

DIE SCHAUBÜHNE

Quellen und Forschungen zur
Theatergeschichte

herausgegeben von
C a r l N i e s s e n
in Verbindung mit
A r t u r K u t s c h e r

Band 20

Alle Rechte vorbehalten
Copyright by Heinr. & J. Lechte, Verlag,
Emsdetten 1937. / Printed in Germany
Verlagsanstalt Heinr. & J. Lechte, Emsdetten

Formprobleme der deutschen Weihnachtspiele

VON

LEOPOLD SCHMIDT



Verlags-Anstalt Heinr. & J. Lechte / Emsdetten

1 9 3 7

Formenprobleme
zur Kenntnis der deutschen
Weihnachtsspiele
von Carl Neeser

Band 20

LEOPOLD SCHMIDT



2002/1967
740 272

Verlag: Anstalt für Liturgik und Kirchenmusik, Einsiedeln

1937

Inhaltsverzeichnis

FORMPROBLEME DER DEUTSCHEN WEIHNACHTSPIELE

1. Versuch einer Gruppenorientierung der deutschen Weihnachtsspiele	1
A. Liturgische Spiele	1
B. Sittenlehre	11
Mittelalterliche Spiele	11
Barockweihnachtsspiele	18
a) Hauptweihnachtsspiele	18
b) Nebenweihnachtsspiele	18
c) Scherzweihnachtsspiele	19
d) Stilleben-Weihnachtsspiele	19
e) Niederländische Weihnachtsspiele	24
f) Niederdeutsche Weihnachtsspiele	25
g) Mitteldeutsche Weihnachtsspiele	25
h) Oberdeutsche Weihnachtsspiele	25
i) Süddeutsche Weihnachtsspiele	25
j) Hallenser Weihnachtsspiele	26
k) Wiener Weihnachtsspiele	26
C. Geistespiele	17
D. Krippenspiele	21
2. Das Hauptweihnachtsspiel: Furcht und Mitleid	27
I. Furcht und Mitleid	27
II. Das Drama	27
Furcht und Mitleid	27
Typik und Topik	27
Verfälschung	27
Hörspiele	27
Hörspiele	27
Szenen aus dem Drama	27
Herodes und seine Umgebung	27
Achtung	27
Verzeichnis der Literatur und des Bildes	27
Anmerkungen	27

Inhaltsverzeichnis.

Seite:

Einleitung.	1
1. Versuch einer Gruppengeschichte der deutschen Weihnachtsspiele.	5
A. Umzugsspiele.	7
B. Stubenspiele.	11
Mittelalterliche Spiele.	11
Renaissancespiele.	12
a) Böhmerwaldgruppe.	12
b) Oberufergruppe.	13
c) Schlesische Gruppe.	13
d) Steirisch-Kärntische Gruppe.	14
e) Niederösterreichisch-südmährische Gruppe.	14
f) Südwestdeutsche Spiele.	15
Barockspiele.	15
a) Salzkammergutspiele.	15
b) Halleiner Spiel.	16
c) Weitere Barockspiele.	16
C. Großspiele.	17
D. Krippenspiele.	17
2. Die hauptsächlichsten Formelemente.	19
I. Formelhaftigkeit.	20
II. Das Zerspielen.	25
Formeln im engeren Sinn.	30
Typik und Topik.	43
Verkündigung.	44
Herbergsuche.	49
Hirtenspiel.	58
Szenen um das Gotteskind.	82
Herodes und seine Umgebung.	103
Abschluß.	113
Verzeichnis der abgekürzt angeführten Arbeiten.	114
Anmerkungen.	117

Die vorliegenden Studien sollen für ein Teilgebiet der deutschen Volksdichtung den ersten Versuch einer Stilgeschichte darstellen, ausgehend vom historischen Werden der Einzelformen, von den mutmaßlichen Quellen bis zur erstarrten Formel zur Zeit der Aufzeichnung. Methodisch werden dabei, dem Gesamtcharakter des Versuches entsprechend, manche neue Kategorien einzuführen und ältere neu anzuwenden sein. Richtlinien bot neben den Vorarbeiten auf dem Gebiete der Volksdichtungsforschung selbst vor allem die Kunstgeschichte. Die eigentliche Hoffnung in methodischer Hinsicht jedoch geht dahin, daß hier für die Volkskunde das Gebiet der Volkliteraturgeschichte von einem volkkundlichen Gesichtspunkt her zu schauen versucht wurde. Infolge eines Grundmangels der bisherigen Volksschauspielforschung, nämlich des Fehlens einer Darstellung seiner Geschichte, schien es notwendig, einen kurzen Abriß dieser in einem einleitenden Kapitel zu geben. Daß dieser Abriß völlig unzulänglich, auch für das hier behandelte Kapitel der Weihnachtspiele, ist, bleibt mir wohl bewußt; doch schien dieses Vorgehen dadurch gerechtfertigt, daß auf diese Weise doch die historische Basis für die formgeschichtlichen Untersuchungen jedermann zur Hand sind, was bisher nicht der Fall war. Die behandelten Spiele stammen aus dem gesamten deutschen Sprachbereich. Nur auf Grund der Einbeziehung einer möglichst großen Zahl — es sind über 300 — wurden manche Schlüsse gewagt.

Die Arbeit wurde im Frühjahr 1934 abgeschlossen. Neuere Literatur wurde jedoch, so weit als möglich, bis zur Drucklegung noch herangezogen und verwertet.

Wien, im Mai 1935.

Schmidt.

Einleitung.

Das große Gebiet der deutschen Volksdichtung spielte in der Volkskunde seit jeher eine wichtige Rolle; einzelne Zweige waren und sind Lieblingsgebiete der Forschung, auf denen auch bereits manchmal erschöpfend viel geleistet wurde, sodaß wirklich Neues nur schwer zu erarbeiten ist. Merkwürdigerweise aber verteilte sich das Interesse auf die einzelnen Gebiete durchaus nicht gleichartig. Sowohl in der Sammlung wie in der Forschung kommt dies schon rein zahlenmäßig zum Ausdruck. Wenn aber auf den weniger bebauten Gebieten die Sammlung trotzdem schon vorgearbeitet hat, dann ist dies meist das Verdienst von Heimatforschern, denen eben jedes Kulturgut ihrer Heimat wertvoll erschien. Freilich prägte nur allzu oft das Wesen des Sammlers dem gesammelten Material seinen Charakter auf, sodaß solche Sammlungen wissenschaftlich höchst ungleichwertig sein können. Ein weit getriebener Subjektivismus in Auswahl und Ausgabe fälscht das Bild, das die Forschung haben müßte, um objektiv arbeiten zu können. Charakteristisch ist ja hiefür das Vorgehen auf dem Gebiete von Volkslied und Schwank, wo in den Sammlungen manche Wesenszüge überhaupt fehlen, die in Wirklichkeit selbstverständlich vorhanden sind. Infolge derartiger persönlicher Einstellungen ist zum Beispiel das Gebiet der Volkserotik denn meist Leuten preisgegeben, denen es nicht um objektive Darlegungen zu tun ist: Die wissenschaftlichen Sammlungen jedoch zeigen hier Lücken. Die Bestimmung von Wert und Unwert des Materials sollte eben einem einzigen Beurteiler nicht anvertraut sein. Falls die Beurteilung von unberufener Seite her erfolgt, ist der Materialverlust und damit die Verzeichnung des wahren Bildes unvermeidlich. Die heute meist angewendete Technik der Sammlung in Archiven und der Abfragung mit Hilfe von Fragebogen bedeutet auch in dieser Hinsicht einen wesentlichen Fortschritt.

Das Bild der Sammlung bestimmt nämlich in hohem Maße das Ergebnis der Forschung. Letzten Endes ist die Abhängigkeit vom gegebenen Material doch sehr groß; die genaueste Kritik muß versagen, wenn gewisse Lücken einfach nicht aufzufüllen sind. Selbst wenn sich derartige Sammlungslücken feststellen lassen, was an sich schon einen Fortschritt bedeutet, ist dadurch ihre Füllung noch nicht gegeben und die willkürliche, subjektive Auswahl der älteren Sammlungen hinterläßt immer wieder ihre Spuren. So

läßt sich etwa ein Bild des Erzählstiles nie aus Sammlungen gewinnen, die nur motivlich eingestellt sind; erst in den letzten Zeiten ist auch hierin ein Wandel eingetreten, welcher besonders von der Schwieteringsschule ausgeht; Otto Brinkmanns Arbeit „Erzählen in einer Dorfgemeinschaft“ steht sehr weit von anderen Sagen und Märchensammlungen entfernt. — Ein Querschnitt durch die geistige Fassungskraft eines Volksmenschen wird verfälscht, wenn wohl seine Lieder, seine Sagen und Märchen aufgezeichnet werden, nicht aber auch sein Wissen um andere Dinge. Die heitere Seite eines solchen Menschen, seine Kenntnis von Schwänken und Schnurren, welche genau so geschichtet sein kann wie sein Liedschatz, wird häufig genug übersehen. Daß hier auch all das kleine Wissen, die Kenntnis von Sprichwörtern und Wetterregeln, von Segen und Gebeten dazu gehört, ist selbstverständlich. Ein derartiges Gesamtbild aber ist das Wesentliche, und nicht das Erzählgut, das Liedgut an sich, das ohne den wissenden, tragenden Menschen tot bleibt. Die Verwurzelung des geistigen Inhaltes mit seinem Träger, dem Menschen — sowohl dem einzelnen wie auch der Gesamtheit —, prägt überhaupt erst das Bild jener Geistigkeit, die man als Volkskultur bezeichnet. So ist denn letzten Endes nicht die Heiligenstatue, sondern das Verhältnis des Menschen zu ihr das für die Volkskunde Wesentliche.

Zu einer derartigen Betrachtungsweise leitet eigentlich der Gedanke des Stiles hin. Wenn in der Hochkulturwelt der Satz Geltung besitzt, daß der Stil der Mensch sei, so lassen sich ähnliche Formulierungen auch für die Volkskultur finden. Gewiß wird hier das historische und psychologische Erfassen des Gesamtstiles wie seiner Einzelelemente oft schwerer fallen als in der Persönlichkeitskunst: doch scheint eben hierin die eigentliche Aufgabe zu liegen. Auch das Alltagsleben des Volksmenschen, das Haus, die Wirtschaft, die Tracht und das Brauchtum können und müssen wohl auch derart erfaßt werden. Schließlich bezieht sich ja der Naumannsche Begriff des Gesunkenen Kulturgutes² nur auf die historische Wertung der Dinge. Die psychologische Durchdringung des gewordenen Ganzen, das sich teils aus ureigenen, teils aus abgesunkenen Einzelteilen ergab oder ergibt, bildet erst die synthetische Arbeit, der gegenüber alle historische Einzelbetrachtung analysierende Vorarbeit bleibt. Auf diese Weise ergibt sich übrigens eine Art von Arbeitsmethode nach den beiden Achsen eines Koordinatensystems: die Vertikalachse bringt den Vorstoß in die zeitliche Tiefe, die historische Arbeit, während die horizontale Achse die psychologische Erfassung der jeweiligen Gegenwart bedeutet. Diese läßt sich in jedem Punkt der vertikalen, historischen Achse einsetzen und ergibt erst das Bild, während die nur historische Arbeit bloß isolierte Punkte zeigt. Selbstverständlich wird die analytisch-historische Lotung nie überflüssig sein: Psychologie ohne historische Einstellung ist in einer historischen Wissenschaft, wie sie die Volkskunde darstellt, ein Unding.

Die Volksdichtung besitzt eine Reihe von Gebieten, die nicht nur historisch-philologisch, sondern auch stilistisch schon erforscht wurden. Wenn wir hiermit zur Frage des Stiles in der Volksdichtung schreiten, so sei gleich anfänglich auf die grundsätzlich stets richtigen Ausführungen Arthur Haberlands hingewiesen³, welcher für die Volkskunst die Frage nach einem Eigenstil verneint. Es handelt sich auf keinen Fall um positive Merkmale, welche die Zusammengehörigkeit zu einer Stilgruppe zeigen würden. Gewisse näher zu besprechende Eigentümlichkeiten von fast durchwegs negativer Art jedoch machen wohl oder übel die Einführung des Stilbegriffes stets wieder nötig. Es handelt sich hier also nicht um Fragen eines Stiles im Sinne der hohen Kunst, sondern um formgeschichtliche Fragen, wie dies auch der Titel betont. — Besonders das Volkslied wurde schon häufig von der Seite der Formgeschichte her betrachtet. Der Erfolg war dabei durchaus nicht gering, da die Möglichkeiten der Begriffsbildung und begrifflichen Klarstellung durch stilgeschichtliche und stilkritische Untersuchungen gegeben waren. So fußt Hans Merkmans Darstellung des Wesens des deutschen Volksliedes eigentlich ganz auf einer Synthese der Stilkritik auf textlichem und musikalischen Gebiet⁴. Eine wesentliche Arbeit von analytischer Methode ist der Versuch Albert Daur's, das Volkslied nach seinen festen Formeln zu betrachten⁵. Gleichfalls vom Volkslied geht auch Kurt Wagner aus⁶, der wesentliche Erkenntnisse über die Grundlagen und Formen des Stiles der Volksdichtung beibringen kann. Auf dem Gebiete der epischen Volksdichtungen liegen schon einige ältere Vorarbeiten vor (so von Olrik, Bolte) die in erster Linie historischen Stilformen gewidmet sind, wie auch Einzelmerkmale schon in Einzelarbeiten behandelt wurden, etwa die Schlüsse der deutschen Märchen durch Robert Petsch⁷. Auf dem Gebiete des Volksschauspieles wurde wohl für das Schauspiel des Mittelalters schon manches geleistet, doch tritt man an dieses jedenfalls zu sehr nach Art der Persönlichkeitsdichtung heran. Sehr verdienstlich ist dabei unter den neueren Arbeiten Hennig Brinckmann's Betrachtung über die Eigenform des mittelalterlichen Dramas⁸. Sonst wurden auf diesem Gebiet einzelne Stilzüge häufig über ihre Bedeutung hinaus gewürdigt und für sie eigene Kategorien eingeführt, die historisch vielleicht nicht immer ganz stichhaltig sein dürften. So liegt die Möglichkeit gewiß nicht fern, daß etwa ein „schauspielerischer Stil“ in die überlieferten Spiele hineininterpretiert würde⁹ oder die Unterscheidung von „liturgischen“ und „volkstümlichen“ Formen nur subjektiv zurecht bestünde¹⁰. Für das neuere Volksschauspiel wurden derartige Versuche noch nicht angestellt; es fehlt hier freilich vielfach die sichere Basis einer genauen zeitlichen Ansetzung, ohne die Stiluntersuchungen nun einmal stets etwas leer wirken müssen. Es geht hier so wie beim Volkslied: die meiste Arbeit wird an jene Lieder gewendet, welche in sicher datierbaren Handschriften aus

dem Mittelalter oder aus der frühen Neuzeit stammen, während jüngere Lieder weit weniger Beachtung finden. Bei ihnen gelangt man vielfach nicht über die Sammelarbeit hinaus.

Für formgeschichtliche Untersuchungen fehlte bisher vor allem eine wesentliche Grundlage: eine Geschichte des Volksschauspieles. Hans Mosers kürzlich erschienener Abriß bedeutet einen ersten Schritt in dieser Hinsicht^{10a}. Alle übrigen Gebiete haben bereits wenigstens Ansätze zu derartigen Darstellungen, sogar das Sprichwort. Das Volksschauspiel jedoch besitzt eigentlich nur eine Literatur, nämlich die mehr oder minder reich kommentierten Sammlungen von Texten und Nachrichten¹¹. Der vorhandene Stoff reicht heute vielleicht noch nicht für eine endgültige Darstellung der Geschichte der Gattung; für eine vorläufige Lösung jedoch würde er längst langen, und eine solche wäre auch heute das beste. Dieser Mangel veranlaßt also das folgende geschichtliche Kapitel. Wenn auf Grund dieses gruppengeschichtlichen Versuches im folgenden Formprobleme angeschnitten werden, so geschieht dies auf der Basis der Texte, wobei die Ergebnisse nur für das begrenzte Gebiet der Weihnachtspiele Geltung besitzen können. Ob sie auch weiteren Wert aufweisen, wird die diesbezügliche Forschung ergeben.

Versuch einer Gruppengeschichte der deutschen Weihnachtspiele.

Die Bildung von Schichten und Gruppen auf dem Gebiete der Weihnachtspiele erscheint zunächst als ein Hilfsmittel, um in die Fülle der Erscheinungen eine gewisse Systematik zu bringen. Bei näherer Bekanntschaft mit dem Stoff stellt sich allerdings heraus, daß die hier getroffene Einteilung durchaus nicht willkürlich gewählt wurde, sondern der natürlichen Gliederung der Spiele folgt. Es sind zwei Gruppierungsmethoden, welche im nachfolgenden zur Anwendung kommen sollen: Eine nach Typengruppen und eine zweite nach zeitlich-örtlichen Gruppen. Beide stehen überdies noch untereinander im Zusammenhang, wie sich bei den einzelnen Beispielen ergeben wird.

Die Erkenntnis der ersten Gruppe erwuchs mehr aus der Beschäftigung mit der Aufführungsart, die der zweiten, in sich wieder zweigeteilten dagegen mehr aus der Textgeschichtsforschung. Es regte sich dabei besonders der Wunsch, etwaige entstehende Stilgruppen auch zu periodisieren, mit Stilperioden ebenso wie mit bekannten landschaftlichen Gliederungen in Verbindung zu setzen. Bei Feststellung von stilistischen Eigentümlichkeiten gilt es doch meist, das betreffende Kunstwerk im weiteren auch einer bestimmten Entstehungsperiode zuzuweisen und seine örtliche Herkunft zu bestimmen. Eine wesenhafte Eigentümlichkeit der Volkskunst, daß nämlich ihre Erzeugnisse über eine Stilepoche hinaus weiterleben können, wird hiebei als schon bekannte Tatsache vorausgesetzt. Die andere Tatsache jedoch, welche gleichfalls für die historische Erkenntnis der Volkskunst wichtig ist, daß nämlich trotz des langen Weiterlebens der Formen aus den Stilmerkmalen wenigstens eine relative Chronologie gewonnen werden könne, erfreut sich einer weit geringeren Bekanntheit und wird auch nicht selten bestritten. Natürlich ist bei solchen Kulturgütern stets ein Zweifel an ihrer Einordnungsfähigkeit möglich, besonders bei jenen, die man kaum als „gestaltet“ wird ansehen können, die also ein außerzeitliches Gepräge zu tragen scheinen, wie etwa gewisse Opfergaben. Auf diesem Gebiete ist denn auch die Nebeneinandersetzung von zwei Volkskunstgegenständen, wie etwa die zweier Gesichtsvotive aus etruskischer und aus neuitalienischer Zeit möglich¹². Die Zeit- und Stillosigkeit von solchen Gütern einer offenbar

wirklich primitiven Artung ergibt sich demnach von selbst. Es wäre höchstens zu fragen, ob in solchen Fällen nicht auch ein Eigenstil auftreten könnte, etwa ein primitiver Naturalismus.

Wo aber, wie eben bei der geistigen Volksüberlieferung, der Einfluß der Oberschichtlichen Entwicklung auf die Ausbildung der äußeren Formen wie auch des Gehaltes weit höher angeschlagen werden muß, ohne daß doch das Kulturgut selbst als Oberschichtlich zu bezeichnen wäre, da rückt die Frage der Chronologie wieder in den engeren Gesichtskreis der Forschung.

Um nun aber an die gruppengeschichtliche Methode selbst heranzutreten, so seien die Aufgaben einer Gliederung, welche die Vorbedingung einer Geschichte des Volksspieles sein dürfte, aufgezeigt. Es handelt sich im wesentlichen um folgendes: Ein einzelner Text muß nach drei Richtungen hin geprüft werden, nach

- A. Gattung,
- B. örtlicher und
- C. zeitlicher Herkunft.

Die Gattungen ergeben sich im wesentlichen aus der Aufführungsart und werden der Gliederung der zeitlich-örtlich bestimmbaren Spiele zugrunde gelegt. Die Frage nach der zeitlichen Herkunft ist zugleich die Frage nach dem Geist der Entstehungszeit, der Stilepoche, der die Zeit angehörte, der also auch das Spiel entstammt und der man es umgekehrt durch die Bestimmung des Stiles wieder zuordnen kann. Die Frage nach den örtlichen Beziehungen, — ausgehend vom Fundort, zustrebend dem Entstehungsort — hat die meisten Verbindungen zu jener Methode, die heute auch auf anderen Gebieten der Volkskunde mit Erfolg eingesetzt wird, nämlich der geographischen.

Im wesentlichen decken sich jene drei Einteilungsmomente mit jenen einer anderen dreigeteilten Betrachtungsweise, welche kurz folgendermaßen charakterisiert werden könnte: Die Stellung eines Spieles ist geschichtlich aufzufassen und zwar nach Innen- (= Text), Außen- (= Nachrichten) und Theater- (= Aufführungs) geschichte. Während aber diese Methode vor allem zur Charakterisierung eines Einzelspieles geeignet erscheint, mag die oben vorgeschlagene Methode mehr für die Erfassung von Spielschichten und Spielgruppen in Betracht kommen. Bezeichnenderweise wird die zweitgenannte Art denn auch heute in Binnendeutschland am meisten angewendet, wie denn auch die termini Innen- und Außengeschichte von Hans Moser stammen, also aus der bayrischen Volkschauspielforschung erwachsen erscheinen, die sich besonders mit untereinander wenig in Beziehung stehenden Einzelspielen auseinandersetzen hat, während die erstangeführte Methode wesentlich von jenem Material bestimmt wurde, das nicht zur Betrachtung der Einzelspiele, dafür aber zur Erkundung der Gruppe reizt, nämlich vom ostdeutschen Spielgut.

Vielleicht mutet es seltsam an, daß hinter diese gewiß etwas verwickelten Einteilungssysteme die alte stoffgegebene Gliederung, wie sie beim Weihnachtspiel die Einteilung in Hirten-, Weihnachts- und Dreikönigsspiele darstellt, zurücktritt. Doch ist einmal diese zeitgegeben — kalendarische Verschiedenheit doch zu selbstverständlich und für die Entstehung der Gattungen so oft herangezogen, daß sie als Einteilungsmoment nicht weiter hervorzutreten braucht; dann aber sind die oben aufgestellten Gruppen auch für andere Gattungen des Volkschauspieles, vielleicht für alle verwendbar, während diese Einteilung doch stets auf die Spiele des Weihnachtsfestkreises beschränkt bleiben muß.

Bevor aber nun eine gruppenmäßige Einteilung der Hauptvertreter der deutschen Weihnachtspiele vorgelegt werden kann, muß noch der Begriff der Gattung näher erörtert werden. Hier lassen sich nämlich für das gesamte Volkschauspielgebiet drei Gruppen aufstellen, die gewiß ihrerseits wieder historisch-geographisch verankert sind, was jedoch hier nur gestreift werden kann: Die Gattungen sind:

- A. Umzugspiele,
- B. Stubenspiele und
- C. Großspiele.

A. Die Umzugspiele, durch ihre Bezeichnung vollständig gekennzeichnet, sind so wie die nachfolgenden Gattungen durch ihre Aufführungsart zur Gruppe zusammengefaßt. Wie bei diesen aber ist ihre Eigenart dadurch nicht begrenzt. Denn — um nur den Weihnachtspielkreis heranzuziehen — nur ganz bestimmte Szenen, wenn dieser Ausdruck hier überhaupt statthaft ist, gelangen in dieser Form zur Darstellung. Dabei lassen sich so vornherein zwei Gruppen unterscheiden: Entweder ist eine Handlung — wenn auch nur dem epischen Stoff entsprechende — zu erkennen, oder es liegt keine Handlung vor. Der erste Fall tritt bei den Hirtenspielen als der hier wichtigsten Gruppe ein: Die durch den evangelischen Bericht gegebenen Hirten liegen auf dem Felde und erhalten entweder die Verkündigung oder teilen sie sich gegenseitig mit. Dieser Typus, der mit sehr wenigen Figuren sein Auslangen findet, läßt sich auf deutschem Boden nur schwer bis zu seinem Ursprung verfolgen. Er läßt sich ebenso wenig an die liturgischen Hirten-szenen anschließen wie es unmöglich scheint, in ihm bloß ein abgelöstes Stück aus einem größeren Ganzen zu erkennen. Da auf romanischem Boden die Gattung schon im späten Mittelalter belegt ist, so könnte es sich wohl um Beeinflussung vom Süden her handeln. Wenn wir die vermutliche Vermittlertätigkeit der Kirche noch ins Auge fassen, so dürften wir auch zu einer zeitlichen Fixierung gelangen: Wahrscheinlich reichen diese Spiele auf deutschem Boden nicht über die Gegenreformation zurück. Das Hauptverbreitungsgebiet der kleinen, meist recht geschlossen amu-

tenden Spiele ist fast durchwegs das Voralpengebiet, sowohl im tirolisch-bayrisch-salzburgischen, wie im ober- und niederösterreichischen Spielkreis¹³. Möglicherweise erstreckte sich die Verbreitung früher auch ins katholische Rheinland. Das in einer Kronstädter Handschrift aus dem Jahre 1771^{13a} erhaltene siebenbürgische Spiel ist jedenfalls auch ein Hirtenspiel, in welchem nur Hirten und Engel vorkommen. Textlich läßt es sich nirgends anschließen; vielleicht wurde es von Nachsiedlern des 18. Jahrhunderts mitgebracht.

An die unten näher zu besprechenden Adventspiele schließen sich häufig mehrere Szenen an, welche ebenfalls den Umzugspielen mit einer Handlung zugehören, wenn sie auch nicht selbstständig entstanden sind. Dazu gehört vor allem die Kindelwiegenszene und ihre vielen Umformungen. Da sie mehr szenenals gruppengeschichtliche Bedeutung hat, so muß auf ihre Behandlung im Abschnitt „Szenen um das Gotteskind“ verwiesen werden. In den kurzen Adventspielen der Lausitz wie des westlichen Schlesiens findet sich die Szene nur selten, ebenso wohl ursprünglich in Mitteldeutschland (Thüringen). Dagegen ist sie in Nordböhmen sowie in den Streugebieten von Niederösterreich, Innerungarn und Polen sehr häufig damit verbunden. Diese Erscheinung dürfte daher rühren, daß die wahrscheinlich alten Verbreitungsgebiete des Adventspiels, nämlich Mitteldeutschland, und das Gebiet der höchsten Blüte, nämlich Schlesien und sein Kreis, das Adventspiel reiner bewahrten, während es sonst mit dem handlungsstärkeren Weihnachtspiel zusammengeworfen wurde. Dieses sank bruchstückweise von der Stubenspiel- zur Umzugspielform, sodaß seine Teile hieher zu stellen sind. Werden doch auch ganze Stubenspiele in Gegenden von lebhafter Umzugspielkultur in Umzugspielform gespielt, wie etwa im Erzgebirge.

Geradezu als Typus der Umzugspiele wird oft das Dreikönigspiel empfunden. In der Tat genießt es in allen seinen Erscheinungsformen, vom Sternsingen bis zum Herodesspiel eine Verbreitung, die kartographisch schwer festlegbar erscheint. Es steht mit seinen verschiedenen Formen aber auch an der Grenze zwischen den Gattungen des handlungbringenden und des handlungslosen Spieles. Soweit es Handlung besitzt, ist es zweifellos als Stubenspielbruchstück aufzufassen; seine Formteile werden demnach in dem betreffenden Abschnitt zu behandeln sein. Die handlungslosen Formen dagegen führen sehr stark zur reinen Liedforschung hinüber. Der Sternsingebruch selbst hat eine anscheinend sehr alte Tradition; man nahm vielfach an, daß er die älteste von allen Umzugspielen besitze. Doch scheint infolge aktenmäßiger Darlegungen diese Aufstellung nunmehr durchaus nicht so sicher wie früher. Es ergibt sich nämlich wenigstens für Bayern, daß die älteren Rechnungseintragungen, welche Ausgaben an fahrende Sänger buchen, in älterer Zeit nie von Sternsängern sprechen, sondern nur von Ansingern; die ältesten Lieddrucke von Ansingeliedern

(Regensburg 1566, Straubing 1590) lassen keine Schlüsse auf die Ausführenden zu. In der Mitte des 16. Jahrhunderts jedoch ändert sich das Bild der Eintragungen: Von nun an sprechen die Akten in breiter Schichte deutlich von Gruppen (drei oder vier Leute, je nachdem, ob die Königsdarsteller allein waren oder sie ein Sternträger begleitet), die mit dem Stern gehen, die also verkleidet und so schon dem Schauspielbereich angehörig angesehen werden können. Die ersten bayrischen Eintragungen lauten z. B.: Schlehdorf, 1551, „etlichen sternsinger 24 kr.“ Ettal 1569, „4 pueben mit dem stern 10 kr.“¹⁴. Dieser Wandel in den Eintragungen ist mit ziemlicher Sicherheit auf einen Wandel im Brauchtum auszudeuten. Es mag wohl in der Mitte des 16. Jahrhunderts gewesen sein als die Ansinger, welche in den Liedern von sich selbst als den drei Königen sprachen, auch die äußeren Insignien — wohl nach dem Muster der kirchlichen und bürgerlichen Dreikönigspiele — anlegten. Es dürfte doch auch bezeichnend sein, daß das erste bekannte Bild von Sternsängern erst ein Nürnberger Holzschnitt des 17. Jahrhunderts¹⁵ ist. Wäre der Brauch im 16. Jahrhundert schon in Flamlant bekannt gewesen, so würde er doch wohl ins Werk Pieter Bruegels eingedrungen sein, wie er ein Jahrhundert später bei Rembrandt erscheint. — Die oben erwähnten Herodesspiele nun führen uns noch einmal ins Gebiet der handlungbringenden Umzugspiele zurück. Ihr Hauptgebiet scheint Schlesien, Mähren und Ostniederösterreich. Vielleicht stellen auch sie eine mitteldeutsche Ausstrahlung vor. Der Stoff, der im Stubenspiel viel nachhaltiger auftritt, hat auch noch andere Darstellungen gefunden. Auf dem Umzugspielgebiet wäre dabei der mehr westdeutschen Formungen zu gedenken, des Herumtragens eines Herodeskastens usw.¹⁶, also eines Brauches von puppenspielartigem Einschlag, der textlich mit der sternsingerlichen Seite zusammenhängt. Vielleicht deuten übrigens die zweifellosen Reste in Norddeutschland darauf hin, daß hier — im Gegensatz etwa zu den Hirtenspielen — eine vorreformatorische Altschicht versteht, die noch nicht erkannt wurde. Bei den „Stirn- kiker“umzügen auf Rügen¹⁷ und bei den ostpreußischen Spielen¹⁸ (die ja mitteldeutscher Herkunft sein können) scheinen jedenfalls Elemente von höherem Alter vorzuliegen.

Von all diesen Umzugspieltypen scheint das Adventspiel selbst als ein Spiel, dessen Handlung nicht aus dem Weihnachtstoffkreis bezogen wurde, das aber wohl Gestalten aus diesem verwendet, scharf getrennt werden zu sollen. Hier kann nur auf seine Haupteigenarten verwiesen werden. Man hat das Adventspiel, das bis heute wenigstens kaum über das 17. Jahrhundert hinaus verfolgt werden kann, schon mit einer Anzahl von Bräuchen der Adventzeit in Zusammenhang bringen wollen. Das Adventbrauchtum um die Perchtengestalten wurde ebenso herangezogen, wie von den Gegnern der „mythologischen“ Richtungen das Nikolausspiel¹⁹. Dieses sei zur Reformationszeit in ein Christspiel verwandelt worden. Nach dem stofflichen Kern des Spieles, der Befragung, Be-

strafung und Beschenkung der Kinder durch eine lichte Gestalt, die von einer dunklen begleitet wird, scheint es jedenfalls geraten, beim Nikolaus- wie beim Adventspiel von einer späten Herkunft auszugehen, wenigstens, so weit es sich um die heute vorliegenden Fassungen handelt. Eine Beeinflussung durch oberschichtliche Einführungen des 16. Jahrhunderts wird man gleichfalls erwägen müssen, da die Katechisierung der Kinder doch fraglos mit der Einführung des Katechismus selbst zusammenhängen muß; vor der Einführung dieses kirchlich-schulmäßigen Brauches ist also eine derartige Form nicht denkbar. Andererseits wird man nicht leugnen können, daß an diesen Stoff sich — landschaftlich sehr verschieden — manches angegliedert hat, was durchaus nicht mit kirchlichem Brauchtum des 16. Jahrhunderts in Verbindung steht. Zu diesen Problemen tritt wie bei vielen volksmäßigen Erscheinungen hier auch noch die Frage, ob die einfache oder die kompliziertere Form an den Anfang zu stellen sei. Wenn man die Lausitzer Spiele mit ihrer Personenarmut betrachtet, dann die angeschwellten literarischen (gedruckten) Erzeugnisse des 17. Jahrhunderts oder ferner die stets mit einer ausgebildeten Schreckfigur ausgestatteten Spiele Nordböhmens, so wird man für einstweilen wohl darauf verzichten, dies alles unter einen Hut zu bringen. Es steht nur fest, daß wir kein Nikolausspiel in Adventspielform besitzen und das Auftreten der Nikolausgestalt in Adventspielen andererseits keinen Beweis für den Zusammenhang der beiden Formen vorstellen kann, da in den figurenreichen Adventspielen auch noch eine große Anzahl anderer Heiliger auftritt. Auch die Nickelfiguren des böhmischen Spielkreises besagen nichts, da gerade Namen formelhaft leicht übertragen werden können. Außerdem sind zumindest die heutigen Verbreitungsgebiete von Nikolausspiel und Adventspiel doch ziemlich weit von einander entfernt. All diese Tatsachen erlauben andererseits keineswegs, nun von den Schreckgestalten her die Adventspiele zu einer besonders alten Form zu stempeln. Das Auftreten dieser Gestalten wechselt einmal landschaftlich und zeitlich sehr stark und dann schließen sich derartige Gestalten an verschiedene Brauchtumsformen an, ohne mit ihnen ursprünglich zusammenzuhängen. Besonders dort jedoch, wo wir es mit Bräuchen in der Adventzeit zu tun haben und andererseits Teufelfiguren vorhanden sind, fällt der Anschluß derartiger Gestalten nicht schwer. Das Adventspiel scheint ursprünglich von Mitteldeutschland (Thüringen und Sachsen) ausgegangen zu sein. Obwohl wir von dort nur wenige Spiele besitzen, so tragen diese doch deutliche Adventspielzüge. Im mitteldeutschen Ausstrahlungsgebiet ist es heute am stärksten verbreitet. Schlesien (mit den Schlesiern in Polen^{19a}, Nordböhmen, (mit den Siedlern in der Bukowina)^{19b}, Nordmähren und die jüngeren Siedlungsgebiete im Südosten kennzeichnen seine Verbreitung, wozu noch Einzelausstrahlungen nach Norden (Waldeck, Klausthal im Harz) und Osten (Ostpreußen) kommen. Das Adventspiel wurde besonders von der schlesischen Volks-

schauspielforschung schon öfter untersucht, wobei sehr wesentliche Ergebnisse erzielt wurden. Ein letzter Abschluß dagegen ist heute noch nicht ersichtlich.

B. Die Stubenspiele, der vertrauteste und entwicklungs-geschichtlich wohl wichtigste Weihnachtspieltypus scheint schwierig zu charakterisieren. Von textlicher Seite her erscheint an ihm charakteristisch, daß entweder die Gesamthandlung oder doch abgeschlossene Teile derselben hier zur Darstellung gebracht werden. Nach inhaltlichen Gruppen ist daher diese Gattung nur schwer zu scheiden, außer dadurch, daß manche Szenen ein gewisses Übergewicht zu besitzen scheinen. So besitzt hin und wieder die eine oder die andere Anbetungsszene, welche die Evangelien vorführen, nämlich entweder die der Hirten oder die der Engel, den Vorrang. Dies spielte wahrscheinlich im Anschluß an die liturgische Darstellung an verschiedenen Tagen zur Entstehungszeit der Spiele eine gewisse Rolle. Heute besitzen die meisten großen Weihnachtsspiele beide Anbetungsszenen. Was sonst etwa wegfallen oder auch hinzutreten konnte, ist gering und wird nach seinen Abwandlungen und nach seiner Herkunft bei den einzelnen Szenen zu behandeln sein. Eine Einteilung der Stubenspiele wird sich daher nicht nach inhaltlichen, sondern nach anderen Momenten zu richten haben. Es kommt hier wohl nur die oben angeführte zeitlich-örtliche Gruppierung in Betracht, welche in diesem Fall die Aufstellung von Spielgruppen und Spielkreisen bedeutet.

Bei dem Mangel an Vorarbeiten in dieser Hinsicht müssen hier Gruppen gebildet werden, ohne daß die Möglichkeit bestünde, dadurch alle überlieferten Stubenspiele zu erfassen, und einzugliedern. Wir greifen daher zu einer notdürftigen stilgemäßen Aufteilung, innerhalb derer sich erst die weitere Gruppierung vollziehen kann. Vorher jedoch seien einige Worte über die Stellung des mittelalterlichen Weihnachtsspiels gestattet. Man kann dieses im Verhältnis zu den folgenden wohl erforschte Gebiet nicht in die hier gezeichnete Gruppeneinteilung einordnen, ohne diese allenthalben zu überspannen. Gleichwohl werden Beziehungen zu den Einzelgruppen greifbar, wenn wir nur versuchen, uns in das wirkliche Wesen dieser Texte einzufühlen und sie als Volksschauspiele zu betrachten und nicht als bloße Handschriften. Sind sie doch wie ihre uns zeitlich näher stehenden Verwandten keine Literaturwerke gleich den großen Epen ihrer Zeit etwa, sondern ebenso lebendige, weil dramatische, dargestellte Gebilde. Jede Handschrift ist hier nur Niederschlag; damit dürfte auch die wesentlich freiere Stellung des Textes ihre Erklärung finden. Greifen wir auf unsere Gattungseinteilung zurück, so können wir feststellen, daß uns offensichtlich keine Umzugspiele überliefert sind, eine Tatsache, die nichts über deren Vorhandensein und dessen Gegenteil aussagt. Die spätmittelalterliche Sterzing-Hessen-Gruppe werden wir wohl als Stubenspiele bezeichnen können. Dagegen spricht auch

nicht der Einwand, daß sie vermutlich gar nicht in einer Stube aufgeführt wurden, sondern zum Teil sicher in der Kirche, zum Teil in kirchennahen Räumen. Gleichfalls in unser Gesichtsfeld fallen dann noch die Szenen der Prozessionsspiele, vor allem die des Künzelsauer. Die wenigen sonstigen Spiele, besonders das sogenannte St. Gallner dagegen ist sowenig Volkschauspiel als das Schauspiel des Hans Sachs, das deshalb auch stets hier kaum berücksichtigt werden soll. An sich wäre es ja lohnend, auch die gesamte Gattung des Literatur-Weihnachtsspieles und seine Wandlungen im Lauf der Zeit zu verfolgen. Für diese Untersuchung dagegen ist dieses Gebiet nur Randzone, die manchmal in seinen Übergängen zum Volkschauspiel begangen werden soll. Vielleicht wird die Forschung später einmal die Zusammenhänge und Einordnungsmöglichkeiten des mittelalterlichen Weihnachtsspieles besser erfassen können als es heute möglich ist. — Stilistisch lassen sich nun neben den spätmittelalterlichen Spielen zwei große Stilgruppen: Renaissance- und Barockspiele unterscheiden. Auf die Gefahr hin, beide Stilperioden nach jeder Richtung hin zu überspannen sei doch der Versuch einer derartigen Einordnung der wichtigsten Spiele gemacht. Sowohl ihr Gesamtcharakter wie auch die wenigen zu ihnen überlieferten Daten weisen nur auf diese Möglichkeit hin.

