburg 1876, S. 54.

Das Repertoire¹⁾ dieser Truppe war modern, neben Kotzebue und den Klassikern umfaßte es Oper und Ballet. Obwohl in den folgenden Jahren ähnliche Freizeiten zwischen der Ulmer und Augsburgs Saison entstanden, kam Voltolini nicht wieder nach Gmünd. Man kann nur annehmen, daß sein pekuniärer Erfolg dem Beifall nicht entsprochen haben wird.

Wenn der kleinen Reichsstadt die Kenntnis der von Berufsschauspielern gepflegten Gattungen des zeitgenössischen Theaters in der Hauptsache versagt blieb, so könnte man erwarten, daß sie für das Laienspiel (dieses Wort im weitesten Sinne verstanden) ein um so fruchtbarer Boden gewesen sei. Man zählt auf das Theaterblut des süddeutschen Menschen und erinnert sich kleinerer Orte wie Kaufbeuren²⁾ und Biberach³⁾, die seit 1570 bzw. 1686 bis hinein ins 19. Jahrhundert eine ständige Komödiantengesellschaft unterhielten.

Allein die Rechnung wäre verfehlt. Ein reges literarisches Leben hat das alte Gmünd niemals bewegt. Seine glänzenden Namen sind die der Parler und eines Hans Baldung, Namen von Baumeistern, Bildhauern, Malern⁴⁾. Im benachbarten Eßlingen ging es anders zu⁵⁾. Nicolaus v. Wyle, Heinrich Steinhöwel, Peter Niger, Moritz Stifel, Joh. Lonicerus, Lukas Osiander u. a. haben dort gewirkt. In Gmünd ist es still: Kein Buchdrucker⁶⁾ verkörpert die geistige Strahlkraft der Stadt, kein großer Humanist hat die Lateinschule gefördert, kein Reformator vermochte hier Fuß zu fassen.

So kann es auch nicht wundernehmen, wenn die zeitgenössische Literatur⁷⁾ über die Namen und Taten von Gmünder

¹⁾ DvS. 1899, 38 f. u. Witz ebd. Für Gmünd ist nur der „Graf v. Gleichen, Gatte zweyer Weiber von Julius, Reichsgrafen von Soden“ belegt (Theaterzettel i. d. Erhardschen Altertümersammlung).

²⁾ Witz, a. a. O., S. 21.

³⁾ L. F. Offerdinger, *Gesch. d. Theat. in Biberach usw.*, W. Vjsh. 1883, 36 ff.

⁴⁾ Vgl. B. Klaus, *Gmünder Künstler*, W. Vjsh. 1895/96.

⁵⁾ Vgl. O. Mayer, *Geistiges Leben i. d. Reichsstadt Eßlingen usw.*, W. Vjsh. 1900, 311 ff.

⁶⁾ Vgl. R. Weser, *Gmünder Buchdrucker*, Remsztg. 1911, Nr. 187 u. 189.

⁷⁾ Quellen und Literatur über die Heimatorte d. Meistersinger: Uhland, *Schriften*, Bd. II, Stuttgart 1866, S. 295; Schröer in *Germanist. Stud.*, Bd. II, S. 222 ff.; Ad. Puschmann bei Büsching, *Samml. f. Altdeut. Lit. u. Kunst*.

Meistersingern schweigt. Mag es immerhin einzelne Handwerkerdichter im stillen Kämmerlein gegeben haben, die Leistungen einer organisierten Singschule hätten literarische Spuren hinterlassen müssen. Damit fehlt der Stadt die eigentliche Theaterzunft, die zu Zeiten das Komödiantenwesen allein bestreitet — wie die Augsburger Meistersinger durch ein Dekret von 1650¹⁾ — oder wenigstens kraft eines Privilegs den Spiellustigen vorangeht.

Ob man darum um so mehr an Fastnachtspielen und Zunftkomödien²⁾ seine Schaulust befriedigte? Wir wissen es nicht. Im 18. Jahrhundert aber, das uns reichlicher Theaternachrichten zuwendet, ist von Laienaufführungen neben Schultheater und Passionsspiel nur selten die Rede³⁾.