Als Renaissancespiele kommen folgende Spielgruppen, die auch zugleich die umfanglichsten sind, in Betracht;

a) Das Böhmerwaldspiel. In über dreißig Fassungen überliefert²⁰ beherrscht dieses Spiel den Raum vom Bayerischen Wald über den Böhmerwald, das nördliche Mühlviertel einschließend, bis zum westlichen Waldviertel (Niederösterreich)²¹. Daß sich außerdem noch Streuvorkommen in Kolonien aus diesem Mutterland findet, ist selbstverständlich²². Elemente in anderen Spielen weisen auf ältere, noch weiter reichende Bekanntheit des Spieles, beziehungsweise seiner älteren Fassung. Spuren in den Spielen von Cranzahl (Sachsen)²³ und Obergrund^{23a} deuten wohl auf eine derartige nördlichere und nordöstlichere Verbreitung. In seiner heutigen Fassung wird man ihm kaum Renaissancecharakter zuerkennen wollen; dennoch sind einige Elemente schon in dieser Periode bezeugt. Sie und damit eine alte Fassung des Spieles müssen vor das Jahr 1589 zurückverlegt werden, da in diesem Jahr das Spiel des sogenannten Berliner Anonymus²⁴ erschien, der nach der übereinstimmenden Meinung aller Forscher ein älteres süddeutsches Spiel überarbeitete. Die Lebenskraft des wohlkomponierten Spieles, das, sich ständig vergrößernd — ohne deshalb aber aufgeschwollen anzumuten — mindestens 450 Jahre lang lebte, ist demnach eine ganz erstaunliche. Seine Herkunft ist umstritten. Die Annahme der Abstammung aus dem südlichen Böhmerwald, welche besonders Vogt²⁵ vertrat, hat nicht gerade sehr viel für sich. Wenn es überhaupt aus dieser Gegend stammen sollte, so muß man doch versuchen, es in Zusammenhang mit einer größeren Kultur-

stätte zu bringen. Vielleicht spielt Stift Schlägl hier eine gewisse Rolle.

b) Womöglich noch mehr Fragen knüpfen sich an das Spiel an, welches nach seinem ersten Fundort als Oberuferer Weihnachtspiel bezeichnet wird. Seine Verbreitung ist nicht so klar erkenntlich wie die des Böhmerwaldspieles: während dieses fast zur Gänze in einem verhältnismäßig kleinen Raum auftritt, sind die Fassungen des Oberuferer Spieles über weite Strecken verbreitet. Die Hauptverbreitung liegt zweifellos in Oesterreichs Osten und den knapp anschließenden Gebieten Westungarns und der Slowakei. In Oesterreich ist an der Verbreitung besonders stark das Burgenland und die Obersteiermark beteiligt, während Kärnten nur mehr Restspuren zeigt. Dagegen glaubt Hartmann noch im Rosenheimer Spiel (Oberbayern) Anklänge zu finden, was auf eine unvermutete Westverbreitung schließen läßt²⁶. Das Spiel weist in seiner Geschichte zudem noch eine einzigartige Erscheinung auf, nämlich den Comediadruck von 1693, der leider keine Ortsangabe trägt. Nachdem er lange Zeit ohne weitere Gründe für süddeutsch gehalten wurde, habe ich vorgeschlagen, seine Entstehung in Westungarn zu suchen, da die Kolonisten vielleicht doch eher ein Interesse an der Fixierung ihres Kulturgutes gehabt haben könnten als die Siedler in der alten Heimat. Obwohl der Druck von 1693 das älteste datierte Zeugnis unseres Spieles darstellt, ist an der Entstehung des Spieles in bedeutend früherer Zeit kaum zu zweifeln. Vermutlich liegt diese in der Mitte des 16. Jahrhunderts. Die Entstehungslandschaft läßt sich derzeit nicht erschließen; da jedoch neben der alpenländischen Verbreitung auch noch eine allerdings nur in kümmerlichen Resten erschließbare nordsudetendeutsche Schichte erkenntlich ist, so wird man das ursprüngliche Verbreitungsgebiet des Spieles wohl für ziemlich groß halten. Das Fehlen von Verbindungsgliedern, die in Ober- und Niederösterreich liegen müßten, mag darauf zurückzuführen sein, daß gerade in diesen Landschaften die Verbote des 18. Jahrhunderts viele Spuren verwischt haben. Trotz vieler Arbeiten um dieses Spiel bleibt eine große Anzahl von Fragen bisher noch ungelöst.

c) Die Urform des Schlesischen Spieles. Obgleich die älteste schriftliche Fixierung — nämlich der Breslauer Herodes²⁸ — erst aus dem 18. Jahrhundert stammt und überdies stark barock überschichtet ist, so zeigen doch die verschiedenen Fassungen in mehr oder minder starkem Ausmaß einen ursprünglichen Kern, der nach den stilistischen Merkmalen auf Entstehung im 16. Jahrhundert hinweist, wodurch auch diese Gruppe zu den Renaissance-spielen zu zählen ist. Friedrich Vogt, der gründlichste Kenner des Stoffes, scheute sich gleichfalls nicht, diese Zuweisung vorzunehmen. Im Gegensatz zu den Gruppen a und b aber tritt diese Gruppe nicht mit untereinander sehr nahestehenden, sondern mit mitunter voneinander sehr verschiedenen Fassungen auf, sodaß bei

manchen ihre Zugehörigkeit zur Gruppe überhaupt in Frage gestellt scheint. Bei der Kremnitzer Fassung²⁹, die gleichfalls weiter ausgestrahlt hat, wird man am besten annehmen, daß sie eine, übrigens sehr altertümliche Nebenform der Altschichte darstellen dürfte, wodurch die Gruppe als in sich zweigeteilt erscheint. Das schlesische Spiel beherrscht das Gebiet des Schlesischen Stammes diesseits und jenseits der Grenzen. Durch die Ausstrahlung in die Karpathen hat es dort Fuß gefaßt, wo die Kremnitzer Gruppe als eigener Typus erfaßt werden muß. Die weitere Aufspaltung des schlesischen Spieles in örtliche Spielgruppen hat schon Vogt zu untersuchen begonnen, wobei die Heuscheurer-Gruppe deutlich hervortrat. In neuerer Zeit haben die Untersuchungen Anton Mudraks^{30a} das Bestehen einer Zwittauer Spielgruppe (Greifendorf, Heinzendorf, Zwittau) deutlich gemacht, die sich wohl noch aus dem 17. Jahrhundert herleitet, wenngleich die Greifendorfer Handschriftjahreszahl „1608“ anzweifelbar erscheint. Die Elemente des Schlesischen Spieles sind vielfach vom Stubenspiel zum Umzugspiel gesunken. Ob Schlesien das Ursprungsland der Gruppe darstellt, läßt sich nicht nachweisen. Vielleicht haben wir es mit einer ähnlichen Erscheinung wie beim Adventspiel zu tun, daß nämlich die Entstehung der Gruppe in Mitteleuropa zu suchen ist, das Gebiet der höchsten Blüte dagegen Schlesien darstellt.

d) Die Steirisch-Kärntische Weihnachtspielgruppe. Trotz der vielen Wechselbeziehungen, welche die Weihnachtspiele Steiermarks und Kärntens mit anderen Spielgruppen, besonders mit der Oberuferer, verbindet, wird man sich doch entschließen müssen, auch hier eine eigene ältere Form anzunehmen, welche freilich mit der Urform der Oberuferer Spiele in Zusammenhang gestanden haben könnte. Unter den vielen jüngeren Elementen lassen sich die ursprünglichen Verhältnisse kaum mehr erkennen. Doch mag zum Beispiel die ausgeprägte Verkündigungsszene dieser Spiele auf eine ältere hier heimische Form zurückgehen. Charakteristisch scheint die Ausgestaltung der Hirtenszenen, welche allerdings unter dem Einfluß der erst um 1600 entstehenden Hirtenspiele im engeren Sinn erwachsen sein dürften. Die älteste Aufzeichnung stellt die von Fohnsdorf (1800)³⁰ dar. Das Vordernberger Spiel, das stärker die Mischung mit der Oberuferer Gruppe zeigt, wurde allerdings schon 1740 aufgeschrieben. Weitere charakteristische Eigenheiten, welche nicht über diese Gruppe hinausreichen wie etwa die Gestaltung der Herbergsuche, der Handwerksbursche und ähnliches sind wohl erst barocke Schöpfungen. Die Verbreitung der Gruppe dürfte über den im Namen angezeigten Raum nicht hinausreichen.

e) Mit diesen vier großen Gruppen ist die Übersicht über die Spiele, welche vermutlich bis ins 16. Jahrhundert zurückführbar sind, gewiß noch nicht abzuschließen. Bei vorsichtigem Abheben der jüngeren Einflußschichten lassen sich vermutlich auch

noch weitere Gruppen feststellen, deren Altelemente vor der Barockzeit liegen. So gibt es jedenfalls eine kleine Niederösterreichisch-südmährische Gruppe von Spielen, die heute Umzugspiele sind, ihrer Anlage nach aber früher eher Stubenspiele gewesen sein dürften, beziehungsweise als Textreste von Stubenspielen aufzufassen sind. Eine ausgeprägte Wirtsszene mit Gedanken wie bei den steirisch-kärntischen Spielen, eine Herbergsuche und eine Hirtenszene stellen sie als textlich recht selbständig dar. Hierher gehören die Spiele von Groß-Siegharts^{30a} und Zlabings^{30b}. Am ehesten schließen sie sich jedenfalls den alpenländischen Spielen an, wenn auch Zlabings eine Spur aus dem Böhmerwaldspiel aufweist, was durch die Nähe dieser großen Gruppe erklärlich wird.

f) Für Südwestdeutschland läßt sich einstweilen nur sehr wenig aussagen. Die eigentlichen Zeugnisse sind sehr spärlich. Dreikönigspiele, welche aber stets die Neigung zum Umzugspielwesen in sich tragen, herrschen in den Aufzeichnungen vor. Auch das Kolonistengebiet Deutschungarn läßt mit seinen ausgeprägten Dreikönigs-Umzugspielen auf das reiche Vorkommen dieser Formen in der alten Heimat schließen. Die Texte zeigen untereinander fast nie Verbindungen. Wir besitzen daher freilich nur wenige, so Geberschweier im Elsaß^{30c}, dann die trümmerhaften südbadischen Spiele^{30d}. Auch das Spiel von Münstermaifeld in der Eifel^{30e} läßt sich in seiner Zusammenhanglosigkeit einigermaßen hierherstellen, weist aber auch Barockspuren auf^{30f}. Die deutschungarischen Spiele, so das recht gut erhaltene aus Pári, lassen sich durch das Fehlen älterer binnendeutscher Aufzeichnungen bisher noch nicht in die richtigen Stellen einsetzen, dürften aber ebenso in diesen Zusammenhang gehören, wie das Großschenker Spiel (Siebenbürgen)^{30g}, das sich auch nirgends einreihen läßt und doch von keinem besonders hohem Alter scheint.

Die Barockspiele lassen sich nicht zu derartigen Gruppen zusammenfassen; man wird annehmen können, daß hier mehr oder minder die geringe Zahl von veröffentlichten, wirklich barocken Spielen dafür verantwortlich zu machen ist. Andererseits freilich sind diese meist sehr mächtigen Gebilde wirklich echte Schöpfungen des Barock und als solche sozusagen individualistisch. Wir werden hier viel mehr oberflächliche Gestaltung annehmen dürfen als bei den Renaissancespielen. Da auf diesem Gebiete noch fast keine Anordnungsversuche getroffen wurden, so muß hier die Anführung der wichtigsten Spiele genügen, welche durch einige Mischgruppen zu ergänzen ist.

a) Das Salzkammergut-Spiel. Pailler veröffentlichte eine mit 1654 datierte Handschrift aus dem Salzkammergut³¹; das Spiel wurde späterhin noch einigemal abgedruckt — ohne daß die Herausgeber von dem Paillerschen Erstdruck wußten — und zwar in Zusammenhang mit Neuaufführungen, die bis ins 19. Jahrhundert reichten. Das Spiel macht keinen ganz einheitlichen Eindruck.

Vielleicht wurde hier ein älteres salzkammergütlerisches Spiel umgedichtet und zwar, wie etwa das Auftreten von zwei Propheten andeuten könnten, von einem Ordensmann. Der Gesamtcharakter, auch das Auftreten von Hirtinnen deutet wohl darauf hin, daß wir kaum mit dem 17. Jahrhundert, sondern eher mit dem 18. als Entstehungszeit zu rechnen haben. Dieser Widerspruch zu der in der Handschrift angegebenen Jahreszahl ist bis jetzt noch nicht aufgeklärt. Einen direkten Gegenbeweis stellt die Szene der ersten Herbergsuche dar, die nach Martin von Cochem geformt ist. Cochems Leben Jesu aber erschien erst 1679! Das Spiel gehört zu den untersuchungsbedürftigsten Barockspielen überhaupt.

b) Das Halleiner Spiel steht rein stilkritisch genommen dem Begriff des Rokoko schon fast näher als dem des Barock; doch dürfte in der Volkskunst eine derartige Unterscheidung kaum notwendig sein. Der Geist des 18. Jahrhunderts ist deutlich zu merken. Bezeichnend erscheinen die Hirtenszenen von ganz lyrischem Charakter. Inhaltlich zeigt sich das Spiel mit der barocken Spielgeschichte in Bezug auf Hirtenspiele wie auf die noch zu nennenden Krippenspiele stark verbunden. Die Beschneidungsszene etwa bildet eine direkte Brücke dieser breiten Schichte, welche von den Krippenspielen im engsten Anschluß an die eigentliche Krippenkunst gebildet wird⁹³.

c) Die barocken Spuren in kleineren Spielen lassen meist nicht entscheiden, welches Stadium hier vorliegt, ob nämlich älteres Gut überlagert wurde oder ob die Form überhaupt neu entstanden. Zu diesen Fällen gehört wohl das schon oben angeführte Spiel von Münstermaifeld (Eifel), das in seiner heutigen, besser gesagt der von Schmitz überlieferten Form ein Umzugspiel darstellt, wie es in der Mitte des 19. Jahrhunderts noch gespielt wurde. Unrechtmäßiger Weise Dreikönigspiel genannt, bringt es in seinen siebenzig Versen Königs- und Schäferszenen, von denen die letzteren doch Entstehung im 18. Jahrhundert vermuten lassen. Die Benennung eines Schäfers „Caledon“ weist doch gewiß auf die Barockzeit, da es sich nur um einen verstümmelten Corydon handeln kann. — Nach ähnlichen Anzeichen, nämlich der Aufnahme schäferlicher Namen, müßte man bei einer Reihe von Spielen noch auf Entstehung oder wenigstens Bereicherung in der Barockzeit schließen, so beim Spiel von Lauterhofen (Oberpfalz), wie besonders bei manchen nordböhmischen Spielen. Diese haben zwar durchwegs Umzugspielgestalt, doch kann diese Form die ältere Stubenspielform wohl abgelöst haben. Besonders beim Spiel von Lindenau tritt der barocke Ursprung sehr deutlich hervor.

Die Barockzeit hat auf das Weihnachtspiel einen ungemein starken Einfluß ausgeübt. Wir können aber die meisten Spiele als typisch barock deshalb nicht heranziehen, weil sie nur barock überarbeitet sind, während der Kern älter ist. Andererseits zeigen sich viele sächsische und schlesische Spiele als barock geformt, fallen aber durch ihre Spielform in die Gattung der Umzugspiele. Es sei

daher hier nur kurz auf zwei Gruppen hingewiesen, die den barocken Charakter sehr deutlich tragen und den älteren Kern nur in Reste erhalten haben. Es handelt sich um die barocken Fassungen des Böhmerwaldsgebietes, des Steirisch-kärntischen Kreises und um die Obergrunder Weihnachtspielgruppe. (Engelsberg, Obergrund, Olmütz)³⁴. Die ersteren wurden schon oben charakterisiert. Die Obergrunder Gruppe jedoch zeigt die alten Bestandteile, welche der Oberuferer Schicht angehören, nur mehr in verschwindenden Spuren, während die barocken Elemente breit ausgesponnen vor uns stehen. Charakteristisch für die beiden wichtigsten Vertreter der Gruppe — die neben den Oberuferer Teilen auch schlesische in sich aufgenommen hat — ist eine lyrische Einfügung, ein Hirtenlied, das in eine gewisse Beziehung zu Friedrich von Spee gerückt werden muß.

C. Die Großspiele. So notwendig dieser Begriff bei einer allgemeinen Gliederung des Volkschauspiels erscheint, so geringe Bedeutung besitzt er auf dem Gebiete des Weihnachtspiels. Seine Anwendbarkeit bezieht sich auf die schauspielmäßige Feier des anderen christlichen Hauptfestes, auf die Passionsspiele vor allem. Bei diesen gelten dafür die Begriffe der Umzug- und Stubenspiele fast gar nicht. Die Weihnachtsgroßspiele sind zu zählen. Man wird kaum fehlgehen, wenn man in ihnen doch Gebilde erblickt, die durch lokale Sonderentwicklungen entstanden sind. Von Texten läßt sich mit Sicherheit nur der Brixlegger³⁵ hier einordnen. Damit stehen wir aber in einem Gebiet, das als Zentrum der Großspielkultur bekannt ist. Der tirolisch-bayrische Spielkreis wird also für die Entstehung dieses Gebildes heranzuziehen sein. Zugleich läßt sich aus Nachrichten erschließen, daß in diesem Gebiet auch noch an anderen Orten Weihnachtspiele in der Großspielform abgehalten wurden. Vermutlich griff man hier auch nicht nur auf Volkstexte zurück, sondern bediente sich für diese ausgeprägten Bühnenspiele auch gedruckter Texte, der deutschen Übersetzungen von Werken barocker geistlicher Dichter, wie etwa *Metastasio*.

D. Die Krippenspiele. In engem Anschluß an die Großspiele muß auch ihrer verwandten Formen, nämlich der Krippenspiele gedacht werden. Die Gattung — um den Begriff für das gesamte Volkschauspiel dienlich zu machen — ist das Puppenspiel. Es wurde viel zu häufig übersehen, daß zwischen den Formen der Aufführungen keine allzu tiefen Unterschiede klaffen und daß die verwendeten Texte und Melodien in beiden Aufführungsformen verwendet werden konnten. Wie dies auf dem Gebiete der Räuberdramen noch im 19. Jahrhundert der Fall war, so haben wir uns auch die Zustände in früheren Jahrhunderten zu denken. Die Verwendung eines bekannten Weihnachtspieltextes für die Darstellung auf der Puppenbühne dürfte durchaus nichts Ungewöhnliches gewesen sein. Besonders in den Kleinstädten dürfte

die Form des Puppenspieles vielfach das Personenspiel ersetzt haben. Im Falle des Weihnachtsspieles wurde seine Bedeutung durch den Zusammenhang mit der Krippenkultur wesentlich vergrößert. Wir sind heute noch nicht in der Lage, die vielfältigen Wechselbeziehungen zwischen diesen beiden Gebieten der Volkskunst restlos zu erhellen. In dieser gruppengeschichtlichen Darstellung ist es nur von Bedeutung, daß sich eine größere Krippenspielgeschichte, nämlich die *altösterreichische*³⁶, ganz deutlich erkennen läßt. Diese Gruppe wird von Spielen aus Linz, Steyr, Traismauer, St. Pölten und Eger gebildet. Wien selbst wies ursprünglich gewiß mit dieser Schichte gewisse Zusammenhänge auf. Ein ältester Typus ließ sich bisher noch nicht erschließen. Sicherlich war übrigens die altösterreichische Schichte nicht die einzige; für das Rheinland, besonders für Köln und Aachen^{36a} sind ganz ähnliche Erscheinungen nachzuweisen. Verhältnismäßig späte Nachfahren der Gattung im 19. Jahrhundert treffen wir in Sachsen an. — Die Erforschung von Einzelspielen wie von Gruppen greift auf diesem Gebiete nun freilich über die gewohnten Methoden der Text- und Melodieforschung hinaus; man wird in Zukunft der Theatergeschichte gerade hier ein besonderes Augenmerk zulenken müssen, da die Figuren- und Bühnengeschichte gebietend neben den ersterwähnten Gebieten steht. Die volkskundliche Gesamterfassung wird durch derartige Einbeziehungen nicht gestört, sondern nur gefördert.

Die Geschichte und Aufzeigung der einzelnen Weihnachtspielgruppen hat gezeigt, daß formkritische Betrachtungen im Vordergrunde stehen müssen, wenn diese Volkskunstgebiete einmal methodisch durchschritten werden sollen. Dementsprechend werden nun die hauptsächlichlichen Elemente und Kriterien auf diesem Gebiete heranzuziehen sein, welche zur Bestimmung des Gesamteindrucks beitragen. Eine Formanalyse auf stofflicher Grundlage dürfte der gangbarste Weg zu einer überschauenden Methode sein, welche selbst freilich noch nicht erreicht werden kann.

Die hauptsächlichsten Formelemente.

Jede Betrachtung eines Volkschauspieles zeigt, daß hier ein eigener Stil vorliegt ebenso aber jeder Vergleich mehrerer Texte, daß kaum von einer Einheitlichkeit für das Gesamtphänomen gesprochen werden kann. Viel charakteristischer als große Stil Tendenzen, wie sie die hohe Kunst auszeichnen, sind in der Volkskunst die Kleinzüge, welche sowohl die charakteristischen Merkmale wie auch zugleich integrierende Bestandteile darstellen. An den Kleinzügen läßt sich die Zugehörigkeit eines Textes sowohl zur Volksdichtung selbst wie auch zu der betreffenden Untergruppe leichter feststellen als aus großlinigen Erwägungen. Diese kleinen Formelemente sind aber nicht auf ein Gebiet beschränkt, sondern betreffen alle Aufbauelemente. Es gibt Kleinzüge in Stoff und Form, doch sind sie ihrem Charakter nach durchwegs formale Elemente. Dadurch wird übrigens die Stilfrage als reine Formfrage hier wesentlichlicher als in der hohen Kunst. Das stilistische Element liegt in der Volkskunst nicht in der Schöpfung, sondern in scheinbar weit untergeordneteren Bezirken des menschlichen Kunstdenkens, nämlich in Auswahl und Umschöpfung. Das stoffliche Bild des Volkschauspieles wird zweifellos durch das Moment der Auswahl bestimmt: nur am Rande des breiten Überlieferungsstromes werden Teile späterer oberflächlicher Entwicklungen mitgeführt, die aber auch stets in Beziehung zum Hauptstrom stehen müssen. Dieser selbst besteht aus Schöpfungen, welche die Festzeiten sich schufen, die sich nur wandeln, aber nicht ändern konnten. Die Hauptmasse des Stoffes wird von den an Feste gebundenen Spielen gebildet. Die Schauspiele vom Leben Jesu machen im geistlichen Schauspiel den bedeutendsten Bestandteil aus, wozu noch die Legendenspiele treten. Im sogenannten weltlichen Volkschauspiel dagegen stehen wieder jene Spiele im Vordergrund, welche mit bedeutsamen Punkten in der Zeit, im Jahr verknüpft sind.

Wenn solchermaßen der Stoffkern als ein fester anzusehen ist, so muß auch die Form ähnliche Eigenschaften aufweisen. Schwankungen im Stoffbereich, deren Ursache der Prozeß des Sinkens von Kulturgütern darstellt, welche erst aufgenommen und verarbeitet werden müssen, haben natürlich gleichfalls im Formbereich Parallelen.

Was berechtigt uns nun, eine Eigenstellung einer Formbildung im Falle des Volkschauspieles anzunehmen? Ein vergleichender

Blick auf die bildende Volkskunst zeigt, daß wir es hier mit keinem Eigenstil, aber doch mit eigenen Formungen zu tun haben. Die Wesensverschiedenheit zwischen den Schöpfungen in der hohen und niederen Kunst ergibt sich aus dem immer wieder konstatierbaren Unterschied zwischen nur aufgenommenen und gestalteten Kulturgütern. Bei der bloßen Aufnahme ist höchstens der Prozeß der Auswahl zu bemerken. Bei der Umformung dagegen tritt die Eigenart des zweiten Schöpfers so mächtig in den Vordergrund, daß wir uns seiner Eigenart nicht verschließen können. Es ist aber fast unmöglich, Schöpfungen der hohen Kunst und der Volkskunst zu vergleichen, da nur Vergleiche auf gleicher Ebene zu einem Ergebnis führen können. Ein Vergleich, der auf ungleichen Voraussetzungen beruht, muß dagegen notgedrungen fehlgehen. Es ist daher wohl besser, die Frage nach den Formelementen der Volkskunst, in diesem Fall des Volksschauspieles von den Elementen selbst her anzugehen.

1. Formelhaftigkeit.

Wir gelangen sogleich ins Kerngebiet der Formfragen, wenn wir die einsichtige Bemerkung eines Stilforschers ins Auge fassen „Formelhafte Ausdrucksweise ist ein Kennzeichen jedes volkstümlichen Stiles“ sagt Joseph Lefftz³⁷ und hat damit den Hauptton jeder Volksstiluntersuchung angeschlagen. Das formelhafte, nichtindividuelle unpersönliche ist es, was wesenhaftes Merkmal und innerster Bestandteil der Volkskunst ist. Lefftz hat freilich — offenbar da er von keinem volksmäßigen, sondern von volkstümlichen Werken, nämlich von den Schriften Murners ausging — das formelhafte Element viel zu sehr vom Standpunkt der Wiederverwendung, also von der Anwendung für das Volk, und nicht durch das Volk — aus betrachtet. So nur sind seine weiteren Beobachtungen zu erklären, die an und für sich richtig sind, aber keinen Schlüssel zu der Entstehungsgeschichte des Formelwesens geben. Wenn er nämlich die Wirkung dieses Stiles vom „Anheimeln dem gemeinen Mann“ herleitet, so ist er durchaus im Recht: Die Frage nach der Entstehung jener Dinge, die den gemeinen Mann, das Volk anheimeln sollen, wird so nicht zu lösen sein. So muß sich denn Lefftz auch, wo er weiter ausholt und dem Ursprung der Volksdichtung nachgehen will, wirklich in einen Fehlschluß verstricken, wenn er einerseits jede Volkspoesie aus „naiven improvisatorischem Schaffen“ herleitet, diese Schaffensart aber nur für möglich erklärt, wenn dem „Schaffenden“ schon stereotype Wendungen zur Verfügung stehen. Solche Möglichkeiten können doch immer nur für Zweitschöpfungen und spätere Perioden gelten. Die Frage nach der eigentlichen Herkunft der Formeln dagegen bleibt ungelöst.

Die bisherigen Vorarbeiten für das Formelwesen sind auf dem Gebiete der Volksdichtung recht spärlich. Dagegen hat man sich in

einem weiteren Umkreis schon mehr darum bemüht und die Ergebnisse sind manchmal sehr brauchbar. Da im folgenden der Begriff der Formel in bisweilen nicht ganz einheitlich scheinendem Sinn angewendet wird und die bereits bestehenden Untersuchungen sehr verschiedene Titel führen, so sei hier schon kurz angedeutet, was im Rahmen des Formelbegriffes alles erfaßt werden kann. Zunächst gehört jede „einfache Form“ hieher, ein Begriff, der für das Volksdenkmal wie geschaffen erscheint. Im einzelnen ist auch diese Formulierung wieder zu gliedern; dies kann nun, wie Jolles³⁸, der Schöpfer des Begriffes es tut, nach stofflichen Gattungen geschehen, wobei wir für einige Gattungen auch zu einem ziemlich guten Ziel gelangen. Meist jedoch wird eine Unterteilung der Phasen des formelhaften Denkens und der durch dieses bewirkten Gestaltungen notwendig sein. Für die erzählende Volksdichtung wie besonders für das Volksschauspiel scheinen in gleicher Weise drei Formelmöglichkeiten in Betracht zu kommen:

1. Formel im engeren Sinn,
2. Typus,
3. Topos.

1. Formeln im engeren Sinn sind jene festen Gebilde, deren Verfestigung nicht nur gedanklich, sondern auch augenscheinlich, formal zum Ausdruck kommt: Wortformeln. Sie bilden eine, vielleicht die auffälligste Ausprägung des Volksdenkens und sind in ihrer Gesamtheit wenig erforscht. Nur in der Volksdichtung, wo sie jedermann greifbar vorgeführt werden, wurde ihnen auch schon ein gewisses Augenmerk zugewendet. Prägungen wie „es war einmal“ hat ihre Geläufigkeit dazu verholfen, daß ihre Gattung erkannt wurde. Man müßte hier wahrscheinlich wieder strenger teilen und zwar in Formeln des Gebrauchswortschatzes und solchen, die nur der Dichtung angehören. Hier werden jedenfalls nur die letzteren und zwar nur auf dem Volksschauspielgebiet zu behandeln sein. Für das ältere deutsche Lied hat Daur bereits grundlegend vorgearbeitet³⁹. Einige Eintrittsformeln, die das Volksschauspiel besonders liebt, habe ich etwas näher untersucht⁴⁰. Für das Gebiet der Weihnachtsspiele folgt unten eine Zusammenfassung.

Wieweit sich übrigens auf diesem Gebiete Vergleiche mit der bildenden Volkskunst ziehen lassen, sei noch dahingestellt. Zweifellos aber kommt wenigstens der Anwendungsmöglichkeit des Ornamentes eine ähnliche Bedeutung zu, nur daß hier die Unverständlichkeit viel häufiger eintreten kann als in der Formel der Volksdichtung.

2. Typen stellen die bekannteste Gattung der formelhaften Prägung in der Hochkunst dar. Die Einzelperson in charakteristischer Ausgestaltung ist durch derart viele menschliche Motive gestützt, daß ihre künstlerische Verwertung zur Selbstverständlichkeit wird. In der Volkskunst gibt es eine Typenhaftigkeit wohl

nur auf beschränkten Gebieten: Der Held im Märchen sei als typisches Beispiel erwähnt. Sonst freilich wird sich, infolge der engen Stoffgebundenheit nicht soviel Typenhaftigkeit finden lassen wie in der hohen Kunst. Die geringe Möglichkeit, ausgreifender sich mit Menschenzeichnung zu beschäftigen, hat hier ein Stehenbleiben bei ersten Ansätzen bewirkt. Was aber an Typenzeichnung vorliegt, ist häufig genug aus der Oberschichte gekommen, welche freilich in diesem Fall selbst volkscundlich untersucht werden müßte, da eben ein solcher Denkvorgang, wie der Typenzwang etwas Volksmäßiges an sich hat. Die wahre Hochkunst strebt letzten Endes immer zur Individualisierung: wo hier Typen geschaffen werden, sind es neue, künstlerisch geschaute Typen, Charakterisierungsversuche von Gattungen oder ähnliches. Die Kunst dagegen, die weitgehend vom Typenzwang bestimmt wird, also etwa die Malerei des Mittelalters, gehört ihrer Geistesrichtung nach in vielen Stücken zur Volkskunst. Das förmliche Erschrecken eines jeden Beschauers, der zum ersten Mal vor ein Bild Grünewalds tritt, nachdem er lange Zeit teils namenlose, teils durch ihre Namen wenig besagende Bilder mittelalterlicher Meister beschaut hat, ist nicht zuletzt in Grünewalds ausgeprägtem Individualisierungsstreben begründet.

3. Als *Topos* soll hier die stehende Szene — also im Gegensatz zur stehenden Phrase und zur stehenden Figur — bezeichnet werden. Die Entstehung einer solchen Szene ist nicht anders als die einer Type zu erklären. Im folgenden soll die feste Ausprägung von Szenen nur für das Schauspiel behandelt werden, wobei zu bemerken ist, daß es sich hier natürlich nicht um wortwörtliches Erstarren handelt. Topik findet sich auch außerhalb des Schauspiels. Gewisse Situationen im Märchen, die Situationskomik des Schwanks gehören vielfach hierher. Die Kleindichtung hat hier wie bei der Formel ihren Anteil durch Schaffung besonders prägnanter Formen. Im deutschen Schauspiel ist der *Topos*, die starre Einzelszene, meines Wissens noch nicht bearbeitet worden. Er leitet direkt zum *Szenendrama* über, ohne das die Gattung Volksschauspiel überhaupt nicht denkbar ist, und wird so zu einem wichtigen Kompositionselement. Die Reihe von stehenden Szenen, deren Gegebenheit durch den stofflichen, geschichtsgebundenen Untergrund noch zu betrachten sein wird, bildet bei einigen Schauspielgattungen überhaupt das Wesen. Im allgemeinen aber ist die Wichtigkeit dieser Topik aus der Tatsache zu verstehen, daß das Volksschauspiel in der Mehrzahl der Fälle kaum ein wirkliches Drama darstellt, sondern weit mehr ein Schauspiel von revueartigem Charakter ist. Das Weihnachtspiel selbst ist das beste Beispiel hierfür. Das Fehlen einer eigentlichen dramatischen Handlung kommt keinem Beschauer zum Bewußtsein. Möglicherweise wurden im Mittelalter die dramatischen Akzente stärker betont: die Heraushebung des Passionsspiels aus dem Rahmen, in dem das Weihnachtspiel weiterwuchs, und seine Gesamtdarstellung im scheidenden Mittel-

alter zeigen, daß der Passionsstoff als dramatisch, ja als tragisch empfunden wurde. So schuf hier die Gegebenheit des Stoffes das Drama. Bei einer anderen Artung der stoffgebundenen Handlung wäre wohl die Entwicklung ähnlich wie beim Wehnachtspiel verlaufen. — Beim weltlichen Volkschauspiel scheinen die Verhältnisse allerdings anders zu liegen. Trotz minimaler Handlung war hier das dramatische Element stets sehr wesentlich; nicht umsonst erwuchs das neuere Drama aus der weltlichen und nicht aus dem geistlichen Schauspiel, obwohl hier theater- wie dichtungsgeschichtlich — etwa in Bezug auf die Sprachgestaltung — die Voraussetzungen gewiß weit günstiger lagen. — Um nun aber zur Topik des neueren Volkschauspieles zurückzukehren, muß abschließend gesagt werden, daß wir es auch hier nicht mit einer Handlung im dramatischen Sinn zu tun haben. Die Szenen stehen nicht im Aufbau einer Gesamthandlung, sondern bilden nur stehende Szenen, bilderartige Topoi ohne weiteren Ausblick.

Die formelhafte Durchführung der Spielgedanken nun ist selbstverständlich nicht nur aus jenem Denken heraus zu verstehen, das in formelhaften Bahnen verläuft und so der Anwendung der formelhaften Redeweise im Alltag an die Seite zu stellen ist. Vielmehr sind die drei genannten Ausdrucksformen irgendwie historisch begründet. Vor einer Darlegung der Einzelquellen muß hier nochmals auf die Parallele mit der bildenden Kunst aufmerksam gemacht werden. Welche Rolle die Formelhaftigkeit etwa in der Tafelmalerei der Gotik schon rein nach der ikonographischen Richtung hin spielte, lehrt jeder Blick in eine Sammlung. Nur wird hier von der Kunstgeschichte das Hauptaugenmerk wohl zu sehr auf die rein historische Seite gelenkt: Überall steht das „Abhängigkeitsverhältnis“ im Vordergrund. Wurden aber etwa die Regeln und Vorschriften des Malerbuches vom Berge Athos deshalb so getreu befolgt, weil ein Abweichen für den Maler irgendwie direkt schädlich gewesen wäre? Auf diese Weise ist das Aufkommen der individuellen Gestaltung seit dem 15. Jahrhundert wohl nicht verständlich. Der Grund muß doch auch hier tiefer liegen, nämlich im Gewohnheits- und Formeldenken, nur daß wir hier die direkten Quellen noch manchmal sehen können, während bei dem flüssigeren Dichtungsgut solche Quellen nur sehr selten zutage treten. Die reiche Verwendung des einmal Gegebenen dagegen fällt allenthalben ins Auge. Übrigens ist die Zusammenschau auf den drei Gruppen der Formelhaftigkeit in den beiden Gebieten, der Kunstgeschichte und der Schauspielforschung sehr wesentlich. Nicht nur typische, sondern auch topische Gestaltungen lassen sich zeitweilig wechselseitig erhellen, da für beide Ausprägungen eben nur ein Gedanke maßgebend war.

Die Formelforschung ging zunächst von der Hochkunst aus. Begreiflicherwise befremden dort ständig wiederkehrende Bestandteile am meisten. Für andere Gebiete, auf welchen die Formelhaftigkeit eine große Rolle spielt, wurde noch weniger vorgearbeitet.

So ist auf dem Gebiete der Rede nur wenig geleistet worden, obwohl hier historisch wie psychologisch manches zu holen wäre. Nur für die altdeutsche Predigt liegt bisher ein Versuch vor⁴¹. Die Untersuchungen über Redeformeln führen uns an eine Begriffsbildung Jolles' heran, welche gleichfalls von der rednerischen Seite her angegangen wurde: die „Sprachgebärden“. Für festgeformtes Dichtungsgut scheint eine derartige Formulierung des formelhaften Bestandes wohl zu weit. Auch bezieht sich dieser Begriff, wie die meisten Prägungen Jolles' vor allem auf das stoffliche Element. Ähnlich steht es auch mit den an sich hervorragenden Ausführungen Günters zur Legende⁴², der von hier aus für unsere Forschung den Ausdruck und Begriff des „Typenzwanges“ beige-steuert hat. Bei Günter steht der Stoff, der Legendeninhalt wohl stark im Vordergrund der Betrachtung, doch wird der Einfluß der Form auf den Stoff ganz richtig eingeschätzt. Parallelen zur bildenden Volkskunst ergeben sich von hier aus ohne weitere Schwierigkeit.

Ein anscheinend fern liegendes Spezialgebiet hat meiner Ansicht nach zum Fortschritt auf diesem Gebiete mehr beigetragen als viele näher stehende Disziplinen. Es handelt sich um die Erforschung des antiken Dramas. Der Zwang, dieser Erscheinung auf den Grund zu gehen, mag nicht zuletzt darin zu suchen sein, daß der Stoff hier dem Umfang nach nicht sehr groß ist, daß also die rein stoffgeschichtliche Forschung mit der Zeit einem gewissen Abschluß zuschreiten mußte und die Formprobleme größere Beachtung finden konnten. Sowohl für die Tragödie wie für die Komödie, auf dem Boden des griechischen wie des römischen Dramas wurden Untersuchungen geliefert, die sowohl in ihrer Problemstellung wie auch in ihren Ergebnissen häufig für uns sehr wertvoll erscheinen. Eine volkswundliche Einstellung ist dabei wenigstens von den älteren Arbeiten nicht zu verlangen. Auch ohne eine solche sind sie, wie zum Beispiel Zielinski's⁴³ klassisches Werk beispielgebend für ähnliche Untersuchungen auf anderen Gebieten. Zielinski arbeitete vor allem teleologisch, um der Frage nach dem Ursprung der Komödie auf den Grund zu kommen. Jene Arbeiten, welche im weiteren Einzelszenen und richtige Topoi betrachteten, behandeln die Fragen schon selbstzweckhaft. Albrecht Dieterichs „Schlafszenen auf der attischen Bühne“⁴⁴ leiteten diese Studien ein; weiters wären Karl Kunsts⁴⁵ Untersuchungen, die besonders die Schlußszenen der Komödie berücksichtigen, zu erwähnen. Ausgreifender gehen Adelgard Perkmanns „Streitszenen in der griechisch-römischen Komödie“⁴⁶ vor sowie ihre weiteren Abhandlungen zur Topik⁴⁷. Die Streitszenenarbeit Perkmanns scheint sowohl methodisch wichtig als auch durch die Möglichkeit, im Anschluß an sie Verbindungen mit der übrigen Streitliteratur anzuknüpfen. Diese durchaus topische Gattung der Streitszenen und Streitgespräche wurde in ihren verschiedenen Ausprägungen schon öfter und gründlich behandelt. Die hier gehörigen

gen Untersuchungen gehen natürlich über das Gebiet der rein topischen Fügungen hinaus und weisen weiter auf andere wesentliche Formprobleme des Volkschauspieles, besonders auf den Dialog.

Diese Vorarbeiten umgrenzen ungefähr das Arbeitsgebiet, in dem der Volkschauspielstil näher betrachtet werden müßte. Von der Tatsache der Formelhaftigkeit ausgehend ist der historische Ablauf im Einzelfall wie bei der größeren Gesamtheit zu beobachten, unter ständiger Rücksichtnahme auf die psychischen Entstehungsmomente der Erscheinungen. Ein weiteres Eingehen auf methodische Vorfragen scheint hier unnötig, da in den folgenden Abschnitten an Hand von Beispielen doch der Sachverhalt des näheren klargelegt werden muß. Vor dem Eingehen auf derartige Einzelfragen aber ist noch eine grundsätzliche Betrachtung des zweiten wichtigen Stilfaktors der Volksdichtung und somit auch des Volkschauspieles nötig.

II. Das Zerspielen.

Das Aufsuchen jener Kleinzüge der Form, welche nach dem Vorhergehenden den Volksdichtungsstil erst wesentlich bestimmen, wird in der Regel bei der Betrachtung von anscheinend wenig gut erhaltenen Formen leichter als bei Werken, die den Charakter der Frische zu tragen scheinen. Meist erweisen sich derartige Unterscheidungen freilich als oberflächlich und nicht sehr wesentlich; für die Methode der Stilforschung aber sind sie doch kennzeichnend. Nicht umsonst hat die *Umschöpfung* — im Gegensatz zu der im Volke sehr problematischen Neuschöpfung so genannt — schon früh die Beachtung durch die Forschung gefunden. Während eine historische Richtung darauf ausging, durch Sammlung von Varianten usw. zu zeitlich-örtlichen Bestimmungen zu gelangen, wurde von anderer Seite her auf das wesentlich psychologische Moment hingewiesen, das hier zu beachten sei. Jene Gebiete der Volksdichtung, bei denen der Inhalt so wichtig erscheint — allerdings nicht eben für die Volkskunde selbst, sondern eher für ihre Grenzgebiete, also etwa die Mythologie — mögen eine derartige Variantenstellung noch eher als wesentlich erscheinen lassen. Wo aber der Inhalt erst in zweiter Linie wichtig wird, da sollte doch die unendliche Variationsfähigkeit, die einen Stoff wie eine Form, in Abhängigkeit von tausend verschiedenen historischen und psychologischen Bedingungen verändern kann, so weit in Betracht gezogen werden, daß die Forschung nicht auf dem Wege der Sammlung und archivalischen Sichtung stecken bleiben muß. Diese Gefahr scheint wenigstens bei aller Anerkennung des ungeheuren Fleißes, der hier verbraucht wird, manchen Gebieten der Märchenforschung zu drohen. Die sogenannte finnische Schule, welche aus der Volkskunde die Folkloristik als Eigenwissenschaft ausschneiden will, hat diese Methode auf die Spitze getrieben.

Die Umformung als Stilprinzip wurde für das Volkslied schon gründlich — im wesentlich rein psychologisch orientiert — unter dem Schlagwort vom „Zersingen“ betrachtet; die Monographie Renate Dessauers⁴⁸ zeigt, aufbauend auf den Naumannschen Gedankengängen, wohl so ziemlich alle Veränderungsmöglichkeiten auf, die zum Strukturbild der jeweils vorliegenden Texte verholfen haben. Mit Recht wurde dabei dem Phänomen der Assoziation der breiteste Raum in der Untersuchung gewidmet. Es wäre nur zu wünschen, wenn auf den Dessauerschen Darlegungen nun auch Einzeluntersuchungen fußen würden. Denn die Behandlung des Einzelobjektes mag in vielen Fällen doch noch tiefer blicken lassen als die umfassende Untersuchung es ermöglicht, besonders dort wo historische Probleme zu lösen sind. Schon der Umstand, daß das alpenländische Lied in Dessauers Arbeit nicht ganz zu seinem Recht gekommen ist, erfordert hier Weiterarbeit; mag doch auch manche Theorie Naumanns hier zu erproben sein. Die Vierzeilerforschung etwa könnte die Theorie vom Gemeinschaftslied wesentlich weiter fördern. Jedenfalls kommen Dessauers psychologische Folgerungen in vielen Fällen weit über das hinaus, was Kaarle Krohn unter dem Titel „Gesetze der Umgestaltung in seiner Folkloristischen Arbeitsmethode zu sagen hat“⁴⁹. Abgesehen davon, daß der von Krohn herangezogene Stoffkreis für derartige allgemeine Formulierungen wohl zu enge ist — es handelt sich doch fast nur um finnisches Gut, außerdem meist um Märchen und Runenliedern aus diesem — so können so allgemeine Formulierungen wie „Lust zu erweitern“ und „Einfluß der Vergeßlichkeit“⁵⁰, wie Krohn die voranstehenden Abschnitte überschreibt, doch nur Versuche einer ersten näheren Kennzeichnung sein.

Tatsache ist freilich, daß hier erst nach einer Methode gesucht werden muß, die der Variationsfähigkeit gerecht wird und nicht in Sammelarbeit stecken bleibt. Die Einzeluntersuchung wird wohl einstweilen die notwendigste Vorarbeit bleiben. Auf dem Volksschauspielgebiet wurde hier mit Anschneidung kleinster Fragenkomplexe und dem Versuch der Anwendung verschiedenartiger Methoden schon ein guter Anfang gemacht. So stellte einmal Karl Polheim „Textveränderungen“ auf Grund von Spieltext, Rollenexemplar und gesprochenem Wort bei ein- und demselben Spiel fest⁵¹. Die überraschenden Unterschiede zeigen sogleich, daß das so wenig beachtete Großwerk der Volksdichtung, das Volksschauspiel auch in solchen methodischen Fragen ein ungemein gewichtiges Wort zu sagen hätte. Methodisch wie sachlich steht übrigens am Anfang einer derartigen Erforschung des Volksschauspiels meiner Meinung nach die Tat J. R. Bünkers, der zwei eng verwandte Paradiesspiele im Paralleldruck herausgab und so den Textvergleich wesentlich erleichterte⁵². Für die nahe untereinander verwandten Nikolausspiele des Ennstales habe ich durch eine dreifache Verzählung etwas ähnliches in kleinem Ausmaß versucht⁵³. Der Zweck derartiger Versuche geht natürlich über den

der reinen Formforschung hinaus. Doch ist etwa bei den obersteirischen Nikolausspielen tatsächlich das Hauptgewicht einstweilen auf die Erscheinung der Versverwerfung u. ä. gelegt worden. Im weiteren können derartige Vergleiche freilich auch für die Verbreitungs- und Herkunftsforschung manches aussagen wie mein Vergleich der Paradeisspielfassungen der deutschen Sprachinseln in Innerungarn und vom elsässischen Oberrhein zeigt⁵⁴.

Gesetze für die Textveränderung von Volksschauspielen durch „Zerspielen“ — ein Wort, das in Anlehnung an „Zersingen“ gebildet den Begriff recht wohl umschreiben mag — aufzustellen, erscheint noch verfrüht. Hier soll lediglich angedeutet werden, was alles hieher gehören dürfte. Streng genommen gehört fast jede Veränderung her, die nicht durch eine bewußte Bearbeitung entstanden ist. Abfall wie Zuwachs an Worten, Textteilen, Handlungsteilen und ganzen Szenen — hier stets im Sinne von „abgegrenzter Teil des Spielganzen“ aufgefaßt — umgrenzen das Gebiet. Ersatz und Austausch, Vertauschung der Lage des Einzelbestandteiles, Zusammenlegung von Figuren und Szenen sowie Umwandlung einer Spielgattung in die andere fallen gleichfalls in diesen Bereich.

a) Abfall. Das Wegfallen — im nachhinein läßt sich der Unterschied zwischen Weglassen und Wegfallen meist sehr schwer feststellen — ist die bekannteste Erscheinung dieser Art. So wie beim Liede Strophenverlust eintritt, so können Einzelverse, ja sogar noch kleinere Bestandteile aus dem Text wie aber auch größere Textteile verloren gehen. Eine allgemeine Schau, welche die Untersuchung des Volksschauspieles nicht mit der Textforschung beschließt, zeigt dieselbe Erscheinung auch für die Melodien wie für die Spielweise. Die Gründe des Abfalls sind nicht immer dieselben und deshalb auch nicht einheitlich klarzustellen. Der von Krohn besonders betonte Einfluß der Vergeblichkeit, spielt bei den Volksschauspieltexten, die meist auch handschriftlich überliefert sind, keine besonders große Rolle. Die Advent- wie alle Umzugsstücke freilich haben schon eher mit diesem Moment zu rechnen, da ihre Texte meist nicht fixiert sind. Häufig kann der Abfall mit dem Stilwandel, also einem wesentlich oberflächlichen Einfluß im Zusammenhang gebracht werden. Im Falle des Weihnachtsspiels mag zum Beispiel der Abfall der Vorgeschichte, nämlich der Verlobungsgeschichte, die im Mittelalter ebenfalls dargestellt wurde (so in Sterzing⁵⁵) hiehergehören. Auch die Verkündigungsszene scheint dieser Erscheinung bisweilen unterworfen.

b) Der Zuwachs als die ergänzende Erscheinung hiezu wird seltener beachtet, ist aber doch gleichfalls häufig vorhanden. Typisch scheint hier, daß im Falle des Weihnachtsspiels öfter versucht wurde, an die evangelischen Gegebenheiten enger anzuschließen als es in den älteren Spielen jeweils der Fall war. So fehlt denn in den Spielen, die wir in unserer typengeschichtlichen Aufstellung als Renaissancespiele bezeichneten, die Beschneidungsszene (Luc.

2, 21). Dagegen findet sie sich in einigen ganz typischen Barockspielen, wie etwa im Halleiner⁵⁶, im Spiel aus dem Salzkammergut⁵⁷ sowie in den Krippenspielen Altösterreichs, die sogar eine erstaunliche Vorliebe dafür zeigten⁵⁸. Die spätesten Wiener Ableger führten die Szene noch immer mit sich⁵⁹. Die Erscheinung des Zuwachses kann manchmal zu sehr kräftigen Weiterungen Anlaß geben, ja wahre Schwellungen verursachen. So scheint bei den Adventspielen, die unter Umständen auch mit zwei Personen auskommen können, die Aufschwellung derart viele weitere Personen hereingezogen zu haben, daß eine Erklärung aus sachlichen, stofflichen Gründen kaum denkbar ist.

Selbstverständlich überschneiden sich hier fortwährend die einzelnen Veränderungserscheinungen, die nicht etwa neben- oder nacheinander auftreten, sondern auch völlig gleichzeitig einwirken können. Über die historischen Grundlagen einer derartigen Erscheinung, wie etwa der Aufschwellung ist daher durch die Einordnung in das Gesamphänomen des Zerspielens gar nichts gesagt. Nur aus praktischen Gründen müssen verschiedene Erscheinungen nacheinander aufgezählt werden. Daß freilich die Aufnahme von allen möglichen Gestalten, von Heiligen, aber auch von Moses in die Adventspiele in das Gebiet des Zuwachses gehört, bedarf wohl keines weiteren Beweises.

c) Ersatz und Austausch sind auch in der Liedforschung als Veränderungserscheinungen bekannt. Während aber dort meist assoziative Grundlagen dafür gesucht werden, mögen diese hier erst in zweiter Linie in Betracht kommen. Manchmal — wenigstens bei der Gattung des Stubenspieles — dürfte doch eine solche Vertauschung mit voller Absicht durchgeführt worden sein. Bezeichnende Beispiele liefern hier die verschiedenen Herodesszenen, die ja auf ostdeutschem Boden seit langem eine ganz besondere Ausgestaltung gefunden haben. Schlesien, Nordböhmen und Mähren sowie die Slowakei — nämlich die Spielgebiete der alten oberungarischen Bergstädte — haben die Herodesszenen reich ausgebildet; in den Spielen selbst aber wechseln sie oft erstaunlich. So wurde als ganz ungewöhnliche Verlängerung in das Herodespiel der Kremnitz-Probener Sprachinsel fast das ganze Jedermannspiel⁶⁰ der Gegend, nur eben auf Herodes umgemünzt, einbezogen. An die Barzdorfer Moralität wurde zur Unterstreichung der Herodesszenen, offenbar doch als Ersatz für eine ältere Szene, ein Stück des österreichischen Don Juanspieles eingefügt⁶¹. Ein deutlicher Ersatz liegt auch in der Herodesszene des St. Pöltnrer Krippenspieles vor, welche nämlich in dieser Form nur in Schlesien vorkommt und wahrscheinlich durch einen schlesischen Spieler hier an die Stelle einer anderen Herodesszene eingesetzt wurde⁶².

d) Verlagerung eines Elementes, Lageveränderung eines Einzelbestandteiles geht mit den oben geschilderten Vorgän-

gen Hand in Hand. Vielleicht wäre ein Beispiel hierfür die Verwendungs des Kaiphas als Schriftgelehrter und Spielansager in der Böhmerwaldspielgruppe⁶³. Sicher jedoch ist dies eine Rollendopplung.

e) Zusammenlegung von Rollen aber, wie von anderen Elementen gehört zu den schwierigsten Problemen unserer Forschung überhaupt. Manchmal scheinen die ursprünglichen Tatsachen gar nicht mehr festzustehen. So wurde die Frage, ob die Gestalt des hl. Joseph zuweilen mit der Spaßmacherfigur kombiniert wurde, schon manchmal angeschnitten; wahrscheinlich stimmen diese Vermutungen nicht. Dagegen ist die Zusammenlegung von Teufel und Hanswurst zu einer Doppelrolle im Weihnachtspiel aus dem niederösterreichischen Schneeberggebiet ganz unzweifelhaft⁶⁴. Die Zusammenlegung der Rollen Marias und des Christkinds in einer großen Anzahl von Adventspielen scheint auch heute noch einer mythologischen Richtung mehr Anlaß zu Vermutungen zu geben als die ursprünglichen Verhältnisse wohl je erlaubt hätten. Weitere Fälle von Rollenzusammenlegung bieten die meisten Spiele aus den Sprachinseln im Osten; der Mangel an Spielern hat hier oft Zusammenlegungen verursacht, die noch weiter unten im Zusammenhang mit einer wertenden Einstellung den Spielern gegenüber betrachtet werden müssen. Zusammenlegungen, die sich in bescheidenen Grenzen hielten, schaden der Wirkung und Verständlichkeit kaum, wie etwa die Betrauung des Paradiesengels in den Paradeisspielen mit dem Prologsprecheramt. Dieses wurde überhaupt fast stets von anderen Rollenträgern ausgeübt. Eine weitere Heranziehung des Engels war natürlich ebenso verwirrend wie andere Rollendopplungen; ein Beispiel hierfür liefert das Jesukindleinspiel von Györköny, in dem ein Engel die Worte eines Hirten zu sprechen hat⁶⁵.

f) Der Wechsel der Spielgattungen betrifft zwei Dinge; einmal die Gesamterfassung einer Erscheinung, wie sie die obenerwähnte Aufnahme von Textteilen aus Jedermann- oder auch Don Juan-Spielen in Weihnachtspiele beispielsweise darstellt. Dann aber den Übergang eines Spieles aus der einen Darstellungsform in die andere: Zum Beispiel die Umwandlung eines Stubenspieles in ein Umzugspiel oder die Verwendung eines Stubenspieltexes auf der Puppenbühne. Dieser Vorgang ist meiner Ansicht nach nicht nur vielleicht mit Erscheinungen aus dem Gebiete des Zersingens verbunden, sondern stellt selbst eine Form dieser Erscheinung dar. Eine gewisse Parallele mag der Übergang von einem getanzten zu einem nur mehr gesungenen Lied sein, wie dies für die Ballade angenommen wird. Gewiß steht die Umwandlung von einer Spielgattung in die andere mit jenen Vorgängen, die wir als das „Sinken“ von Kulturgütern zu bezeichnen pflegen, in einem gewissen Zusammenhang. Leider ist dieser Teil des Prozesses, nämlich das Sinken im Volk selbst bisher noch nicht näher verfolgt worden.

Beispiele, besonders aus dem Gebiet des Kinderlebens, liegen auf der Hand.

Eine Wertung dieser Erscheinungen soll hier als Abschluß nur insoweit vorgenommen werden, als Sinnhaftigkeit oder Sinnlosigkeit einer Form im Verhältnis zu ihrem Stoff festgestellt werden kann. Das Verlorengehen des Sinnes, des Zusammenhanges, also die auffälligste Zerspielungserscheinung ist nämlich beim Volksschauspiel in oft derart weitgehendem Maße eingetreten, wie sonst wohl kaum eine zweite Volkskunstgattung eine ähnliche Veränderungserscheinung aufzuweisen hat. Von meist durch formelhafte Erstarrung hervorgerufenen Widersprüchen zwischen Textwort, Ausstattung und Bestimmung geht die Linie der Zerspielung im Sinne einer Zerstörung bis zu jenem weitgehenden Wegfall von Elementen, bei dem von einer sinnhaften Handlung mehr gesprochen werden kann. Parallelen finden sich hiezu nicht leicht. In der bildenden Kunst gab es gewiß Umbildungserscheinungen, welche weitgehende Veränderungen hervorriefen: man denke etwa an die in Ornamente übergehende Christusfiguren der irischen Buchmalerei. Doch wurde hier wohl meist wieder ein neues Ganzes geschaffen. Nur die Umformung von Elementen aller Art durch die Kinder mutet verwandt an. Hier sind wir aber bei einer Vorbedingung vieler Sinnlosigkeitserscheinungen im Volksschauspiel angelangt: Die verderbtesten Spiele sind tatsächlich jene, welche heute sich im Besitz der Kinder finden und womöglich von einer Kindergeneration der anderen überliefert werden. Eine zweite Vorbedingung für große Verderbnis ist auch die Kulturvereinsamung und Verwilderung, welche in den Sprachinseln — in verschiedenartigem Ausmaß — um sich greift. Hier kann oft der Grad der Sinnlosigkeit an die Erscheinungen in der Kindertradition heranreichen. Ein Beispiel für diese Gattung sich etwa bei den Paradeissspielen in Binnenungarn, bei denen häufig die gesamte sinnhafte Vorhandlung, nämlich der Sündenfall verschwunden ist und die Austreibung aus dem Paradies allein übrig blieb⁶⁶.

Diese hier vorgenommene Scheidung von Gattungen und Möglichkeiten des Zerspielens soll nur eine vorläufige sein; weitere Ausführungen, vor allem über die Gründe der Erscheinungen im einzelnen sind hier noch nicht möglich.

Formeln im engeren Sinn.

Die Auswertung des formelhaften Gutes im engeren Sinn gestaltet sich für die Formforschung von weit geringerer Wichtigkeit als man annehmen möchte. Gewiß wird die Erfassung der erstarrten Bildungen sowohl für die Verbreitungserfassung eines Spieles von Wichtigkeit sein, dann wieder die Altersbestimmung der Einzelformel Rückschlüsse auf das Gesamtalter gestatten. Sonst aber ist die Formelforschung mit engem Blick-

winkel ähnlich undankbar wie etwa die Ornamentforschung in der Kunstgeschichte. Dabei kann sich bei der Betrachtung der Ornamente immer noch mehr ergeben als hier, da die Äußerungen der bildenden Kunst gerade in diesen Belangen häufig als weltanschaulich begründet angesehen werden. Die erstarrten Redewendungen und Verse jedoch haben keine derartige Unterlage, sondern müssen schon selbstzweckhaft erkundet werden.

Für die Weihnachtspiele die Frage eigens anzuschneiden ist vermutlich methodisch unrichtig. Die Schichte dieser Formeln geht über den stofflich begrenzten Rahmen hinaus, auch dort, wo sie ursprünglich mit einer bestimmten Gattung verbunden war. Andererseits freilich ist kein Volksschauspielgebiet derart textereich wie eben das Weihnachtspiel, das neben den Stubenspielen auch die ungemein große Zahl von Umzugspielen aufzuweisen hat. Diese aber sind es gerade, in denen die Formelhaftigkeit auf die Spitze getrieben erscheint, bis schließlich eigentlich ein ganzes Spiel einfach aus Formeln besteht. Von der Seite dieser Erscheinungen her wurde denn auch das Formelwesen hauptsächlich beurteilt, wodurch diese Umzugspiele zu einer Beachtung gelangten, welche sonst unerklärlich wäre. Unter allen Volksschauspielen wurden ihnen die methodisch besten Arbeiten gewidmet, während die großen, schön erhaltenen Stubenspiele zurückstehen mußten. Es mag dies nicht zuletzt darin begründet sein, daß man das volkskundlich Wichtige nur in solchen primitiv anmutenden Erscheinungen suchte und wohlgeformte Erzeugnisse der Volkskunst für oberflächlich erklärte. Nun hat sich aber bisher noch keine andere Wissenschaft zur Betreuung dieses Gutes gemeldet, sodaß es doch wohl auch in den Bereich der Volkskunde fallen dürfte, welche so nicht nur die geistig armen oder verarmten sondern auch die geistig reichen Schichten des „gemeinen Volkes“ zur Erforschung übernimmt. — Hauptsächlich aus dem Grunde des Übergreifens des Formelgutes von einem Volksschauspielgebiet auf das andere soll hier im folgenden nur eine Auswahl der Probleme der Formelforschung vorgelegt werden, an Hand von Beispielen, die in den Weihnachtspielen besonders stark vertreten erscheinen. Daß hiebei die Umzugspiele in besonders hohem Ausmaße herangezogen werden müssen, liegt im Wesen der Formelhaftigkeitsentwicklung.

Die auffälligste Gruppe von Formeln im engeren Sinn, die von größerer Bedeutung sind, stellen die Einzelverspaare, welche ursprünglich von bestimmten Personen in bestimmten Situationen gesprochen wurden, ihrer Form nach aber meist weiter verfolgbar sind und in ihren verschiedenen Ausprägungen sich auch über ihre ursprüngliche Verbreitung und Bestimmung hinausentwickelt haben können. Solche Einzelverspaare sind zweifach anzuordnen: einmal nach ihrem Inhalt, dann aber nach ihrer Formgebung, insbesondere nach den Reimworten. Es mag diese zweite Methode verhältnismäßig primitiv und unsachlich erscheinen, doch zeigt sie sich als historisch ge-

rechtfertigt in dem Sinn, daß der Reimzwang zum Formzwang hinüberführt und dieser geistig in derselben Ebene wie der oben erwähnte Typenzwang liegt. Es sind, wie sich manchmal nachweisen läßt, verschiedenartige Gedanken in ein durch Reimworte bestimmtes Formelkleid gepreßt worden; wenn dazu noch die Erwägung tritt, daß solche derart reimende Verse stets an bestimmten Stellen verwendet wurden, so ergibt sich doch wohl eine gewisse Berechtigung für diese Einteilung. Anordnungen ähnlicher Art wurden übrigens in der Volksdichtungsforschung auch schon auf einem bekannteren Gebiet angewendet, nämlich in der Schnaderhüpfelforschung. — Die Einteilung nach inhaltlichen Momenten mag als die organischere erscheinen. Sie zeigt, daß es sich um verhältnismäßig wenig Gruppen in dieser Gattung handelt. Im wesentlichen treten zu formelhaften Zweizeilern gebunden im Weihnachtspiel folgende Redensarten auf, die zur Gänze dem Gebiet der Anfangs- und Endverse entnommen sind:

- a) Eintrittsverse mit Gruß und Bitte um Ernst, beziehungsweise Stille,
- b) Eintrittsverse, welche den Eintretenden nennen, beziehungsweise sich auf eine Eigenschaft oder ein Attribut des Eintretenden beziehen,
- c) Schlußverse mit Dank für die Aufmerksamkeit und Entlassung.

Eine genauere Unterteilung ist häufig nicht möglich. Vom reinen Formstandpunkt aus ist zu bemerken, daß bei dieser Übersicht auch Verse einbezogen werden, welche über die Form eines Zeilenpaares hinausreichen. Die Verbindung von mehreren Formeln sind nicht zu trennen, da sowohl Verstärkung durch Aneinanderreihung wie auch Weiterführung des Gedankens — besonders in Kettentechnik — sehr verbreitet sind. Innerhalb der inhaltlich geordneten Gruppen wird nun die oben erörterte Ordnung nach der Form, nämlich nach den Reimen, durchgeführt.

a) Die Art, sich im Schauspiel Ruhe zu verschaffen, kann sehr verschieden sein. Bei Volksaufführungen scheint es durch die Theaterverhältnisse bedingt stets nötig gewesen zu sein, die Forderung nach Stille und Ernst kräftig und nachdrücklich zu erheben; im Mittelalter wurde häufig genug nicht nur am Anfang des Gesamtspieles sondern auch vor dem Auftreten einzelner Personen der Silete-Gesang angestimmt. Diese lateinischen Aufforderungen wurden im sinkenden Mittelalter auch übersetzt und auch in dieser Form häufig wiederholt. Zu Anfang und zu Ende des Prologes mußte oft eine derartige Formel angebracht werden. Die Form dieser Aufforderungen ist nicht nur dem Schauspiel eigen. Auch andere Leute hatten bei anderen Gelegenheiten die Aufgabe einer Menge Stille zu gebieten, etwa Redner in Versammlungen. So wie nun einst die griechischen Redner zuerst ein ἀκούετε λέω ins

Volk riefen, sprach man auch im Mittelalter, wie zum Beispiel Frau Berchta zu Herrn Colman in Wittenwilers „Ring“ spricht⁶⁷:

3269 Wolt ir lernen, swigt und hört

Mit ganzer diemuot hie und dört!

Solches erinnert aber lebhaft an mittelalterliche Schauspielformeln. Ebenfalls an diese klingt auch die Aufforderung zum Turnier in demselben Gedicht:

184 Hört ir herren arm und reich!

oder Bertschis Rede an seine Gefährten:

328 Hört ihr herren alle

ein red die ich euch sagen wil.

Wir chömend noch zuo guotem spil.

womit sogar die Reimklänge aus den Schauspielprologen schon auftauchen. — Auch Prediger mußten sich Ruhe verschaffen; es ist vielleicht doch mehr als ein Zufall, daß bei Lazarus Sandrub ein ungelerner Priester auf die Kanzel geht

XVIII, 5 ff.

Vnd sprach: hört zu ihr lieben leut,

Doch eill ich euch von etwas sagen,

Daß jhr fein kündt zu Hauss mit tragen,

Vnd will drey stück jetzt nehmen für,

Bitt wölt mit fleiss zuhören mir . . .⁶⁸

Man wird derartige Zeugnisse keineswegs überbewerten dürfen. Vielleicht aber wird sich doch einmal bei einer größeren Übersicht ergeben, daß hier Zusammenhänge bestehen. Vor allem ist nicht daran zu zweifeln, daß das Formelgut des mittelalterlichen Schauspiels mit dem des humanistischen Dramas Zusammenhänge aufweist, die nicht als zufällig anzusehen sind. Man hat hier fraglos mit dem Pfund des vorhandenen Formelgutes gewuchert. Eine Übersicht über das Formelwesen des Renaissancedramas gehört nun nicht hieher. Doch zeigt ja jeder Prolog eines Schuldramatikers was gemeint ist. Diese Überleitung in die humanistische Zeit ist besonders deshalb wichtig, weil man das formelhafte Gut des jüngeren Volksschauspieles auf diese Weise leichter bestimmen und datieren kann. Nahezu alle Prägungen, die sich hier finden, lassen sich auch schon in älterer Zeit nachweisen. Die bekanntesten Formeln dieser Art — Stilleformeln — sind nun folgende:

still: Ich bitt sie wollten ein wenig schweigen still,

Ich bring ein schönes geistliches Spiel.

So in Obergrund⁶⁹. Auf „still“ wird meist „will“ oder „Spiel“ gereimt. Der Reim auf „Spiel“ findet sich schon im 16. Jahrhundert und zwar in einem bayrischen Spiel:

Nu merckend zu unnd schweigend still,

was vnns bedeuten ist das spill⁷⁰.

Im Saalfeldner Passion des 18. Jahrhunderts singt der Gute Hirt im Prolog:

Diss werdt ihr an hant da sechen,
Bey dem khurzen Fastenspill.
Bleibt ein wenig nur hier stehen,
Märckhet auf vnd schweiget still!⁷¹

Weiters wird der „ill“ Reim gleichfalls verwendet doch weit eher als still — will. So findet er sich besonders in Liedern, wie in dem bekannten Bauernstandlied, dann in Hochzeitliedern aus ganz verschiedenen Gegenden — ich vermerke Unterfranken und Mecklenburg, woraus klar wird, daß eine landschaftliche Zuweisung, die bei der Formelforschung stets ins Auge gefaßt werden muß, hier kaum anzunehmen ist. — Der älteste Beleg im Volkschauspiel dürfte der Vers des Exclamators in dem Neujahrspiel aus einer Luzerner Handschrift der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts sein, wo es heißt:

Ein ietlicher, der da horen will,
der lose auff und schweige still!⁷²

Im Anschluß an die „still“-Reime sei kurz der Verse gedacht, die gleichfalls das Schweigen auftragen und keine formelhafte Reimbindung haben, in denen jedoch immer wieder mit dem Worte „schweigen“ gearbeitet wird. Dazu gehören besonders die mehr Oberschichtlichen Spiele, die sich eben der Reimkonvention nicht mehr fügen wollen, also viele humanistische Dramen, wie Bartholomäus Krügers „Aktion von Anfang und Ende der Welt“⁷³. Doch finden sich solche Formulierungen auch schon im mittelalterlichen Spiel, das überhaupt weit weniger formelbestimmt war als das jüngere Volkschauspiel und somit auch in diesem Fall seine mehr Oberschichtliche Wesensart beweist. Ein Beispiel bietet das Redentiner Osterspiel, in dem der erste Engel

Swiget alle ghelike,
Beyde arm unde rike!⁴⁷

singt. Von den humanistischen Spielen weise ich nur auf Sebastian Wilds Lazarus⁷⁵ und auf die Susanna des Paul Rebhun⁷⁶ hin. Ruh. Weit mehr formgebunden wieder sind die Stilleverse, welche den Ruh-Reim verwenden. Sie sind jedoch verhältnismäßig selten und dienen häufig im Gegensatz zu den ersterwähnten Versen als Abschlußworte des Prologes. Die Ruh-Verse bilden auch den Abschnitt des Formalprologes, der mit den „spot“-Versen beginnt. Diese doppelte Stillemahnung im Prolog wurde ebenfalls schon im Mittelalter angebahnt und im humanistischen Drama weitergeführt. Im Oberuferer Weihnachtspiel lautet die Formel:

Drum, wann irs wollt hörn in guter ruh,
so schweiget still und hört uns fleissig zu!⁷¹

In ähnlichen Formen kehrt diese Bitte beim Obergrunder Weihnachtspiel⁷⁸, beim Herodesspiel aus Großarl⁷⁹, im steirischen Job⁸⁰

wie im Läuferer König Salomo-Spiel⁸¹ wieder. So wie die Stille-Formel findet sich auch die Ruh-Formel wieder in Liedern, wie zum Beispiel in einem alten politischen Wiener Lied „Napoleons Beichte“ (1812)⁸². Es ist hier also wie bei den meisten Stilleformeln zu beachten, daß sie wohl eben auch von Bänkelsängern gebraucht wurden, die sich Ruhe für ihren Vortrag verschaffen wollten, und dafür, unentscheidbar ob bewußt oder unbewußter Weise, sich an altes Gut anlehnten. — Auch die Ruh-Formel kommt schon im 16. Jahrhundert vor, so in Jörg Wickrams „Verlorenem Sohn“ in der Form:

Ich bit, mit fleiss wolt hören zu,
Vermeidt das lachen, sind mit ru!⁸³.

Wesentlich gröber geht Thomas Brunner, der gebürtige Landshuter, der zu Steyr protestantischer Schulmeister war, mit seinen Zuhörern um. Er schreibt 1566 in seiner „Biblischen historie von dem Patriarchen Jakob“

Das spill secht an / seid rein zu rhu /
Wer hören wil / das maul halt zu⁸⁴.

Spot. Aus den vorgenannten Formeln ging die Aufforderung ohne weiteres deutlich verständlich hervor. Die im jüngeren Volksschauspiel vielleicht verbreitetste Formel wird wohl ursprünglich auch eine verständliche Stilleformel gewesen sein. Da sie jedoch in ein Sprachgewand gekleidet ist, das nicht mehr allgemein verständlich ward, so wurde sie zuerst unverständlich und machte dann vielenorts einen Form- und einen Bedeutungswandel durch. Der Entwicklungsgang ging dabei von der Gestalt der Formel aus, wie heute noch in Oberufer gesungen wird:

Ich tritt herein an allen spot,
ein schön guten abend, geb euch got,
ein schön guten abend, ein glückselge zeit,
wie uns der herr von himmel geit⁸⁵.

Das nachweisbare Alter der Formel in dieser Gestalt ist ziemlich hoch. In den bayrischen Ansingeliedern, die zuerst 1566 in Regensburg und etwas später in Straubing gedruckt wurden, findet sie sich schon, und zwar lautet sie in dem dort stehenden Dreikönigslied, das bis heute in vielen Formen fortlebt, folgendermaßen:

In gottes Namen heben wir an:
die heyligen drey König sind wolgethan.
Wir kommen daher on allen Spott,
ein Seeligen Abend geb euch Gott.
Ein Seeligen AbenJ, ein fröliche zeyt
verley uns der Vatter vom Himmelreich.

Damals wurde zweifellos der Wortsinn der Formel richtig verstanden, und zwar in dem Sinn: In vollem Ernst — was eben auch für die Zuschauer eine Mahnung zum Ernst bedeutete. In der Folgezeit jedoch wird diese Schweigeformel nichtssagend und da-

her in allen möglichen Varianten verballhornt, bis in einigen Gegenden aus den verschiedenen Umdeutungen etwas Neues entsteht, dieses Neue aber gleichfalls formelhaft geprägt wird, zwar verständlich, aber ohne Schweigegebot. Das Lautbild blieb bei diesem Prozeß in hohem Maße gewahrt, ja man darf wohl sagen, die Änderungen am Leutbild sind so geringfügig, daß den alten Lauten nur eine einigermaßen mögliche Sinnhaftigkeit untergeschoben wurde. Es heißt nun vielfach:

Ich tritt herein am Abend spät.

wobei der Anschluß des „am“ besonders leicht fiel, da damals auf weiten Strecken noch mhd. *âne* und noch nicht „ohne“ gesprochen wurde.

Die Verbreitung der alten Formel in ihrer gesamten Variantenverästelung scheint kaum aufzeigbar. Der Osten dürfte allerdings das Hauptgebiet darstellen. Vor allem wird die Formel jedenfalls vom schlesischen Spielkreis getragen. Wenn nicht alles täuscht, so ist auch hier, besonders in Schlesien, die alte Form am ehesten zuhause, hier und auf dem Heideboden, also der älteren Gruppe des Oberuferer Kreises, wogegen auf österreichischem Boden, sowohl im Gebiet der jüngeren Oberuferer Gruppe wie im steirisch-kärntischen Kreis die Formel in ihrer sinnhaft umgelauten Gestalt verbreitet ist, die auch aus mundartlichen Gründen hier am ehesten entstanden sein dürfte. Neben diesen beiden Hauptgebieten freilich hat die Formel auch noch weiter ausgestrahlt. Die Verbreitung in Ostpreußen fällt wahrscheinlich mit der Verbreitung des ursprünglich mitteldeutschen Adventssoles zusammen. Wenn sich die Formel jedoch auch bei einem Sterndreherlied aus Schleswig findet, dann ist daraus am ehesten auf eine Altverbreitung zu schließen, welche mit den Ansingeliedern des 15. und 16. Jahrhunderts in Verbindung zu bringen sein wird. Es bleibt noch zu bemerken, daß die Formel in ihren verschiedenen Gestalten auch außerhalb des Weihnachtsoles und -liedes Verwendung gefunden hat und zwar in Brauchtumsliedern wie etwa bei einem Heische-lied, das im Schönhengstgau vor den Hochzeitshäusern gesungen wird⁸⁶.

Der Umdeutungsprozeß der spot-Formel leitet von den Stilleformeln zu jenen Eintrittsformeln über, welche sich wohl dem Wesen nach auch an diese anlehnen, doch andere Reimbindungen aufweisen, keinen Schweigecharakter besitzen, dafür das Moment des Eintretens kräftig betonen: Zu den reinen Eintrittsformeln. „Sie kennen dieselbe Formgebung wie die spot-Formel — ihr Beginn lautet ebenfalls stets „Ich tritt herein“ — „Wir kommen herein“. Auch diese Form ist ja schon in den bayrischen Ansingeliedern altbelegt. Ob das Verhältnis so ist, daß ältere Stilformeln sich mit dem jüngeren Eintrittsritus vorhanden, oder ob der Vorgang gerade umgekehrt gewesen sein mag, bleibe dahingestellt. Für das Weihnachtspiel allein läßt sich die Frage nicht lösen, weshalb

hier auch aus der Fülle der Eintrittsformeln nur eine Auswahl, nach den Reimen geordnet, dargeboten sei.

est. Bindungen fest—Gäst—best sind sehr beliebt.

Ich tritt herein ganz edel und fest
Grüß den Hausherrn und auch die Gäst

ist eine der bekanntesten Schwerttanzformeln. Auch sie ist in vielen Umformungen weit verbreitet und hat, wie manches ursprünglich weltliche Element in die Umzugspiele der Weihnachtszeit Aufnahme gefunden, wenigstens in den Sprachinseln, so daß der Schäfer im Guttenbrunner Spiel (Banat) grüßen kann:

Ich tritt herein ganz gnädig fest.
Und grüß den Herrn mit seinen Gäst⁸⁷.

Meist freilich ist der Vers doch im weltlichen Schauspiel, bei Schwert- und Reiftänzen, bei Pfingstdreckumritten und bei Sommer- und Winter-Spielen zu finden. In seiner heiteren Umformung

Ich tritt herein ganz knödelfest⁸⁸

tritt er bei ähnlichen Gelegenheiten auf, aber auch wieder in sehr zerspielten Weihnachtspielen, zum Beispiel im Ofner Dreikönigspiel. Da Ofen wie Guttenbrunn Sprachinseln sind, so erklärt sich die Verwerfung des Formelgutes aus der Kulturvereinsamung sehr wohl. Im Binnenland blieben die Scheidungen weit eher aufrecht.

ist. Lautlich am nächsten den est-formeln stehen die Reimbindungen auf ist, welche sich zumeist auf die Worte Frist—Christ—bist—ist—List beziehen. Die kleine Gruppe mag nicht zuletzt durch den Reimzwang auf Christ entstanden sein. So heißt es im Weihnachtspiel von Neustadt⁸⁹

Ein guten Abend wünsch ich zu jeder Frist,
Herein schickt mich der heilige Christ.

Ähnlich heißt es in dem aus Liebenau⁹⁰, dem aus Seifhennersdorf⁹¹, sowie denen aus Reichenberg⁹² und aus Warnsdorf bei Rumburg⁹³, aus welchen Nennungen die Spiellandschaft mit ziemlicher Deutlichkeit hervorgeht, nämlich Mähren und teilweise Schlesien. Im alpenländischen Gebiet findet sich der ist-Reim nur verstreut, so im Großarler Herodes:

Ich tritt herein in dieser Frist
Weil mir schon alles vorbereitet ist⁹⁴.

Schon dieses Spiel zeigt deutlich die oft recht sinnlose Anwendung dieser Flickreime. Arg gequält wird aber der Reim, wenn es im Steirisch-Laßnitzer Hirtenspiel heißt:

Ich tritt herein am allererst,
Ein schön Komödi zu agieren,
Wohl von dem Herrn Jesu Christ,
Euch köstlich offerieren⁹⁵.

Der Reim „allererst — Christ“ könnte durch die mitteldeutsche Form „Kerst“ (< Kirst < Krist) angeregt worden sein.

Hier fühlt man sich aber doch schon stark an jene Reimnot erinnert, die wohl auch jene bekannte, von Rosegger zitierte Stelle Stelle eines steirischen Passionsspieles aufweist.

Ich will euch verraten den Herrn Jesum Christ,
Der für uns am Kreuz gestorben ist⁹⁶.

Auch andere Eintrittsformeln versuchen derartige Abwandlungen der alten Formeln, ohne freilich weitere Verbreitung zu erlangen. In zwei verwandten Paradeissspielen zum Beispiel wurde der alte spot-Reim modifiziert: die erste Fassung (Admont) setzt ungeschickt

Ich tritt herein in dieses Ort
Ein guten Tag wünschen wir euch von Gott⁹⁷.

Die zweite (Fohnsdorfer) Fassung dagegen hat es zu einem ganz neuen Reim gebracht:

Ich tritt herein in dieses Ort
Es ist fürwahr ein Himmelsport⁹⁸.

Man wird freilich letztere Barockfassung weder für allzu sinnreich, noch auch für sehr volksmäßig halten können.

Die zweite Zelle des spot-Verses fand gleichfalls Weiterverwendung. So fügt das Frankstädter Weihnachtspiel:

Ein guten Abend geb euch Gott,
Der Helfer in der größten Not⁹⁹.

Hierher gehört auch die geistlose Fassung des Groöarler Herodes-spieles:

Ich komm herein in allem Mut,
Ein guten Abend geb euch Gott¹⁰⁰.

Die Reimverhältnisse sollen hier nicht weiter im Einzelnen betrachtet werden. Neben Assonanzen kommen auch unreine Reime vor, (wie oben „Gott — Mut“), welche jedenfalls auf nachmittelalterliche Entstehung deuten.

b) Ganz anderer Art sind jene Eintrittsverse, welche sich nicht nur auf das Spiel und nicht auf die Zuschauer, sondern auf die Spieler beziehungsweise auf die von ihnen dargestellten Gestalten beziehen. Darunter sind vor allem die Vorstellungsverse zu verstehen, mit denen sich die Eintretenden selbst einführen und ihren Namen nennen. Meist verbindet sich mit dieser Angabe auch noch eine weitere, oft in der zweiten Zeile, welche dann den Attributvers darstellt, sobald ein charakteristisches Attribut genannt wird. Diese Art der Selbsteinführung durch Vorstellungs- und Attributverse berührt überaus eigenartig und mutet in höhergearteten Spielen als ungewohnter Fremdkörper an. Die Stuben- und Großspiele vermeiden denn auch meist derartige Einführungs-

arten. Da sie vor allem nachmittelalterliche Erzeugnisse sind und die nachmittelalterliche — humanistische und barocke — Dramendichtung eine solche Vorstellungsweise nicht kennt, so kann man wohl annehmen, daß in jenen Fällen, wo sie auftritt, ältere dramentechnische Möglichkeiten bis in die Jetztzeit fortleben. In den mittelalterlichen Schauspielen aber gibt es tatsächlich Ansätze zu einer derartigen Selbsteinführungsart, wenn sie hier auch nie mit jener Starrheit gehandhabt wird, wie sie den Brauch im Umzugspiel kennzeichnet. Bevor aber die Vorstellungs- und Attributverse in diesem Zusammenhang betrachtet werden, sei eine Formel besprochen, die gleichfalls in die Kategorie der Selbsteinführungen gehört und doch kaum mit den später zu nennenden in Zusammenhang steht. Es handelt sich um den Vers

Ein schön guten Abend geb euch Gott,
Ich bin ein ausgesandter Bot.

(In solcher Form im Spiel aus Neustadt, Oberschlesien)¹⁰¹. Man sieht, wie der erste Vers wieder an die spot-Formel anschließt. Der zweite wird im Falle des Neustädter Spieles vom Christkind gesprochen: Er kann bei ihm nicht ursprünglich sein: Da aber Gabriel nach ihm denselben Vers singt, ja zwei weitere Engel sogar

Wir sind zwei abgesandte Bot

singen, so ist es wohl deutlich, daß das Christkind ihn hier zu Unrecht im Munde führt und nur übertragen zugeteilt erhalten hat, eine Erscheinung, die trotz ihrer Sinnlosigkeit eine der bekanntesten Zerspielererscheinungen im Adventspiel darstellt. Dieser Vers ist im schlesischen Spielgebiet weit verbreitet. Sonst findet er sich selten. Im Großarler Herodesspiel erinnert der Vers des Heroldes des Herodes

Ich tret herein als Sendungsbot,
Gut Abend geb euch Gott¹⁰²

stark an ihn, doch mag es eine lokale Bildung sein. Ursprünglich kommt er wohl nur dem Engel der Verkündigung zu und dürfte für ihn, vielleicht in direkter Anlehnung an das evangelische „missus est angelus Gabriel a deo“ (Luc. 1,26) geschaffen worden sein. Nur selten wird der Inhalt des Verses auch in eine andere Form gegossen. So zeigt das Frankstädter Adventspiel ihn in der noch zu besprechenden Form der ant-Formeln:

Als Bot von Gott bin ich gesandt
Der Engel Gabriel bin ich genannt¹⁰³.

Es ist ein merkwürdiger Zufall, daß diese Gestalt der Formel genau zu den Versen des Verkündigungsendels im niederhessischen Weihnachtspiel des 15. Jahrhunderts paßt:

Ich bin von gote zu dir gesant,
Vnnd thu dir botschafft bekant¹⁰⁴.

Mit der äußeren Form dieser Verse sind wir bereits auf dem eigentlichen Gebiet der Selbsteinführungsverse ange-

langt, nämlich der Verse mit dem ant-Reim. Genannt—bekannt—gesandt—Hand—Land sind die hier meist verwendeten Reimworte, welche die Gattung kennzeichnen. Die inhaltlichen und formalen Wurzeln dieser Verse lassen sich wohl kaum ganz aufdecken. Einzelne Möglichkeiten jedoch, die Anhaltspunkte auf verschiedenen Gebieten der Volksdichtung zeigen, sollen hier doch etwas ausführlicher besprochen werden, besonders da sie eigentlich noch nicht aufgezeigt wurden. Bisher wurde nur einer Zweifelt der möglichen Quellen für diese Formeln im Umzugspiel Seite der Überlieferung Aufmerksamkeit geschenkt: Man meinte — und nicht mit Unrecht — daß hier irgendeine Berührungsstelle mit dem weltlichen Volkschauspiel vorliegen müsse, eine Stelle, wo die formale Seite der Umzugspiele der Weihnachtszeit und die der Schwerttänze wie anderer Brauchspiele zusammenhängen könnte. Wie bei den Schwerttänzen oder beim „Burschna“ die einzelnen Gestalten sich selbst vorstellten, so träten auch im geistlichen Umzugspiel die Engel und Heiligen ein, riefen sich teilweise herein und formten so den Charakter des Spieles zu einem revueartigen. Wenn man schon diese Seite des weltlichen, außerchristlichen Brauchtums aufzeigt, so muß auch noch darauf hingewiesen werden, daß auch der Spruch bei anderen Gelegenheiten sich ganz verwandter Formfügungen bedient: So heißt es etwa in einem steirischen Zimmermannspruch aus St. Peter:

Ein Zimmermann werd ich genannt,
 Drum halt ich den Strauß in meiner Hand¹⁰⁵.

Die Schwerttanztexte, welche ähnliche Überlieferungen kennen, reichen wohl ins Spätmittelalter zurück. In der Volkschauspielüberlieferung jedoch führt die Tradition der Selbsteinführung durch derart gebaute Verse noch weiter zurück. Schon im Redentiner Osterspiel sagt der Teufel Tutevillus:

Tutevillus bun ik genant,
 Den schomakern bringe ik an meiner hant¹⁰⁶.

Dieses Schauspiel also führt uns zu dem zweiten Ast der Überlieferung, der auf die Umzugspiele, welche ja geistliche Spiele sind, wohl ebensogut eingewirkt haben kann als das weltliche Brauchspiel und sein Formelgut: auf das geistliche Schauspiel des Mittelalters. Das Redentiner Zeugnis steht in der mittelalterlichen Schauspielüberlieferung nicht vereinzelt da. In einem Gespräch zwischen Engeln und Teufeln, das nicht weiter bestimmbar scheint (Würzburger Papierhandschrift des 15. Jahrhunderts) treten die Engel Gabriel und Rafael auf, die sich mit

Ich bin die sterck gotes genant,
 Marien groß ere sein min wol bekant,

und

Ich bin gottes ertzney genant,
 die kranken gehiren wach ich gesunt zuhant¹⁰⁷,

vorstellen. Am eigenartigsten berührt es aber wohl, wenn selbst in den großen Tiroler Passionsspielen derartiges Formelgut sich findet. So bezeichnen sich die Apostel in der Abendmahlszene des Brixner Passions als unschuldig, einer nach dem anderen, und nennen dabei ihre Namen. Mehrere darunter, so Andreas und Bartholomäus, stellen sich nun auf folgende Weise vor:

Andreas, 702: Andreas bin ich genannt,

Und dir, Herr und gott, wol pekchand¹⁰⁸.

Im Sterzinger Weihnachtspiel von 1511 spricht sogar das Gotteskind in der Wiege einen ähnlichen Vers:

798 Jesu Christ pin ich genant,

got hat mich vom himl gesant¹⁰⁹.

Freilich treten in den Mittelalterlichen Spielen nirgends derartige Reihungen auf wie in den jüngeren Umzugspielen. So ist es auch bei den Fastnachtspielen, in denen sich diese Gewohnheit des mittelalterlichen Dramas ebenfalls findet, wie ein Beispiel aus Hans Sachs' „Hofgesind Veneris“ zeigen mag:

27 Herr Donheuser bin ich genandt,

Mein namm der ist gar weit bekandt¹¹⁰.

Die textlichen Eigentümlichkeiten des mittelalterlichen Dramas erstrecken sich auch auf eine Gattung, in der der revueartige Charakter des jüngeren Schauspieles gleichfalls vorhanden ist, nämlich auf die Totentänze. Daher läßt sich auch diese Form der Einführung hier feststellen: im oberdeutschen vierzeiligen Totentanztext heißt es zum Beispiel:

Ich was in der welt genant,

Ain edler graf dem reych bekant¹¹¹.

Im 15. Jahrhundert wurde diese Reimbindung dann auch außerhalb der dramatischen Form immer wieder verwendet, wie auch die Bildüberschrift

Eneas pius bin ich genannt,

Mein lob und preis ist wohlbekannt

in Hartmann Schedels Weltchronik beispielsweise zeigt (1493) (s. Nadler, Lit.gesch. I, nach S. 256).

Wenn man den Wert all dieser Einzelzeugnisse zusammenfassend betrachtet, so geht wohl eindeutig hervor, daß der Gebrauch im jüngeren Umzugspiel auf eine längere Vorgeschichte zurückblickt. Formgebungen des mittelalterlichen Schauspieles dürften unter dem Einfluß der revueartigen Reihung im weltlichen Brauchspiel die Form der Eintrittsverse im Umzugspiel der Weihnachtszeit geschaffen haben.

Inhaltlich lassen sich im jüngeren Umzugspiel zwei Gruppen unterscheiden, welche von diesem Formzwang bestimmt sind. Es sind die Königsverse und die reinen Attributverse. Die Königsverse, wie zum Beispiel

König Kaspar bin ich genannt,
Die Sonne hat mich so schwarz gebrannt

oder

Ich bin der König von Morgenland.
lassen sich heute nicht landschaftlich zuordnen. Der Grund liegt nicht zuletzt darin, daß das Gebiet der Dreikönigslieder und Spiele nicht sehr gut bearbeitet wird, obgleich gerade hier sehr viele Aufzeichnungen vorliegen. Von den drei Königen, bei denen der ant-Reim vielleicht durch den Reimzwang auf-land manchmal bestimmt wurde, hat auch mitunter der gegenspielende König, nämlich Herodes, einen derartigen Vorstellungsvers übernommen, etwa

Herodes bin ich genannt,
Ich bin der König von Judenland.

Die Attributverse sind weitaus nicht über so große und unübersichtliche Gebiete verbreitet. Sie finden sich hauptsächlich im eigentlichen schlesischen Adventspielkreis und lauten meist etwa folgendermaßen:

Der Erzengel Gabriel bin ich genannt,
Ich trage den Zweig in meiner Hand. (Wiesenberg)¹¹².

Typisch ist für diese Formeln, daß sie in einer Art von Kettentechnik weiter ausgeführt werden können. Entweder spinnt derselbe Sprecher den inhaltlichen Faden fort, wie etwa Gabriel in dem Spiel aus Jauer:

Gabriel bin ich genannt,
Den goldnen Szepter trag ich in meiner rechten Hand,
Die goldne Krone trag ich auf meinem Haupt,
Die hat mir Gott der Herr erlaubt,
Hätt sie mir Gott der Herr nicht erlaubt,
So trüg ich sie nicht auf meinem Haupt¹¹³.

oder es setzen andere Personen ähnlich fort. Im zitierten Wiesenerberger Spiel etwa spricht das Christkind die Worte von der Krone. Kommen noch andere Personen, etwa Petrus, vor, so tragen sie den goldnen Schlüssel, was gleichfalls Gott der Herr erlaubt haben soll; er kann ihn auch in der rechten Hand tragen. Es ist typisch, daß die hier sehr tief gehende Formelhaftigkeit den Text ganz aus dem Zusammenhang mit der Inszenierung bringen kann. Die im Text genannten Attribute müssen durchaus mit denen der Wirklichkeit nicht übereinstimmen. So sagen etwa mehrere Personen in einem Spiel ein und denselben Vers, wodurch dieselbe Situation wie oben beim Botenvers entsteht, daß der Inhalt des Verses sich nicht auf die sprechende Person bezieht. Dabei kann nun ruhig etwa der hl. Joseph behaupten, er trüge eine goldene Krone auf seinem Haupt, während er in Wirklichkeit, ein altes Hütchen trägt. Nun haben wir es aber hier durchaus nicht mit einer mehr expressionistischen Darstellungsweise zu tun, wonach das gesprochene Wort den Eindruck ersetzen sollte: Joseph hat nicht nur

keine Krone auf, sondern soll ja auch gar keine tragen. Er hat lediglich die Verse des Engels vor ihm in seine Rolle übernommen. Wir sehen also wieder die Formelhaftigkeit mit weitreichenden Zerspielerscheinungen Hand in Hand gehen.

Mit den Fortführungen der Attributverse sind wir bereits auf das Gebiet der nicht mehr durch ant-Reime gebundenen Einführungsverse gekommen, auf dem es natürlich eine große Anzahl von Möglichkeiten gibt, die aber zur Gänze keine weitere Verbreitung genießen und oft nur einmalige Schöpfungen zu sein scheinen. Als Beispiel mag dienen:

Ich bin ein Wirt nach alter Art,
Drum trag ich einen gewichsten Bart.