Das Schuldrama ist von den Studenten des Gmünder Minoritengymnasiums eifrig gepflegt worden⁴⁾. In der Schmalzgrube, ihrem Schulgebäude, das ehemals anderen Zwecken diente, war eine eigene Bühne errichtet. Ihre Abbildung in

Bd. I, Stück 1, Breslau 1812, S. 166; Königsdorfer, *Gesch. d. Klosters z. Hl. Kreutz i. Donauwörth*, 1819, Bd. I, S. 326; Michels, *z. Gesch. d. Nürnberg. Theat.*, Vjhsschr. f. Lit. Gesch. 3, S. 33, Anm. 6.

¹⁾ Witz, (s. o. S. 111, Anm. 6) S. 18 f.

²⁾ In Nördlingen spielen Handwerker, die nicht den Meistersingern angehören, selten (*Arch. f. Lit.* 13, 48 ff.), in Frankfurt dagegen oft (E. Menzel, *Gesch. d. Schauspielkunst in Frankfurt a. M. usw.*, Frankfurt 1882).

³⁾ Folgende Aufführungen lassen sich nachweisen:

1788. „Am 16. u. 19. Weinmonat spielen Bürgersöhne in der Schmalzgrube eine Komödie: Die Römer in Deutschland“ (*Deblersche Chr.*, Bd. V, Pars IX, S. 226; Ratsprotokoll v. 8. Okt., f. 346). Am 29. Nov. wird dem „geistl. H. Kratzer mit seiner Jugend ein kleines Spiel aufzuführen gestattet“ (*Ratsprot. f.* 390b).

1789. „Am 11. u. 15. Okt. haben etliche ledige Bürgersöhne eine Comödie gespielt“ (*Deblersche Chr.*, Bd. V, Pars IX, S. 228). Xaver Ott und Konsorten (*Ratsprot. v.* 22. Sept. f. 66).

1792. „Den 16. u. 18. Sept. haben die kaiserl. Kanoniere eine Comödie in der Schmalzgrube gespielt: der Räuber Moor. Es war diese auffallend.“ Den Studenten wurde ihre jährliche Endskomödie abgeschlagen, auch den Bürgersöhnen, die darum mit den Kanonieren in Raufereien gerieten (*Deblersche Chr.*, Bd. V, Pars IX, S. 256).

1795. „Im Jenner haben die Kanoniere eine Komödie aufgeführt: die Rekrutierung“ (*Deblersche Chr.*, Bd. V, Pars X, S. 10).

⁴⁾ Zur *Gesch. d. ehemal. Minoritengymn. zu Schw.-Gmünd*, DvS. 1906. 106 ff.

der Deblerschen Chronik (Bd. VI, Pars XII, S. 243) ist nicht sehr geschwätzig, da der herabgelassene Vorhang, der das breite Proszenium abschließt, das eigentliche Geheimnis des Theaters verbirgt. Dennoch erfaßt der erste Blick, daß eine Kulissenbühne vor uns steht. Die Maße bestätigen es¹⁾.

Auffällig ist, daß Vorhang und Proszeniumswände die gleiche blaugelbe Streifung wie die Vorhänge des Passionstheaters zeigen. Könnte dieser äußere Zusammenhang nicht Symptom eines inneren sein? Könnte hier vielleicht eine lokale Wurzel der Passionsbühne aufgedeckt werden?

Ich glaube kaum. Da das Barocktheater sich um die Mitte des 17. Jahrhunderts durchzusetzen begann, 1665 das Theater im Lusthaus zu Stuttgart²⁾, 1641 die Telaribühne Furttenbachs im nahen Ulm³⁾ erbaut wurde, ist nicht einzusehen, warum sich das Gmünder Passionsspiel am Anfang des 18. Jahrhunderts noch nicht der Kulissenbühne bedient haben sollte. Das Schultheater der Minoriten aber kann erst nach 1737 errichtet worden sein, da die Studenten, die in diesem Jahre zum ersten Male spielen, zunächst den Rathaussaal benutzen. Wahrscheinlich wurde es erst 1754⁴⁾ erbaut, zu der Zeit, als man die Schmalzgrube zum Gymnasium einrichtete. Eine Abhängigkeit der Franziskanerbühne vom Passionstheater ist eher denkbar. Die merkwürdig selbständige Vorderbühne fände auf diese Weise eine einfache Erklärung.