(Grulich, Schlesien)¹¹⁴.

c) Den Einführungsversen aller Art stehen die Endverse gegenüber. Die betonte Gestaltung von Spielbeginn und Spielabschluß ist in der älteren und volksmäßigen Dichtung zweifellos als etwas brauchmäßiges anzusehen, das später erst Formelcharakter angenommen hat. Die Verabschiedung der Zuschauer hat aber weitaus nicht so stark gewirkt als der stets betonte Anfang. Meist hat sich in ihr eine Art von meistersingerlichen Grußformeln erhalten wie zum Beispiel

Wir treten auf ein Lilienblatt
Und wünschen euch eine gute Nacht.

Mitunter wird auch nach mittelalterlicher Art mit einem Amen geschlossen, oder auch mit einem Gelobt sei Jesus Christus. Nicht selten wird ein Schlußlied gesungen oder der Epilog mit Mahnungen, häufig auch mit einem Neujahrswunsch geschlossen.

Typik und Topik.

Um zur Klärung der ineinander verwobenen Komplexe möglichst allseitig beizutragen und zugleich den Zusammenhang mit der Spielwirklichkeit nicht zu verlieren, seien im Nachfolgenden die eingangs aufgeworfenen Fragen auf den beiden weiteren Hauptgebieten der Formelhaftigkeit an Hand von Beispielen dermaßen aufgezeigt, daß die Szenen und Szenengruppen nach dem evangelischen Verlauf durchbesprochen werden, soweit dies nämlich durchführbar erscheint. Einzelne Szenen, die im wesentlichen die gleichen Probleme stellen, lassen sich dabei wohl zusammenfassen, wie etwa die der beiden Anbetungen des Gotteskinds durch die Hirten wie durch die Könige. Bei den einzelnen gegebenen Szenen ergibt sich, daß sie sich einer stark wechselnden Beliebtheit erfreuten, je nach der Epoche manche häufig im Vordergrund der Beachtung standen, andere wieder von zeitloser Gültigkeit erschienen. Der Begriff der Szene ist auch hier nur in dem schon angeführten Sinn eines abgegrenzten — meist stofflich gegebenen — Teiles des Spielganzen zu verstehen; derartige Teile können unter

Umständen ein gewisses Eigenleben führen, aus ihnen können sich sogar eigene Spiele entwickeln. Derartige Möglichkeiten sollen im folgenden aber stets einbezogen werden, da ihre inhaltliche und gattungsgemäße Gruppierung bereits oben dargestellt wurde. Da die Wechselbeziehungen zwischen Szenen und Eigenspielen äußerst vielfältig sind müssen die Szenen den Eigenspielen gleichgestellt werden. Den formgeschichtlichen Betrachtungen, welche sich an beide Gruppen anknüpfen, ist jedoch stets eine stoffgeschichtliche Einleitung vorausgeschickt, da die Beziehungen von Beharren und Wandlung in Bezug auf Stoff und Form hier so innig verflochten sind, daß nur eine unlebendige Systematisierung sie trennen könnte. Die ungeheure Kraft des formelhaften Denkens wird im folgenden besonders an den Problemen der Namengebung, der Zahlenverhältnisse, im weiteren aber überhaupt an dem Verhalten der Personen in Rede und Tat zu prüfen sein. Seine Steigerung vom Festhalten an einmal eingedrungenen Namen bis zur Bewahrung ganzer topischer Szenen dürfte dabei den beherrschenden Stil als ein Grundmerkmal in diesem Kunstbereich zur Genüge kennzeichnen.

Verkündigung.

Der erste Akt im Erlösungsmysterium nahm von jeher in der bildenden Kunst einen hervorragenden Platz ein. In den Bildzyklen eröffnete er regelmäßig die Jugendgeschichte des Erlösers, gleichzeitig auch eine der wichtigsten Situationen in den Darstellungen des Marienlebens bezeichnend. Trotz der dogmatischen Bedeutung, welche der Szene schon von jeher zuerkannt worden war, ist sie in der Volkskunst weitaus nicht derart verwurzelt, wie andere Motive der Geschichte Christi. Der Grund hierfür mag darin zu suchen sein, daß die Volkskunst im wesentlichen eine Zweckkunst und eine gebundene Kunst darstellt, die mehr noch als die hohe Kunst einen Teil der Festfeier und des Festschmuckes darstellt, im christlichen wie im außerchristlichen Bereich. Sie ist wesenhaft festgebunden. Nun gibt es aber wohl einen Feiertag 'Mariä Verkündigung' (bezeugt seit 624), doch hat dieser nur recht wenige Verbindungen zum Volksleben. Es knüpfen sich an ihn wohl Wetterregeln, doch ist die kirchliche Feier des Tages so wenig eindrucksvoll, daß der Tag im Volksbrauch wie im Volksglauben sonst nicht weiter beachtet wird. Wo aber das Fest fehlt, da fehlt auch die Veranlassung zur weiteren Ausgestaltung der Feier. So sind denn Darstellungen der Verkündigung in der Volkskunst ebenso selten als sie in der hohen Kunst häufig sind. Dieses Verhältnis spiegelt sich auch im Volksschauspiel. Nicht nur, daß es keine eigenen Spiele über den Stoff gibt, die Szene ist ja auch in den Spielen des Weihnachtsfestkreises von keiner besonders großen Bedeutung. Die mehr ober-schichtliche mittelalterliche Volksschauspieldichtung dagegen kennt die Szene wohl. Das geringere Vorkommen im jüngeren Volksschauspiel berührt umso eigentümlicher, und dünkt bezeichnend für das

Wesen des Volksschauspieles, da doch in der evangelischen Vorlage durch den Dialog ein günstiger Anhaltspunkt für dramatische Ausgestaltung hätte liegen können. Erst ein später Zug in der volkstümlichen Dichtung machte sich diese Erscheinung zu nutze und schuf Rorate-Zwiegesänge, welche in der Folgezeit auch auf das Weihnachtspiel zurückwirkten.

Aus der Umgebung, in die die Verkündigungsszene gestellt wurde, müssen besonders einige topische Züge hervorgehoben werden. Der Zusammenhang mit dem Erlösungswerk wird häufig dadurch betont, daß zwischen den göttlichen Personen ein Rat abgehalten wird, und der Sohn sich als Versöhner anbietet, worauf Gabriel von Gottvater als Bote abgeschickt wird. Zu diesem Ratsschlag kann als auslösendes Moment noch der Streit der göttlichen Schwestern, die *litigatio sororum* vor dem Throne Gottes treten, durch welche der Erlösungsbeschluß bewirkt wird. Es kann dieses ganze Vorspiel aber auch zu einem einzigen Monolog Gottes zusammenschmelzen, welcher mit der Absendung Gabriels endigt. Diese Varianten sind wohl nicht zuletzt durch die wechselnde Auffassung und Darstellung Gottes bedingt, welche in den verschiedenen Schichten durchaus verschieden ist. So finden sich in mittelalterlichen Spielen Darstellungen durch eine Person, in jüngeren wie etwa in steirischen Paradeissspielen die durch drei¹¹⁵. Es wäre wertvoll, die jeweiligen Grundlagen dieser Variationen zu verfolgen. — Wie derart der Hintergrund für das Ereignis geschaffen wird, gelangt mitunter auch Mariens Seelenhaltung vor der Verkündigung zur Darstellung. Abgesehen von jenen Darstellungen, welche die Vorgeschichte, nämlich die Verlobung Josephs miteinbeziehen, gibt es Stellen, welche die Meinung Mariens über die Ankunft des Erlösers aussprechen und ihren Wunsch, seine Mutter sein oder ihr, oder dem Kinde allein dienen zu dürfen. Evangelisches und nichtevangelisches erscheint in all diesen Rahmenszenen bunt gemischt und je nach der Epoche bald breiter ausgeführt, bald nur kurz angedeutet. Auch bei der die Verkündigung häufig abschließenden Szene des Zweifels, den Joseph in sich wachsen fühlt und der ihn bewegt, Maria verlassen zu wollen, sowie bei seiner Beruhigung durch den Engel, sind ganz verschiedenartige Ausführungen feststellbar.

Im mittelalterlichen Schauspiel ist die Szene kanonisch vorhanden, wie hier überhaupt die Übereinstimmung mit der bildenden Kunst stets fühlbar ist. Im Benediktbeurerer ludus handelt es sich noch einfach um die dialogisierte Evangelienstelle¹¹⁶. In St. Gallen¹¹⁷ ist die Szene sogleich an die Verlobung angefügt; sie ist in dem höfischen Stil geführt, der das ganze Spiel auszeichnet, es von der späteren volksnäheren Weihnachtspieldichtung abrickt und in die Nähe der höfischen Poesie stellt. Dies bezieht sich nun aber nicht auf die Vergrößerung dieser Szene etwa in der Folgezeit. Es ist im Gegenteil festzustellen, daß ein sonst so derbes Stück wie das niederhessische Spiel hier schönes zu bieten weiß.

Die Szene beginnt sogleich nach dem Prolog und zeigt durchaus würdige Formen. Ausdrücke wie

Maria konigynne rich
der heilge geist wirt gegossen in dich!¹¹⁸

rücken trotz ihrer formelhaften Anwendung das Spiel fraglos in die Umgebung volksnaher gotischer Bildwerke. Auch die anschließende Szene des zweifelnden Joseph ist durchaus ernst gehalten. Sie ist dadurch gekennzeichnet, daß Joseph vor seinem Weggang mit Maria spricht und sich von ihr nicht überzeugen läßt

Neyn, ich blibe hie nicht!
an dir ist geschen eyn geschicht!

während er dem Engel sogleich glaubt und nun reuig schwört:

90 ich wil dich nummerme verlâne!

Der Sterzinger Spiel¹¹⁸, sonst mit dem hessischen eng verwandt, bringt vor diesen Szenen eine weitläufige Einleitung, in der sowohl ein Prophetenspiel wie auch die ganze Verlobungsszene umständlich dargestellt wird. Erst die ‚altera pars de annunciacione beate virginis‘ zeigt den bekannten Verlauf. Doch hier findet sich ein Teil des oben erwähnten Rahmens: Nach der Einleitung durch vier Engel spricht der Pater divinus mit einigen Propheten über die Erlösung; nach den Prophetensprüchen, die sich auf ihre einst getanen Weissagungen berufen, gebietet Gott dem Engel Gabriel seine Botschaft, welche dieser entgegennimmt, worauf er zu Maria geht. Die eigentliche Verkündigung ist kürzer und bedeutend trockener als der niederhessische Dialog. Auch die Zweifel Josephs werden etwas anders dargestellt; er erhält sogleich vom Engel Aufklärung. Mit dem Sterzinger Spiel stimmen in einigen Zügen die betreffenden Bilder der Künzelsauer Prozession überein¹²⁰. Nur ist hier auch noch die litigatio sororum miteinbezogen. Nach ihr, wobei offenbar Gottvater und Gottsohn auftreten, folgt ein kurzes Prophetengespräch ähnlich wie in Sterzing, nach welchem aber die Verkündigung an Zacharias eingeschoben wird. Nach dieser erst sendet Gottvater den Engel ab. Durch die Prozessions-eigentümlichkeit bedingt erscheint vor der eigentlichen Verkündigung noch der Spielführer, der den Inhalt der folgenden Szene angibt, die darauf kurz und in ziemlich engem Anschluß an den evangelischen Text vor sich geht. Der Zweifel Josephs fehlt hier gänzlich. Im Egerer Fronleichnamspiel,¹²¹ das vielleicht gar kein Prozessionspiel war, findet zuerst wieder die lang ausgespinnene Verlobung statt. Dann aber hält Maria ein Selbstgespräch, welches mit Berufung auf Jesaias vom Messias handelt und in dem Wunsche gipfelt:

1387 Ach got, das ich ain dienerein möcht sein
der selben keuschen juncfrau rein,
die gepern sol das selbig kindt,
do von ich hie geschriben findt,
so solt ich wesen imer fro
und wolt si suchen, west ich wo.

Inzwischen aber ist Gabriel schon eingetreten, worauf sich der Dialog in Kürze abwickelt. Es folgt auf ihn die Heimsuchung und dann erst Josephs Zweifel, den er hier wohl nicht ausspricht, der aber doch dargestellt wurde: 'Joseph videns eam impregnatam, transiet a Maria cum tristitia.' Worauf ihn Gabriel tröstet. Joseph ist schnell überzeugt, dankt dem Engel und entschuldigt sich bei Maria, worauf sie sich gegenseitig trösten und ermutigen.

In der humanistischen Dramatik legte man auf derart ausgespinnene Darstellungen der Szene keinen Wert mehr, was nicht zuletzt dadurch bedingt ist, daß zumindest die protestantischen Dramatiker kein Interesse auf die Mariendarstellung verwendeten. Wenn sich Ausführungen der Szene bei ihnen finden, wie etwa bei Knaust¹²², so sind sie ehrfürchtig — trocken gehalten, gehen wie etwa bei Hans Sachs nicht über den Evangelientext hinaus. Vorspiele wie die *litigatio sororum* erregen erst in der Barockzeit, zum Beispiel bei Segerus¹²³ wieder Interesse. In der Renaissancezeit möchte man auch bei katholischen Dramatikern nur schwerlich etwas Derartiges finden. Ein Beispiel für die Nüchternheit dieser Dichter ist Edelpöck¹²⁴, der denn auch die Verkündigung in sein Weihnachtspiel nicht mit einbezogen hat.

Das jüngere Volksschauspiel weist kein einheitliches Interesse an der Szene auf; sie ist vielfach überhaupt nicht vorhanden oder aber erst spät eingefügt. Die Behandlung ist bei weitem nicht so lebendig und bei den einzelnen Spielen verschieden wie im Mittelalter. Über die einzelnen Gruppen und Kreise hinaus wurden gewisse Dialoglieder für diese Szene herangezogen. Die Renaissancespiele weisen sie augenscheinlich in der heutigen Gestalt erst auf, während sie die älteren Zeugnisse nicht kennen. So hat Oberufer eine ziemlich eng ans Evangelium angelehnte Szene, die merkwürdigerweise noch vor dem eigentlichen Prolog steht und sich daher schon als jüngerer Zusatz erweist¹²⁵. Die Fassung der Comedia von 1693 dagegen besitzt die Szene überhaupt noch nicht¹²⁶. Dadurch fallen auch die Rahmenszenen, von denen besonders Josephs Zweifel auch gar nicht zu dem überaus ernsten Ton des Gesamtspiels passen würde. Die barocke Eisenerzer Umformung kennt die Szene als solche nicht; dagegen hält dort Maria nach einem Chorlied

Als die neun Monat zu End gegangen¹²⁷,

einen Monolog über die Freude, über die ihr zuteil gewordene Gnade und äußert das Verlangen, nun ihr Kind auch schon sehen zu können. Von Josephs Zweifel findet sich auch hier keine Spur. Die steirisch-kärntische Gruppe zeigt sich in Bezug auf diese Szene nicht einheitlich. Zum Teil — etwa Heiligenblut¹²⁸ — stimmt sie mit dem Böhmerwaldspiel¹²⁹ überein, das zumindest in seiner örtlichen Gruppe die Szene nur als Dialoglied kennt ('Ave Maria, jungfräuliche Zier'), ein Lied, das wohl vom barocken Kirchenchor seinen Ausgang genommen hatte und sich auch im schlesischen

Kreise (z. B. in Batzdorf¹³⁰) findet, ebenso im zweischichtigen Obergrunder Kreis¹³¹. Im steirischen Kreis ist die Szene in dieser Form mitunter mit älteren Rahmenelementen verbunden, wie etwa in Vordernberg¹³², wo zuerst ein Monolog Gottes sich findet, dann ein Spruch Mariens im Tempel. Die jüngeren Weihnachtsspiele zeigen häufig die Erscheinung, daß der erste Teil der Rahmenhandlung offenbar aus dem Grunde nicht notwendig war, weil ihnen ein Paradeisspiel voranging, das schon den Erlösungsbeschluß und häufig auch eine litigatio sororum enthielt; so steht es etwa in St. Georgen ob Murau¹³³. Im Obergrund¹³⁴ erfolgt die Aussendung Gabriels nach den Paradiesesszenen, wobei auffallenderweise Prosa und Verse ständig wechseln. Der Auftrag an Gabriel erfolgt in Versen, der Dialog mit Maria ebenfalls, Josephs Zweifel dafür in Prosa und der Trost durch den Engel wieder in Versen. — Äußerte Maria im Egerer Fronleichnamspiel den Wunsch, die Dienerin der Gottesmutter sein zu dürfen, so möchte sie im Steirisch-Laßnitzer Spiel die Dienerin des Kindes sein:

Ach Gott, wie gern ich wissen wollt,
Wie selig wird sein doch die Mutter hold,
Die hochwürdiges Kindlein dem Volk Israel wird gebären!

Kunnt ich ja doch sein Dienerin werden¹³⁵!

(Der Reim „wern — gebern“ der beiden letzten Verse wäre für den Sprachgebrauch des 16. Jahrhunderts vollständig richtig).

Darauf erblickt sie den Engel und spricht mit ihm. Nachdem die ganze Botschaft durchgesprochen ist, wird die Szene im Dialoglied noch einmal wiederholt. Laßnitz weist auch eine Fassung des gerade im steirisch-kärntischen Spielkreis verhältnismäßig breit ausgesponnenen Zweifel Josephs auf, der in einer ganzen Reihe von Texten mit den Worten

Ach mir scheint so ungefähr
als ob Maria schwanger wär

beginnt. — Die Untersuchung der Verkündigungsdialoglieder selbst gehört nicht hieher, sondern zur Liedforschung. Sie sind durch den Liedcharakter gebunden und besitzen so eine gewisse Eigengesetzlichkeit. Auch in den verbreitetsten Fassungen von ihnen liegen aber eine Anzahl von anziehenden Problemen, da in ihnen Vorstellungen von manchmal mystischem Einschlag vorkommen, wie es bei einer derartigen Weise der Darstellung des Geheimnisses der Empfängnis wohl denkbar ist. So fällt in dem vielleicht am meisten gesungenen Lied „Ave Maria, jungfräuliche Zier“ die Stelle auf:

Gleich wie die schön Blumen der Tau nur ergötzt
Wird Gott in dich kommen, du bleibst unverletzt¹³⁶.

Auch in den ursprünglich barocken Spielen ist die Szene nicht immer vorhanden. Das Salzkammergutspiel bringt sie als zweite Szene, in Form eines gesungenen Dialoges¹³⁷. Die Brixlegger Spiele

ebenso wie das Halleiner enthalten keine Verkündigung. Dagegen haben die altösterreichischen Krippenspiele meist wenigstens Erinnerungen an Szenen bewahrt. In Steyr wird während der Adventzeit im Kripperl ein Verkündigungsbild aufgestellt¹³⁸. In Traismauer wurden die evangelischen Worte gesprochen¹³⁹; in St. Pölten findet sich ein Zwiegesang ('Gegrübet seist du Maria')¹⁴⁰, der als Rorate lied noch im 19. Jahrhundert viel in den Kirchen gesungen wurde. Von den Wiener Spielen ist bekanntlich textlich fast nichts erhalten geblieben. Der junge Begleittext des Lerchenfelder Kripperls weist keine Verkündigungsszene auf. Dagegen kennt eine mehr oder minder apokryphe Nachricht, die sich leider auf kein bestimmtes Spiel beziehen läßt, den Hinweis, daß Gottvater den Erzengel mit einer — erstaunlich heiteren — Bemerkung zur Erde gesandt habe, nämlich mit den Worten:

„Gabriel, Gabriel!

Der Erzengel erscheint und fragt:

Was schaffen Sr. Gnaden —

Gottvater erwidert:

Sattle er sein Pferd und reit er zur Jungfrau Maria“¹⁴¹.

Vielleicht verbirgt sich hinter dieser etwas unglaublichen Mitteilung doch die Erinnerung, daß auch in den Wiener Spielen die Verkündigung gespielt wurde und außerdem einen ähnlichen Rahmen einer Vorhandlung im Himmel hatte, wie sie schon die mittelalterlichen Spiele besaßen.

Zu einer bedeutenden Erstarrung der Figuren kann es hier wohl schwer kommen. Die Szene ist in ihrer stofflichen Gegebenheit bereits derart gebunden, daß ein Weiterschreiten in dieser Richtung kaum denkbar erscheint. Die Handlungstopik hält also die formale Seite gefangen. Zerspielungserscheinungen lassen sich hier wie überall feststellen. Ob das Weglassen der Szene an sich immer hieher zu zählen ist, scheint fraglich. Das konfessionelle Widerspiel mag bei den oben erwähnten Fällen auch viel dazu beigetragen haben. In den Gruppen selbst sind natürlich gewisse Einzeltzüge, besonders im Verhalten Josephs topisch zu nennen. Wesentliche Momente, besonders die Aufnahme von unevangelischen Bestandteilen in lebhafter Verflechtung mit der Handlung zeigen sich erst bei den volksbekannteren nächsten Szenen.

Herbergssuche.

Das Interesse an den verschiedenen Einzelszenen der evangelischen Erzählungen war nicht immer gleichartig. Die beliebte Ergänzung zu den kanonischen Berichten, die Apokryphen, wurden ebenfalls zu verschiedenen Zeiten in verschiedenem Ausmaß herangezogen. Was die geistlichen Spiele betrifft, sind sie offenbar in hervorragendem Maße von der Erbauungsliteratur abhängig und

die Schwankungen in deren Interessenkreis spiegelt sich in ihnen auf das deutlichste. Es wurde diesem Widerspiel bisher wie der Erbauungsliteratur selbst nur sehr geringe Beachtung geschenkt; Martin von Cochem und sein Werk hat wohl allein die Anteilnahme Wilhelm Scherers aus der Vergessenheit gerissen, sonst wäre der große Kapuziner trotz seiner wichtigen Stellung genau so unbeachtet geblieben, wie seine vielen Genossen, die es eben heute noch sind. Die mittelalterliche Erbauungsliteratur ist allerdings bedeutend besser bekannt, wenngleich auch ihr Einfluß nicht immer richtig eingeschätzt wird. Auch sie spielt in der Quellenfrage der geistlichen Spiele eine große Rolle. — Zu den Szenen, welche nicht zu allen Zeiten breiter ausgeführt wurden, obwohl in ihnen vom Erzählerstandpunkt genug Ausführenswertes enthalten wäre, gehört auch die Herbergsuche des heiligen Paares, wie sie bei Lucas II, 7 dargestellt wird. Dieser Schlußabschnitt der Reise nach Bethlehem mit dem eindrucksvollen Bild der Not der Eltern des Gotteskindes scheint erst in neuerer Zeit zur ausgreifenderen Darstellung verlockt zu haben. Ganz abgesehen von den naturalistischen Elementen, welche die Kunst der Neuzeit zur Belebung der Szene verwendete, findet sich vor dem 19. Jahrhundert wohl überhaupt keine Darstellung, welche es mit Fritz von Uhdes Gemälde oder mit der Schilderung im „Jesuskind in Flandern“ durch Felix Timmermans aufnehmen könnte.

Das geistliche Schauspiel des frühen Mittelalters verwendet die Szene ebenso wenig wie die bildende Kunst der Zeit. Wie schon erwähnt, wurde, wenn überhaupt zwischen Verkündigung und Geburt etwas eingeschoben ist, am ehesten die Heimsuchung dargestellt. Erst zu Ausgang des Mittelalters ändert sich die Situation, das Herbergsuchen wird nun gleichfalls in die Szenenfolge mitaufgenommen. Weder der Benediktbeurener ludus noch das St. Gallener Spiel, noch auch die meist altartigen Prozessionsspiele, auch nicht das Künzelsauer, kennen die Szene. Erst die Hessisch-Sterzinger Gruppe, die Wilken mit Recht, aber unhistorisch denkend als „Anfang populärer Behandlung“ bezeichnet, weist infolge ihres spätgotischen Gesamtcharakters auch diese Szene auf. Sie tritt aber sogleich mit einer derartigen Lebendigkeit auf, daß man wohl zu der Annahme gezwungen ist, doch hier eine bereits ältere schon vorhandene Tradition annehmen zu müssen. Es ist von einer solchen freilich noch nichts bekannt geworden, doch steht diese Spielgruppe ja auch mit anderen Elementen so weit außerhalb der bisherigen Überlieferung, daß diese ihre traditionslose Seite noch einmal genauer besehen werden müßte. Am ehesten wird sich diese Stellung doch wohl ähnlich erklären lassen wie die aufkommende Volksbuchliteratur — die in dieselbe Zeit fällt — im Gegensatz zur vorhergehenden höfischen Dichtung. Nicht umsonst wurde das St. Gallner Spiel schon seinerseits stilistisch mit der höfischen Dichtung in Verbindung gebracht. Vielleicht ist übrigens diese spätmittelalterliche Gruppe auch von außen, nämlich von

romanischer Seite her beeinflusst worden. Zeigen doch romanische Spiele dieser Zeit, zum Beispiel das große piemontesische Pasionenspiel des 15. Jahrhunderts eine ausgeführte Herbergsszene, deren Formen, den jüngeren deutschen sehr ähnlich sind. Schöpfen etwa die spätmittelalterlichen Spiele beider Völker auch aus einer und derselben Quelle?

Obwohl man bei den wenigen mittelalterlichen Spielen viel weniger von einer Topik sprechen kann als bei den neueren, die in breiter Schicht auftreten, muß doch der Gehalt dieser Szene im Hessischen Spiel hier dargelegt werden, da sie topische Züge aufzuweisen scheint. Nicht wegen des einen Hessischen Spiels, sondern wegen der vielen jüngeren Spiele, welche auf irgendeine Weise mit diesem einen geistig verbunden erscheinen. Im Hessischen Spiel geht Joseph nacheinander zu zwei Wirten und wird von beiden abgewiesen; dies ist als die äußerlich-formale Seite der Handlung anzusehen; eine inhaltliche Topik, offenbar durch eine ganz bestimmte Tradition gegeben, liegt dann darin, daß beide Wirte ihn vorerst überhaupt abweisen, dann aber ihm mehr oder minder grob mitteilen, daß er mit seiner Bitte für eine angebliche Jungfrau, der man es doch deutlich genug ansehe, daß sie heute noch eine Wiege brauchen werde, bei ihnen keinen Erfolg haben könne. Zur Formseite der Topik dieser Szene gehört noch ein Moment. Obwohl die Herbergssuche mit der Regiebemerkung ‚Maria venit ad locum lectum‘ (Sterzing 598) abgeschlossen ist, müssen wir aus dem sogleich folgenden Verlauf noch herausgreifen, daß hier eine Wirtin auftritt (uxor), was für die weitere Entwicklung der Szene wichtig erscheint. Der Knecht Josephs geht nämlich um Wiege und Windeln und wendet sich dabei an den zweiten Wirt, welcher jetzt ohne Zaudern seine Frau anweist, solches zu holen; sie bringt das Gewünschte denn auch nach einem kurzen Widerspruch.

In der humanistischen Dramendichtung scheiden sich die Geister vor allem nach den Bekenntnissen: Die der Reformation verbundenen Dramatiker enthalten sich streng der Ausschmückung der evangelischen Gegebenheit durch apokryphe oder auch nur apokryph anmutende Zusätze, wenigstens in der ersten Zeit des Glaubenszwiespaltens. Die katholischen Dramendichter, die auf diesem Gebiet in bedeutender Minderheit sind, zeigen keine einheitliche Haltung. Anlehnung an mittelalterliche Gedanken lassen sich ebenso wie Versuche von reinerer Evangeliennachfolge feststellen. Das einzige Spiel von dieser Seite, das zum Vergleich geeignet ist, nämlich Benedikt Edelpöcks freudenreiche Comedia von 1543 steht im allgemeinen mit einer gewissen Selbständigkeit da, wie dies bei seiner Stellung als einzig überkommenes Pritschmeisterstück freilich begreiflich erscheint. Bei der Personenwahl dagegen kann man wohl mittelalterliche Reminiszenzen vermuten¹⁴². In der Herbergssuche findet sich zwar nur ein Wirt, der Joseph aber sehr unfreundlich antwortet. Maria aber spricht die

Wirtin an, die also wie in Sterzing vorhanden ist; nur ist auch sie hier unfreundlich, wodurch zu einem dritten Sprecher übergeleitet wird, nämlich zu der Wirtsmagd, die sogleich ihre Gutwilligkeit bekundet. In ihrer Rede berührt eine ausgesprochen soziale Note ein wenig fremdartig in dem sonst so problemlosen Gedankenkreis der Weihnachtspiele. Die Magd, die diese Gedanken, wie auch die Bösartigkeit des Wirtes zuerst in einem Monolog offenbart, kommt auch auf den Gedanken, die Reisenden im Stall unterzubringen. Edelpöck setzt also die Tradition des Auftretens einer Wirtin fort; gleichzeitig aber findet sich durch die Einführung der Magd auch die für später so wichtige Reihung der drei Personen, die hintereinander mit dem heiligen Paar zu verhandeln haben. Die übrigen meist protestantischen Weihnachtspiele von geschulten Dramatikern der Zeit weisen wie schon erwähnt für die Szene wenig Interesse auf. Dagegen findet sich gerade in jenen Volkschauspielgruppen, deren Entstehung wohl im 16. Jahrhundert liegen dürfte, die Szene sogar verhältnismäßig breit ausgeführt. Die Comedia von 1693¹⁴³ und mit ihr die gesamte Oberuferer Gruppe besitzt eine breit angelegte Szene¹⁴⁴, in der Joseph nacheinander seine Freunde, die offenbar nicht alle als Wirte gedacht sind, anspricht und von den beiden ersten, Rufinus und Servilus, abgewiesen wird, während der dritte, Titus, zwar auch betont, daß sein Haus voll sei von Fremden, zuletzt aber doch den Stall als Herberge anbietet. Die Namen, die in der Überlieferung schwanken und in der Oberuferer Fassung besser bewahrt scheinen als in dem zweihundert Jahre älteren Druck, gehören zu dem Bilde der Namengebung in diesem Spielkreis überhaupt, ohne daß bisher ihre Herkunft festgestellt worden wäre. Sie sind im Oberuferer Kreis begrifflicherweise öfter abgewandelt worden und haben auch in Spiele anderer Gruppen Eingang gefunden. So findet sich in dem noch zu besprechenden St. Georgener Spiel ein Bürger Rabinus¹⁴⁵, ein Name, der wohl aus Rufinus umgedeutet ist. Im Eisenerzer Spiel¹⁴⁶, das nur eine barocke Umdichtung der Vorlage von Oberufer darstellen dürfte, treten wohl Titus und Rufinus auf, der dritte Wirt dagegen wird Reichhardt genannt, was wohl als redender Name aufzufassen ist, wie anderseits der Vordernberger Wirt Seltenreich. Es zeigt also das im deutschen Südosten so wichtige Oberuferer Spiel die vorerwähnte Dreiheit. Das zweite große Spiel, das sicher im 16. Jahrhundert wurzelt, das Böhmerwaldspiel¹⁴⁷ dagegen setzt eine andere Entwicklungslinie fort, nämlich die in der Hessen-Sterzinger Gruppe angefangene von den zwei Wirten. Das älteste Zeugnis für den Bestand der Gruppe, der Berliner Anonymus von 1589 kennt die Szene gar nicht: Dadurch ist allerdings für ihren Bestand in dieser Zeit überhaupt nichts ausgesagt. Der Berliner Umdichter kann sie nicht vorgefunden, er kann sie aber auch als Protestant ausgelassen haben. Die eigentlichen Böhmerwaldspiele weisen zwei Wirte auf, von denen der erste das Paar abweist, der zweite nach anfänglicher Weigerung aber in den Stall aufnimmt. Eine Eigentümlichkeit mehrerer Böhmerwaldfassungen besteht dar-

in, daß statt Wirt stets 'Hirt' geschrieben wird. Vielleicht wurden die Wirtsrollen von den Hirtendarstellern gespielt. Wir haben es dabei aber doch kaum mit einer schon ursprünglich so gestalteten Szene, sondern mit einer später vielleicht durch Personenmangel entstandenen Doppelrolle zu tun. In der Böhmerwaldspielgruppe nimmt die Höritzer Gruppe, welche in dem bekannten Passionsspielort Höritz und in dessen Umgebung gespielt wurde, eine Sonderstellung ein¹⁴⁸. Hier ist nämlich die Herbergsuche zum Großteil — im Gegensatz zu den übrigen Spielen der Gruppe — in Prosa gehalten und kennt nicht zwei sondern drei Wirte, welche denn auch als solche bezeichnet werden. Allem Anschein nach geht diese Formung nun nicht auf älteres Gut zurück, sondern ist ein jüngerer Ersatz; vielleicht handelt es sich um eine Beeinflussung durch Cochem, der zwar nicht die Dreizahl nennt, sie aber vermuten läßt. Bei anderen Spielen scheint ja der Cochemsche Einfluß stärker. Die vermutlich älteren Fassungen des Böhmerwaldspieles weisen also zwei Wirte auf; dem schließt sich auch das ältere schlesische Spiel, das heißt die ältest aufgezeichnete Fassung, der Breslauer Herodes an¹⁴⁹. Auch dieses nur barock überarbeitete Renaissance-spiel hat einen ersten abweisenden und einen zweiten, endlich den Stall bewilligenden Wirt. Die jüngeren schlesischen Spiele dagegen folgen hier ganz anderen Gestaltungstypen, die noch zu besprechen sein werden. Das barocke Joachimstaler Spiel, um dieses etwas vereinsamte Stück hier anzugliedern, weist drei Wirte auf¹⁵⁰. In den Alpenländern zeigen sich wieder in den ältesten sicher barocken Spielen widerstreitende Tendenzen: Das Salzkammergutspiel¹⁵¹ kennt 3 Wirte, von denen keiner näher charakterisiert wird, der dritte wie in Oberufer das Paar wohl mißtrauisch besieht, ihm dann aber doch den Stall zur Herberge anweist. Vor dieser etwas formelhaften Szene findet sich eine weit lebendigere, in der Joseph einen Bauern anspricht, der nach einigen durchaus nicht volksmäßigen Bemerkungen das Paar abweisen will, es schließlich aber doch übernachten läßt. Es handelt sich hier nicht, wie man zunächst meint, um die eigentliche Herbergsuche, also um die Geburtsnacht, sondern um eine Unterkunft auf der Reise von Nazareth nach Bethlehem. Die Quelle für diese fast einzig dastehende untraditionelle Szene darf nicht sehr weit entfernt gesucht werden: sie ist in der Tat das Große Leben Christi des Pater Martin von Cochem. Dadurch aber erweist sich dieses barocke Salzkammergutspiel wieder einmal als eines der untersuchungsbedürftigsten österreichischen Spiele überhaupt. Die Zeitstellung, welche durch die Jahrezahlangabe der Pailler vorgelegenen Handschrift sicher gestellt schien (1654), dünkt mit einem Mal erschüttert. Das „Große Leben Christi“ von Cochem erschien erst 1679 und Cochems Quelle für diese Szene, die Vision des heiligen Bernhard nach der Erzählung bei Joseph von Cupertino dürfte doch kaum dem Spielverfasser zugänglich gewesen sein. Damit dürfte die Notwendigkeit, Paillers Vorlagen zu prüfen, wohl dargetan sein. Die Jahrzahl kann sehr gut eine irrtümliche Schreibung — etwa gerade die Differenz

von einem Jahrhundert — aufweisen. Viel benützt wurde scheinbar diese Episode bei Cochem nicht. Wir finden sie nur in der Alexandrinerfassung der Oberuferer Gruppe, im Eisenerzer Spiel¹⁵² wieder, das um 1750 geschrieben wurde. Sie ist dort bedeutend konventioneller, steifer gehalten als im Salzkammergutspiel. Im St. Georgener Spiel¹⁵³ weist ein Bauer zuletzt die Wanderer ab, was eine Erinnerung an diese Episode sein könnte, wobei die beiden Herbergszenen also in eine zusammengefloßen wären. Da andere Spiele statt der drei Wirte drei Ständevertreter, Wirt, Bürger, Bauer einführen, wäre freilich auch eine Beeinflussung von hier aus möglich. Während in St. Georgen der Bauer die Fremden freundlich behandelt, ist er im Obergrunder Spiel¹⁵⁴ bedeutend gröber als die anderen angesprochenen. — Die beiden Brixlegger Spiele¹⁵⁵, welche typische hochbarocke Großspiele darstellen, greifen auf die Tradition der zwei Wirte zurück. Der ältere Text läßt einen „Bethlehemit“ und einen „Einwohner“ auftreten, der jüngere einen „Einwohner“ und dessen Nachbar. Wie meist führen also auch hier die rein barocken Spiele von der Überlieferung ab und versuchen individuelle Wege zu beschreiten. Nur die bloß oberflächlich barockisierten kleineren aber langlebigeren Spiele wahren traditionelle Zusammenhänge. Bei dem ausgesprochen mehrschichtigen Obergrunder Spiel, das über der Grundlage des Oberuferer Textes barocke Elemente zeigt, findet sich wieder die Dreizahl der um Herberge Angeredeten. Es handelt sich um Gastwirt, Bürger und Bauer wie im St. Georgener Spiel. Diese Übereinstimmung zweier landschaftlich weit getrennter Spiele läßt nach der gemeinsamen Quelle forschen. Sie fand sich bisher nicht, doch dürfte sie in der Erbauungsliteratur zu suchen sein. Das für die Volkschauspielauflösung zuerst von Ammann herangezogene Große Leben Christi Cochems ist es nicht. Martins Darstellung ist in diesem Zusammenhang zu betrachten, ist allerdings sehr interessant, wie wir schon beim Böhmerwaldspiel sahen. Die Abfolge der drei Stände findet sich bei Martin aber ebensowenig wie die Dreizahl überhaupt. Doch macht die Aufzählung bei Cochem immerhin den Eindruck einer derartigen Dreiheit, und so wird die Dreiheit in der Höritzer Gruppe wohl auf diesen Eindruck zurückgehen, wie die Nennung eines Bauern statt eines Wirtes in der Tweraser Fassung des Böhmerwaldspieles durch diesen Komplex bedingt sein wird. Es berührt eigenartig, daß an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert eine derartige Auffassung, wie sie wohl auch Cochem vorschwebte, mehrmals hätte gefunden werden sollen. Da die Gruppe 1693 — Oberufer wohl in der Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden sein dürfte und Cochem in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts an seinem Werk arbeitete, wäre eine Beeinflussung Cochems durch das Volkschauspiel durchaus denkbar. Das Gegenteil, der Einfluß Martins auf das Volkschauspiel wurde oft genug behauptet. Ganz abgeleugnet hat man aber auch die Möglichkeit des Gegenteils nicht. Daher wird man die Herbergsuche bei Cochem wohl zu jenen Eindrücken rechnen dürfen, welche Cochem

von der Bühne empfang. Da zudem die ursprüngliche Verbreitung der Oberuferer Gruppe unbekannt ist und ihr Auftreten in Süddeutschland zumindest im Bereich der Möglichkeit liegt, so wäre es doch nicht ganz von der Hand zu weisen, daß gerade dieses Spiel Martin beeinflusst haben könnte. P. Martin mag letzten Endes eine Art von Gerechtigkeit widerfahren sein, wenn seine Anregungen auf der Bühne Verwendung fanden, so wie er selbst Bühneneindrücke verwertet hatte.

Außer 2 und 3 Wirten scheinen andere Zahlen nicht vorzukommen; die Gestalt eines einzigen Wirtes soll außerhalb dieses Zusammenhanges besprochen werden. Dagegen wurde bereits eine andere topische Fügung, nämlich die Gesellung einer Wirtin zum Wirt erwähnt. Auch diese Gestalt findet sich nicht nur im späten Mittelalter und in Edelpöcks Comedia, sondern auch in weit jüngeren Spielen, wenn auch verhältnismäßig selten. Das älteste Spiel dieser jüngeren Gruppe ist wohl das von Vordernberg¹⁵⁶, welches nach einer Handschrift von 1740 bei Weinhold gedruckt steht und wenigstens seinen Elementen nach noch älter ist. Es enthält zweifellos Bestandteile der Oberuferer Gruppe; mit seiner Herbergsuche gehört es aber nicht dorthin, sondern weist eine — barocke — Gestaltung auf, die unter den steirischen Spielen eigentlich vereinzelt dasteht. Der Wirt Seltenreich, der das heilige Paar begrüßt, ist eine ungemein originelle Figur. Er selbst hätte Erbarmen mit den Suchenden und

wolte gerne helfen denen armen:
ich hab aber eine böse Frau,
darum ich mich vor ihr nicht trau.

Er ist also offensichtlich nicht der Herr im Hause; im folgenden, wo er seine Frau gütlich bitten will, ruft sie ihn an und schilt ihn grob aus, da sie ihn mit fremden Leuten verhandeln sieht. Sobald sie von Joseph auch noch erfahren muß

Mein Frau, wir haben kein Pfenning nit,

ist es völlig aus. Sie schilt das heilige Paar ungemein grob und läßt sich durch nichts erweichen,

ich lass mich heut nicht überreden,
bei mir das bitten ist vergebem.

Nach diesem Beschluß geht sie in die Küche ab; der Wirt läßt sich nun doch so weit erweichen, daß er dem Paare den Eintritt in den Stall gestattet. Mit diesem Spiel muß das Gmünder Hirtenspiel (Kärnten)¹⁵⁷ in irgendeiner Verbindung gestanden haben. Die Szene ist dort zwar nicht in derselben Weise und auch nicht so ausführlich gestaltet, doch ist sie immerhin vorhanden. Auch dieses Spiel geht wohl in die Hochbarockzeit zurück, vielleicht im Kern noch ins 17. Jahrhundert. Wie bei allen Kärntner Spielen wurde leider auch bei diesem noch keine kritische Studie auch nur versucht, sondern es wurden bisher bloß laienhafte, ästhetische Betrachtungen

angestellt, aus denen nichts näheres hervorgeht. Den Umstand, daß ältere Elemente eingeschmolzen sind, hat das Spiel mit fast allen anderen gemeinsam. Charakteristisch für die Wirtsszene ist es, daß hier nicht nur wie bei fast allen Kärntner-Spielen und einem Teil der verwandten steirischen Spiele vor dem heiligen Paar ein Handwerksbursche dasselbe Gasthaus betritt um Herberge vor-spricht und abgewiesen wird — was wohl als eine Art vorbereitender weltlicher Kontrafaktur der eigentlichen Herbergsuche aufzufassen ist — sondern, daß das Wirtspaar schon vor dem Auftreten von Joseph und Maria ein längeres Gespräch miteinander führt. Der Wirt monologisiert zuerst über sein Geschäft und seine Art der Verwandlung von Wasser in Wein; darauf tritt seine Frau mit den Worten ein:

Sauf, du alter Gassenbengel,
Sauf, dass du erstickst daran!

was auf ähnliche eheliche Verhältnisse wie bei dem Wirtspaar des Vordernberger Spieles schließen läßt. Ein längerer Dialog erweist die häusliche Uneinigkeit in noch höherem Maße. Dafür ist dann das Paar im Verhalten dem eben auftretenden heiligen Paar gegenüber völlig gleichgestimmt. Die Wirtin verweigert hier sogar die Aufnahme in den Stall. Ob dieser Schluß der gedruckten Fassung der ursprüngliche ist, scheint zweifelhaft, da sonst die Unter-kunftsfrage doch gelöst wird. — Zu den Spielen von älterem Ge-präge, welche eine Wirtin aufzuweisen haben, gehört ferner das mit der Oberuferer Gruppe wie mit dem steirisch-kärntischen Spiel-kreis in gewissen Beziehungen stehende Rosenheimer Spiel. Die Wirtin ist auch hier von erstaunlicher Grobheit, zuerst zu ihrem Gatten:

Was hast du da für Lumpersleut?
Was tust das Maul aufspreizen weit?
Geh nein, mach d' Zech! Die Baur'n sind voll.
Mein Haus und Keller versich mir wohl!¹⁵⁸

dann auch zu dem heiligen Paar, wodurch eine gewisse Ähn-lichkeit mit dem Vordernberger Spiel entsteht. Der Wirt läßt sich wie ebendort erweichen und zeigt wenigstens den Weg zum Stall. — Nicht nur die Alpenländer kennen die Gestalt der Wirtin. Auch in Sudetendeutschland war sie bekannt, wie das Spiel von Fulnek zeigt¹⁵⁹; das Spiel von Groß-Löbichau bei Jena¹⁶⁰ aber be-weist, daß auch das weihnachtspielfrohe Mitteldeutschland an die-sem Typus Anteil nahm. Die Szene ist im Groß-Löbichauer Spiel, das eine Art Vereinigung von Advent- und Weihnachtspiel dar-stellt, allerdings ziemlich kurz und farblos gehalten. Stilistisch läßt sie sich schwer einordnen. Interessant scheint nur, daß die Wirtin hier ein sehr sanftes Wesen zur Schau trägt. Wahrscheinlich ist die Entstehungszeit von der Zeit der bezeugten Aufführungen (1793/94) nicht allzu sehr verschieden. Darauf mag auch die Tat-sache verweisen, daß hier ein Fall von dramatischer Ökonomie

vorliegt, wie selten im Volkschauspiel. Die Handlung wird nämlich nicht schlicht vor den Zuschauer hingestellt, sondern vorbereitet: Bevor noch das heilige Paar kommt, sagt schon die Wirtin:

Sagt aber wie mans machen soll,
Wenn weitere Gäste kommen?

worauf der Wirt meint:

Was machen! — — —
Und wer nun um Quartier anspricht,
Den könnt Ihr allenfalls in unsern Stall verweisen!

was denn die Wirtin auf die Bitte Mariens dann tut. Das Fulneker Spiel wurde hier nur erwähnt, da es eben auch die Gestalt der Wirtin aufweist, ja sogar in Verdoppelung: es treten zwei Wirte auf, jeder von seiner Frau begleitet. Freilich haben wir hier kein eigentliches Spiel vor uns, sondern offenbar eine Art von Oratorium, das in der Kirche mit verteilten Rollen gesungen wurde. Diese merkwürdigen Erzeugnisse der barocken kirchlichen Volkskunst erscheinen heute noch durchaus uneingebaut in unsere Auffassung von Lied und Schauspiel, sodaß von einer kritischen Behandlung Abstand genommen werden muß. Das Vorkommen einer Wirtin in einem derartigen Oratorium aber beweist jedenfalls die Bekanntheit, besser die Typik dieser Figur, wobei natürlich auch die inhaltliche Topik miteinbegriffen ist. Wahrscheinlich müssen wir auch noch eine Wirtinnengestalt in diesen Kreis einbeziehen, nämlich die Wirtin in der Wirtshausszene des St. Pöltner Krippenspieles¹⁶¹. Diese ganze Szene steht heute ohne jede gedankliche Bindung im Spielganzen da; ursprünglich aber dürfte sie doch mit der Herbergsuche verbunden gewesen sein — die heute ganz fehlt. Die geistlichen Szenen dieser Spiele hatten unter Verboten viel zu leiden. Vielleicht strich man auch diese Szene, wodurch nur mehr die Gestalten von Wirt, Wirtin, und Dienstpersonal bleiben, welche nun eine selbständige Szene aufführen. Die Vorstellung der typischen Szene eines Wirtspaares mag also im 18. Jahrhundert weiter verbreitet gewesen sei als wir heute annehmen. Darauf scheint auch ein Bildzeugnis hinzuweisen, das einzige, das bisher auf diesem Gebiet bekannt wurde. Während nämlich die hohe Kunst die Szene nicht zu kennen scheint, zeigt ein sogenanntes „Frautragbild“, also ein Bild, das an Marienfiguren herumgetragen und vor dem gebetet wird, das aus dem Salzburgischen stammt (Sammlung Dr. Rudolf Kriß, Berchtesgaden) sehr deutlich die Herbergsuche und zwar jene Szene, in der das heilige Paar mit dem Wirtspaar unterhandelt. Die wichtigsten Spielgebiete von den Alpenländern bis nach Mitteldeutschland kannten also die Szene, wenigstens im ganzen 18. Jahrhundert.