Aber hat es im Gmünd des 16. und 17. Jahrhunderts nicht bereits ein Schultheater gegeben, das für die Bühnenform des Passionsspiels vorbildlich gewesen ist? Die Franziskanerschule zählt erst von 1729 an ihre zaghaften Anfänge. Vorher kommt für die Pflege dramatischer Aufführungen nur die städtische Lateinschule in Betracht. Nachrichten darüber sind uns nicht erhalten. Dennoch, sollte das siegreiche Schuldrama des Humanismus nicht auch in die Mauern Gmünds eingedrungen sein?

¹⁾ 30 Schuh Breite, etliche 60 Schuh Tiefe, 13 Schuh Höhe. Das Theater „hatte viele Veränderung. Man konnte alle Vorstellung füglich machen“.

²⁾ J. Sittard, Zur Gesch. d. Musik u. d. Theaters am württemb. Hofe, I. Bd., Stuttgart 1890, S. 229.

³⁾ Th. Schön, Gesch. d. Theaters in Ulm, DvS. 1899, 70 f.

⁴⁾ Zur Gesch. d. Minoritengymnas., a. a. O., S. 51.

Der katholische Süden hat die Überzeugung des Nordens vom erzieherischen Wert des Komödienspielens keineswegs restlos geteilt¹⁾. Erst später, nachdem die Jesuiten das Theater geheiligt hatten und andererseits die Orthodoxie dem humanistischen Protestantismus der Renaissance ein Ende bereitete, kehrte sich das Verhältnis der Konfessionen zum Theater um. Auch übersehe man bei der großen Zahl von Schulordnungen, welche Darstellungen lateinischer Komödien in ihren Lehrplan aufnehmen, die Ausnahmen nicht. Das Eßlinger Programm²⁾ von 1548 z. B. läßt sich an der **L e k t ü r e** terenzianischer Lustspiele genügen. Erst in seiner Umgestaltung durch Lukas Osiander, den Freund Luthers, nimmt es den Komödienparagraphen auf. Allein schon zwei Jahre später ist das Auswendiglernen des Terenz nurmehr fakultativ. Auch die Schulordnung des katholischen Ravensburg³⁾ sagt nichts über dramatische Aufführungen. So muß die Pflege des frühen Schuldramas in Gmünd zum mindesten zweifelhaft erscheinen.

Die prächtigen Aufführungen der Jesuiten endlich — und damit haben wir alle Gattungen des nachmittelalterlichen Theaters durchschritten — hat die Stadt wohl niemals gesehen. Mitglieder dieses Ordens sind nur selten, anlässlich von Missionen nach Gmünd gekommen⁴⁾. Ein Versuch der Societas, hier eine Niederlassung zu begründen, schlug fehl.

Gmünd war, wie wir sehen, keine theatergesegnete Stadt. Eine Gauklerbande auf dem Markte, Marionetten im Rathaus, ein geistliches Spiel vor dem Münster, das ist das Gesicht seines theatralischen Lebens im 16. und 17. Jahrhundert. Die Fröhlichkeit seiner Bürger — eine volkstümliche Etymologie leitet den Namen der Stadt von *gaudia mundi* her — mag sich in Fastnachtsschwänken, Mummereien und Tanz ausgelebt haben. Pest, Armut und Krieg aber brachten solche Triebe nach Pausen der Erweckung wieder zum Schweigen.

¹⁾ Vgl. P. Dittrich, Plautus u. Terenz in Pädagog. u. Schulwesen d. deutschen Humanisten, Leipz. Diss. 1915, S. 61 ff.

²⁾ K. Pfaff, Vers. einer Gesch. d. gelehrten Unterrichtswesens in Württemberg usw., Ulm 1842, S. 54 f.

³⁾ K. Pfaff, a. a. O., S. 58 f.

⁴⁾ E. Wagner, W. Vjhsh. 1901, 174 ff. u. 196.

Für die Bühne des Passionsspiels ist das zeitgenössische Theater in Gmünd, soviel man heute davon weiß, ohne Belang. Das Phänomen des Passionstheaters selbst war im Rahmen einer deutschen Bühnengeschichte leicht zu deuten. Die Umstände aufzuweisen, die es auf den Boden seiner späteren Heimat verschlugen, bleibt einem glücklicheren Finder vorbehalten.

Bibliographische Abkürzungen

(Seltener zitierte Werke werden unter dem Text genannt.)

- Arch. f. Lit.** = Archiv für Literaturgeschichte.
- Bolte, Joh.**, Georg Wickrams Werke, 6. Bd. (236. Publ. d. Liter. Vereins in Stuttgart), Tübingen 1905.
- Borcherdt, Hans Heinr.**, Der Renaissancestil des Theaters, Halle 1926.
- Bühnenbild** = Carl Niessen, Das B. Ein kulturgeschichtlicher Atlas. Bonn u. Lpz. 1924. Bonn 1927.
- Cohen-Bauer** = Gustave Cohen, Gesch. d. Inszenierung im Geistl. Drama d. Mittelalters in Frankreich. Deutsch von C. Bauer. Lpz. 1907. (Die Übersetzung ist durch Zusätze Cohens erweitert.)
- Cohen, Mons** = ders., Le livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le Mystère de la Passion joué à Mons en 1501, Strasbourg 1925. (Publ. de la faculté des lettres de l'université de Strasbourg, Fasc. 23.)
- Creizenach, Wilh.**, Geschichte d. neueren Dramas. I^a, Halle 1911; II^a, 1918; III^a, 1923 (bearbeitet von A. Hämel); IV, 1909; V, 1916.
- Drescher Bespr.** = Karl Drescher, Bespr. von Herrmanns u. Kösters Streit, Deutsche Literaturzeitg., 1925, Heft 7, Sp. 307—318.
- DvS.** = Diözesanarchiv von Schwaben, Organ für Geschichte usw. der Diözese Rottenburg.
- Engler Bespr.** = Herbert Engler, Die Bühne des Hans Sachs. Zeitschr. f. deutsche Philol. 52, 196 ff.
- Flemming, Willi**, Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge (Schriften d. Ges. f. Theatergesch., Bd. 32); Berlin 1923.
- Glock, Anton**, Die Bühne des Hans Sachs. Münchner Diss. Passau 1903.
- Hammitzsch, Martin**, Der moderne Theaterbau. I. Teil: Der höfische Theaterbau. Dresdner Diss. Berlin 1906.
- Heinzel, Rich.**, Abhandl. z. altdeutschen Drama. (Sitzungsber. d. Wiener Ak. d. Wiss. Philos.-hist. Klasse, 134. Bd., 1895, X.)
- Herrmann, Max**, Forschungen z. deutschen Theatergesch. d. Mittelalters u. d. Renaissance, Berlin 1914.
- Herrmann 1923** = ders., Die Bühne des Hans Sachs. Ein offener Brief an Albert Köster. Berlin 1923.
- Herrmann 1924** = ders., Noch einmal die Bühne des Hans Sachs. Berlin 1924.

- K a t.** = Amtl. Katalog der deutschen Theaterausstellung Magdeburg 1927.
Die Nummern beziehen sich auf die hist. Abt., die von Holl bearbeitet wurde.
- K a u l f u ß - D i e s c h**, Carl H., Die Inszenierung des deutschen Dramas an der Wende des 16. u. 17. Jahrh. (Probefahrten, 7. Bd.), Leipzig 1905.
- K ö s t e r** 1921 = Albert Köster, Die Meistersingerbühne des 16. Jahrh. Ein Versuch des Wiederaufbaus. Halle 1921.
- K ö s t e r** Bespr. = ders., Besprechung von Herrmann 1923. Deutsche Literaturztg., Heft 1/2, Sp. 18—20.
- K ö s t e r** 1923 = ders., Die Bühne des Hans Sachs. Ein letztes Wort. Deutsche Vierteljahrsschr. f. Lit.-Wiss. u. Geistesgesch. 1923, 1. Bd., 4. Heft.
- L a c h m a n n**, Fritz R., Die „Studentes“ des Christophorus Stymmelius und ihre Bühne (Theatergesch. Forsch., Bd. 34), Leipzig 1926.
- M a u e r m a n n**, Siegfried, Die Bühnenanweisungen im deutschen Drama bis 1700 (Palaestra 102), Berlin 1911.
- N i e s s e n**, Carl, Dramatische Darstellungen in Köln von 1526 bis 1700 (Veröffentl. des Köln. Gesch. Vereins, 3.), Köln 1917.
- P e t e r s e n**, Jul., Das deutsche Nationaltheater, Leipzig und Berlin 1919.
- S c h m i d t**, Exped., Die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas und seiner volkstümlichen Ableger im 16. Jahrh. (Forsch. z. neueren Literaturgesch. XXIV.), Berlin 1903.
- S c h w e c k e n d i e k**, Adolf, Die Rekonstruktion der Nürnberger Hans-Sachs-Bühne. Zeitschr. f. Deutschkunde, 1929, Heft 1, S. 31 ff.
- S c h w e c k e n d i e k**, Verl. Sohn = ders., Bühnengeschichte des Verlorenen Sohnes in Deutschland. I. Teil (1527—1627). (Theatergesch. Forschungen, Bd. 40.) Leipzig 1930.
- S t u m p f**, Rob., Die Bühnenmöglichkeiten im XVI. Jahrh. Zeitschr. f. deutsche Philologie, 54, 1929, S. 42 ff.
- W e l l e r**, Emil, Das alte Volkstheater der Schweiz, Frauenfeld 1863.
- W. v. J s h.** = Württemb. Vierteljahrshefte f. Landesgesch.