Außer diesen breiter angelegten Szenen gibt es auch einfachere Ausgestaltungen der Herbergsuche, welche vor allem dadurch charakterisiert sind, daß in ihnen nur ein Wirt auftritt. Es handelt sich dabei meist um jüngere Spiele. Im steirisch-kärntnischen Spielkreis

ist die Szene trotzdem ziemlich lang, obwohl sie nur von einem Wirt bestritten wird, der fast stets am Schluß sich erweichen läßt und wenigstens den Weg zum Stalle weist:

Dort vor dem Tor,
Folgt nur dem Gspor
Werdt ihr ein Hütten sehen,
Dort könnt's ihr halt
Wenns euch gefallt
Vorm Wetter unterstehen. (Rosenheim)¹⁶².

In Schlesien hat sich in den jüngeren Spielen ein anderer Typus¹⁶³ herausgebildet, der vielleicht auf ältere Gestaltungen zurückweist. Hier wird nämlich das Reuespiel wieder auf zwei Personen, auf den Wirt und auf dessen Bedienten verteilt, der für gewöhnlich „Haushalter“ genannt wird. Dieser Typus scheint außerhalb Schlesiens nicht vorzukommen. Meist ist der Wirt verhärteter als sein Diener, was an Edelpöcks Comedia erinnert. Charakteristisch für eine ganze Gruppe von Umzugspielen, deren Vertreter das Spiel aus Mückenhäuser bei Habelschwerdt¹⁶⁴ ist, scheint die Wendung, daß der zuerst herzlose Wirt am Schlusse des Spieles von Reue gepackt wird, noch einmal auftritt, und nun die zuerst Abgewiesenen sucht¹⁶⁵. Es ist hier vielleicht ein Fingerzeig gegeben, woher überhaupt das doch einigermaßen deutliche Interesse an dieser Szene überhaupt stammen mag. Die Mentalität, der bei Lucas dargestellten abweisenden Einwohner von Bethlehem scheint mit einer anderen, aus der mittelalterlichen Legendenliteratur geläufigen Szene zusammengeworfen zu sein: In der Überlieferung wurde Jesus auf seinem Erdenwege mehr als einmal von einer Schwelle zurückgewiesen. Eine der Hauptlegende des Mittelalters, die von Ahasver, beginnt mit diesem Zug. Wie sein Tun diesen Rohen reute, so sind auch jene Wirte dargestellt, welche das noch ungeborene Gotteskind von der Schwelle wiesen.

Hirtenspiel.

'Et pastores erant in regione eadem vigilantes, et custodientes vigiliis noctis super gregem suum.' (Lucas 2,8). Aus dieser kurzen Anregung hat die christliche Kunst eine Unzahl von Anregungen geschöpft. Was davon dem Weihnachtspiel zugute kam, fand seine Ausprägung in den Hirtenszenen der größeren Spiele und in den eigentlichen Hirtenspielen. Die große Zahl von typischen und topischen Möglichkeiten, welche die Hirtendarstellung im europäischen Volkschauspiel fand, weist auf die Wichtigkeit gerade dieses Beispiels für diese Untersuchungen hin. Die Entwicklung der Szene muß dabei in erster Linie stoffgeschichtlich betrachtet werden. Das Wesen des formkünstlerischen Elementes erwächst dann bei der Beobachtung, daß jeder der aufgezeigten Entwicklungsgänge nicht auf eine endgültige Lösung in einem einmaligen Kunstwerk hin-

führt, sondern daß der Weg und seine Stationen sowie die erreichten Fassungen eine Vielzahl von Formungen darstellen, welche alle ihr Wesen nicht der Wichtigkeit ihrer Einzelerscheinung verdanken.

Deshalb muß nicht etwa nur der Weg der Einzeltypen verfolgt werden; es handelt sich vielmehr auch darum, der Geschichte der Hirtenspiele selbst eine gewisse Beachtung zu schenken, umso mehr als diese bisher noch kaum untersucht wurde¹⁶⁶. Vielfach dürfte die Vorstellung einer geradlinigen Entwicklung am näheren Zusehen hinderlich gewesen sein, in der Annahme, daß von den liturgischen Ursprüngen bis zu den Ausläufern in der Gegenwart eine „organische“ Entwicklung den Wandel des Bildes herbeigeführt habe. Bei näherem Zusehen freilich ist hier ein Irrtum nicht zu verkennen: In der Geschichte der Hirtenspiele sind nämlich mindestens zwei wichtige Wegstufen zu erkennen, von denen die erste, obgleich die wesentlichere, noch überhaupt nicht gesehen scheint, die zweite als unwesentlich wenig Beachtung fand, besonders deshalb, weil sie in der von der Volkskunde bisher gründlich vernachlässigten Barockzeit liegt.

Die Entwicklung der deutschen Hirtenszenen bis zum Ausgang des Mittelalters ist im allgemeinen als klar anzusehen. Die Hirten werden vor der Verkündigung fast nicht oder gar nicht gezeigt und beschäftigt. Erst das Erscheinen des Engels, das Erschrecken der Hirtin, die Verkündigung und späterhin die Anbetung werden dargestellt. Im Gegensatz dazu — um die Notwendigkeit einer geschichtlichen Einstellung zu zeigen — steht bei einer großen Zahl von Hirtenspielen, wie sie im 19. Jahrhundert aufgezeichnet wurden, die Szene auf dem Felde im Vordergrund. Ja es kann so weit kommen, daß der Engel nicht einmal auftritt, wie dies bei Spielen aus Ober- und Niederösterreich der Fall ist. Bei den durchaus vollständig erscheinenden Hirtenspielen dieser Gegenden werden die Hirtengespräche durch die Ankunft und Verkündigung des Engels oder durch die Nachricht davon abgeschlossen. Hierin liegt doch wohl ein unleugbarer Gegensatz zu den Szenen der mittelalterlichen Spiele! Der Beginn der Entwicklung dieser Szenen vor der Verkündigung liegt für das deutsche Spiel am Ende des 16. Jahrhunderts. Da wir die undatierten Volkschauspiele nicht als Zeugnisse heranziehen wollen, so muß auf die Entwicklung in den Weihnachtsspielen der humanistischen Dramatiker hingewiesen werden, wobei sich gleichzeitig die Frage ergibt, ob diese von der Strömung beeinflußt sind, sie etwa selbst geschaffen haben, oder nicht. Bei Lasius (1586), der nach der Verkündigung eine längere Hirtenszene einschiebt, lautet die Exposition, die wir heute geradezu als notwendig empfinden, nur kurz folgendermaßen:

65 Ihr Knecht gedenckt, habt gute Acht,
Zum Vieh in dieser kalten Nacht!

67 Was uns gebürt, das thun wir gern.
Hilff Gott, was leucht da für ein Stern?¹⁶⁷.

Ähnlich kurz ist die Exposition bei Hans Sachs gehalten. Der Berliner Anonymus dagegen, (1589), der nach allgemeiner Annahme sich an ein süddeutsches Vorbild anlehnte, bringt bereits eine etwa 70 Verse lange Szene auf dem Felde¹⁶⁸. Wir können demnach also am ehesten auf einen Umschwung, der sich zuerst in Süddeutschland bemerkbar machte, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts rechnen, der sich bei Bartholomäus Krüger (1580)¹⁶⁹ wohl schon bemerkbar macht. Freilich entfernt sich Krügers Spiel oft so weit von der Tradition, daß er auch in dieser Beziehung seinen Weg vielleicht selbständig schritt. Schon die Hirtennamen der Szene — Günther und Alexander — stehen weit ab von jeder Überlieferung, wenn gleich auch die übrigen protestantischen Dramatiker in dieser Hinsicht wenig traditionelles aufweisen. Die Motive des 47 Verse langen Hirtendialoges vor der Verkündigung freilich sind Wolfsfurcht, Hundelob, Ausprobieren der Pfeifen, was wieder auf traditionelle Bindungen schließen lassen würde. Die direkte Ursache für die Erweiterung dieser Elemente in den Hirtenszenen in der Mitte des 16. Jahrhunderts ist nicht recht zu erkennen, zumal vom rein deutschen Blickpunkt aus. Sobald wir die Möglichkeit einer außerdeutschen Beeinflussung ins Auge fassen, ändert sich die Sachlage beträchtlich. Denn Hirtenspiele, welche viel Handlung schon vor dem Auftreten des Engels aufzuweisen haben, gibt es schon um 1480 — aber in Spanien. Die Weihnachtsspiele der spanischen Dichter an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert, also etwa eines Juan de Encina, deren Blütezeit von 1480 bis 1550 reichen dürfte und sehr bald auch auf Italien einwirkte, erscheint als die einzige Quellmöglichkeit der deutschen Hirtenspiele. Da die romanischen Spiele unter dem Einfluß der Vergilschen Eklogen entstanden, würde sich hier ein europäisches Volkskulturgut auf antike Anregungen zurückführen lassen, die in diesem Fall ungewein verwickelte Wege gehen mußten. Der Weg von den spanischen Eklogen zu den deutschen Hirtenspielen ist wahrscheinlich der der Einführung der Barockkunst, nämlich die Gegenreformation und ihre Träger. In Parenthese sei hier nur bemerkt, daß der „Carmius sive Messias in praesepe“ des Georg Calaminus (1576) vielleicht eine selbständige Bildung aus der gleichen Wurzel sein könnte, auf deutschem Boden, aber in protestantisch-humanistischem Geist. Weitere Wirkung wird man dieser Dichtung kaum beimessen dürfen. — Ordens- und Klosterschulen mögen hier verbindend gewirkt haben. Wie die Jesuiten in Wien Weihnachteklagen aufführten, so mag dies auch andernorts geschehen sein. Gewiß fiel freilich die Anregung durch die ausgebreitete mittelalterliche Weihnachtsspielkultur hier leichter als bei anderen Schauspielen. Da hier nicht der Ort zu einer weiteren Darlegung des Problems ist, sei nur noch betont, daß die eigentlichen Hirtenspiele jedenfalls ihr Hauptverbreitungsgebiet im bayrisch-österreichischen Spielkreis besitzen, also in kernkatholischen Landen und daß nach dem 17. Jahrhundert in protestantischen Gegenden kaum mehr viel von

dieser Gattung geschaffen wurde, wie überhaupt die Einheitlichkeit des Geisteslebens von da ab stark abnahm, während sie bis zum dreißigjährigen Krieg doch noch in hohem Maße vorhanden war. Eine Gegenprobe ist bei der geringen Sammeltätigkeit in protestantischem Gebiet schwer möglich. Doch haben sich Kindelwieg- und Dreikönigszenen im Norden, wenn auch meist verstümmelt, erhalten; Hirtenszenen dagegen sind von dort noch nicht bekannt geworden. — Auf dieser Schichte von Hirtenspielen also baut die süd-deutsche Überlieferung vor allem auf. Von der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts an gesellt sich zu ihr noch eine zweite Schichte, welche besonders die nördlicheren Gebiete beeinflusste und unter stärkerem oberflächlichen Eindruck stand als die erste: Die Periode des Eindringens von Elementen der Schäferdichtung. Schlesien, Sachsen und Nordböhmen wurden davon besonders betroffen. Meist wirkt sich die Übersichtung freilich nur derart aus, daß den alten Figuren neue Namen gegeben wurden. Die Texte, die gewiß auch eine Zeitlang gespielt wurden, scheinen bis auf wenige Reste wieder abgestoßen worden zu sein. Ist die erste Stufe aber ein lebenswichtiger Faktor in der Geschichte der Hirtenspiele gewesen, so hat die zweite fast nur formale Bedeutung.

Topologische Fragen stellen sich bei den Szenen auf dem Felde, unter den im Evangelium nicht näher bezeichneten Hirten bereits bei den ersten Äußerlichkeiten ein. Die von einer romantisch eingestellten Volkskunde meist nur unklar gesehenen Figuren der Hirten, denen man ohne Rücksicht auf etwaige historische Gesichtspunkte meist poetischen Wert durch Naturnähe und realistische Darstellung sowie durch das Hervortreten von Volkshumor zuschrieb, müssen hier zunächst vom rein stilgemäßen Gesichtspunkt her gesehen werden. Dabei fällt vor allem ihre Anzahl beziehungsweise das Variieren in den Zahlenangaben, ähnlich wie bei den Wirtsgestalten des Herbergsuchens auf. Schon im deutschen mittelalterlichen Spiel ist die Zahl nicht fixiert, und doch kommen auch hier immer bestimmte Zahlen vor. So weist die Kerngruppe der spätmittelalterlichen Weihnachtspiele, die Sterzing-Hessen-Gruppe drei Hirten auf und stimmt mit der gleichfalls volksnahen Szene des Künzelsauer Fronleichnamspieles überein. Das stark oberflächliche Egerer Spiel nennt zwei Hirten¹⁷¹; die älteren Spiele liefern keine Zahlenangabe. Die humanistischen Dramatiker weisen keine einheitlichen Angaben auf, doch ist bei ihnen ein Streben nach Besonderung, nach Abweichen von jeder Tradition unverkennbar: Hans Sachs nennt zwei, Edelpöck vier, ebensoviele der Berliner Anonymus; acht kennt Lasius und gar neun Knaust. Die Schulmänner der Barockzeit dagegen, die abgesehen von gewissen Überladenheits- und Schwulsterscheinungen überhaupt dem volksmäßigen Formempfinden weitaus näher stehen als humanistisch-individualistischen Dramatiker, scheinen auch hier gerne volksbekannte Formgebungen benutzt zu haben. So nennen sowohl Funcke¹⁷² wie Retherus¹⁷³ je drei Hirten.

Ein vergleichender Blick auf fünfundvierzig deutsche Spiele, fast durchweg im 19. Jahrhundert aufgezeichnet und aus allen deutschen Hirtenspielgegenden stammend, führt zu folgendem Ergebnis: Es kommen die Zahlen 2, 3 und 4 vor. Das Verhältnis von 2:3:4 ist 9:25:11. Das heißt, mehr als die Hälfte der Spiele hat die Dreizahl der Hirten aufzuweisen, wobei eine lokale Häufung vorläufig nicht feststellbar erscheint, wohl aber bestimmte Verhältnisse in den einzelnen Spielgruppen.

Diese Zahlenverhältnisse verpflichten, nach dem geschichtlichen Werden der Angaben Umschau zu halten. Dabei gelangen wir mit der seltenen *Zweizahl* zu keinem Ergebnis. Sie ist schon für das Mittelalter als gegeben anzunehmen, doch nicht bezeugt. Auf Werken der bildenden Kunst finden sie allerdings, besonders zur Zeit der Gotik, fest stets nur zwei Hirten darstellt. Für das neuere Hirtenspiel, das gleichfalls die *Zweizahl* manchmal bringt, kommt als Herkunftsmöglichkeit die geistliche Schäferdichtung der Barockzeit in Betracht. In den Weihnachtseklogen Friedrich von Spee's finden sich durchwegs nur zwei Hirten genannt. Vielleicht sind hier historische Verknüpfungen nicht besonders wichtig; die Form des reinen Dialoges, der Aufwand von nur zwei Sprechern ist auch dem deutschen Volkschauspiel nie fremd gewesen. Die einfachste Form kann daher auch manchmal selbständig neu gebildet worden sein, wenngleich Selbständigkeit in solchen Fragen immer nur vermutungsweise und zuletzt herangezogen werden soll; bei unromantischer Einstellung erweisen sich doch immer wieder irgendwelche Abhängigkeitsverhältnisse als gegeben, gleichgültig, ob sie nun mittelbarer oder unmittelbarer Art sind.

Mit der *Dreizahl*, die seit dem mittelalterlichen Spiel für die Hirten als die beliebteste bezeichnet werden darf, treten wir auf einen Boden, wo die Vermutung vor dem Zeugnis steht. Da bei aller deutschen Volksüberlieferung die *Dreizahl* von ausschlaggebender Bedeutung ist, so ist man vorerst versucht, auch hier das volksstilhafte Element in den Vordergrund der Betrachtung zu rücken. Ob man bei den verschiedenartigen Volksüberlieferungen die *Dreizahl* als altes mythisches Erbe aus kalendergebundener Zeit oder — zu dieser Ansicht im schroffen Gegensatz — als *Rundzahl* in volksmäßig formelhaftem Stil erkennen will, jedenfalls wurden diese und noch andere Erklärungsversuche leider nur selten auf die Phänomene selbst im einzelnen angewendet, so daß Einzelerklärungen wie die *Hirtendreizahl* ungeklärt blieben. Andererseits fehlt aber auch jede Einsicht dramengeschichtlicher und dramentheoretischer Art, wie sie für das antike Schauspiel Listmanns Arbeit über das *Dreigespräch* vermittelt¹⁷⁴. Die Vermehrung eines ursprünglichen Sprecherpaares durch einen dritten und das historische Werden dieser Erscheinung sind durchaus Dinge, die am deutschen Volkschauspiel noch nicht studiert wurden. Vielleicht hätte eine derartige Untersuchung auch keinen direkten greifbaren Wert; doch mindestens negative Ergebnisse würden dann sprechen.

Da sich also die Hirtendreizahl im Schauspiel weder zeitlich noch lokal abgrenzen läßt, ist auch die Ursprungsfrage kaum einer Lösung zuzuführen. Die Häufigkeit dieser Dreiheit läßt sie jedoch als ein Phänomen von großer Bekanntheit erscheinen, welches ja auch dramen- und theatergeschichtliche Schwierigkeiten nicht zu scheuen schien. An Erklärungswegen scheinen also nur zwei offen zustehen: der eine der außerdramatischen Tradition und der zweite der Analogiebildung, innerhalb oder außerhalb des Schauspieles. Von der ersten Quellenmöglichkeit ist nur ein altes Zeugnis der Kirchentradition bekannt, nämlich die Meinung des Beda venerabilis, die freilich lange vor aller Volkschauspielüberlieferung liegt. Immerhin genossen Bedas Meinungen im ganzen Mittelalter hohes Ansehen, wodurch doch eine gewisse Einflußmöglichkeit auf die späteren Gestaltungen denkbar wäre. Die Analogiebildung, als zweite Möglichkeit, könnte nach der Kreuzzugsepoche diesen ersten Anstoß wirksam unterstützt haben. Die dürftigen Angaben über die Hirten stehen nämlich im Gegensatz zu den Angaben über die zweite anbetende Schar, über die Magier, die zwar dunkel sind, aber doch etwas mehr Anhaltspunkte vermitteln. Von der handlungserfüllten Szene aber wurden wohl für die handlungsarme gerne Analogien aufgegriffen. Daß dies bei der Hirtenzene überhaupt der Fall war, wird an der Darbringung der Geschenke durch die Hirten klar, welche im Evangelium durchaus nicht erwähnt wird, sondern durch Analogie nach der Darbringung von Geschenken durch die Könige veranlaßt wurde. Den Magiern also, die im Verlauf der Kreuzzugsepoche zu Königen wurden und in dieser Zeit auch zu ihrer festen Dreizahl kamen, scheinen die Verhältnisse der Hirten durchaus nachgebildet zu sein und zwar häufig mit sinnvollem Eingehen auf die sozialen Unterschiede in den beiden Gruppen. Die Dreizahl der Hirten wäre also als eine Nachbildung der Dreizahl der heiligen Könige anzusetzen, wohl unterstützt durch den Strom einer alten Überlieferung her, die bei Beda auftaucht¹⁷⁵. Damit erklärt sich das Vorkommen schon im mittelalterlichen Schauspiel zur Genüge. Typisch ist es für die Volksauffassung und ihre Zähigkeit des Festhaltens an einmal eingedrungenen Elementen, wie sich hier in der Folge die Unterschiede von persönlichem und unpersönlichem Denken zeigen sollten. An der durch die Tradition und durch halbe Bestätigung von kirchlicher Seite her festgesetzten Dreizahl der Könige — die Reliquien zu Köln als auffälligstes Sinnbild — wurde kaum je mehr gerüttelt, sooft auch in redender wie in bildender Kunst die Szene immer wieder dargestellt wurde. Die Hirten aber wurden in der oberflächlichen Kunst immer neu behandelt, ihre Zahl bald vergrößert, bald verkleinert, ja nach der künstlerischen Notwendigkeit. In der Volkskunst dagegen blieb man mit großer Zähigkeit bei der einmal liebgewordenen Dreiheit. Nur durch die ständige Beeinflussung durch die oberflächliche Kunst, welche eben das Thema auch in allen Jahrhunderten abwandelte, scheint

es erklärlich, daß auch in manchen Volkskunstwerken andere Zahlenverhältnisse eine Rolle spielen.

Nur ein zweiter Überlieferungsstrom hat die Dreizahl aus einem Teil der Spiele etwas auszuschalten vermocht. Fast ein Viertel der Betrachtung zugrundegelegten Spiele zeigt nämlich eine Zahl, welche eben nicht nur durch überschichtliche Beeinflussung aufgenommen sein kann. Die Vierzahl gehört einer Überlieferungsschichte an, die dem Volke altvertraut ist: Der Welt der Apokryphen. Das Interesse des Volkes an den nichtkanonischen Schriften der heiligen Geschichte und allen ähnlichen Nachrichten — welches offenbar noch heute in der weiten Verbreitung des 6. und 7. Buches Mosis fortlebt — sollte eigens einmal dargestellt werden. Der Einfluß der apokryphen Kindheitsevangelien — die im Mittelalter noch volle Gültigkeit besaßen — auf die mittelalterliche Literatur ist von Reinsch untersucht worden, wobei sich der große Widerhall dieser Schriften klar zeigte. Was aber außer diesen Schriften noch bekannt war und auch nach dem Tridentinum eine Rolle spielte, ja in der Andachts- und Gebetbuchliteratur bis in unsere Tage herein noch bekannt ist, das wäre der Aufhellung wert. Vermutlich würden auch manche Probleme der vergleichenden Mythenforschung sich dann leichter lösen lassen als durch umwegige Versuche. Tatsächlich wurden Vorstellungen, die sich in der iranischen Mythologie finden, durch solche Schriften, die ihre Quellen häufig im spätjüdischen Schrifttum haben, ins europäische Volksdenken verpflanzt, während die Mythologie sich bemüht fühlt, einen direkten Zusammenhang der europäischen mit den iranischen Vorstellungen zu suchen. — Die Hirtenvierzahl ist nur ein Beleg für jene Einflüsse, die auch sonst auf dem Volksschauspielgebiet feststellbar sind, wie etwa bei den Namen der jüdischen Räte bei der Verurteilung Christi im Passionspiel, bei den Engelnamen und anderwärts. Die Vierzahl der Weihnachtshirten wie auch ihre Namen gibt eine einzige Quelle, nämlich Casaubonus an¹⁷⁶. Man wird kaum fehlgehen, wenn man die Vierzahl bei manchen Renaissancedramatikern schon von dort stammen läßt. In den jüngeren Spielen, wie im zweiten Brixlegger und im Angerberger sind sie wohl auch von hier gekommen, vielleicht nicht auf dem Wege älterer Tradition, sondern durch wiederholte Aufnahme aus den alten Einflußquellen, also durch einen legendenkundigen Mann. Die Barockwelt bezog die Vorstellungen und Ansichten zur Ausschmückung ihrer Glaubenswelt aus gar vielen Quellen. Bei der Betrachtung der außerdeutschen Weihnachtsspiele fällt übrigens noch eine zweite Möglichkeit der Entstehung der Vierzahl auf, die freilich bei keinem deutschen Spiel verwendet worden zu sein scheint. Die älteren spanischen Spiele lieben nämlich die Hirtenvierzahl, ohne aber die im selben Zusammenhang gegebenen apokryphen Hirtennamen zu verwenden. Sie belegen sie vielmehr — so zum Beispiel Juan de Encina in der zweiten Weihnachtsekloge, um 1492¹⁷⁷ — mit den Namen der vier Evangelisten, auf diese

Weise eine gedankliche Verbindung wie auch eine Anspinnung eines biographischen Verhältnisses der Hirten zu Christus herstellend. Auch ohne diese Namengebung wird die Vierzahl von spanischen Weihnachtspieldichtern der Zeit öfter gebraucht, so von Lucas Fernandez¹⁷⁸ (erstes Drittel des 16. Jahrhunderts), Lopez de Yanguas¹⁷⁹ (vor 1518), Pedro Lopez Rangel¹⁸⁶ (um 1536) und anderen.

Die Weihnachtsspiele im östlichen Europa wechseln entsprechend ihren mitteleuropäischen Vorbildern gleichfalls in den Zahlenangaben. Die humanistisch beeinflussten Dramen können ebensogut wie die Renaissancespiele Deutschlands ganz untraditionelle Zahlen bringen, wie sie zum Beispiel ein Dialogus pro die nativitate Domini Jesu Christi zeigt, der wahrscheinlich zu Anfang des 17. Jahrhunderts von Krakauer Studenten gespielt wurde und sechs Hirten bringt¹⁸¹. Jüngere polnische Hirtenspiele aber kennen auch die Dreizahl¹⁸². Spiele der Walachen in Mähren haben zwei bis vier Hirten¹⁸³, ähnlich steht es bei den ungarischen Spielen.

So läßt denn die sicherlich topische Erscheinung der verschiedenen traditionellen Hirtenzahlen keinen weiteren Schluß in Bezug auf zeitliche Schichtung oder örtliche Gliederung zu. Besser gelingt die Antwort bei den Namen der Hirten, welche noch inniger als die Zahl vielleicht zu der Typisierung gehören und so zu Fragen von enger stoffformlicher Bindung leiten. Die Namenbetrachtung muß mit den Fragen nach Herkunft und Häufigkeit jedes Einzelnamens begonnen werden. Daher gliedern sich die vorkommenden Hirtennamen — es sind über hundert — am ehesten in folgende Gruppen:

1. Namen biblischer oder andersartig jüdischer Natur,
2. Namen nach apokryphen Quellen,
3. Namen, die (vermutlich) unter dem Einfluß literarischer Strömungen aufgenommen wurden,
4. Namen, die als Taufnamen volkläufig waren oder auch sind.

1. Es ist eine verhältnismäßig überraschende Erscheinung, daß die Namen biblischer Herkunft durchwegs in unvolkmäßigen Spielen vorkommen. Die Tatsache, daß die Hirten bei Lukas selbst nicht benannt sind, hat das Volk nicht auf einigermaßen mögliche Namen des Alten oder auch des Neuen Testaments gelenkt, sondern stets auf andere — von durchaus anachronistischer Färbung. Es steht diese Tatsache selbstverständlich im engsten Zusammenhang mit der sonstigen, gleichfalls stets anachronistischen Ausgestaltung der Hirtengestalten. Nur oberflächliche Dichter versuchten die Anknüpfung an das Milieu der evangelischen Erzählung durch die Namengebung nach der Bibel herzustellen, so Hans Sachs, wenn er seine Hirten Amos und Baruch benennt^{189a}. In den jüngeren Spielen tauchen solche Namen stets nur

in offenbar Oberschichtlichen Spielen auf, so in dem besonders unvolksmäßigen und jungen Johannesberger (Slowakei)¹⁸⁴, das die Namen Aron, Daniel und Simeon bringt; es handelt sich offenbar um eine Lehrerdichtung. Das gleichfalls sehr späte, angeblich erst 1859 entstandene Steinbacher Mettenspiel¹⁸⁵ (Sachsen) kennt Ruben, Juda, Simeon und Levi, trifft also eine Auswahl aus den Söhnen Jakobs, die auch Hirten waren. Auch Namen wie Isidor, im Frankstädter Spiel¹⁸⁶ (Mähren) Adam im Weiskirchner¹⁸⁷ (Schlesien), Samuel im Deutsch-Probenner¹⁸⁸ (Slowakei) Spiel deuten auf derartige Anlehnungen von nicht sehr stark volksgebundenen Verfassern hin. Außer den Ansätzen der humanistischen Dramatiker hat sich also vor allem das 19. Jahrhundert mit derartigen Versuchen eingestellt. — Direkt jüdische Namen, wie sie manchmal das mittelalterliche Passionspiel zur Kennzeichnung von Juden einzuführen suchte — so etwa das Frankfurter Passionspiel — scheinen bei den Hirtennamen zu fehlen, wohl schon aus dem einfachen Grund, weil das Volk diese Hirten bestimmt nicht für Juden hielt! Nur ein Dramatiker der Renaissancezeit konnte auf einen derartigen Gedanken kommen: Benedikt Edelpöck macht mit Fasel, Jobel, Schebel und Schimel eine Ausnahme von der allgemeinen Regel¹⁸⁹. Er hat offensichtlich keinen Nachfolger gefunden.

2. Bis zum 16. Jahrhundert, also bis zu dem Auftreten der eigentlichen Hirtenspiele und breiter angelegten Hirtenszenen wurden die Hirten getreu der evangelischen Überlieferung überhaupt nicht benannt. Auch die apokryphe Überlieferung von vier Namen, die Casaubonus aufzeichnete, scheint noch nicht geläufig gewesen zu sein. Casaubonus nun nennt Acheel, Misael, Zyriacus und Stephanus als die Weihnachtshirten¹⁹⁰. Offenbar hat diese Überlieferung einen verhältnismäßig kleinen Einfluß besessen, da sie schon auf die Zahl der Hirten von nicht allzu großer Bedeutung gewesen zu sein scheint. Die Namen scheinen nur in zwei räumlich ziemlich auseinander liegenden Spielen, nämlich dem von Rosenheim¹⁹¹ und dem von Braunau¹⁹² (Böhmen) Spuren hinterlassen zu haben. Rosenheim kennt nämlich Miasai, Zari und Josel, Braunau dagegen Misael, Ziriak und Stephan. Da bei dem Braunauer Spiel die Möglichkeit besteht, daß es oder seine ältere Grundlage aus Bayern stammen könnte, so wäre eine räumliche Brücke zwischen den beiden Nennungen geschlagen und eine ältere Bekanntheit der Namen im bayrischen Spielkreis festgestellt. Einmal aber kann diese Tradition, und zwar eben in Bayern, ja sehr wohl vom Volksschauspiel aufgenommen worden sein. Für den Namen Stephan wird die Frage von größerer Bedeutung und muß unten bei den Taufnamen noch einmal angeschnitten werden.

3. Hier werden wir nun auf die Beeinflussung der Weihnachtsspiele durch die Strömungen des Oberschichtlichen Geisteslebens und der Literatur überhaupt hingelenkt und können dabei auf den ersten Abschnitt dieser Untersuchungen zurückverweisen. Es ist heute keine Frage mehr, daß die Renais-

sance- und Barockzeit für das deutsche Volkschauspiel und somit auch für das Weihnachtspiel von ausschlaggebender Bedeutung gewesen ist, besonders in formaler Hinsicht. Dies drückt sich daher auch in der Namengebung entsprechend aus. Wenn wir wieder die Renaissancespiele voranstellen wollen, so ergibt sich bei einer Betrachtung der Hirtennamen hier leider, daß die vorliegenden Probleme sehr schwer und aufklärungsbedürftig sind: Sowohl im Böhmerwald- wie im Oberuferer Spiel sind die Hirtennamen kaum zu klären. Die Namen der Böhmerwaldspielgruppe sind nicht einheitlich in Herkunft und Form. Die besten Texte, so der von St. Oswald liefern den „dummen Bauer“ und Lamo und Sedo. Die beiden letzteren kommen in mannigfachen, aber unwesentlichen Umformungen (Lomo, Lamor) nur in dieser Spielgruppe vor und lassen sich eigentlich nicht erklären. Anstelle des „dalketen Bauern“ des Oswalder Textes tritt in anderen Fassungen ein Max (Mox, Mochsl) auf. Sedo und Lomo werden mitunter auch zu einem Namen zusammengezogen und ein dritter Hirt ähnlichen Namens, nämlich ein Noe eingeführt, ein Name, der wahrscheinlich in Anklang an den biblischen Noah gebildet wurde, doch im Vokalspiel zu den beiden anderen zu passen scheint. Die Namen sollen offenbar einen romanischen Eindruck machen und sind vielleicht in Anlehnung an italienische Namen gebildet. Jungbauer, der das Spiel analytisch untersuchte, berührt die Frage leider überhaupt nicht¹⁹³. Dagegen wies schon Hartmann auf biblische Namen (Laban und Seth) hin, was allerdings wohl ebenso wenig befriedigen kann als der neueste Deutungsversuch durch Walther Hensel¹⁹⁴, der auf deutsche Namen (Lambert) und ältere Heiligennamen (Sedulius) hindeutet. Da Hensel überhaupt solche abwegige Deutungen ohne sichtbare Grundlagen liebt (so den unnötigen Deutungsversuch von Dismas und Gesmas mit Cosmas und Damianus), so wird man auf diese Meinung kein weiteres Gewicht legen. — Die Spiele der Oberuferer Gruppe zeigen gleichfalls Namen, die der Erklärung Schwierigkeiten bieten. Gallus, Stichus und Widack weist der Comediadruck von 1693 auf¹⁹⁵. Die Abweichungen der Handschriften sind eigentlich gering: Oberufer in Schröers Aufzeichnung bietet Gallus, Stichl und Widok¹⁹⁶, Eisenerz Stichi, Galli, Widak¹⁹⁷. Alle drei Namen kommen nur in dieser Spielgruppe vor. Gallus als einzige Vollform ist dabei gewiß der römische Name, wenn auch der Grund seiner Einbeziehung nicht klar ist. Hensels Hinweis auf seine Beliebtheit bei den Slawen hat eine gewisse Berechtigung, wenn wir eine ziemliche Altb Liebtheit bei den Deutschen dazu annehmen, was im Hinblick auf ältere Regeltage tunlich ist. Stichus klingt ebenfalls lateinisch, doch ist er sonst nicht belegt. Man hat ihn sowohl in dieser Form als auch als Stichl (Stichus könnte nachlatinisiert sein) als eine verballhornte Kurzform von Eustachius angesehen. Diese Meinung Wilkens¹⁹⁸, der dabei von der Ansicht ausging, daß alle drei Namen lateinisch seien, ist bisher unbestritten geblieben, wenn sie auch nicht voll glaubwürdig erscheint. Widack aber bleibt ganz dunkel. Wilken schlug in Fortsetzung des erwähnten Ge-

dankenganges vor, ihn zu Vitus (Veit) zu stellen. Nun kommt Veit in vielen Umformungen in manchen Weihnachtsspielen vor, in dieser Gestalt aber sonst nie. Schröder¹⁹⁹, den die seltsame Form ebenfalls zur Erklärung anspornte, erging sich in kühnen Vermutungen und dachte an den sagenberühmten Witege. Es scheint, daß die endgültige Klärung nur ein neuer Fund schaffen könnte, wenn man nicht den in jüngster Zeit erfolgten Deutungsversuch durch Walther Hensel²⁰⁰ annehmen will, der in der Tat sehr bedeutsam erscheint. Sprachlich wirkt er überhaupt bestechend, nur die kulturgeographische Grundlage erscheint nicht recht tragfähig. Hensel sieht nämlich bei seiner Betrachtung der Oberuferer Gruppe nur ihre Ostlage und denkt daher ständig an Verbindungen zu slawischem Kulturgut. Witok—Widack wäre nach Hensel tatsächlich mit Vitus zusammenzubringen und zwar zu Vitek (tschech. Kurzform von Veit) zu stellen. Sprachlich ist gegen eine derartige Erklärung nichts einzuwenden; sie ist sogar die erste von einiger Wahrscheinlichkeit. Warum aber die deutschen Spieler den slawischen Namen in ihre Spiele aufgenommen haben sollen, beziehungsweise wo und wann dies geschah, dies müßte doch näher ergründet werden. Besonders merkwürdig ist es dabei, daß der Name sich schon im Druck des 17. Jahrhunderts findet. Wenn dieser in Westungarn entstand, wäre vielleicht diese Erklärung nicht ganz von der Hand zu weisen, wenn auch dann noch immer das alpenländische Vorkommen unerklärlich dünkt. Die Spiele auf dem Heideboden können in dieses Dunkel kein Licht bringen, schon deshalb, weil sie in dieser Form durchwegs jünger als der Comediadruck sind. Vielleicht ließe sich durch die Aufdeckung der wirklichen Altverbreitung eine Erklärung finden. Der Gesamteindruck dieser Namengebung ist etwa folgender: die beiden ersten Namen weisen wohl in dieselbe Richtung wie Lamo und Sedo im Böhmerwaldspiel. In diesen Renaissancespielen versuchte man fraglos, den humanistischen Geist durch lateinisch oder romanisch klingende Namen vorzutauschen.

Die weiteren Hirtennamen, welche literarischen Strömungen ihre Aufnahme in die Spiele verdanken, sind am besten nach ihrer Häufigkeit zu gruppieren. Es zeigt sich vor allem eine Gruppe von vier Namen, die sämtlich der Vergilschen Dichtung auf dem Umweg über die Schäferdichtung entstammen und aus dieser in die Weihnachtsspiele eindringen. Der Zusammenhang, der zwischen schäferlicher Stimmung und Weihnachtshirten hergestellt wurde, ist schon im ersten Abschnitt angedeutet worden. Korydon, Menalkas, Tityrus und Mopsus sind die Vergilschen Schäfernamen. Sie haben sich in mannigfachen Umformungen besonders im sudetendeutschen wie im sächsischen Weihnachtspiel erhalten und waren im 17. Jahrhundert sicher auch in Süddeutschland weiter verbreitet, wo sie von der späteren Namengebung des ausgehenden 18. Jahrhunderts offenbar wieder verdrängt wurden. In das alpenländische Spiel sind sie vielleicht auch gar nie eingedrungen. In der schulmeister-

lichen barocken Weihnachtsdramendichtung nun findet sich Korydon zum Beispiel bei Funcke²⁰² (Görlitz, 1667). Im volksmäßigen Schauspiel kommt er in Münstermaifeld (Eifel)^{202a}, Lauterhofen²⁰³ (Oberpfalz), Lindenau²⁰⁴ (Nordböhmen), Wellnitz und Hirschberg²⁰⁵ (Nordböhmen), Engelsberg²⁰⁶ (Oesterreichisch-Schlesien) und Dobschau²⁰⁷ (Slowakei) vor. Menalkas — meist entstellt, als Minalkus und anders — findet sich an den gleichen Orten, mit Ausnahme von Münstermaifeld, Lauterhofen, Wellnitz und Hirschberg, also gleichfalls in der Ost-Westverbreitung von Nordböhmen bis in die Zips, nur viel seltener. Im Barockdrama ist er wieder bei Funcke zu finden. Tityrus ist in der Form „Titrion“ nur in Dobschau zuhause. Er war in der Schuldramatik offenbar sehr beliebt, da auch Retherus²⁰⁸ und Segerus²⁰⁹ ihn kennen. Mopsus kommt als Mops in Lauterhofen vor; schon wegen seiner Hirtennamen würde dieses binnendeutsche Spiel eine eigene Untersuchung verdienen. Der Einfluß der süddeutschen Schuldramatik scheint sonst ja fast verdrängt zu sein, sodaß diese Ausnahme merkwürdig berührt. Die stärkere Geltung dieser Namengebung im Süddeutschland des 17. Jahrhunderts mag wohl auch dadurch bedingt sein, daß es ja gerade Süddeutsche waren, die im 18. Jahrhundert zahlreich nach Ungarn auswanderten, wo sich diese Namengebung zwar nicht in den deutschen, wohl aber in den von diesen angeregten ungarischen Weihnachtsspielen erhielt. Ganz entstellt finden sich Namen wie Todore, Tütüre, Kordon, Maksus und so weiter in den ungarischen Spielen in großer Zahl. Alle anderen barocken Schäfernamen treten hinter den Vergilschen an Geltung weit zurück. So zeigt das Laakirchner Hirtenspiel²¹⁰ (Oberösterreich), Melibäus und Titus, was wohl von einer Ordensbühne her bekannt geworden sein mag. Melibäus stammt natürlich mittelbar auch aus Vergil; Titus aber wird wohl nur ein vereinfacht-umgedeuteter Tityrus sein. Das Zschopauer Spiel²¹¹ (Sachsen), das überhaupt starken Barockcharakter besitzt, weist die drei Namen Montan, Leander und Lysias auf, was bereits auf das spätere Barock, wohl schon auf das 18. Jahrhundert hindeutet. Merkwürdig erscheinen die Namen des Spieles von Löwenhain²¹² (Sachsen): Dulzian und Urbian. Dulcian ist ja doch überhaupt kein Personennamen, sondern ein Musikinstrument! In der Barockzeit bezeichnete man damit ein schalmeiartiges Blasinstrument, so wie es Spee denn auch als Hirteninstrument neben der Leier erwähnt. Heute ist es wie viele alte Musikinstrumente gänzlich vergessen; die Erinnerung an das Dulzian hat sich nur mehr im Namen eines Orgelregisters erhalten²¹³. Urbian dagegen ist, wie schon Alfred Müller erkannte, nur die nach Dulcian gebildete Umformung von Urban, eines auch sonst häufig vorkommenden Hirtennamens. — Einer der beliebtesten Schäfernamen der Barockzeit, der auch schon in der späten Renaissance aufgegriffen wurde, Daphnis, hat dagegen nur in gelehrte Spiele, so in die von Retherus und von Funcke Eingang gefunden. Er stammt schon aus der antiken Schäferdichtung und zwar aus dem Roman „Daphnis und Chloe“ von Longos und wird in der

barock beeinflussten Volkskunst sonst nur als Name für Christus verwendet. Die beiden von Friedrich von Spee ausschließlich verwendeten Hirtennamen Halton und Damon²¹⁴ sind auch ins Volksschauspiel eingedrungen. Halton (auch als Holton aufgezeichnet) findet sich in nordböhmisches Spielen und zwar in Wellnitz, Hirschberg und Lindenau. Damon ebendort und noch in Engelsberg, das allerdings vermutlich einige Strophen Spees direkt übernommen oder umgearbeitet hat.

Die Gepflogenheit, Namen der Schäferpoesie ins Hirtenspiel aufzunehmen, ist nicht auf das deutsche Volksschauspiel beschränkt geblieben. Für Ungarn wurden bereits die durch deutsche Vermittlung eingedrungenen Vergilschen Namen erwähnt. In dem oben genannten Krakauer studentischen Weihnachtsdialogus aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts finden sich Corydon und Damaetas verwendet. Selbstverständlich hat auch der romanische Westen diese Entwicklung mitgemacht. Leider steht die Erforschung des neueren Volksschauspieles gerade in Frankreich auf einer sehr niederen Stufe, wodurch der Vergleich ungemein erschwert wird. In dem zu Anfang des 19. Jahrhunderts gedruckten *Pastorale sur la Naissance de Jesus-Christ*, das in der Normandie gespielt wurde, kommen neben anderen Hirten auch Filandre und Tyrcis vor²¹⁵. Von den Hirtinnen des Spieles wird noch zu sprechen sein.

4. Jene Hirtennamen, welche auch als Taufnamen vorkommen, wurden wohl bisher am wenigstens beachtet, da es unmöglich schien, sie in eine Gliederung oder ein System zu bringen. Den meisten Erfolg versprach daher das einfachste Mittel: die Feststellung der Häufigkeit. Dabei ergab sich, daß unter mehr als hundert Hirtennamen, die überhaupt gebräuchlich sind, Stephan und Ruprecht die größte Beliebtheit besitzen. Stephan kann mit seinen mundartlichen Sonderformen wohl als der beliebteste deutsche Hirtename angesprochen werden, der über landschaftliche Spielkreise hinaus seine Verbreitung ausdehnt. Sowohl das bayrisch-österreichische Spielgebiet wie auch die sächsischen und schlesischen Kreise kennen ihn. Sogar das sonst nur selten heranzuziehende Thüringen beteiligt sich mit Groß-Löbichau. Eigentlich kennen ihn nur die großen Renaissancespiele nicht und zwar diese in Einhelligkeit, während schon barocke Spiele, wie etwa das Brixlegger einen „Stöfl“ aufzuweisen haben. In Schlesien gehört er als „Staffa“ zu den unumgänglich notwendigen Personen. Eine zeitliche Tiefe seines Vorkommens im Weihnachtspiel ist vielleicht durch die durchaus barocken Spiele aus Brixlegg, dem Salzkammergut und Cranzahl gegeben. Ob er aber als der einzig volksbekannt gebliebene von den vier apokryph überlieferten Namen aufgefaßt werden soll, erscheint fraglich. Möglich wäre es immerhin, daß diese Tatsache zu seiner Beliebtheit beigetragen hätte. Die Verbreitung als Rufname wird wohl auch mitgewirkt haben, seine Beibehaltung zu sichern. — Ruprecht, eigentlich nur in der bairischen Kurzform Riepl verwendet, ist dagegen der verbreitetste Na-

me im österreichisch-bayrischen Spielkreis. In Bayern selbst, in Ober- und Niederösterreich sowie in den österreichischen Alpenländern — scheinbar besonders häufig in Kärnten — findet er sich immer wieder, gleichfalls ohne daß sein Vorkommen nach der zeitlichen Tiefe hin abgegrenzt werden könnte. Er ist vielleicht unmittelbar dem Schatze alter Personennamen entnommen und wie es scheint, mit Berücksichtigung der sozialen Stellung der Hirten gewählt. Ruprecht ist schon im Mittelalter kein Heldenname; er ist bereits im 13. Jahrhundert der typische Name des Knechtes²¹⁶. Auf diese Stellung deutet nicht zuletzt seine spätere Verwendung als Appellativname — „Rüpel“. Ob das Weihnachtspiel den Namen aus dem Leben griff oder ob seine literarische Überlieferung zu seiner Verbreitung beitrug, muß einstweilen dahingestellt bleiben. Jedenfalls hat auch das ältere Oberschichtliche Theater und zwar die Jesuitenbühne und später ihre Nachfolger „Riepel“ als Bauernname verwendet, wodurch eine Quellmöglichkeit, wenn auch sekundärer Natur gegeben wäre.

Besonders im ober- und niederösterreichischen Hirtenspiel bilden Riepl und Steffl ein stehendes Paar. In Schlesien, wo Riepl (als Repl) nur vereinzelt vorkommt, gibt es dagegen eine stehende Hirtendreiheit ähnlich den Dreiheiten der Renaissancespiele, nämlich Matz, Staffa und Grolmus. Matz gehört dabei zu der geläufigen Gruppe von abgekürzten gebräuchlichen Vornamen. Grolmus dagegen ist ein Personennamen, und zwar ein Familienname, der in bestimmten Gegenden Schlesiens so häufig ist, daß er auf eine Hirtengestalt — meist handelt es sich um den ältesten Hirten — übertragen werden konnte. Die übrigen Namen sind Taufnamen, die landschaftlich in gewissen Häufungen auftreten, ohne daß eine bestimmte Gesetzmäßigkeit zu erkennen wäre. Philipp (als Lippl) findet sich in Oberbayern und Westösterreich sehr häufig, Georg (als Jodel) in ungefähr derselben Gegend, aber auch in Steiermark, Hansel ebendasselbst. Bei dem Großteil dieser Taufnamen ist darauf zu achten, daß sie zusammen mit Dialogliedern und Flugblattgedichten des 18. und 19. Jahrhunderts weit herumkamen und sich schon deshalb einer landschaftlichen Gliederung entziehen. Es handelt sich dann um jene Namen, welche auch diese Hirten trugen, die auf den Kirchenchören zur Weihnachtszeit auftraten, also jene Lipperl, Thomerl und Hiesel²¹⁷, wie sie im 18. Jahrhundert zum Beispiel auf dem Chor der Wiener St. Marxer Kirche bei jenen bayerischen Hirtenmusikveranstaltungen spielten, auf die noch unten bei den Musikinstrumenten zurückzukommen sein wird.

Neben den eigentlichen Namen findet sich für die Hirten auch noch eine Bezeichnung, die wahrscheinlich schon im Mittelalter vorhanden war. Man wird die beiden Knechte im niederhessischen Weihnachtspiel des 15. Jahrhunderts gewiß nicht ohne Grund, sondern um bestimmter Eigenschaften willen mit den Namen Zosenbart und Unverdrossen belegt haben, wenn auch das Spätmittelalter solche redende Namen sehr liebte. Die allgemeinen Bezeich-

nungen, welche sich die Hirten in den Spielen öfter zurufen wie Gspan, Gesell, Kamerad, Nachbar, gehören in gewissem Sinn ebenfalls hierher. Im St. Pöltner Krippenspiel²¹⁸ findet sich ein Hirt, der nur als „der lange Hans“ bezeichnet wird. Ein solcher Eigenschaftsname ist wohl auch der 'Kobajokel'²¹⁹ eines Glatzer Spieles (Niederschwedeldorf), der nicht ein schrullenhafter Name ist wie Hensel meint, sondern der formelhafte gewordene Ausdruck für eine Figur, — einen Jokel (Jakob), der wahrscheinlich eine Bütte am Rücken trägt, wie dies bei Hirten in Krippen häufig zu sehen ist. Der „dalkete Bauer“ des Böhmerwaldspieles gehört wohl auch hierher.

Die Topik in der Hirtengestaltung beschränkt sich aber nicht nur auf die Zahlenverhältnisse und die Namengebung. Es ist vielmehr an einer großen Zahl von Spielen zu beobachten, daß, auf Grund von mannigfachen Überlieferungen wie auch durch Versuche lebensvoller Gestaltung die Einzelfiguren charakterisiert werden sollen und so die farblose Kategorie „pastores“ aufgespalten und gegliedert, lebendig gemacht wird. Aber sogar die hohe Kunst, die gleichfalls sich häufig dieses Vorwurfes bemächtigt hat, konnte schließlich nicht über den bestimmten alten Rahmen hinaus: Wievielmehr ist es in der Volksdichtung verständlich, daß hier beständig mit altüberliefertem Gute gewuchert wurde. Die Situationen konnten, nachdem man dem evangelischen Bericht nur wenig hinzuersonnen hatte, nicht wesentlich vermehrt und erweitert werden. Daraus ergibt sich die ständig gleichbleibende Stimmung der Geburtsnacht, welche jeweils das nationale Milieu des gestaltenden Volkes aufweist, mitunter mit von oben gekommenen historisierenden Lichtern illuminiert. Die Nacht, die winterliche Stimmung sind die beiden Grundtöne, über denen wie über einem Orgelpunkt die Hirtenhandlung aufgebaut ist. Die Stimmung von Nacht und Kälte leitet dementsprechend zum Schlaf- und Wärmebedürfnis der Hirten über, die eigentlich wachen sollten, sowie auch zu einer sozialen Note, welche im Hirtenspiel immer wieder und wohl deutlicher als irgendje im gesamten Volksschauspiel durchklingt. Denn diese Hirten von Bethlehem sind nur Viehhüter der Alpenländer oder Schlesiens, sie haben Freuden und Sorgen, die dem Leben dieser Landschaften entsprechen.

Je nach der Zahl sind die auftretenden Hirten verschieden gegliedert: ein gegensätzliches Paar von einem jungen und einem alten Hirten findet sich häufig. Dieser alte Hirte, der manchmal auch als Hirtenmeister bezeichnet werden kann, der den Gang zur Krippe leitet, ist nicht selten auch der älteste von dreien, von denen dann sinngemäß — formelhaft die beiden anderen als mittlerer und jüngster erscheinen und somit wiederum bestimmten Auffassungen der drei Könige nachgebildet sind, wie dies oben bei der Dreizahl schon betont wurde. Auch die heiligen drei Könige erscheinen nicht selten in diesen Altersverhältnissen. Ein einzig-

artiger Fall freilich ist es, daß nicht nur Zahl und Alter der Könige bei den Hirten nachgebildet wird, sondern auch das Herkuftsverhältnis. In einem portugiesischen Spiel tritt nämlich öfter ein Hirte auf, der als „pastor alarve“ bezeichnet wird; „alarve“ ist nichts anderes als ein zusammengezogenes al arabi — der Hirt wird also als aus Arabien stammend bezeichnet, wie ja auch einer der Könige von Arabien kommt²²⁰. Während die Altersunterschiede der Hirten also durch traditionelle Analogiebildung erwachsen sein können, so dürften andere Einzelcharakterisierungen doch wohl auf die von vielen Betrachttern von Hirtenspielen schon hervorgehobenen Züge der Freude am Realismus zurückzuführen sein. Es handelt sich dabei vor allem um zwei Typen: den faulen und den schläfrigen Hirten. Beide sind die aus der Realistik wieder formelhaft gewordenen Typen, die hier am ehesten in Betracht kommen. Daß die Knechtsgestaltung die Faulheit des Knechtes heraushebt, gehört zur Begründung in eine Geschichte der sozialen Dichtung. Gewiß liegen hier seit dem Mittelalter stets sich wiederholende Ansätze zur Gestaltung von Charakter- und Standeskomik vor, die auf einer real bezüglichen Basis ruht. Es entfaltet sich hier aber doch ein Spezialproblem, das mit der Volksdichtung nur in loser Verbindung steht. Die eigentliche Volksschauspiel-dichtung hat nämlich solche Züge wohl kaum je neu erfunden, sondern sie vererbt nur einmal aufgenommenes mit großer Zähigkeit, wie sich auch bei den späteren stehenden Zügen erweisen wird. Im mittelalterlichen Drama findet sich nur an einer einzigen Stelle ein Hinweis auf die Auffassung eines Hirten als faulen Knechtes, nämlich in dem auch sonst mannigfach von den anderen mittelalterlichen Weihnachtsspielen abweichenden Hessischen Spiel (v. 346 ff.); schon das Sterzinger Spiel kennt eine derartige Stelle nicht. Jordan hat mit Recht verwundert bemerkt²²¹, daß wohl das hessische Spiel diesen Knecht, der aus dem Schlaf geweckt werden muß, kennt, während er sich in der so verwandten Fassung auf bayrisch-österreichischem Gebiete, wo in der Folgezeit das Motiv so häufig sein sollte, nicht findet. Jordan scheint freilich, wie auch seine Anmerkungen beweisen, dieses Fortleben viel zu sehr in Spielen gesucht zu haben, welche wir heute kaum mehr als Nachfahren der spätmittelalterlichen Spiele ansehen können. Es handelt sich fast stets um bloße Dialoglieder, welche in den bisherigen Darstellungen wohl meist als Spiele angesehen wurden, es aber ursprünglich gar nicht sind, sondern nur gelegentlich späterhin wurden. Die Liedforschung hat auf diesem Gebiete noch nicht genügend vorgearbeitet; es dürfte sich aber doch meist um Flugblattlieder handeln, die erst barocken Ursprungs sind. Die hessische Überlieferung hat, wenn überhaupt, so unserer Ansicht nach nicht im alpenländischen, sondern im mitteldeutschen Spielbereich weitergewirkt: das Ausstrahlungsgebiet der alten mitteldeutschen Kultur ist vor allem Ostdeutschland—Schlesien. Hier und in den Strahlungsgebieten dieses Spielkreises hat sich denn auch nicht nur der Typus des schläfrigen, schwerhörigen, ungem erwachenden Hirten

erhalten, sondern wurde auch weiter ausgebildet. Im Kerngebiet der guterhaltenen Spiele (etwa Batzdorf) treffen diese Eigenschaften regelmäßig zusammen. Der älteste Beleg der bekannten *Hirtenswitze*, welche auf diese schläfrige Schwerhörigkeit zurückgehen, findet sich denn auch im Breslauer Herodes, der eine Mischung von volksmäßigen und kunstmäßigen Bestandteilen darstellt, im wesentlichen aber doch ein Volksschauspiel, und zwar der schlesische Urtext, barock überschichtet sein dürfte. Der geläufigste Scherz dieser Gruppe lautet also in der Breslauer Fassung:²²²

1. Schäfer:

O hir Gespohn, die Engela singa.

2. Schäfer:

O du Nor, Du hust wull hira die Schof-Scholla klinga.

Ein ähnlicher Scherz erscheint in jüngeren Spielen mit dem ersten zusammen oft genannt:²²³

1. Hirt:

196 Horch, horch Bruder: a Kind iss geborn.

2. Hirt:

Wos? a alt Weib bot en Stromp verlohren? (Batzdorf)

Ferner gehört zu den unwilligen Bemerkungen der schläfrigen Hirten auch stets die Meinung, daß nicht die Engel, sondern Vögel gesungen hätten, und deren Frühaufstehen sei ja 'begreiflich'. So heißt es im Batzdorfer Spiel:

1. Hirt:

185 Horch, horch Bruder, die Engellan senge schon wieder.

2. Hirt:

Ach das sen ok die Vöchallan, die ä su zwitschkan. Die hon klaine Köplan on kleine Köwerlan. Bruder, mir hon grusse Köpa on grusse Köwer, Bruder wir müssa noch lange schlofa. Schlof Bruder, schlof a ganze Kostarodvel.

Diese Scherze sind formelhaft weit verbreitet und leiten sogar von einer der alten Renaissancespielgruppe zur anderen über, sodaß wir auch im Oberuferer Spiel — allerdings nur in den jüngeren Fassungen — ähnliches treffen. Dort unterhalten sich die schlaftrunkenen Hirten folgendermaßen miteinander:

Gallus:

385 Stickl, steh auf, der himel kracht scho!

Stichl:

Ei lassn nur krachn, er is scho alt gnua dazua.

Gallus:

Stichl steh auf, die waldvögelein piewen scho!

Stichl:

Ei lass s' nur piewen!
ham klani köpf, ham bald ausge'schlaffn.

Gallus:

Stichl, steh auf! die furleut kleschen auf der strassn.

Stichl:

Ei lass s' nur klescha, habn noch gar weit z' farn.

Mit dem letzten Motiv der frühaufstehenden Fuhrleute löst sich die Oberuferer Scherzreihe von den schlesischen Witzen ab und schließt sich an ein Motiv an, das in den alpenländischen Tageliedern häufig vorkommt, so in dem niederösterreichischen

Deandal, steh auf, legs Kidal an,
D' Fuhrloid san drausst, se fuadan schon. —
Ih steh ned af, s' is noh Zaid,
Han krumpi Ressaln, foarn ned waid²²⁴.

Die östlichen Renaissancespielgruppen erscheinen durch diese Scherze zur Genüge gekennzeichnet. Da die schlesische Gruppe die weiteste Verbreitung auch in den anschließenden Gebieten besitzt, so finden sich auch diese Formen in Mähren, in der Slowakei wie in Gallizien. Zur geschichtlichen Entwicklung dieser Formen tragen diese Funde freilich nichts bei. Selbständig steht gegen diese Gruppe das Böhmerwaldspiel da. Der alte Hirt, der sich nicht von seinem Lager trennen kann, wird weitaus nicht derart grob geweckt; hier ist vielmehr die ganze Handlung mit einem bedeutend größeren Aufwand an Liedern verbunden, was auch dieser Szene einen stark lyrischen Charakter gibt. Die Art, wie der schläfrige Hirt — Sedo im Neudörfler Spiel — geweckt wird, kennzeichnen folgende Stellen²²⁵

Lamo:

Wir müssen ihm bummala wecka,
Dass man nicht aus der Haut schröcken.

und etwas später

Maxl:

Er lath hold do, als wan er angfrörth war,
Er rührt sie so wenk als a Kinnstock.

Lamo:

Do hot er ein Eiskluft, hiez müssen mir grobn
Dass ma zu der Herzwurzen kömen.
Oft wem man schon ith höh bringa,
Owa gschickt must ith Socha angreifen.

Der Berliner Anonymus von 1589, der die süddeutsche Altform des Böhmerwaldspieles benützte, kennt eine solche Szene nicht, obwohl er die Hirten andere ziemlich lange Gespräche führen läßt. Auch die Barockspiele wissen im Gegensatz zu den umgeformten

Renaissancespielen von einer solchen Szene meist nichts. Das Brixlegger Spiel weiß davon ebensowenig als die auch sonst wohl — stammliche Eigenart spiegelnd — sehr höflichen sächsischen Spiele des 18. Jahrhunderts. Obwohl man bei den alpenländischen Spielen die Szene eher suchen würde, ist sie doch bei den Barockspielen auch hier (Brixlegg, Hallein) nicht vorhanden. Nur die steirisch-kärntische Gruppe, die teilweise als Renaissancespielgruppe aufzufassen ist, kennt derartige Züge, wohl auch schon infolge der alten Verbindung mit Oberufer. Bei dieser selbst freilich sind diese Scherze wohl jüngerer Entstehung; die Comedia von 1693 zumindest kennt sie nicht. Ob freilich der Comediadruck nicht hier wie in manchen anderen Stücken sich nur als seine gelehrte Rezension beweist, erscheint fraglich.

So scheint denn auf Grund der Verbreitungsfeststellung auch eine gewisse Möglichkeit der Altersbestimmung zu bestehen. Eine Anknüpfung an das einzige mittelalterliche Vorkommen ist wohl kaum zeitlich, doch vielleicht örtlich möglich. Zu einer stofflichen Untersuchung der Szene und der beteiligten Gestalten würde großes Material vorliegen, da auch die Aufnahme in die Adventspiele berücksichtigt werden müßte; doch überschreitet dies den Rahmen der formgeschichtlichen Studie.

Der Gestalten- und Typensatz der Hirtenszenen ist durch die Aufzählung von alten und jungen, schläfrigen und schwerhörigen Hirten nicht erschöpft. Abgesehen davon, daß in der Barockzeit unter dem Einfluß der Schäferdichtung auch Verdopplungen geschaffen wurden, so daß neben den Hirten Schäfer auftreten, oder die jüngeren Schäfer die älteren Hirten überhaupt verdrängt haben können, so hat dieselbe Epoche — aller Wahrscheinlichkeit nach war sie es — auch die Gestalten der Schäferinnen beigezeichnet. Sie sind im deutschen Weihnachtspiel recht selten. Einigemale werden Schäferinnen in nordböhmischen Spielen erwähnt, so in Spittelgrund²²⁶ und in Wermsdorf²²⁷. Doch ist ihr Auftreten hier wie im Traismaurer Krippenspiel²²⁸ wohl geschichtlich so aufzufassen, daß es sich ursprünglich um Szenen vom Guten Hirten handelte, welche — die Verderbtheit der nordböhmischen Spiele ist ungemein groß — mit den Hirtenspielen zusammenfloßen und nur diese Spur hinterließen. Die hübschen Rokokofassungen der Guten Hirten-Spiele sind leider noch nicht untersucht, wodurch sich die Herkunftsfrage auch für diese Gestalt erschwert. Doch handelt es sich meist um sehr lyrische Fassungen, bei denen der Grundgedanke offenbar gelegentlich gelitten hat, da mehrfach die Schäferin als Guter Hirte auftritt und ein Schäfer die Fragerrolle übernimmt, die eigentlich einem Pilger zukommt. Wahrscheinlich ist hier einmal eine Verderbung durch einen Rollentausch eingetreten; die alten Guten Hirten-Szenen enthielten öfter eine weibliche Figur, nämlich die anima peccans — so in der Szene des Böhmenkirchner Passions-spieles (Württemberg) von 1746²²⁹. Andererseits weisen Kärntner Gute Hirten-Szenen wieder die Sünderin in Gestalt einer Schäferin

auf (Magdalenentypus). Wenn hier also die Schäferin an Stelle des Guten Hirten tritt, so ist vielleicht eine Umkehrung des ursprünglichen Verhältnisses am ehesten anzunehmen. Dabei ist Nordböhmen eine der wenigen Gegenden, wo das Spiel vom Guten Hirten von größerer Verbreitung war. Diesen sozusagen unechten, weil nicht ursprünglichen Schäferinnen, stehen jedoch auch Gestalten in anderen Spielen gegenüber, welche von diesem Ursprung weit entfernt sind. Das kleine Salzburger Weihnachtspiel, das Süß überliefert²³⁰, ist ein Umzugspiel, zugleich eines der besterhaltenen Hirtenspiele jüngerer Form, das mit nur drei Personen auskommt: Engel, Hirt und Schäferin (Miadl). Es wurde dieses Spiel nie untersucht, und Süß hat nichts näheres dazu angegeben. Wir stehen mit ihm einer Einzelerscheinung gegenüber, die wie stets die Einzelerscheinungen in der Volkskunst nur schwer einzuordnen erscheinen. Wahrscheinlich aber steht doch das ganze Spiel mit dem theaterfreudigen Salzburg der Barockzeit in Zusammenhang, wo sich schon früh Hirtenspiele auf der geistlichen Bühne finden (1640)²³¹. Die letzte und größte Erscheinung auf diesem Gebiete sind die Szenen mit den Hirtinnen Treinsch (Katharina) und Plondl (Apollonia) im Salzkammergutspiel nach der Ischler Handschrift mit der gewiß unzutreffenden Jahrzahl 1654²³². In ungemein freier Rede, in gutgeformten Gesprächen treten die Gattinnen der beiden Hirten auf — der dritte bezeichnet sich als Witwer. Dies alles weicht von der Volksschauspieltradition in einem Ausmaße ab, daß sich nirgends auf deutschem Boden eine Anschlußmöglichkeit erblicken läßt. Man ist also wohl gezwungen, hier an oberschichtliche Vermittlung von außerdeutschem Spiel- und daher Gedanken- gut zu denken. Tatsächlich findet sich in romanischen Spielen Hirtinnen, so in dem normannischen, um 1804 gedruckten, fünf Hirtinnen (zu neun Hirten). Auch das ältere Weihnachtspiel der Pyrenäenhalbinsel kannte bereits Hirtinnen: So stellt Juan de Encina neben die Hirten Mingo und Gil die Hirtinnen Menga und Pascuala²³³; das Drama ging dort in späterer Zeit denselben Weg, wie die Hirtinnen bei Lope de Vega zeigen. Die Namen der Hirtinnen des französischen Spieles (Cimene, Clorinde, Amarille und Perrone)²³⁴ deuten wohl darauf hin, daß auch in Frankreich Schäferinnen erst unter dem Einfluß der Schäferdichtung aufgenommen wurden. Für das Salzkammergutspiel wird man am ehesten wohl Beeinflussung durch eine außerdeutsch angeregte oberschichtliche Vorlage annehmen dürfen.

Die Topik in den Hirtenszenen geht über die stehenden Figuren und ihre Hauptcharakteristik jedenfalls noch hinaus. Die topische Charakterisierungsart wirkt weiterhin nicht nur mit den textlichen Mitteln, sondern auch durch die Darstellung. Da im Volksschauspiel jedoch die Mittel häufig wie die geistigen Grundlagen der textlichen und bühnenmäßigen Entwicklung zusammenfallen, können beide wohl gleichzeitig besprochen werden. Zu dem weiteren Kreis der Hirtentopik gehört nun das Äußere der Hirten so-

wie der Inhalt ihrer Gespräche und ihr Handeln. Diese drei Elemente scheinen geradezu unlösbar miteinander verknüpft. Denn wenn sich das Gespräch in vielen Fällen um die traditionell kalte Nacht bewegt, so stimmen dazu die Hirtengewänder, welche vorzüglich in Winterkleidern bestehen, und das Gebärdenspiel, soweit es verwendet wird, stimmt auch mit der angenommenen Umwelt überein. Diese Einheitlichkeit erzeugt wieder fraglos das Bild eines gewissen Stiles, der vielleicht der Volkskunst als solcher nicht eigen wäre. Die synthetische Betrachtung etwa einer Hirtenszene auf einer österreichischen Krippenspielbühne wird kaum das Kennwort des Eigenstiles vermeiden können, und auch die landschaftliche Eigenstellung dabei anerkennen müssen, welche diese Darstellung von einer nordböhmischen etwa unterscheidet. Die analysierende Methode wird freilich auch bei derartigen Eindrücken die Einzelemente herauslösen müssen, um zu einer historisch-geographischen Einordnungsmöglichkeit zu gelangen. Die Formforschung kann nur feststellen, daß topische Wendungen auf diesem Gebiet und zwar in den Einzelspielen wie in den Spielgruppen und über diese hinaus feststellbar sind. Einstweilen muß infolge des Mangels an Vorarbeiten vieles beim Versuch einer Charakterisierung bleiben. Die Hirtenkleidung, wird zum Beispiel in den Texten fast nie erwähnt. Bilder und Regiebemerkungen geben wohl einigen Aufschluß, wobei noch dazu kommt, daß jeder Blick in das Gebiet der Krippenkunst zeigt, daß hier eine ganz ähnliche Geistigkeit zu herrschen scheint wie im Schauspiel, wengleich für das Krippengebiet auch noch andere Quellen in Frage kommen, die gewisse Formen angeregt haben können. Im allgemeinen ist bei der Kleidung jenes formende Element, das man als anachronistisch zu bezeichnen pflegt, wohl am auffälligsten vertreten. Die Hirten werden womöglich eben als Hirten dargestellt, wie sie in der Zeit und Gegend der Aufführung bekannt sind. Daß dabei ältere Typen angestrebt werden, geht aus vielen Belegen hervor, wo die Hirten Breithüte oder Dreispitze tragen, die aus der Tagestracht längst verschwunden sind. Winterlich warme Kleidung, meist ein Stück Fell oder ein umgedrehter Pelzrock dient der charakterisierenden Topik. Unmittelbar neben die Kleidung sind die gebräuchlichsten Ausstattungsstücke der Hirten zu stellen, nämlich ihre Stäbe. Diese topisch aufzufassen liegt wohl kein Grund vor, da sie gewissermaßen zur Vorstellung des Hirten gehören. Im Evangelium aber sind sie doch nicht erwähnt, während bereits die mittelalterliche Kunst sich ihrer zur Charakterisierung bediente. Auch im Malerbuch vom Berge Athos heißt es: „Und hinter Joseph und der Heiligsten die Hirten, welche Stäbe halten und mit Staunen Christum anschauen“²³⁵. Verschiedene Regieanweisungen, unter anderem auch die Luzerner Bühnenrodeln sehen gleichfalls die Stäbe als Hirtenrequisit vor²³⁶. Eine Sonderform des Hirtenstabes, nämlich der Stab mit der Schippe (Kelle) am Ende — für das Salz — hat weite Verbreitung gefunden. Spielbilder aus dem Salzkammergut (19. Jahrhundert) weisen diesen Kellenstab deutlich auf. Ihr ältestes

Vorkommen im Spiel wird sich mangels genauer Regieanweisungen schwer feststellen lassen. In den Miniaturen vom Passionspiel von Valenciennes (1547)²³⁷ finden sie sich jedenfalls schon. In der bildenden Kunst scheint zuerst Hugo van der Goes davon Gebrauch²³⁸ gemacht zu haben. Damit aber ist die Bekanntheit des Requisites als eines typischen schon für das 15. Jahrhundert gegeben, da van der Goes wohl der volksnächste der großen altniederländischen Meister jener Zeit war, wie sich unter anderem auch an seinem Paradiesesbild erweist. Van der Goes hat hier wohl naturalistisch Geschautes wiedergegeben: Nicht eine stilisierte Kelle ist es in seiner Darstellung, sondern eine eiserne Schippe, die wie ein Schaufelblatt am Stiel befestigt ist. Die Frage nach der topisch verwendeten Kelle kann nicht von einer sehr naheliegenden zweiten getrennt werden, welche eine weit bekanntere topische Vorstellung betrifft, nämlich die nach dem Vieh, das von Weihnachtshirten gehütet wird. Wenn nämlich beim Salzkammergutweihnachtspiel Kellenstäbe verwendet wurden, die ein Kreuz in die Höhlung gemalt aufweisen, wie dies auch auf Kellenstäbe vorkommt, die der als Gute Hirte dargestellte Heiland trägt, so weist dies doch wohl darauf hin, daß hier die Kelle nicht mehr als Zweckgerät empfunden wurde, sondern formelhaft beigegeben erscheint. In der Tat hat die Kelle am Hirtenstab ja nur bei Schafhirten einen Zweck, da diese häufig Salz ausgeben müssen. Schafe aber sind in der europäischen Volksvorstellung bis heute noch das Vieh, das einst um Bethlehem weidete. Nichts steht davon im Evangelium. Anzunehmen, ob diese Meinung richtig oder falsch sei, gibt es hier nichts, da dies eine Frage der palästinischen Altertumskunde ist, die unseren Stoff nicht im mindesten berührt. Der Überlieferungsweg dieser Vorstellung aber sei kurz betrachtet. Die Bildzeugnisse, die in der Regel auf denselben Vorstellungen beruhen, wie die Ansichten der Spiele, jedoch mehr als deren Regieanweisungen aussagen, zeigen in der ältesten Zeit überhaupt kein Vieh. Erst die Gotik mit ihren beginnenden realistischen Bedürfnissen zeigt die Hirten nicht nur bei der Krippe sondern etwa durch ein Fenster des Stalles, auch auf dem Felde, wo sie dann regelmäßig Schafe zu betreuen haben^{239a}. Es heißt denn auch in der Luzerner Bühnenrodel von 1585 „die drei Weihnachtshirten Sond haben ettliche Schaff am Platz“²³⁹. Die Bühnenrodel von 1597 bestimmt näher: „Hand die Schaff, so die X Brüder vorhin ghept“²⁴⁰. Das jüngere Weihnachtspiel hat die Vorstellung beibehalten, auch dort, wo keine Bindung zum frühneuzeitlichen Spielgut herrscht. Der Gedanke hängt eben nicht nur mit der Spielüberlieferung zusammen, sondern ist in dem Gesamtgedankenkreis der Volksvorstellungen über das Geburtsgeschehen verwurzelt. Seine Quelle ist bisher noch nicht festgestellt; leider wurde ja diesen topischen Vorstellungen und ihren Quellen bisher überhaupt nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt. — In der Krippenkunst, die immerhin auch die Volksvorstellungen spiegelt, finden sich auch noch in der Barockzeit nur Schafe als Herdentiere der Hirten. Die Krippensammlungen beherbergen jedoch auch Krip-

pen, welche zwar volksmäßig aussehen, aber inhaltlich vielfach auch von oberflächlichen Gedankengut erfüllt sind. So nur scheint es erklärlich, daß um 1800 auch Rinder auftauchen. Ich glaube hier keinen volksmäßigen Naturalismus sehen zu sollen, sondern viel eher Einflüsse nazarenischer Gedanken. Die Tradition ist im volksmäßigen Denkgut weit stärker als etwaige formale naturalistische Ansätze, die sich mit einer Milieulehre in Zusammenhang bringen ließen.

Ein derartiger Realismus oder das Streben nach ihm mag vielmehr nicht in den volksmäßigen Erzeugnissen zu suchen sein, sondern in den Quellen, aus denen die Volksvorstellungen schöpften. Wenn nämlich in der Erbauungsliteratur derartige Züge eines sozusagen reflektierenden Natursinnes auftauchen, dann wurden sie gerne zur Auffüllung der leeren evangelischen Formen benutzt und lange beibehalten. So dürfte es mit verschiedenen Charakterisierungsversuchen des Hirten gehen wie auch mit ihren Begeben und Handlungen. Heute zählt die Hirtenmusik, das Spielen und Singen der Weihnachtshirten zum wesentlichsten Vorstellungsinhalt, den man von der volksmäßigen Darstellung dieser Gestalten sich entwirft. Dabei ergibt sich aber bei näherem Zusehen, daß auch hier nicht freie Schöpfung vorliegt, sondern fast jeder Zug durch lange Überlieferung bestimmt erscheint, wobei freilich die primären Quellen fast durchwegs im Dunkeln liegen. Das Singen der Hirten läßt sich nicht sehr weit zurückverfolgen. Es scheint sogar in Deutschland erst in der Barockzeit einzusetzen. Bei den früher spanischen Hirtenspielen, — wie man die Weihnachtseklogen und Farsen der spanischen Dichter des 15. und 16. Jahrhunderts wohl nennen kann — wurden freilich bereits Lieder gesungen, mindestens ein Villancico zum Abschluß. Über die ersten deutschen Hirtenspiele, die noch ins 16. Jahrhundert fallen, sind wir nicht unterrichtet. Dagegen findet sich im 17. Jahrhundert bei den großen Weihnachtsspielen der Alpenländer das Hirtensingen schon vor. Die weitere Entwicklung gehört nicht hierher; doch sollte sie als eine auch kulturhistorisch sehr interessante Seite der Weihnachtsliedgeschichte jedenfalls ausführlich gewürdigt werden.

Im Mittelalter, wo das Hirtenspiel vor der Anbetung gar keine Rolle spielte und höchstens während der Anbetung ein größerer Raum den Hirten und ihrem Tun eingeräumt wurde, spielte das Hirtenlied noch keine Rolle. Es wurde wohl auch in diesen Spielen gesungen, doch meist von den Engeln, die im neuzeitlichen Weihnachtspiel stark in den Hintergrund traten. Dagegen scheint die Ausstattung der Hirten mit Musikinstrumenten doch schon älter zu sein. In den Spielen selbst finden sich im Gegensatz zu vielen lieblichen Barockliedern, wo die einzelnen Instrumente aufgezählt werden, nur wenig Zeugnisse. Seit wann die Vorstellung der musizierenden Hirten überhaupt verbreitet ist, scheint noch nicht erforscht zu sein. In der abendländischen Kunst dürfte wiederum

die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts zunächst als Quellzeit anzusehen sein, wo man von den Hirten der Zeit und ihren Gebräuchen die Übertragung auf die Weihnachtshirten vollzog. Der Meister von Flemalle²⁴¹ zeigt in dieser Zeit einen Hirten mit einem Instrument — einem Dudelsack — am lebendigsten. Im deutschen Norden war das Motiv schon hundert Jahre früher bekannt, wie die Darstellung eines Hirten mit einem Dudelsack auf der Hildesheimer Goldenen Tafel²⁴² zeigt. Auch die Darstellung auf dem Altar der Barfüßerkirche in Hannover (um 1400)²⁴³ gehört hierher. In Süddeutschland taucht zu dieser Zeit das Motiv erst selten auf, so bei Hans Multscher (1437)²⁴⁴. Im ausgehenden 15. Jahrhundert stellt sich wieder Hugo van der Goes in den Niederlanden mit ungemein volksnahen Darstellungen ein: Auf dem Portinarialtar²⁴⁵ zeigt er einen Hirten mit einem Horn, auf dem Berliner Altar²⁴⁶ einen mit einer Langflöte. Diese hier schon bezeugten Instrumente werden auch in der Folgezeit immer wieder genannt. Sie sind also topisch, aber nicht nur durch die Überlieferung in der Kunst, sondern wohl viel eher dadurch, daß sie auch in der Wirklichkeit Hirteninstrumente waren. Das Horn, und zwar das einfache Kuhhorn, bald mit Grifflöchern, bald als einfaches Signalhorn kann dabei als das in den Spielen meist genannte Instrument genannt werden. Es dient freilich weit weniger zum Musizieren als zum Blasen von Signalen und Rufen, die sich auf das Vieh und die Nachbarhirten beziehen. In den Weihnachtspielen hat sich als topische Wendung herausgebildet, daß dieser Hornruf zum Abschrecken der Wölfe diene. In der ganzen Gruppe des Böhmerwaldspieles finden sich die Verse, welche sich auf dieses Hornblasen beziehen. Die Stelle stand wohl auch schon in dem süddeutschen Renaissancespiel, das als Grundlage und Ausgang der Gattung ausgenommen wird und das auf das Stück des Berliner Anonymus von 1589 von Einfluß gewesen sein muß. Die Verse

So blas ich als ein Jägersmann,
So gut als ichs gelernet han

zeigen sich ständig wieder. Das Blasen gegen die Wölfe, findet sich auch in einem humanistisch beeinflussten Weihnachtspiel, das durchaus nicht volksmäßig genannt werden kann, doch manche Volkszüge aufgenommen haben mag, nämlich in Edelpöcks Comedia von 1568; dort meint der dritte Hirt:

Noch will ich mein horn lassen schalln
und wil mit nichten thuen verzagn,
will plasen und die wolf verjagn,
539 Helft schreien meine lieben gselln,
plast munter in das horn frei,
so kumbt verheut kain wolf herbei.

Diese Wolfsabwehr erhielt sich aber textlich nur dort, wo auf den Renaissancetexten weitergebaut wurde. Wie die Böhmerwaldspiele

so bewahren auch die schlesischen noch die Erinnerung daran; die Worte des zweiten Hirten im Batzdorfer Spiel

Ich komm do rei ganz kneweldeke
Ich ho mei Tothorn ofm Reke
Ich ho geblossa of mei Horn,
Ich dos mir währ bale Maul oh Nose zugefromn.

stehen noch in dieser Überlieferung. In den weit mehr barock beeinflussten Spiele der Alpenländer sind solche Gedanken zurückgedrängt, und statt der Hörner dringen nun wirkliche Musikinstrumente ein, und zwar die bereits erwähnten in die Hirtenkultur passenden wie Schalmei und Dudelsack, den zum Beispiel das Salzkammergutspiel erwähnt. Auch in schlesischen Spielen wird dieses Instrument erwähnt aber meist mit der für Schlesien typischen Selbstverspottung, auf Grund derer bemerkt wird, es habe das Instrument irgendeinen Schaden, es seien ihm die Pfeifen abgebrochen. Ähnlich berührt es, wenn im Engelsberger Spiel der Jäger die Hirten zum Flötenspiel auffordert, die Produktion dann jedoch entsetzt ablehnt:

Jäger:

Cordon ergreif deine Hirtenpfeif
Und spiel mir eins darauf.

(Cordon pfeift und tanzt)

Jäger:

Still, still, holt om,
Dos ist ja nur ein wildes getön,
Das geht nicht wie eine Flaute so schön²⁴⁷.

Die Hirtenmusik wird bedeutend öfter in Liedern erwähnt als sie in den Spielen selbst vorkommt.

Diese typischen und topischen Züge schufen allmählich das Bild der Weihnachtshirten, wie sie bei ihren Herden wachen und vom Verkündigungengel erschreckt werden, in freudiger Hast nun zum Gotteskind in den Stall eilen um es anzubeten. Diese Szene nun gehört ihrem Wesen nach weniger zu den Hirtenspielen als zu den Gestalten der Hirten überhaupt, und ist daher am besten im Zusammenhang mit den übrigen Szenen um das Gotteskind in der Krippe zu betrachten.

Szenen um das Gotteskind.

Der Kern der ursprünglich liturgischen Weihnachtsfeier war die Anbetung des neugeborenen Christuskindes, einmal durch die Hirten, dann durch die Könige. So setzte die Entwicklung in Frankreich im 10. Jahrhundert ein und verbreitete sich über West- und Mitteleuropa. Im Verlauf der Entwicklung der Spiele in den Volkssprachen wurde aber bald diesem Kernstück nicht jene überwälti-

gende Beachtung geschenkt, die man eigentlich hätte erwarten können. In dem einzig möglichen Vergleichsobjekt, der Entwicklung der Osterspiele stand doch stets die Haupthandlung im Mittelpunkt des Interesses: die Auferstehung in den passionslosen Spielen und die Kreuzigung in den eigentlichen Passionspielen waren die gegebenen Höhepunkte der Handlung. Daß sich in den Weihnachtsspielen das Beiwerk zu oft größerer Bedeutung als die Haupthandlung aufschwingen konnte, lag wohl darin begründet, daß hier kein darstellbarer Höhepunkt gegeben war. Die Geburt als solche, der wirkliche Kern des Spieles ist nicht darstellbar. Damit wird aber der Szene wie der Gesamthandlung die Spitze abgebrochen, was wohl als Hauptgrund für die mehr nebensächliche Behandlung gerade der Hauptszenen angesehen werden muß. Daher sind denn auch die formelhaften Fügungen um dieses Kernstück nicht so zahlreich und anziehend, als dies bei anderen Handlungsteilen von minderer Wichtigkeit der Fall ist. Um im folgenden die typischen und topischen Fügungen um diesen Handlungskern besser beleuchten zu können, seien zunächst die Szenen als solche herausgehoben. Wir haben es im wesentlichen mit drei Anbetungsszenen zu tun, welche bereits an sich als topisch aufzufassen sind. In den deutschen Spielen geht den Szenen der Hirten und Könige, die evangelische Grundlagen und daher internationale Bekanntheit besitzen, eine erste Szene voran, welche man als die Uranbetung bezeichnen möchte: das Verhalten des heiligen Paares zum göttlichen Kind. Hier scheint eine deutsche Entwicklung vorzuliegen, deren Sondergestaltung wir im folgenden näher betrachten müssen, da sie auf das engste mit einer meist ganz formelhaften Szene verbunden ist, nämlich dem Kindelwiegen.

Das Kindelwiegen ist eine in längeren Spielen eingebaute Szene, kommt — in jüngeren Formen — als eine fast selbständige Szene vor und ist auch ein häufig bezeugter Brauch, der nicht eigentlich spielmäßigen Charakter zu tragen braucht. Schon daraus ist zu verstehen, daß es bisher nicht gelang, sowohl die Quellen dieser Formen ganz auszuschöpfen wie auch die Grenzen und die Verbreitung zulänglich abzustecken. Das auffälligste Vorkommen ist jedenfalls das in den spätmittelalterlichen Spielen der Hensler-Gruppe, welche zusammen mit dem Erlauer ludus in cunabulis Christi denn auch als Kindelwiegspele von Berthold²⁴⁸ bezeichnet werden, da diese Szene ihr markantestes Merkmal ist und sie von den anderen Spielen grundlegend unterscheidet. Daneben aber tritt der vielbelegte kirchliche Brauch, der seit dem 15. Jahrhundert in der Literatur erwähnt wird. Daß diese beiden Erscheinungen die Ursprungsfrage der jüngeren Kindelwiegspele nicht erleichtern, ist klar, besonders wenn man die Tatsache ins Auge faßt, daß diese dritte Gruppe, die denselben Namen beansprucht, mit den beiden ersteren wohl verwandt, aber nicht gleich ist. Dazu kommt noch die bis heute ungelöste Ursprungsfrage, welche mit den bisherigen Zeugnissen allein nicht recht lösbar erscheint. Wenn

auch die Spielszene nur auf deutschem Boden belegt ist, so scheint der kirchliche Brauch, der stets mit dem Vorhandensein einer Wiege verbunden ist, wenigstens durch ein Zeugnis über die deutschen Grenzen hinaus zu reichen, nämlich durch eine oberitalienische Kirchenwiege des 15. Jahrhunderts.

Schon stofflich stellt uns diese Szene, um zunächst von den Brauchzeugnissen abzusehen, vor viele Fragen; ist sie doch häufig die einzige Szene des Spieles, in der die heilige Familie ganz nur mit sich beschäftigt erscheint. Zwischen der Herbergsuche und der Hirtenanbetung steht diese fast immer lyrische Szene auch schon im mittelalterlichen Spiel einsam da und erhält so eine ganz eigene Bedeutung.