THEATERGESCHICHTLICHE FORSCHUNGEN

Herausgegeben von
JULIUS PETERSEN

Bisher sind 41 Bände erschienen. Nachstehend ausführlich die letzten Bände. Verzeichnis über die vollständige Sammlung kostenlos.

36. **BAMBERG, Eduard von: Drei Schauspieler der Goethezeit, Karl Friedrich Leo, Karl Wolfgang Unzelmann, Marianne Schönberger-Marconi.** VI. 59 Seiten. 1927. gr. 8°. Rm. 3.60, geb. Rm. 5.60

Frankfurter Nachrichten: Die Schilderung vertieft sich liebevoll in Einzelheiten, malt persönliche Züge geschickt aus und verschmält das Anekdotische nicht, wodurch Zeit und Persönlichkeiten Plastik und Leben gewinnen. Freunde des Theaters, Laien wie Kulturhistoriker werden darum aus dem Bändchen neben mancherlei Wissen anregende Unterhaltung schöpfen.

37. **LASKUS, Dr. Irmgard: Friederike Bethmann-Unzelmann.** Versuch einer Rekonstruktion ihrer Schauspielkunst auf Grund ihrer Hauptrollen. VI. 101 Seiten mit 10 Tafeln. 1927. gr. 8°. Rm. 10.—, geb. Rm. 12.—

Die vorliegende Arbeit will nicht die Anzahl der bereits vorhandenen Schauspielerbiographien vergrößern. Die Verf. unternimmt vielmehr den Versuch, die Kunst einer Friederike Bethmann-Unzelmann, der genialen Partnerin Ifflands, der „Schauspielerin der Romantik“, neu entstehen zu lassen, sie will einen Begriff von dem künstlerischen Schaffen dieser Frau vermitteln.

38. **FELLMANN, Hans Georg: Die Böhmsche Theatertruppe und ihre Zeit.** Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts. XII, 86 Seiten. 1928. gr. 8°. Rm. 5.25, geb. Rm. 7.25

Essener Allgemeine Zeitung: Die auf mühsamer Kleinarbeit beruhende Veröffentlichung, die alle Einzelheiten sorgsam und liebevoll gesammelt wiedergibt, gewährt einen anschaulichen Einblick in die Theaterverhältnisse des damaligen Deutschland und zeigt die Schwierigkeiten, mit denen ein Wandertheater zu kämpfen hatte. Alles in allem ein theatergeschichtlich und kulturgeschichtlich gleich aufschlußreiches und interessantes Buch.

39. **WEICHBERGER, Alexander: Goethe und das Komödienhaus in Weimar 1779—1825.** Ein Beitrag zur Theaterbaugeschichte. VIII, 134 Seiten mit 13 Abbildungen. 1928. gr. 8°. Rm. 8.—, geb. Rm. 10.—

Berliner Börsen-Zeitung: . . . So ersteht in seinem Buche zum ersten Male ein abgerundetes Bild vom Werden, Bestehen und Vergehen der geweihten Stätte und zugleich von diesem Standpunkte aus ein wertvoller Beitrag zur weimariischen und deutschen Theatergeschichte überhaupt.

40. **SCHWECKENDIEK, Adolf: Bühnengeschichte des Verlorenen Sohnes in Deutschland.** I. Teil (1527 bis 1627). XVI, 163 Seiten mit 11 Abb. im Text. 1930. gr. 8°. Rm. 10.—, geb. Rm. 12.50

Das Hauptgewicht seiner Darstellung legte der Verfasser auf die Einzeluntersuchung im Sinne Max Herrmanns, der fordert, daß zunächst die Individuen, die einzelnen Gestalten der Vergangenheit, wieder lebendig werden sollten.

Das Ergebnis ist eine ausgezeichnete Darstellung der Verschiedenheit der Bühnenformen im 16. und an der Wende des 17. Jahrhunderts und ihrer Entwicklung.

LEOPOLD VOSS / VERLAG / LEIPZIG

Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst

Von THEODOR LIPPS.

Erster Teil: **Grundlegung der Ästhetik.** 3., unveränderte Auflage. XIII, 601 Seiten. 1923. V

Rm. 10.—, geb. Rm. 12.50

Zweiter Teil: **Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst.** 2. Auflage. VIII, 646 S. 1921. V

Rm. 10.—, geb. Rm. 12.50

Zeitschrift für Ästhetik: Die hohen Erwartungen von der Lippsschen Ästhetik werden durchaus erfüllt. Mit der an dem Verfasser bekannten umsichtigen, eindringlichen und treffenden Weise führt er den Leser in die Tiefen des Gegenstandes. Die Methode der Selbstbeobachtung und Analyse der ästhetischen Wirkungen ist meisterhaft gehandhabt.

Die ethischen Grundfragen

Zehn Vorträge, teilweise gehalten im Volkshochschulverein zu München. Von THEODOR LIPPS. 5., mit der 4. übereinstimmende Auflage. IV, 327 Seiten. 1927. V

Geb. Rm. 7.20

Hamburger Fremdenblatt: Es ist eine Freude, ein Buch zur Belehrung über die für das praktische Leben so überaus wichtigen ethischen Probleme in die Hand zu bekommen, das mit gründlicher, systematischer Behandlung des Stoffes Klarheit, Allgemeinverständlichkeit und Bezugnahme auf alle aktuelle Fragen verbindet. Es ist diesem Buche wohl zustatten gekommen, daß es aus Volkshochschulvorträgen hervorgewachsen ist. Es eignet sich daher nicht nur für Lehrer und Gelehrte, denen es gleichwohl mit bestem Gewissen empfohlen werden kann, sondern wird auch in der breiteren Masse der Gebildeten, ja des Volkes, dankbare Leser finden.

„Minnesinger“

Deutsche Liederdichter des 12., 13. und 14. Jahrhunderts aus allen bekannten Handschriften und früheren Drucken gesammelt und berichtigt, mit den Lesarten derselben, Geschichte des Lebens der Dichter und ihrer Werke, Sangweisen der Lieder, Reimverzeichnis der Anfänge und Abbildungen sämtlicher Handschriften.

Von FRIEDRICH HEINRICH VON DER HAGEN. 4 Teile in 3 Halbpergamentbänden. LXIV, 2556 Seiten mit Handschriftproben und Musikbeilagen. In vorzüglichem Neudruck auf blütenweißem Papier mit Goldüberschnitt. 1838. 4^o. Rm. 180.—

Inhalt: 1. und 2. Teil: Manessische Sammlung aus der Pariser Urschrift, nach G. W. Hassmanns Vergleichung ergänzt und hergestellt. 3. Teil: Aus den Jenaer, Heidelberger und Weingarter Sammlungen und den übrigen Handschriften und früheren Drucken ergänzt und hergestellt. 4. Teil: Geschichte der Dichter und ihrer Werke, Abbildungen der Handschriften, Sangweisen, Abhandlung über die Musik der Minnesinger, Zeugnisse, Handschriften und Bearbeitungen, Übersicht der Dichter nach der Zeitfolge, Verzeichnisse der Personen und Ortsnamen, Sangweisen der Meistersänger nach den Minnesingern.

Die mit V bezeichneten Werke erschienen in der Verlagsabteilung Leopold Voss.

JOHANN AMBROSIOUS BARTH / VERLAG / LEIPZIG

Kunst

iderte

12.50

die

. V

12.50

osschen

chtigen,

tandes.

gen ist

chul-

, mit

eiten.

7.20

ehrung

Hand

arheit,

Es ist

nervor-

gleich-

elteren

s aus

mmelt

ehens

myer-

iften.

GEN.

eiten

vor-

old-

0.—

iser

ellt.

und

ellt.

id-

er,

acht

sen

gs-

-

G

STANFORD UNIVERSITY LIBRARY
Stanford, California

JUL 2 - '64

DOC OCT 21 1993