Der Terminus „Szene“ bringt in Bezug auf die geschichtliche Entwicklung die eigenartige Freiheit, welche dieser Erscheinung anhaftet, nicht genügend zum Ausdruck. Das Kindelwiegen ist nicht nur „Spielszene“ sondern auch eigenständiger Brauch. Sollte zwischen diesen beiden Erscheinungen kein ursprünglicher Zusammenhang bestehen? Bei der sicherlich ältesten Textüberlieferung handelt es sich doch jedenfalls um kein Spiel, sondern um ein Dialoglied, — welches vielleicht gar nicht mit verteilten Rollen, sondern vom Chor gesungen wurde, — „do man das kindlein wieget“. Nach allen Zeugnissen aber ist es deutlich, daß es sich dabei um einen Brauch handelt, welcher sich vom 15. Jahrhundert an bis teilweise ins 19. Jahrhundert erhielt, um kein Spiel und keine abgesplitterte Spielszene sondern um einen vom dramatischen Ritus im engeren Sinn losgelösten Brauch. Das Volksschauspiel kennt derartige Seitenäste ja auch auf anderen Gebieten und man kann diese Erscheinung doch wohl in eine bestimmte Gruppe einreihen. Manchmal handelt es sich dabei um dramatische Vorformen, die später in das eigentliche Schauspiel eingegliedert wurden, manchmal gewiß auch um Nachklänge. Der Palmesel und das mit ihm verbundene Brauchtum läßt sich gewiß als Analogie heranziehen, wengleich seine Stellung ebenso unklar ist wie die des Kindelwiegens. Er wurde jedenfalls schon im 10. Jahrhundert in Augsburg umgeföhrt, während ausgedehnte Passionsspiele erst im 13. Jahrhundert aufgeföhrt werden. Bei den Christihimmelfahrtsspielen ist es ebenfalls unklar, wo hier der Brauch aufhört und das eigentliche Spiel beginnt. Häufig war das Aufziehen der Christusfigur mit einem dramatischen Text verbunden, häufig aber fehlte dieser auch und der Brauch allein ist bezeugt. Wir werden wohl daran gut tun, diese halbdramatischen Bräuche zu einer eigenen Gruppe zusammenzufassen, als volksreligiöse Bräuche, deren Beziehungen zum Schauspiel erst stets im Einzelfall klargelegt werden können. Auf dem Gebiete des weltlichen Volksschauspieles gibt es übrigens ganz ähnliche Zwitterbildungen, denen man einerseits halbdramatisches Gepräge nicht wird absprechen können, ohne sie andererseits als Schauspiele bezeichnen zu wollen; es sei nur an den Wasservogel erinnert sowie an den Übergang vom Schwert-

tanz zum Schwerttanzspiel. Alle diese Erscheinungen weisen jedenfalls auf die tiefe Einbettung derartiger Bräuche im Volksdenken hin, welche die Ausscheidung des Spielgutes als gesunkenes Kulturgut aus dem gesamten Volksgut als überflüssigen Rigorismus erscheinen läßt. Im Falle des Kindelwiegens drängt sich der Vergleich mit dem Himmelfahrtsbrauchtum und dem Palmeselzug sehr deutlich auf. Es mag bei allen drei Erscheinungen der historische Ablauf wohl der gewesen sein, daß das materielle Substrat sehr stark im Vordergrund des Interesses stand — Wiege, Christusstatue, Palmesel — und der mit den Gegenständen vollzogene Ritus und allenfalls noch die an die Handlung geknüpften Lieder bereits das Ereignis soweit markierten, daß ein außerdem noch vorhandener Text, eine dramatische Wechselrede ganz gut verloren gehen konnte, ohne daß die Gesamtheit des Geschehens dabei zu Schaden gekommen wäre. Man wird sich eine derartige Entwicklung vor allem bei der Wanderung dieser Bräuche von der Stadtkirche in die Dorfkirche so vorzustellen haben. Die Osterfeiern der Spätzeit, von denen uns etwa der bekannte Eulenspiegelschwank (Straßburger Ausgabe von 1515, XIII. Historie) ein Bild entwirft, waren ja auch durchaus keine genauen Kopien der städtischen Feiern. Beim Kindelwiegen scheint es tatsächlich so, als ob Spiel und Brauch wohl eine ursprüngliche Einheit dargestellt hätten, das heißt, als ob ältere Spiele den Brauch in dramatischer Form ausgeführt hätten — wobei die Herkunft dieser ältesten Form hier unerörtert bleiben muß — während die Ableger nur den Brauch und die dazu gehörigen Lieder übernahmen. In dieser Form mag der Brauch in das volksmäßige spätmittelalterliche Spiel rückübernommen worden sein, — eine Einzelentwicklung — während der Brauch selbst in der vereinfachten Form jahrhundertlang weiterlebte. Die jüngeren Spiele müssen zunächst landschaftlich angeordnet und gesichtet werden, bevor auf diese Frage eingegangen werden kann.

Es ist nicht der Zweck dieser Untersuchung, der Geschichte des Brauches selbst nachzugehen. Eine endgültige Darstellung steht eigentlich noch aus, ebenso eine gute Zusammenfassung sämtlicher Belegstellen. Die geläufigen Nachrichten wurden dagegen schon öfter aufgezählt, so die Nachricht beim Mönch von Salzburg — welcher wohl sicher nicht der Verfasser des deutschen Resonet in laudibus ist —, bei Joannes Boemus, bei Thomas Naageorgus und anderen. Aus den bisherigen Zusammenstellungen geht nur klar hervor, daß vom 14. bis zum 16. Jahrhundert der Brauch in den katholischen Kirchen geübt wurde und sich großer Beliebtheit erfreute, außerdem aber auch heftige protestantische Ablehnung erfuhr. Sein Weiterleben über diese Epoche hinaus, das für das jüngere Volkschauspiel wichtig erscheint, hat bisher weniger Beachtung gefunden. Der Brauch überdauerte nämlich den Dreißigjährigen Krieg und bezeugt so wie manche seiner Verwandten, daß in der Barockzeit die Fäden aus dem Mittelalter nicht nur nicht

abrissen, sondern eher wieder aufgenommen wurden, was auch für die Volkschauspielgeschichte von größter Wichtigkeit ist. Eine Stelle bei Christian Weise (Die drei ärgsten Erznarren, 1673) welche einiges von volksmäßigen Weihnachtsbräuchen berichtet, spricht auch von der „Vanitaet“, dem „kindischen Kinderwiegen“. Die sonst nicht sehr kirchenfrohen Mägde gingen nämlich dies eine Mal in die Kirche: „sie rissen sich nicht umb die Predigt oder sonst umb den Gottesdienst: sondern sie würden in der Kirche das Kind wiegen, den Vogelsang und den Stern mit den Cimbeln gehen lassen“²⁴⁹. Dies bezeugt den Brauch als in der Kirche geübt noch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wenn wir auch über die Form nicht näher unterrichtet werden, wie dies wohl die protestantischen Eiferer des 16. Jahrhundert taten. Mit dem Brauch hat sich auch jenes Lied, die deutsche Umformung des Resonet in laudibus erhalten, welche schon in den ältesten Nennungen erwähnt wird. Da es stets in inniger Verbindung mit allen Formen des Brauches — auch mit den dramatischen — gewesen zu sein scheint, so sei auch auf seine Geschichte kurz hingewiesen. Seine Verbreitung im Mittelalter wurde von Berthold ohne durchschlagenden Erfolg untersucht. Es erhielt sich jedenfalls seit dem 15. Jahrhundert in breitester Schicht, wobei nur in den Zeugnissen die Brücke vom 16. Jahrhundert zu den in der Gegenwart aufgezeichneten Spielen etwas schwach erscheint. Einige geringe Zeugnisse mögen hier genannt sein. Im 16. Jahrhundert soll das Lied derart beliebt gewesen und bei weltlichen Gelegenheiten verwendet worden sein, daß man es jungen Eheleuten am 2. Hochzeitstag als Ehestandslied²⁵⁰ sang. Im 17. Jahrhundert läßt sich ein bisher augenscheinlich übersehenes Einzelzeugnis namhaft machen, das die Beliebtheit des Liedes jedenfalls zeigt: Ein quodlibetartiges Lied im „Venusgärtlein“ enthält nämlich die Verse

Joseph lieber Joseph mein
last uns heute fröhlich sein²⁵¹.

Ob das Volkslied von der Kindsmörderin, das Schiller zur Vorlage seines Jugendgedichtes diente, mit seiner formelhaften Fügung

Josep, lieber Joseph, was hast du gemacht²⁵²

von dem alten Kindelwiegelied beeinflusst war, dürfte sich schwer entscheiden lassen. Hier ist nun die Geschichte dieses Liedes nicht weiter zu verfolgen, sondern nur die szenischen, spielmäßigen Formungen, die es seit dem Mittelalter gefunden hat. Bevor wir auf diese Frage eingehen, ist eine Vorfrage der Typik zu erledigen, welche die Stellung des hl. Joseph in diesen Spielen betrifft. In den mittelalterlichen Kindelwiegeszenen steht nämlich Joseph noch einigermaßen gleichgestellt neben Maria, wenn sich auch hier, besonders im Hessischen Spiel deutliche Ansätze zu einer humoristischen Auffassung seiner Gestalt zeigen. Im jüngeren Spiel dagegen dringt diese humoristische Note, die aus dem Nährvater Christi eine ausgesprochene komische Figur macht, mit Be-

tonung seiner Greisenhaftigkeit, auch in die Kindelwiegszenen ein, weshalb die Entwicklung dieser Typik hier etwas näher erörtert sei. Wir haben wieder eine apokryphe Quelle als den ersten Anfang der Entwicklung vor uns; auf Grund des sogenannten Pseudo-Matthäusevangeliums wurde nämlich Joseph ein ungewöhnlich hohes Alter zugeschrieben, das in der mittelalterlichen Überlieferung immer wieder aufgegriffen wird. Allmählich verstieg man sich dabei zu ganz unglaublichen Zahlenangaben: In einem französischen Gedicht „Le mariage Nostre Dame“ (um 1400) legte man ihm sogar 200 Jahre auf²⁵³! Diese Altersangaben schufen nun in Verbindung mit seiner Scheinvaterschaft die Grundlage für eine Darstellung, welche häufig als Typik des „komischen Alten“ zu bezeichnen ist²⁵⁴. Im Spätmittelalter sind diese Vorstellungen in der bildenden wie in der darstellenden Kunst deutlich ersichtlich. Was aber in dieser derben Zeit bis zur Zote gesteigert werden konnte, das lebte, wenn auch in gemilderter Form im jüngeren Volksschauspiel mit formelhaften, humoristischen Zügen fort: die Betonung des Alters und seiner Gebrechen. Im Zuge dieser Entwicklung liegt es auch, daß das Kindelwiegen in zwei wesentlich stofflich verschiedenen Formen weiterlebte, nämlich in der ursprünglichen, ernsthaften und in einer humoristischen Kontrafaktur derselben.

Diese Unterteilung der Kindelwiegtexte ist nicht die einzige, welche sich auf Grund der vorliegenden Fassung treffen läßt. Wir müssen vielmehr schon in den ernsthaft gebliebenen Formungen wieder zwei Gruppen unterscheiden. Die erste ist der ursprüngliche Dialog, wie er etwa in dem Lied des Mönchs von Salzburg vorliegt. In dieser Form wird der Dialog auch in der Sterzing-Hessen-Gruppe verwendet. Die oberflächlichen Dramatiker der Renaissance und Barockzeit müssen in diesem Fall erst gar nicht berücksichtigt werden. Für sie gibt es eine derartige Szene nicht. Dagegen kommen die volksmäßigen Renaissancespielgruppen für die Weiterführung der Überlieferung in Betracht. Das Oberuferer Spiel schließt das Dialoglied, das Maria mit der Strophe beginnt

224 Ach Joseph mein!

Wie mag die Welt so untreu sein²⁵⁵!

direkt an die Herbergsuche an. Es handelt sich eigentlich nur um drei Strophen. Die Comedia von 1693 weist aber diese Strophen nicht auf. Es ist die Frage, ob sie damals noch nicht gesungen wurden, oder ob der Bearbeiter des Druckes sie — vielleicht als katholisch — wegließ, eine Frage, die wir kaum werden entscheiden können. Die Möglichkeiten erscheinen einander gleichwertig. Man glaubt aber doch die Töne des alten Liedes aus dem sonstigen Text herauszuhören: wenn Kaspar Joseph anredet:

685 Wolan Joseph, lieber Joseph mein,
Lasse dir das Kind empfohlen sein!

so ist doch anzunehmen, daß diese formelhafte Fassung durch die Erinnerung an das alte Lied geschaffen worden sein könnte. Die barocken Umformungen der Oberuferer Grundlage auf alpenländischem wie auf sudetendeutschem Boden haben Lied und Szene abgeworfen. Das Böhmerwaldspiel dagegen, von dem wir eigentlich nur barockisierte Fassungen besitzen, scheint streckenweise überhaupt auf den Tönen dieses Liedes aufgebaut zu sein. Der Berliner Anonymus zeigt die Szene nicht, sodaß wir hier wieder über die Altersverhältnisse im unklaren bleiben. Dafür läßt sich an den jüngeren Fassungen die zweite ernsthafte Fassung deutlich erkennen. Es finden sich hier nämlich sowohl die zweistrophige Form, allerdings an ganz unvermuteter Stelle, nämlich nach der Anbetung der drei Könige in die Form dieses Liedes gebracht. Maria fragt an:

O Josef mein!

Was mag das für ein Getümmel sein²⁵⁶?

worauf Joseph nachsieht, meldet, die Könige Einlaß begehren und endlich zugelassen werden — alle in der Form dieses Liedes. So unglaublich es scheint, so hat man doch sogar darauf Wert gelegt, ständig auf „— ein“ zu setzen, was manchmal nur mit Schwierigkeiten von statten ging. Die Form dieses Zwiegesanges findet sich aber noch ein drittesmal — eigentlich ist es die erste Stelle im Text — verwendet; es handelt sich nämlich um den Herbergszwiegesang, von dem sich eine einzige Strophe schon in Oberufer zeigt. Hier finden wir nun die weit verbreitete Vollform des Liedes, welche beginnt:

O Josef mein!

Schau mir um ein kleines Oertelein²⁵⁷.

Dieses Lied ist wohl als eine absichtliche Kontrafaktur des alten Wiegenliedes für die lyrische Form der Herbergsuche anzusehen. Hier schließt auch der steirisch-kärntische Spielkreis an, welcher wieder einmal seine verhältnismäßig enge Verbundenheit mit dem Böhmerwaldspiel bezeugt. Man kann, wie vielleicht auch in anderen Fällen wohl so weit gehen, zu behaupten, daß hier die innere Zerteilung der vier Renaissancespielgruppen sichtbar wird, welche alpenländisches und böhmerwäldler Gut als bayrische, oberuferer und schlesische Spiele dagegen als mitteldeutsche Gruppe zusammenschließt. Im schlesischen — also ostmitteldeutschen — Spielgut tritt nämlich die Kindelwiegszene in ein ganz anderes Stadium als sich bisher vermuten ließ. Die schlesischen Stubenspiele, auch in ihrer ältesten Fassung weisen nämlich wohl auch liedmäßige Fassungen der beiden ernsthaften Formen auf, doch zeigen sie auch die dritte, nämlich die humoristische Kontrafaktur. Diese besteht im wesentlichen in einer ganz eigenartigen Topik: während nämlich in den ersten Fassungen Joseph stets willig auf die Wünsche Mariens eingeht — erst auf den, das Kind wiegen zu helfen, später auch auf eine Anzahl anderer — zeigt er sich in der

Kontrafakturfassung nicht mehr so gefügig. Er lehnt es mit Bezugnahme auf sein Alter und auf die herrschende Kälte ab, sich derart anzustrengen. So lautet denn nun dieser Dialog:

339 Joseph, lieber Joseph mein,
hülff mir wiegen mein Kindelein:
es wil alle Zeit gewieget sein.

Eya, Eya.

Wie soll ich dier denn daß Kindela wiega?
Kon ich doch knop meine Fingerla biga;
o, mier thun doch wie meine Lenda,
ich kon mich knop wenda. (Breslauer Herodes).

Das ist nun doch ein ganz anderer Ton! Dieser mürrische alte Mann, der gleich im folgenden sich auch noch als gefräßig entpuppt, wird offenbar so lächerlich als möglich gemacht. In einer großen Anzahl von Formen sehen wir diese Fassung, deren ältester Beleg der Breslauer Herodes ist, über jenes Siedlungsgebiet sich erstrecken, welches im allgemeinen als mit mitteldeutschen Elementen durchsetzt angenommen werden darf, nämlich Schlesien selbst, dann Ostniederösterreich²⁵⁸ und die deutschen Siedlungen in Ungarn²⁵⁹. Da sich auf diesem Gebiet aber nur wenig Stubenspiele erhalten haben, muß die zahlenmäßig weitaus bedeutendere Gruppe der Umzugs Spiele mitherangezogen werden. In diesen findet sich schon das ernstgebliebene Kindelwiegen als alte Szene mitunter. Weit stärker freilich tritt die Kontrafaktur hervor, wo Joseph neben Maria zu stehen kommt, nämlich im Adventspiel. Obgleich die Worte hier ja eigentlich sinnlos sind, wurden sie dennoch aus dem Stubenspiel mit herübergenommen und womöglich noch derber gestaltet. Joseph kann seinen Kragen, seinen Buckel, seinen Finger nicht biegen, da sie steif, alt, krumm sind. Dafür wird er nicht nur gescholten, sondern manchmal auch geschlagen. Diese Topik weist zurück auf die Szene des Hessischen Spieles, wo sich Joseph mit dem Wirtsgesinde herumprügelt. In dem schlesischen Spiel handelt es sich um folgende Szene:

Christkind: O Joseph mein

Joseph: Was soll denn mir schon wieder sein?

Christkind: Wieg mir das kleine Kindelein!

Joseph: Wie kann ich denn doas kleene Kindel wiagn
ich koan men als krumm Puckel salber ne biaga!

Christkind: (schlägt den Joseph mit der Rute über den Rücken
und spricht:)

Ich werde dir'n binden.

Joseph: Nun muß ich mich wieder rein finden.

Auch diese Neuform hat Weiterbildungen mitgemacht, bei denen sich Joseph jedesmal einer anderen Sache nicht unterziehen will, wie er früher eine jede auf sich nahm. Es handelt sich jedenfalls um einen ganz deutlich erkennbaren Topos, dessen Entstehungsort

und -zeit eigentlich ganz unerforscht sind. Nach der Verbreitung werden wir wohl auf einen ostmitteldeutschen Besitz schließen dürfen. Seine Entstehungszeit kann verhältnismäßig früh sein. Er gehört in seinem Gesamtcharakter wohl am ehesten zu den derben Hirtenspiessen, die sich ja auch zeitlich nicht festlegen lassen, für die der älteste Beleg aber gleichfalls der Breslauer Herodes ist.

Bevor wir auf die beiden wichtigsten Anbetungsszenen zu sprechen kommen, seien zwei Sonderfälle erwähnt, welche für eine sonst nicht belegte Anbetungsszene zeugen, nämlich durch fromme Frauen. Etwas derartiges findet sich im St. Gallner Spiel von der Kindheit Jesu, wo die Töchter Sion (töhrän von Syon) anbetend — nach den Hirten — nahen, ihr Loblied singen und von Maria bedankt werden²⁶⁰. Klapper hat es wahrscheinlich gemacht, daß hier die obstetrices des Pseudo-Matthäus mit allegorischen Gestalten der Antiphone verschmolzen sein dürften²⁶¹. In einer ganz anderen Spielschichte finden wir wieder Frauen vor der Krippe: in der Szene der Opferweiblein des St. Pöltner Krippenspielles²⁶². Diese sonst nie belegten Opferweiblein sind die Frauen der Hirten, welche hirtentmäßige Gaben darbringen, fast keinen Text zu sprechen haben, und nur ein Lied gemeinsam singen. Es handelt sich offensichtlich um eine Weiterspinnung der Hirtenszene, vielleicht ursprünglich von romanischen, barocken Formungen ausgehend (Vergleiche oben S. 77).

Die Hirtenanbetung selbst ist ein Kapitel, das vor allem eines Problems wegen Beachtung verdient: nämlich der Besenkung wegen. Hier liegen eigenartige Züge vor, die im Zusammenhang betrachtet werden müssen. Die Entwicklung der Anbetung selbst jedoch sei zuvor dargestellt. Nur von ihr nämlich wird im Evangelium gesprochen. In den lateinischen Spielen blieb man nicht lange bei dieser Einfachheit, sondern fügte bald legendäre Züge hinzu. So gestaltet sich der Gang zur Krippe im Benediktbeurener ludus²⁶³ sehr lebhaft, da abwechselnd ein Engel und ein Teufel die Dahinschreitenden zu beeinflussen trachten. Die Anbetung selbst freilich geschieht in streng hieratischer Form:

Deinde procedant pastores ad presepe cantando hanc antiphonam:

Facta est cum angelo multitudo celestis —
Quo cantato adorent puerum.

In den deutschen Spielen verhalten sich die Hirten nicht mehr stumm, wenn sie anfänglich freilich auch nicht viel sagen. So findet sich im St. Gallner Spiel nur ein zwölf Verse langer Spruch, besser ein Gebet. Hier wie bei vielen Spielen fällt die Betrachtung über das Thema der Kindgestalt Gottes auf

Christ herre, den diu magd gebar,
swie wir dich für ein kint sehen —²⁶⁴.

Klapper macht es wahrscheinlich, daß von diesem Anbetungs-spruch mehrere Verse auf ein Kirchenlied, nämlich das berühmte

zurückgehen. Mit dem Sinken des Mittelalters belebt sich diese Szene nach der Verkündigung zusehends. Das Künzelsauer Fronleichnamspiel²⁶⁶ läßt seine drei Hirten zunächst miteinander reden — drei kurze Monologe — sodann spricht der erste Hirt zu den Eltern des Kindes. Joseph zeigt das Kind, worauf der zweite Maria bittet, es sie sehen zu lassen. Maria antwortet und gewährt die Bitte, wonach alle drei nun wieder je einen Monolog, besser ein Gebet sprechen. Von Geschenken ist in diesen Spielen übrigens noch keine Rede. Wir bemerken aber, wie sich die Technik des Dialoges langsam hebt. Im Egerer Spiel halten die Hirten zwischen den beiden Phasen der Verkündigung zwei Dialoge ab, gehen sodann singend nach Bethlehem und beten dort das Kind in zwei etwas längeren Monologen an, wieder, ohne von Geschenken zu sprechen²⁶⁷. Im niederhessischen Spiel ändert sich der Gesprächsinhalt. Nach längerem Hin- und Herreden grob-scherzhafter Art entschließen sich die Hirten zur Anbetung und sprechen zum Kinde jeder einen langen Monolog. Sie äußern aber weniger die Freude über seine Geburt oder ihre Verehrung, sondern tragen endlose Bitten vor und suchen ihre gesamten, oft sehr irdischen Sorgen abzuladen. Nicht nur der verständliche Hirtenwunsch

445 ich bitte dich dorch dy namen drij,
das du uns machest von wolffen fri,
dy dij schoff enwegk tragen
das ich nicht dorffe nachia gen!

findet sich hier, sondern andere Wünsche, die besonders auf das Futter für Mensch und Vieh Bezug haben. Ausführliche Detaillierung des Wunsches soll wohl seine Dringlichkeit bezeugen:

510 los unss ia dy bottermilch geratten
unnd das molken dartzu,
das wir des morgens frue
haben eynen magen vol.

Geschenke sind von diesen nur fordernden Betern nicht zu verlangen. Die Sterzinger Fassung, die in so vielen Stücken der hessischen ganz ähnlich ist, zeigt ein ganz anderes Gesicht. In weitaus altertümlicher Art, frei von derart körperlichen Elementen sprechen die Hirten, mehrmals alle drei nacheinander. Ihre Gebete sind den Künzelsauern ähnlicher als den hessischen. Diese ernsthaftere Richtung setzt sich dann auch im humanistischen Drama fort. Edelpöck läßt seine vier Hirten ihre Gebete nacheinander verrichten, ohne daß es zu einem Dialog oder zu derartigen Wünschen käme. Mehrfach zeigt sich in dieser Zeit eine gewisse Scheu, die Anbetung selbst darzustellen. Funckelin etwa läßt nach Wellers Inhaltsangabe seine drei Hirten Photir, Grigorus und Nozer nur nach dem Stalle gehen, ohne aber die Anbetung selbst zu zeigen²⁶⁸. Bei Knaust unterhalten sie die Hirten zwar nach der Verkündigung sehr lebhaft, dann aber spricht 561 ff. der primus pastor zu Maria ein

kurzes Gebet, worauf er zusammen mit den anderen, una cum ceteris, das Kind anbetet.

569 Gegrüßet seistu Kindlein zart.

Lasius in seiner untraditionellen Art zeigt die Anbetung wieder nicht, dafür aber die Hirten vorher wie nachher. Krüger läßt sie nur vorher auftreten. Der Berliner Anonymus unterscheidet sich gründlich von den anderen protestantischen Spielen. Es läßt die Hirten schon untereinander mehr reden, entwickelt sogar einen allerdings sehr schüchternen Dialog mit Joseph, worauf die eigentliche Anbetung 393 ff. erfolgt, deren Reden jedenfalls weniger steif und gedankenbeschwert als die früheren sind, sondern mehr das kindliche Element betonen. Er hat dabei geschickt jene Teile von Lasius verwendet, welche dort die Hirten auf dem Gang zur Krippe sprechen. — Wie diese humanistischen, Oberschichtlichen Spiele den wichtigsten Topos, die Besenkung noch gar nicht kennen, so scheint es auch bei den barocken Dramatikern zu sein. So ist es bei Rheterus, bei dem übrigens die fortgeschrittene Dialogtechnik deutlich ersichtlich ist, wenn er die Hirten vor den eigentlichen Gebeten einen lebhaften Dialog führen läßt, so ist es auch bei Seger, der die 7. und 8. Strophe des Lutherschen „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ den Hirtenworten zu Grunde legt und der sie das Kind küssen läßt²⁶⁹. Das Bild ändert sich erst bei den volksmäßigen Renaissancespielen. Das Böhmerwaldspiel kennt in allen jüngeren Fassungen eine Anbetung, welche sich von den bisherigen gründlich unterscheidet. Die Verse sind dabei in allen Fassungen dieselben, die eingelegten Lieder können wechseln. Die Hirten kommen hier zum Stall, wo sie Joseph anspricht:

Bomalo, bomalo, ihr grobe Leuth,
Ihr schröckt mirs Kind mit sammt dem Weib²⁷⁰!

worauf sie sich entschuldigen, ein Lied singen und danach zur Anbetung und Geschenküberreichung ihre Gebetsmonologe sprechen, in denen die Geschenkdarbringung eine wesentliche Rolle spielt: Der erste meint:

Grüb dich Gott Maria rein
Sammt den kleinen Kindelein!
Was soll ich den Kind verehren?
Kass und Buter ists a nith gern.
Ich will mich ova nich long bedenka,
Und will ihm ah jungs Lampel schenka.
Das Fleischl schön lind siedn und kocha
Und aus dem fehl ein Bölzel mocha,
Damit dass Kind a nith a so hart frierth²⁷¹.

Das sind freilich ganz andere Töne, als sie bisher laut wurden. Joseph und Maria danken kurz den Schenkern, worauf die Hirten das Kind wiegen und umtanzen, somit eine Form der Anbetung aufnehmen, welche gleichfalls alt bezeugt ist, hier aber nicht näher

verfolgt werden soll, da dazu kein Text vorhanden ist und die mit der Brauchtumsforschung hier eng verknüpfte Theatergeschichte der Spiele noch sehr im argen liegt. Die Oberuferer Gruppe gestaltet die Szene in ihrer Art zugleich lebhafter und gemäßigter. Die Mäßigung liegt im Ton, die Lebhaftigkeit in der Technik der Dialogformung. Schon die Comedia von 1693 zeigt diese kurzen Dialogreden mit Einbeziehung aller vorhandenen Personen. Die Anbetung selbst geht nach Anfrage und Auskunft durch Joseph vor sich; die drei Hirten sprechen je einen kurzen Monolog, in dem das Kindhafte des Gotteskinds deutlich betont wird. Die Nennung des jeweiligen Geschenkes geht nicht wie beim Böhmerwaldspiel auf Kosten jedes anderen Gedanken, sondern beansprucht nur die beiden letzten Verse; schließlich danken Maria und Joseph. Die jüngeren Fassungen der Gruppe weichen von dieser textlichen Gegebenheit kaum ab, nur die barock umgestalteten Formungen weisen Erweiterungen, Verstärkungen, kräftigere Betonung des Dargebotenen auf, wie auch stilistische Umformungen. Es ist typisch barock, daß auch stoffliche Erweiterungen nicht fehlen, obschon sie sich auch in bescheidenen Grenzen halten. So kommt im Eisenerzer Spiel zu dem alterwähnten Fläschlein Milch — eine Semmel hinzu²⁷². Was hier überhaupt an Geschenken geboten wird, muß unten noch näher ausgeführt werden. In der Barockzeit hatte man jedenfalls für diese Topik große Vorliebe; erst das ausgehende 18. Jahrhundert brachte wieder nüchternere Formen. In den großen barocken alpenländischen Spielen hält auch die dramatische Technik mit den anderen Stilelementen Schritt; die Eltern des Kindes werden schon viel mehr ins Gespräch gezogen und gleichzeitig dadurch auch aus ihrer überirdischen Sphäre gerückt. Nur ein Unterschied wird eigentlich immer gewahrt: Wenn man auch für die Anbetenden die Mundart wählte, was gerade im alpenländischen Barockspiel vorkam, so sprach Maria auf jeden Fall und meist auch Joseph die Schriftsprache. Die groben schlesischen Spiele, die sich in der Entwicklung von den alpenländischen nicht sehr unterscheiden — meist folgt auf die ersten Reden nach der Verkündigung die Anbetung in Form von einigen Monologen — lassen gleichfalls Moria in der Schriftsprache sprechen. Die Auflösung der Monologe erfolgt erst im Barockspiel, wie etwa das Brixlegger Beispiel zeigt. Hier ist es auch möglich, daß Maria mehreremal in die anbetenden Worte hineinspricht, die in Versen gehalten sind, während das heilige Paar in Prosa spricht. Auch einfachere Barockspiele, wie etwa das Halleiner gehen ähnlich vor. Das lyrische Element wiegt bei all diesen Schöpfungen in gewaltigem Ausmaß vor; auch hier werden wir wieder an die Weihnachtsoratorien der Barockzeit gemahnt, deren Bearbeitung von volkskundlicher Seite noch aussteht.

Die evangelisch gegebene Anbetung des Kindes war eine leere Form, die der Füllung harzte. Die Züge, welche zur Füllung dienen mußten, wurden aus allen möglichen Überlieferungsteilen

bezogen und geborgt. Ein Vorgang fesselt am meisten das Interesse infolge des durchaus topischen Charakters: Die Beschenkung. Wie schon bei der Dreizahl der Hirten darauf hingewiesen werden konnte, daß hier eine Analogiebildung zu der topischen Fügung der drei Könige vorliege, so steht es auch bei diesem Motiv. Wann dieser Zug zuerst in der deutschen Literatur und Kunst auftaucht, ist unbekannt. Es ließ sich im vorhergehenden nur feststellen, daß die Renaissancespielgruppen ihn durchwegs kennen. Man möchte deshalb am ehesten auf die Erbauungsliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts schließen, zumal in den volksnahen mittelalterlichen Spielen noch keine Andeutung einer Beschenkung vorliegt, und auch die Luzerner Bühnenrodeln, die sonst alle Züge des Spielerebens ihrer Zeit und Landschaft sehr genau spiegeln, nichts von einem solchen Gedanken wissen. Hier setzt jedoch ein ähnlicher Gedankengang wie bei der Rezeption der Hirtenspiele ein: Kann hier nicht die Romania das Vorbild gewesen sein? Tatsächlich scheint sich in der Passion von Valenciennes²⁷³, welche etwa den Luzerner Spielen kulturgeschichtlich entspricht, ein Hinweis zu finden; in einer der Miniaturen zu diesem Spiel (1547) reicht nämlich der eine der beiden Hirten mit seiner Rechten etwas dem Kinde, was etwa ein Apfel sein mag. Ein Geschenk scheint sicher auf diese Weise angedeutet. Damit sind wir auf die weiteren romanischen Spiele gewiesen und finden nun tatsächlich auch schon früher dort Gaben der Hirten: Schon das Weihnachtspiel von Siena²⁷⁴, das in einer Handschrift des 15. Jahrhunderts erhalten ist, läßt die Hirten Käse und ein Fäßchen Wein bringen; Juan de Encina gibt ihnen Käse und Milch mit. Die Priorität der romanischen Spiele scheint durch diese Belege einwandfrei gegeben. Man wird kaum fehlgehen, wenn man daher nicht nur die Priorität in den Spielen, sondern auch die Entstehung der Vorstellung für romanisches Gebiet — zunächst ohne nähere Umgrenzung — in Anspruch nimmt. Die bildende Kunst kommt in diesem Fall uns nicht zu Hilfe. Wir können also für das deutsche Schauspiel nur noch einmal die schon erwähnte Tatsache in Erinnerung bringen, daß die Comedia von 1693 das erste datierbare Zeugnis für das Auftreten der Hirtengeschenke im deutschen Volksschauspiel bietet. Hier opfern die Hirten hintereinander ein Schäflein, ein wenig Wolle und ein Fläschlein Milch. Die schlesischen Spiele, die ihren Ursprüngen nach gleichfalls ins 16. Jahrhundert zurückgehen dürften, kennen ähnliche Zusammenstellungen; so wird im Breslauer Herodes vom ersten Hirten ein Lamm, vom zweiten eine Mandel Eier, und ein Eimerchen Butter, vom dritten aber ein Stück Brot, ein Stück Quarkkäse, und ein Stück Holz geopfert. Es ist interessant, wie sich hier symbolische Deutung einzelner Geschenke einstellt, die auch wieder wohl durch die Analogie mit den Reden der Könige entstanden sein dürfte, welche ihre Geschenke schon früh zu deuten wissen. So sagt der dritte Hirt bei seiner letzten Gabe:

186 und a Stickla Hulz
dass du nich warn sulst stulz.

Sehr geistreich mutet dies freilich nicht an. Die vorhergehende Gabe, der Kümmelkäse wird mit einer viel lebendigeren Bemerkung übergeben:

ich geb dir a 'Kümmelsquark
hoffentlich ist er dir nich zu stark.

Dies ist heute in Schlesien geläufig. In der Fassung des Breslauer Herodes findet sich auch an dieser Stelle eine Ausdeutung:

189 und a Stückla Quork,
doss du nich sulst wahren org.

Mit all diesen Gaben — die ja an die in den romanischen Spielen erwähnten erinnern — treten wir nicht aus dem Bereich eines hirtentümlich-bäuerlichen Lebenskreises. Ähnlich steht es auch in den anderen Spielkreisen, nur daß dort die barocke Übertreibung die Hirten bald mehr schenken läßt als sie vermutlich selbst besitzen. Im Böhmerwaldspiel hält sich diese Bewegung noch im Grenzen. Butter und Käse, ein Lamm, ein roter Hahn paßt zu dem Hirtenvolk. Ähnlich steht es in den Spielen der steirisch-kärntischen Gruppe, die stark auf die leibliche Speisung bedacht ist und vorsichtshalber die Hirten Milch, Mehl, Butter und Eier bringen läßt. Inwieweit übrigens auf diese Texte wieder Lieder der Barockzeit eingewirkt haben, sei hier nicht weiter untersucht. Wahrscheinlich stehen die beiden Überlieferungsgruppen in einem lebhaften Wechselverhältnis. Liebliche Fügungen wie

535 Ein Sackl Griess, a Sackl Brein,
Sechs Äpfel und vier Birn
Hab i enk bracht, schau Mutter mein,
Viel mehrere dats gebirn²⁷⁵.

im Halleiner Weihnachtspiel weisen wohl auf derartige Verhältnisse hin. Aufzählungen wie die im Ischler Spiel bezeichnen das Ende dieser Bahn:

Riapl:

Nehmts a Kitzl und a Lampl,
Hiasl rühr di du alter Kampl!
Nimm a Milli in a Flaschl,
Gari Semml schoib ins Taschl.

Stöffel:

Oar, Mehl, Buda nimmt da Hans.

Hiasl:

s' Plonl d' Henn und's Katherl d' Gans²⁷⁶.

Auf jeden Fall bleiben die volksmäßigen und volksnahen Spiele auch des 18. Jahrhunderts der Möglichkeit näher als Männer wie Spee, welche ihre Hirten wahre Unmassen von Geschenken bringen

lassen, von den nützlichen zu den spielerischen hinüberschreitend und so einen ganz neuen Zug in die Überlieferung tragend. Es mag bezeichnend sein, daß in der Obergrunder Spielgruppe, die eine Kontrafaktur, vielleicht auch eine Nachdichtung jener Spees'chen Ekloge enthält, diese dem Original gegenüber bedeutend gekürzt erscheint. Das Volk bleibt bei dieser ganzen Entwicklung mehr oder minder doch beim Realismus. Rein idealistische Momente können allerdings auch vorkommen, sind dann aber wohl aus der geistlichen Literatur abgesunken und durch das Gebet zu geläufigen Formeln geworden. So wird wenigstens die Stelle des Hitzendorfer Spieles am ehesten erklärlich, wo es heißt:

Ich bring dir Herr, ein weißes Lamm,
Habs klaubt von meinen Schafen:
Ich bitt dich mein Maria, wollest es nehmen an
Dem lieben Gott, der mir's hat erschaffen; .
Das Fell zu einer Decken.
Mein Herz will ich auch dir schenken²⁷⁷. —

„Et intrantes domum, invenerunt puerum cum Maria matre eius, et procidentes adoraverunt eum : et apertis thesauris suis obtulerunt ei munera, aurum, thus et myrrham.“

Diese evangelischen Worte (Matth. 2,11) bilden die Grundlage der dritten hier behandelnden Szene, der Anbetung der Könige. Schon in früher Zeit, in den ältesten lateinischen kirchlichen Spielen findet sich diese Szene, anfangs in engem Anschluß an das Evangelium, die Magier — wie die Könige bis zur Kreuzzugszeit noch allgemein genannt werden — in schweigender Anbetung zeigend. So steht es noch im Benediktbeurener ludus. Andere Spiele dieser Zeit legen ihnen bereits ganz kurze Sätze in den Mund, wie etwa der Text von Nevers:

Magi simul : Salve rex seculorum.
Dicit primus : Suscipe nunc aurum,
Dicit secundus : Tolle thus tu verus Deus,
Dicit tercius : Myrram signum sepulture²⁷⁸.

In den deutschen Spielen ging man zunächst auch nicht über diese Themata hinaus und schritt auch zu keinen Dialogansätzen vor. Die Könige, deren Anbetung schon früh mit der der Hirten auf die Weise verknüpft wird, daß sie die eben abziehenden Hirten treffen und um den Weg fragen, kommen einer nach dem anderen zum Kinde und sprechen ihr Gebet. In der Zeit der hochmittelalterlichen Marienverehrung, in der die Gottesmutter auch in den Spielen stark betont wird, richten sie mitunter ihr Gebet auch an diese, wie etwa in St. Gallen, wo sie sich zunächst direkt an sie wenden:

752 Wir arme ellende
dir valten unser hende,
künigin der barmherzikeit²⁷⁹.

Erst nach diesem Gebet, das übrigens auf der Grundlage des Salve Regina aufgebaut ist²⁹⁰, wenden sie sich nacheinander zum Kind. Von einer Betonung der Kindhaftigkeit ist keine Rede. Einen großen Teil des Monologes des ersten Königs — der am längsten spricht — macht die Aufzählung der Gaben und ihrer jeweiligen Bedeutung aus:

778 Mirre, wirouch und ouch golt
 hân wir dir ze èren har geholt.
 diu hânt bezeichnenunge vil,
 der ich ein teil hie sagen wil:
 daz golt bediut die hêrschaft,
 der wirouch gotliche kraft,
 mirre bediut toetlich leben.

Wir begegnen hier zum erstenmal der Deutung der Gaben, welche von den Theologen oft versucht wurde und in der Literatur immer wieder auftaucht. Man kann dies als einen stofflichen Topos bezeichnen, der in verschiedenen Abwandlungen an dieser Stelle immer wieder auftritt. Obwohl der erste König im Gallner Spiel schon alle drei Gaben genannt und gedeutet hat, sprechen doch die beiden anderen auch noch von ihrem jeweiligen Geschenk. Die Handlung ist hier noch so bildhaft starr, daß es nicht einmal zu einer Danksagung kommt: die Eltern des Gottkinds sprechen in dieser Szene überhaupt nichts. Neben den Topos der Deutung der Geschenke tritt in der folgenden Entwicklung noch ein zweiter, der ebenfalls aus der Entwicklung nicht mehr verschwindet. Wie man nämlich die Herkunft der Magier oder Könige stets zu erforschen trachtete, so suchte man auch andere Beziehungen unter ihnen herzustellen. Die volksbekannteste davon wurde die Altersstufung²⁹¹: wie bei den Hirten nahm man einen ältesten, einen mittleren und einen jungen König an — wobei es diesmal nicht ganz klar ist, welcher Topos für den anderen das Vorbild gewesen sein mag. Wahrscheinlich freilich wurde auch in diesem Fall der Hirten-topos nach den Verhältnissen der Könige geschaffen. Diese Topik tritt schon im Erlauer ludus trium magorum auf, wo die Könige übrigens noch magi genannt werden. Die Topik der Altersstufung bewirkt hier sogleich die Auslösung eines Dialoges, noch vor der Anbetung: der dritte Magier bittet nämlich Kaspar, ihm bei der Anbetung den Vortritt zu lassen, was dieser mit der Begründung abschlägt, er wolle es erst dann gern tun, wenn er ihm seine Jugend für sein Alter eintausche²⁹². Drauf betet Kaspar nun zum Kinde, worauf Maria das Kind aufrichtet. Nun sprechen nacheinander die beiden anderen ihre Gebete. Maria dankt ihnen für ihre Geschenke und entläßt sie mit der Versicherung:

219 ir sult auch wissen sicherleich,
 ir wert mit im siczen in seines vater reich!

worauf sie mit einem Abschiedsgruß abziehen.

Die Sterzing-Hessen-Gruppe besitzt keine Dreikönigspiele. Vielleicht gab es dort getrennte Spiele für die verschiedenen Festtage, wobei nur die für den Christtag auf uns gekommen sind. Sind es doch überhaupt nur Bruckstücke, die uns das Wesen der Entwicklung des mittelalterlichen Weihnachtsspiels klarmachen müssen, während anzunehmen ist, daß in der Blütezeit fast allerorts derartige Spiele stattfanden. Die Prozessionspiele gehen wieder ihre eigenen Wege und zeigen weit altartigere und steifere Züge als sie für das Stubenspiel auch ihrer Zeit anzunehmen sind. In der Künzelsauer Prozession geht die Anbetung wieder in strengen Formen vor sich, wobei die drei Könige einer nach dem anderen ihr Gebet sprechen. Jeder redet von der von ihm dargebrachten Opfergabe und deutet sie auch. Das Myrrhenopfer, das bis jetzt allgemein auf die Menschlichkeit Christi bezogen wurde, wird hier schon mit dem Sterben in Verbindung gebracht

Nym hin den mirren tzartt.

Da mit beweiss ich an dieser fartt

Das du mit dem bitteren leyden dein

Vns wilt erlosen auss aller pein²⁸³.

Das Egerer Fronleichnamspiel zeigt wie stets dem Künzelsauer gegenüber eine gewisse Aufgelockertheit und einen lebhafteren Dialog. Jeder König wird zunächst von seinen Begleitern aufgefordert, das Opfer darzubringen, das ihm übergeben wird, wobei uns bei Kaspar die Stelle

2008 Nempt hin das horn in euer handt,

Darein der mirra ist bestellt

auffällt, da man sich an viele gotische Bilder erinnert fühlt, auf denen stets einer der Könige ein hornartiges Gefäß in der Hand trägt. Nun beraten die Könige selbst erst untereinander über die Form der Anbetung, wobei Melchior als dem ältesten der Vorgang überlassen wird. Er tritt vor, grüßt zuerst Maria und dann das Kind. Balthasar tut dasselbe, Caspar beginnt ebenso und opfert sodann. Maria begrüßt die Könige und fragt sie über den Zweck ihres Kommens, worauf Kaspar ihr Auskunft gibt, dann Melchior opfert — sein Geld auch ausdeutet, worauf Maria kurz dankt. Balthasar opfert und deutet seine Weihrauchgabe ausführlich. Nach dem Dank Mariens opfert merkwürdigerweise Kaspar noch einmal, was offenbar eine jener Textverderbnisse darstellt, welche die kompilatorische Tätigkeit des Verfassers verschuldet hat. Damit sind wir bei der größten spätmittelalterlichen Darstellung dieser Szene angelangt, und nun, bei der Betrachtung der humanistischen Dramatik verspüren wir deutlich den großen Umschwung in der Darstellungsgesinnung. Eine Reihe von charakteristischen Wendungen kennzeichnet die Änderung, von denen die neuartige Heranziehung des hl. Joseph vielleicht die wichtigste ist. Aus der früheren Dichtung kann man nicht einmal erschließen, ob er überhaupt als stumme Person vorhanden war, jetzt wird er in den Dialog mitein-

bezogen und so langsam Marien gleichwertig. Dies ist freilich eine Entwicklung, welche nicht nur dramengeschichtliche Ursachen hat. Die Erscheinung ist vielmehr durch den ständig sich verstärkenden Josephskult zu erklären, welcher besonders vom 15. Jahrhundert an zunimmt und seine wichtigsten Bestätigungen im Tridentinum findet, nach welchem die Verehrung des Nährvaters Christi überhaupt auf neue Bahnen gelenkt ward. Vom Standpunkt der dramatischen Formentwicklung ist durch die Einführung Josephs als sprechende Person erst eine Verteilung der Sprecher geschaffen, welche ungefähr dem Gleichgewichtsprinzip in der Dialogführung Rechnung trägt. Solange die Anbetung statuenhaft mit drei Gebeten vor sich ging, war eine derartige Gleichgewichtsreaktion unnötig. Mit der Einführung der Josephsfigur in diese Szene sind auch einige topische Fügungen verbunden, doch ist es hier scheinbar nie über farblose Dankreden hinausgekommen. Originelle Züge, welche der eine oder andere Renaissancedramatiker einführen wollte, blieben ohne Nachfolge. So steht es mit Edelpöck, welcher das alte Kochmotiv — daß Joseph dem Kind einen Brei kocht — dahingehend fortführt, daß Joseph den Königen nun Speise anbietet, was offenbar keinen Nachfolger gefunden hat. Sonst bietet Edelpöck nicht viel Neues gegenüber den mittelalterlichen Spielen, nur daß Maria jedem der Könige auf seinen Gebetsmonolog, in denen die Opfer jedesmal gedeutet werden, sogleich antwortet. Nach dem dritten Dank Mariens dankt auch Joseph und verbindet damit die schon erwähnte Einladung zum Mahl, welche Melchior dankend ablehnt. Bei den humanistischen Dramatikern ist die Behandlung der Szene nicht gleichartig; Hans Sachs schließt sich eng ans Evangelium an, Knaust läßt die Könige 'übereinander mit kurzen Monologen ihr Opfer darbringen, ohne die Gaben dabei zu deuten; Joseph und Maria sagen nacheinander einen kurzen Dank. Lasius läßt die Darbringung nach einer kurzen Begrüßung mit aufeinander folgenden Monologen vor sich gehen, wobei leise die typische Deutung der Gaben angeschlagen wird. Maria dankt ausführlicher, Joseph kurz, worauf die Könige nacheinander wieder Abschied nehmen. Der Berliner Anonymus läßt die Könige „in Jungfrauen Marien haus“ eintreten und sich mit dem heiligen Paar über die Person und das Wesen Christi unterreden, in einer Art von Frage- und Antwortspiel, das den pädagogischen-konfessionellen Charakter der Szene deutlich kundgibt. So fragt der zweite König:

698 Wer furtt uns zu dem Kindelein,
Welh ist der Wegk?

Joseph:

Der Glaub allein.

Derartige Dinge gibt es im volksmäßigen, konfessionell kaum gebundenen Volkschauspiel nie. — Erst nach diesen Fragen und Antworten entschließen sich die Könige zur Anbetung — „alhier

wierdt das Kindelein Jesus von heiligen drey Koenigen nach erzeigter Reverentz beschenkett“. Gedeutet werden die Gaben natürlich nicht. Maria dankt ausführlich, Joseph kurz, worauf die Könige, wieder einer nach dem anderen einen Abschiedsmonolog sprechen und von Maria entlassen werden. — Die Barockdramatiker kommen für die weitere Volksschauspielentwicklung kaum mehr in Betracht, da sie auch hier zu individualisieren streben, wo das Volksschauspiel bei seiner überlieferungsgemäßen Gebundenheit bleibt und nur in ganz wenigen späten Fällen auch von solchen aufgelösten Formen Gebrauch macht.

Die jüngeren Weihnachtspiele ändern in dieser Szene an den technischen Mitteln wie an den Motiven fast nichts mehr. Sie zeigen nur begreifliche Verschleifungen, besonders die Tendenz zur Verkürzung der langen Monologe. Schon die Comedia von 1693 zeigt dieses Bestreben. Dagegen werden die Dialogstellen manchmal ein wenig ausführlicher. Die ganze Anbetungsszene ist in der Comedia nur etwa fünfzig Verse lang und macht doch einen weit lebendigeren Eindruck als die langatmigen Darstellungen der humanistischen Dichtungen: einer der Könige sieht das Stillstehen des Sternes, Maria weist auf das Kind hin, worauf sich die Könige entschließen, es anzubeten; jeder erwähnt in seinem Gebet kurz seiner Gabe, ohne sie zu deuten, worauf sie wieder — in der gleichen Reihenfolge wie vorhin — Abschied nehmen und von Joseph den Dank empfangen. Das Böhmerwaldspiel hat von Renaissanceelementen wenig bewahrt; das volksbarocke, lyrische Moment steht im Vordergrund. Die Könige kommen im Anschluß an eine Umformung des Kindelwiegliedes herein, grüßen auch mit einem Liede, erkundigen sich kurz und erhalten ebenso kurze Auskunft, worauf sie unter Gebeten ihre Opfer darbringen. Nach kurzem Dank Josephs wie Marias gehen sie mit einem Lied wieder ab. An inhaltlicher Topik ist hier bemerkenswert, daß die Deutung der Opfergaben, wieder erscheint, freilich in etwas anderer, vielleicht auch schon verderbter Form.

Das Gold, das ich dir verehren werd,
Bedeut, das du bist Mensch worden auf dieser Erd.

ist nicht die gewöhnliche Deutung mit Bezugnahme auf die königliche Würde.

Der Weyrauch und die Himmelskron
Bedeut, daß du Gott bist in den höchsten Thron²⁸⁴.

zeigt ein Element — die Himmelskrone — das gar nicht in die Opferung hineingehört. Die Unsicherheit dieser Überlieferung geht auch aus einer Formel hervor, mit der sich Caspar vorstellt:

König Kaspar bin ich genant,
Ich kom heraus aus Morenland²⁸⁵.

Dies ist eine Umzugspielformel, die nicht hier ins Stubenspiel hineingehört und daher die Zerspieltheit deutlich kennzeichnet.

Die Kürze der Ansprachen behält auch die schlesische Gruppe bei. Ob es sich nun um den Breslauer Herodes handelt, welcher die Könige Alexandriner sprechen läßt oder um ein jüngeres Spiel, welches wieder zu volksmäßigeren Versmaßen zurückkehrt, immer finden wir kurze Ansprachen mit Erwähnung der dargebrachten Gaben, welche weiter nicht viel gedeutet werden. Manchmal ist ein typisch barockes Wort dabei stehen geblieben, welches sich dann merkwürdig genug ausnimmt:

so schenk ich dir den bittern Myrrhen,
wie sich den Göttern thut gebühren (Heuscheuer)²⁸⁶

An dialogmäßigen Teilen findet sich fast nichts; nach den Ansprachen danken Joseph und Maria kurz, worauf sich die Könige wieder empfehlen. Die eigentlich dramatischen Teile also werden eher in der Entwicklung wieder abgestoßen als vermehrt. Auch die steirischen und kärntischen Spiele lieben derartige verhältnismäßig kurze Fassungen; dialogartige Wendungen kommen nur zu Beginn und am Schluß der Anbetung vor, während der Mittelteil, die eigentliche Anbetung sich wie im Mittelalter in Monologen abwickelt. Joseph spielt stets die Rolle, die er im humanistischen Drama bekommen hat. Es sei noch erwähnt, daß in diesen Gebeten der Könige wie in den mittelalterlichen Spielen auch stets Formeln und Teile verwendet werden, welche sonst im Lied geläufig sind. Gerade in diesen Stücken lassen sich formelhaft verwendete Bestandteile nachweisen, welche durch mehrere Spielgruppen hindurch gehen, wie etwa

O kleines Kind, o großer Gott,
Wie bist so gar verlassen:
Hast gar kein andre Herberg nit
Musst liegen auf der Straßen²⁸⁷.

Diese Klagen und Beteuerungen sind häufig nicht topisch sondern formelhaft im engeren Sinn aufzufassen. Dieses Milieumoment an sich, die Betrachtung über die weltliche Lage des Gotteskinds ist freilich schon eine topische Fügung, welche eigentlich auch erst in diesen Spielgruppen zu beobachten ist. Die mittelalterlichen Spiele nehmen davon durchaus keine Notiz. Mit der steigenden Beachtung, die man dem Kindhaften im Gotteskind schenkte, wuchs auch die Beachtung seiner äußeren Lebensumstände. Die Anredeformeln, welche die Könige verwenden, verbinden jedenfalls die Stubenspielgruppen (besonders die schlesischen, ostalpenländischen und Oberuferer) untereinander in einer Weise, welche die Herausschälung der ursprünglichen Typen sehr erschwert. Die Barockspiele, welche sich an diese Tradition anschließen, bringen denn auch dementsprechende Fassungen. So zeigt das Gmundener Spiel ganz ähnliche Formen der Anbetung wie die Renaissance-spielgruppen. Auch hier fast kein Dialog, nicht zu lange Anbetungsmonologe. Manchmal scheint ein neueres Motiv durchzuschimmern, so wenn Melchior bei den Opfern meint:

Da hab ich dir zu einem Gefalln
Gold, Weihrauch sammt den Myrrhen mit mir genommen,
Das wird deinem Leib gar wohl bekommen;
Besonders hier in diesem Stall
Das G'stank zu vertreiben überall²⁸⁸.

Solche Deutungen sind wohl recht selten. Bei steigender Barockbeeinflussung werden einzelne Formelzüge neuangenommen, so zum Beispiel das von allen drei Königen gemeinsam gesprochene Anbetungsgebiet. Etwas Derartiges findet sich im Obergrund²⁸⁹ wie in St. Pölten²⁹⁰, beidemale bemerkenswerter Weise in Prosa gehalten. Obergrund bringt vorher eine etwas längere Anbetungszone, deren Monologe aber nicht das normale Maß der Zeit überschreiten. Maria ist die einzige Gegenspielerin. Engelsberg²⁹¹ weist nicht ein Chorgebet, dafür eine andere merkwürdige Verlängerung der Szene auf; hier sprechen nämlich die drei Könige viermal nacheinander, stets in derselben Reihenfolge kürzere Gebete — beim drittenmal scheint die Rolle des Kaspar ausgefallen zu sein —, wobei jedenfalls Liedelemente verwendet werden; der eigentliche Ursprung der einzelnen Stücke, die nach der Aufnahme einer barocken Einzeldichtung anmuten, steht nicht fest. Gleichfalls in Versform sind auch die Anbetungsreden im Halleiner Spiel²⁹² gehalten, das die Szene verhältnismäßig lang ausspinnt. Es ist merkwürdig, daß hier Joseph direkt von der Szene entfernt wird — Maria schickt ihn einkaufen — offenbar um die bildhafte Wirkung der Begegnung der Könige mit der Gottesmutter klar hervortreten zu lassen. Zuerst entwickelt sich ein fast lebhaftes Gespräch, wobei Maria mehrfach um den Grund des Kommens der Könige sich erkundigt. Der Abschied nach den Besenkungsgebeten gestaltet sich wieder in Form eines verhältnismäßig lebhaften Gespräches. Sowohl diese Formgebung wie die beinahe etwas süße Behandlung, welche das Gotteskind in der Anbetung erfährt, ist wieder ein Zeugnis für die Rokokoform dieses Spieles. Der bei St. Pölten erwähnte Prosatext des Chorgebetes leitet zu den hochbarocken Schöpfungen über, welche in den Szenen um die Könige den gesamten Bombast der barocken geistlichen Bühne über den Zuhörer ergehen lassen. Sowohl die einzelnen Anbetungsreden — wie etwa in St. Pölten selbst — zeigen diese steifen gravitätischen Formen, wie auch die Gesprächsführung. Das Brixlegger Spiel bietet alle rhetorischen Möglichkeiten auf. Schon wenn Melchior vor dem Stall beginnt:

Wie? soll dieses der Wohnplatz des Königs der Juden seyn?
Gott! der Herrscharen, wie erniedrigst du dich im Staube der
Armuth²⁹³.

verspüren wir den Geist dieser Welt. Brixlegg kennt keine langen Monologe. Die gesamte Handlung ist in Dialogform aufgelöst und zwar in ausgesprochen geschickter Weise. Leise Anklänge an die alte Deutung der einzelnen Opfergaben sind die einzigen

Spuren der Überlieferung, von denen sich dieses Spiel sonst ganz frei zu machen versteht. Spiele aus nüchterneren Gegenden wie etwa die sächsischen Stücke weisen lange nicht solche individualistische Schöpfungen auf. Man bleibt hier denn auch stets bei der Versform, welche die alpenländische Barockbühne verließ.

Die Ergebnisse der Formwandlungsbetrachtungen an den Anbetungsszenen sind nicht sehr bedeutend. Viele Fragen werden hier schon aus dem Grund nur berührt, aber nicht weiter ausgeführt, weil sie nicht szenengebunden erscheinen. Die hauptsächlichen Formelemente jedoch liegen doch auf dem gebundenen Gebiet, in dem traditionelle Bestandteile überlang fortleben können, während die anderen formalen Züge doch nur unter Einwirkung der oberflächlichen Kunstströmungen entstanden.

Herodes und seine Umgebung.

Die Gestalten und Szenen um den zweiten Teil der Weihnachtsgeschichte, um die Magier und ihren Gegenspieler gehören zu jenem Beiwerk, an dem die Weihnachtsüberlieferung so reich ist und das dennoch bisher das Augenmerk der Forschung noch fast gar nicht auf sich gezogen hat. Nur die philologische Richtung hat ein Teilproblem aus diesem Komplex herausgegriffen und die Stellung der volksmäßigen Herodesszenen in ihrem literarischen Zusammenhang betrachtet, da hier die Frage nach der Brücke zu Hans Sachs gegeben ist. Da diese Szenengruppe um Herodes schon früh bedeutende Eigenentwicklung zeigt, so ist diese Anteilnahme begreiflich, besonders, weil der Tod des großen Gegenspielers Christi in seiner Jugendzeit im Volksschauspiel eigenartige Ausprägungen gefunden hat. Es handelt sich dabei vielfach nicht nur um Stoffgeschichtliches, sondern auch um die dramengeschichtliche Formung; ähnlich wie im Passionsspiel zeigen sich Ansätze zur tragödienhaften Gestaltung, welche zwar aus dem Stoff hervorgewachsen mußten, ohne aber eben die vorliegenden Bahnen einzuschlagen. Es war für die gesamte Anteilnahme an diesem Stoff wie an seiner Gestaltung im Schauspiel zweifellos von Wichtigkeit, daß hier schon früh nichtevangelische Quellen mitherangezogen wurden, aus denen mancher Zug bis in die Gegenwart formelhaft fortlebt. Besonders der Bericht des Josephus Flavius wurde oft benützt und frei verwertet. Zum Fortleben der Gestalt des Herodes und seiner Eigenschaften, die sich schon im mittelalterlichen Schauspiel finden, trug jedenfalls auch die Tatsache bei, daß das humanistische wie das Barockdrama diesen Teil der Weihnachtserzählung besonders gern dramatisierte. Der Grund hierfür ist zweifellos darin zu suchen, daß hier nicht nur ein Bild wie sonst zu geben war, sondern ein blutvoller Mensch zum dramatischen Helden gemacht werden konnte. Es ließen sich doch geradezu die antiken Dramenforderungen auf diesen Stoff anwenden: sowohl

sein Hochmut, sein Glück wie sein Fall und sein schreckliches Ende ergaben sich zwanglos aus dem Stoff allein heraus. Die brutalen und grausamen Elemente, welche in der Gestalt des Helden wie in dem Geschehen selbst liegen, mögen außerdem dem Geist des Spätmittelalters, wie dem des Barock entsprochen haben. Das Herodesproblem ist nicht umsonst in der Barockdramatik sehr beliebt gewesen. Führende Dichter der Zeit wie Gryphius und Klaj haben Herodesstücke verfaßt. Alle diese Momente und Strömungen haben selbstverständlich auf das Volksschauspiel ihren Einfluß ausgeübt, wenn auch die Probleme, welche die Oberschichtlichen Dramatiker interessierten, hier nicht so eingeschätzt wurden. Wenn aber Herodes auf der Oberschichtlichen Bühne jahrhundertlang als der eigentliche Theaterbösewicht dargestellt wurde — seit dem Mittelalter wurde er so aufgefaßt und offenbar auch gespielt, wie die bekannte Schauspielerrügestelle im Hamlet beweist — so hat dies selbstverständlich im Volksschauspiel seine Spuren hinterlassen. Es wäre hier auch die Stellung Herodes' in der übrigen Volksanschauung zu betrachten, um die Übereinstimmung oder Abweichung festzustellen; leider gibt es Vorarbeiten dafür noch nicht. Die Anteilnahme im Volksschauspiel geht immerhin so weit, daß man diese Gestalt den zweiten Helden des Weihnachtsspiels wird nennen können. Nicht umsonst haben einzelne Landschaften, so Schlesien, eigene Herodesspiele bewahrt, wenn sie auch unter dem Einfluß der Hans Sachs'schen Dichtung entstanden sein sollten: wäre denn diese Dichtung ohne Anteilnahme des Volkes erhalten geblieben?

Textlich und schauspielerisch freilich wird Herodes in der Spätzeit genau so formelhaft behandelt wie die übrigen Gestalten. Der einmal geschaffene Text wird nicht weiter verändert, beziehungsweise nur eben nach dem geläufigen Prinzip des Zerspielens. Zwischen den einzelnen Spielgattungen gibt es daher hier ebensogroße Unterschiede als bei allen übrigen Personengestaltungen. Die Unterschiede werden klar, wenn man ein Umzugspiel, in dem Herodes eben nur bestimmte Eintrittsverse zu sprechen hat, mit einem barocken Großspiel vergleicht, das den König inmitten eines barocken Hofstaates zeigt und alle Künste barocker Rhetorik zur Verlebendigung der Handlung aufwendet.

In den Umzugspielen von mitteldeutschem Gepräge, wie sie vor allem in Schlesien, aber auch sonst im deutschen Osten leben, tritt Herodes meist mit einem Schwertvers ein:

König Herodes bin ich genannt
Und trage das Schwert in meiner Hand.

In der alten ostniederösterreichischen Gruppe dieser Spiele hält er gleich beim Eintritt einen kurzen Monolog, in dem er — obgleich die Könige noch gar nicht aufgetreten sind — bereits das Dasein eines zweiten Königs der Juden neben sich nicht dulden will:

Großer König Herodes bin ich genannt,
Ich leide keinen andern in meinem Land,
Und sollte ein anderer König geboren sein,
Nein! das lasse ich mir nicht bilden ein²⁹⁴.

Solche Verkürzungen und Zusammenlegungen sind für das Umzugspiel aller Landschaften typisch. Es ergeben sich aus ihnen Sinnlosigkeiten ebenso wie Stellen von ungewollter Komik, die aus älterer Topik zu erklären ist, ohne daß die ursprüngliche Fassung dieser Topoi eigentlich festzustellen wäre. Die nachstehende schlesische Stelle mag eine solche topische Fügung beweisen; Herodes hört in vielen Spielen Schlesiens einen Knall (wobei draußen vor der Tür auf irgendeine Weise geknallt wird), springt vom Sitz auf, erregt sich über diesen Knall und befiehlt zuletzt:

Bei meiner ganzen Lebenszeit
Keinen solchen Knall nicht hab erfahren,
Und jetzt in einem Augenblick
Ein solcher Knall geschieht,
Das thut mich sehr verwundern,
Was dieser Knall bedeuten soll.
Ioh will einen Diener schicken aus,
Mir diesen Knall lassen bringen her²⁹⁵.

Die Antwort des Dieners ist gleichfalls ganz von dieser Situation befangen; die Spieler scheinen sich über die Verse, die sie selbst sprechen und die doch als logisch unmöglich leicht zu erkennen sind, keine weiteren Gedanken zu machen. Es erfolgt dann der Zusammenprall folgender zweier Zeilen:

292 Hier bringen wir diesen Knall daher,
Hier bringen wir ein Brieflein klein,
Hier drinn wird geschrieben sein,
Wo dieser Knall gefallen sei.

Es ist hier nicht der Ort, weitere Belege zur textlichen Gestaltung der Herodesfigur in den verschiedenen Spielgattungen zu sammeln. Es sollen vielmehr im folgenden die formelhaften Wendungen, die verschiedenen Ausprägungen älterer und jüngerer Gedanken von typischer und topischer Prägungen aus der Umgebung des großen Kindermörders aufgesucht werden. — In den Stübenspielen, welche wie schon betont, von Renaissance- und von Barockspielgruppen gestellt werden, sind die Zerspielungserscheinungen meist nicht in einem derartigen Ausmaß wie bei den Umzugspielen vorhanden. Dafür zeigen sie besser erhaltene topische Fügungen, manchmal noch klar erkenntlich, manchmal schon vereinfacht. Die stoffliche Topik tritt in ihnen in besonders starkem Ausmaß auf. Inhaltlich schließen sie sich an verschiedene Quellen an. Schon für ihre direkten Vorläufer, die mittelalterlichen Spiele, ist die Überlieferung sehr verschiedenartig. Wir können nur hier die entsprechenden Vorformen zum jüngeren Weihnachtspiel

schwerer auffinden, da nicht wie etwa beim Herbergsuchen die Gestaltenkette deutlich hervortritt, sondern gerade diese ältesten Glieder der Entwicklung fehlen. Die lateinischen Spiele kommen für die Weiterentwicklung nicht in Betracht. Von der volkschauspielmäßigsten Gruppe der mittelalterlichen Weihnachtsspiele, der Sterzing-Hessen-Gruppe aber haben wir die wohl auch einst vorhandenen Dreikönigsspiele nicht erhalten. Mit dem ihnen sonst etwas verwandten Erlauer ludus trium magorum können wir ebenfalls hier nicht arbeiten, da er in seiner Knappheit und Blutrünstigkeit dem frühen lateinischen Drama eher vergleichbar ist als dem jüngeren Spielgut. Nur die am meisten stilisierten Spiele des Mittelalters, das höfische St. Gallner und die beiden Prozessionsspiele kommen daher hier in Betracht. Im St. Gallner Spiel wird bei der Zeichnung der äußeren Umstände über die evangelische Darstellung kaum hinausgegangen. Auch der Grimm des getäuschten Königs wirkt sozusagen begreiflich, sein Blutbefehl klingt zeit- und stilgemäß —

973 waz möhte mich erbarmen daz,
ob diu wîp dar umbe weinent vil.
daz ist mînes herzen spil²⁹⁶.

In den Prozessionsspielen verengt sich die Charakterisierung noch mehr; im Künzelsauer Spiel gehen die Reden eigentlich über das Tatsächliche nicht hinaus. Auch das Egerer Spiel, das textlich etwas breiter vorgeht, überschreitet diesen Rahmen nicht. Formgeschichtliches Interesse beanspruchen in diesen Spielen erst die Personen der Umgebung des Königs, auf die noch einzugehen ist.

Die Renaissancedramatiker haben dieser Gestalt bedeutend größere Anteilnahme gewidmet. Da aber ihre Gestaltungen bereits von literarhistorischer Seite gewürdigt wurden, und der formale Einfluß auf das Volkschauspiel nicht allzu bedeutend ist, kann von ihnen abgesehen werden.

Für die Formgeschichte scheint es vielmehr von besonderer Bedeutung, auch hier den Kleinzügen der Überlieferung nachzugehen. Stoffgeschichtliche Fragen um Herodes anzuschneiden ist hier nicht der Ort, wohl aber der für die Aufzeigung von Einzelproblemen, welche sich auf den Kreis der Personen um Herodes und die Könige beziehen, da diese Gestalten selbstverständlich evangelisch nicht begründet sind. So wie etwa bei der Herbergsuche das heilige Paar eigentlich viel weniger in den Vordergrund der Formforschung trat als die sonst unbeachteten Nebenfiguren, so soll auch hier diesen die Hauptuntersuchung gewidmet sein. Aus deren Herkunft, ja schon aus deren Vorhandensein allein lassen sich für die Herkunfts- und Verbreitungsforschung der einzelnen Formen häufig wichtigere Schlüsse ziehen als von den Hauptpersonen aus, bei welchen doch stets nur wenige Quellen und Darstellungsmöglichkeiten für die vorhandenen Formen in Betracht kommen.

Eine Gestalt, welche der hohen Kunst manchmal Anlaß zur Beschäftigung mit ihr gab, tritt im Volksschauspiel nur wenig hervor: Die Königin. In der Comedia von 1693, welche in diesem Fall wohl einen älteren Zustand des Oberuferer Spieles wiedergibt, erscheint sie (757 ff) und bittet für die Kinder, wobei wohl daran zu erinnern ist, daß Herodes der Legende nach auch sein eigenes Kind töten ließ und sie daher ursprünglich wohl für dieses bettelte. Das Vordernberger²⁹⁷ Spiel zeigt sich hier wieder mit dem Oberuferer Kreis verbunden und kennt ebenfalls die Gestalt. In der heutigen Oberuferer Fassung sind wohl die Verse der Königin erhalten, doch werden sie von Maria — wohl nur von derselben Darstellerin, gemein dürfte die Rachelgestalt sein! — gesprochen, was auf die zunehmende Volksunbekanntheit der Königigestalt hinweisen mag. Sonst finden wir diesen Topos in den Renaissance-spielen überhaupt nicht, sondern begegnen ihm erst wieder in den großen Barockspielen, so den von Gmunden und von Brixlegg, wo sie weit deutlicher als in der verschwommenen Oberuferer Form hervortritt, wobei auch der eigentliche Zusammenhang klar gestellt wird. Vermutlich wurde die alte legendäre Überlieferung in der legendenfreudigen Barockzeit neu aufgenommen und demgemäß auch neu gestaltet. Hier wird also wieder das Motiv aufgenommen, daß Herodes seinen eigenen Sohn bei dem allgemeinen Kindermord nicht verschont habe, woraus es begreiflich ist, daß man zu diesem Sohn die Mutter hinzuerfand und auftreten ließ. Im Brixlegger Spiel²⁹⁸, das leider das einzige veröffentlichte hochbarocke Spiel dieser Art ist, werden die Szenen des Kampfes der Herodia um ihr Kind mit allen barocken Sprach- und Ausdrucksmitteln dargestellt. Herodia beschreibt ihrem Gemahl alle Schrecken, die seiner harren, er stößt sie jedoch zurück, wobei Ausdrücke wie

„Zurück Schlange! verzweyfachen will ich deinen Todt und die Mordszene am ersten an deinem Kind eröffnen!“²⁹⁹

noch nicht zu den Gipfelleistungen gehören. Er läßt denn auch das Kind endlich töten. Diese Schreckensszenen wiederholen sich, sobald die Frauen Jerusalems ihre Kinder bringen. Außer der Königin treten nur selten Verwandte des Königs auf. Der Thronfolger Archelaus findet sich im Breslauer Herodes³⁰⁰, aber in jener Szene, welche sich deutlich als barocke Zutat zu dem alten Grundstock des schlesischen Spieles erweist. Auch im mittelalterlichen Spiel zeigt sich einmal eine Gestalt im Hofstaat des Herodes, welche verwandt gedacht ist: Im St. Gallner Spiel tritt nämlich sonst kaum jemand hervor, nur den Rat zum Kindermord gibt eine sonst fast stumme Person: „ein fürste, sin nefte“³⁰¹. Sonst ist der Hofstaat des Königs verschieden groß; die einzelnen Spielgruppen und Spielschichten weisen ganz andersartige Zusammensetzungen auf. Meist sind es zwei Hauptpersonen, welche neben dem König stehen und zwar ein Diener und ein Berater. Der Diener kann zum Narren, wie zum Minister werden, der

Berater kann als Staatsmann oder als Offizier aufgefaßt sein. Die Teilung der Ämter erfolgt meist auf diesen Linien. In den mittelalterlichen Spielen tritt meist wie im Gefolge des Pilatus in den Osterspielen eine Anzahl von nicht näher unterschiedenen Soldaten, vielleicht Rittern auf — so in Künzelsau —, die abwechselnd die Ämter von Herolden, Beratern usw. ausfüllen. Im Erlauer ludus vertritt der erste scriba — also einer der Schriftgelehrten — die Stelle eines Beraters und gibt den Mordrat, während der Narr lappa der Diener und einer der Ausführer des Blutbefehles ist. Im St. Gallner Spiel tritt neben dem fürstlichen Neffen sonst niemand hervor, Boten, Knechte, Mannen sind die Bezeichnungen für die Überbringer und Ausführer von Befehlen. Das Egerer Spiel, das Namenangabe auch bei den unbedeutendsten Figuren liebt, benennt auch hier die sprechenden und handelnden Soldaten in der Szene um den Mord mit frei erfundenen Namen. Den Mordeinfall hat Herodes selbst. Wichtig erscheint das Auftreten eines „marschalck“ zu Beginn des Dreikönigsspieles³⁰². Diese Bezeichnung für eine hervorragende Nebenperson zeigt sich in einer Reihe von Texten. Seine Herkunft wird sich schwerlich bestimmen lassen; vielleicht gab es in der legendären Literatur einen Anhaltspunkt zu einer derartigen Benennung. Im Passionspiel des Eustache Mercadé findet sich auch ein „marichal“³⁰³ genannt. Das jüngere Volkschauspiel, und zwar die Lausitzer Gruppe der schlesischen Spiele, so Altstadt³⁰⁴ und Reichenau³⁰⁵ greift diese Tradition wieder auf. Zusammen mit einem Hofkanzler und einem Hofmeister tritt auch im St. Georgener³⁰⁶ Spiel (Steiermark) ein Hofmarschall auf. Zu dem sonst ganz vereinzelt dastehenden „Fürsten“ des St. Gallner Spieles tritt in einer sehr jungen Spielgruppe, nämlich im Frankstädter Spiel³⁰⁷ (Schlesien) die Erwähnung von zwei Fürsten, welchen im Spiel von Wermsdorf³⁰⁸ zwei Ritter entsprechen. Es handelt sich natürlich um keine Überlieferung aus dem mittelalterlichen Spiel, sondern um eine Sonderentwicklung, welche noch nicht untersucht ist, obwohl diese Spiele überhaupt einige untersuchenswerte Eigentümlichkeiten aufweisen. Der Hofkanzler in St. Georgener Spiel besitzt ebenfalls Gegenstücke. Wie beim Marschall ist auch für den Kanzler vor allem eine gedachte Wahrscheinlichkeit maßgebend: Im Hofstaat eines Königs gibt es eben derartige Personen; ihre Titel sind der Volksvorstellung durchaus nicht unbekannt, wie sich aus einer großen Zahl von Märchen aus verschiedenen Landschaften ergibt. Über ihre Funktionen war man gewiß zwar nicht im klaren, hatte aber doch bestimmte Vorstellungen, deren Quellen im einzelnen wohl untersuchenswert wären. Diese Erscheinung bedingt, daß die einzelnen Nennungen den Spielen untereinander nur mit Vorsicht in Zusammenhang gebracht werden dürfen. Höchstens auf die Kulturschichte, in der die Einfügung einer derartigen Gestalt vorgenommen wurde, lassen sie Schlüsse zu. Ein „Cantzler“ tritt im Weihnachtspiel Knausts auf; bei Lasius wird ein Kanzler namens Berzay verwendet. Hier finden sich übrigens auch Verwandte des Königs,

Alexas und Achiabus genannt. Derartige Hofämter wie im St. Georgener Spiel sind aber trotz allem in der Weihnachtsüberlieferung nicht häufig. Erst die Barockdichtung brachte sie in größerer Zahl. Ein Gegenstück zu den Würdenträgern des St. Georgener Spieles bilden Landstand, Sekretär und Hofmagistrat im Engelsberger Spiel³⁰⁹. Hier wirkten wohl Bezeichnungen städtisch-bürgerlich bekannter Würden als die höchsten Vorstellungen von Würden überhaupt auf die Titelgebung ein. Wenn sonst Würdenträger genannt werden, treten sie nicht nur mit ihrem Titel, sondern häufig auch mit ihrem Namen auf, wodurch wir wieder vor ähnliche Fragen, wie im Hirtenspiel gestellt werden, wie sie uns auch noch bei der Namensgebung der Schriftgelehrten begegnen werden. Hieher gehören Chusa und Joas im St. Pölner Krippenspiel³¹⁰, welche ebenso wie die gesamte Szene, in der sie auftreten, sich im Salzkammergut-Weihnachtspiel wiederfinden. Die beiden stammen wohl von den Chusi und Joab, welche zusammen in der Umgebung Davids genannt werden (2. Buch Samuels 18, 19—25). Joab und Joas wurden offenbar zusammengeworfen. Joas kommt im Alten Testament öfter vor und bezeichnet hier wie dort den militärischen Befehlshaber. Im schlesischen Kreis hat Laban³¹¹, eine Figur ohne weitere Bezeichnung, verschiedene Ämter, dienender wie befehlender Stellung, inne, so in den Spielen von Bersdorf, Ernsttal³¹² und Reichenbach³¹³. Sein Name ist jedenfalls wie der des Joas aus dem alten Testament genommen; es ist der des Oheims und Schwiegervaters Jakobs. Die militärischen Würdenträger werden meist nicht bekannt. Eine Ausnahme bildet der Horatius des Olmützer Spieles, ein Name, dessen Herkunft zweifelhaft bleibt. Woher hier der römische Name eingedrungen sein könnte, wird sich kaum erhellen lassen, wenn man nicht an eine dunkle Verbindung — etwa durch eine Schmiere — zum Shakespearischen Horatio denken mag. Unbenannte militärische Befehlshaber treten in großer Anzahl auf. Im Oberuferer Spiel heißt der betreffende nur „Hauptmann“. In der Comedia von 1693 ist dessen Rolle auf mehrere Soldaten aufgeteilt, deren Namen (Jambus, Patavius, Lespus und Balbus) sich im Volk entweder nicht weiter erhielten oder ihm schon von Anfang an nicht bekannt waren. Unbenannte Hauptleute und Oberste treten auch im Breslauer Herodes auf. Neben diesen Männern, welche vor allem die Ausführenden des Blutbefehles sind, steht die Dienerfigur — die übrigens vielfach mit der militärischen Person zusammenschmolzen sein kann — welche wieder in den verschiedenen Spielgruppen verschiedene Namen trägt. Im Oberuferer Spiel ist es ein Page — schon im Comediadruck heißt es Bashi —, eine Bezeichnung, die sich auch in den meisten Kärntner Spielen findet. Im Böhmerwaldspiel heißt die Gestalt, die Diener und Soldat zugleich vertritt, Trabant (volksmäßig häufig als Tragant bezeichnet!). Trabant heißt die Gestalt auch in dem mehr abseitig stehenden Spiel von Mährisch-Trübau³¹⁵. Selten tragen diese Gestalten auch Eigennamen. Im Löwenhainer Spiel³¹⁶ weist sie Narrenzüge auf und wird Gardeson genannt, was

noch nicht erklärt ist. Die Narrenhaftigkeit ist ein typischer Zug, der vielleicht aus der Barockzeit stammt. Der Hanswurst in Dienerrolle hat auf das Volksschauspiel der Zeit überhaupt sehr kräftig gewirkt, sodaß das Eindringen auch ins Weihnachtspiel fast selbstverständlich erscheint. Im Spiel aus dem niederösterreichischen Schneeberggebiet³¹⁷ findet sich denn auch eine Gestalt, die wohl ursprünglich eine dienende Rolle einnahm, in offenbar früher Zeit mit Hanswurstzügen ausgestattet wurde und jetzt infolge Rollendopplung auch die Angelegenheit des Teufels übernommen hat. Da das sehr verderbte Schneebergspiel noch einer eingehenden Untersuchung harret, läßt sich über diese Dienergestalt bis jetzt kaum mehr aussagen. Diesem Hanswurst würde jedenfalls der Herlekin des Breslauer Herodes entsprechen, der einen typisch barocken Bühnenhanswurst darstellt. Er hat seine bekannten Eigenschaften, die Prahlerei, die Gefräßigkeit, die Lust am Wortspiel in vollem Ausmaß. Weitergewirkt scheint er aber nicht zu haben, da die jüngeren Fassungen des schlesischen Spieles nicht einmal eine Spur von ihm zeigen. Im Obergrunder Spiel finden sich zwei Diener des Königs, welche seltsamerweise Bartholomäus und Raimund³¹⁸ heißen; man wird kaum fehlgehen, ihre Benennung unabhängig vom Alter des Spieles in das erste Drittel des 19. Jahrhunderts zu versetzen. Zum Abschluß dieses Abschnitts, der so einige Einzelfälle aufzeigt, die für ihre jeweiligen Schichten kennzeichnend sind, sei noch auf die Gestalten der Umgebung des Herodes im hochbarocken Brixlegger Spiel hingewiesen, mit dem tönenden Namen Sordan, Amidas, Fraxifus und Enzipfas, welche völlig vereinzelt in der Überlieferung dastehen und wohl von antikem Klang sein sollen und so deutlich die Auffassung der Antike in volksbarocker Kultur spiegeln.

Ähnlich wie mit der evangelisch nicht gegebenen Umgebung des Herodes steht es mit den Schriftgelehrten, welche er herbeirufen läßt, um die Fragen der Magier beantworten zu können. Bei Matthaeus 2,4 heißt es: *Et congregans omnes principes sacerdotum et scribas populi* —. Viele Spiele hielten sich an diesem Wortlaut, so der meist tradierten schulgemäßen Überlieferung folgend. Nur was diese Hohenpriester und Schriftgelehrten eigentlich sagen, geht dann über den Rahmen des evangelischen Textes hinaus, wie überhaupt die kunstvolle Knappheit des Evangelientextes allerorten zu Verbreiterungen lockte. Was aber Namen und Persönlichkeit jener Gelehrten betrifft, so wollte man hier ebenso gerne Genaueres, Näheres wissen, als bei den anderen Personen der heiligen Schrift. Wie sich schon in den vorhergehenden Abschnitten ergab, ist in solchen Fragen stets das Verhalten der einzelnen Texte bei den mittelalterlichen Spielen genau so verschieden wie im jüngeren Volksschauspiel. So gibt es auch hier wie dort Beziehungen, welche sich traditionell überlieferten Namen anschließen, aber auch einzelne neu aufgenommene Namen. In den lateinischen Spielen heißt es meist wie im *Evangelium scriba*; noch der Erlauer ludus

verwendet den Ausdruck³¹⁹ Allein oder auch als Anführer der Schriftgelehrten tritt der Archisynagogus auf. Namengebung zeigt sich schon im Spiel von St. Gallen³²⁰, wo drei Juden als Isaac, Naburdasan und Sineucles auftreten. Die Nennung eines Isaac braucht an keine Tradition gebunden zu sein, Naburdasan glaubt Klapper mit dem gleichnamigen Feldherrn des Nabukadnezar in Verbindung bringen zu sollen³²¹, während auch er für den interessantesten Namen, nämlich Sineucles keine Belege weiß. Das Egerer Spiel kennt nur einen unbenannten doctor; in der Künzelsauer Prozession kommt der Älteste der Juden mit seinen „schülern“, und wird mißverständlicher Weise Sinagoga genannt. Schon im Mittelalter lag es jedenfalls nahe, zur Bezeichnung der Hohenpriester zu den aus der Geschichte Christi bekannten Namen zu greifen, nämlich zu Annas und Kaiphas. Wo und wann dies zuerst geschah, ist nicht nachgewiesen. Im deutschen humanistischen Drama findet sich die Lösung (Annas) bei Knaust; Lasius greift zu einem anderen biblisch bekannten Namen und läßt Simon, mit fünf anderen Priestern kommen. Anne und Caiphe finden sich jedoch schon im Passionspiel des Arnould Greban³²², Cayphas allein in dem piemontesischen Passionsspiel des 15. Jahrhunderts³²³, das vermutlich französisch beeinflusst ist. Diese Priorität der romanischen Spiele könnte wohl auf Übernahme des Gedankens durch die deutschen deuten. Auf diese Weise ist selbstverständlich auch die Quellenfrage für das jüngere Volkschauspiel nicht gelöst. Hier spielt Kaiphas — obgleich er nach dem Evangelium der jüngere, der Schwiegersohn des Annas, ist — die bedeutendere Rolle. Sein Name hat sich in den beiden großen Renaissancespielgruppen von Oberufer und vom Böhmerwald erhalten. Ob dies im Zusammenhang mit den humanistischen Dramen oder um anderer Quellen willen geschah, muß dahingestellt bleiben. Schon in der Comediafassung der Oberuferer Gruppe findet er sich jedenfalls zusammen mit einem Placentinus und einem Prudentinus genannt. Der Oberuferer Text hat anstelle der beiden unbekannt lateinischen Namen bekannte aus der Bibel gewählt, sodaß die Dreierheit hier Kaiphas, Pilatus und Jonas heißt und so wieder eine der vielen Dreierheiten im volksmäßigen Weihnachtspiel bildet. Im Böhmerwaldspiel ist Kaiphas, dessen Name fast stets verschrieben wird, so zu Kaiffas, Kalfas, eine der Hauptpersonen des Spieles, da er auch der Prologsprecher ist. Zu den Schriftgelehrten, welche antikisierende Namen tragen wie die der Comediafassung gehört auch der Demenax, der sich in kärntner und einigen steirischen Spielen findet. Auch seine Namensherkunft ist nicht klar. Verschreibung ist bei solchen Namen unausbleiblich, doch mögen lautlich verschiedene Formen, wie auch der vorkommende Feminax doch zu denken geben. Auf jüngere Schichten deutet wohl die Bezeichnung der Hohenpriester als Rabbiner hin, wie dies in Cranzahl³²⁴ der Fall ist. Auch als Pharisäer werden sie mitunter bezeichnet, womit wieder ein volksbekannter biblischer Ausdruck aufgegriffen wird, während bei ebenfalls spät eingedrungenen Personennamen wie Eliakim und Jonathan, die sich im St. Pöltner und im Salz-

kammergutspiel finden, trotz der biblischen Herkunft Volksbekanntheit kaum angenommen werden kann. Gleichfalls für junge Überlieferungsschichten scheint es kennzeichnend, daß auch bekannte Judenspottnamen Verwendung fanden. So bringt das Obergrunder³²⁵ wie das Olmützer³²⁶ Spiel einen Mauscherl, (Mauschel gehört an sich zu Moses, wird aber volksetymologisch nur mit „mauscheln“ = jüdische Sprechweise in Zusammenhang gebracht, das sich seinerseits von dem Eigennamen ableitet), was vielleicht auf ältere Gepflogenheit im schlesischen Spielkreis hindeuten dürfte, da schon im Breslauer Herodes ein Mouschl³²⁷ genannt wird. Wenn wir im Grobärler Spiel³²⁸ aber die Erscheinung wiederfinden — einen Mauscherl zusammen mit einem Saberl —, so werden wir kaum einen Zusammenhang anzunehmen brauchen. Ein derartiges Element konnte ohne Abhängigkeitsverhältnis überall dort leicht aufgenommen werden, wo diese Linie des Judenspottes vorhanden war. Der Judenspott aber ist ein Topos, der der Schriftgelehrtenszene schon seit dem Mittelalter anhaftet. Im mittelalterlichen Spiel verwendete man bei dieser Gelegenheit pseudohebräische Worte, um den Zuhörer zum Lachen zu bringen. Das schon von Schröer festgestellte „karikiert jüdische“ Wesen der Hohenpriester im Oberuferer Spiel weist auf die gleiche Erscheinung hin. Auch in Spielen, deren Text keine direkte Angaben trägt, wurde wohl auf Lacheffekte hingearbeitet, so wenn nach der Spielanweisung die Priester beim Auftreten und Abgehen „jüdisch beten“ sollten (St. Pölten)³²⁹. Im Traismaurer Krippenspiel verwendete man ein bekanntes Spottlied zu Charakteristik der Priester und ihrer Sprechweise³³⁰. Im Böhmerwaldspiel dürfte aller Spott von Kaiphas nur deshalb genommen sein, da sich auf die beiden zankenden Juden Mauschl und Schmaudl (was über „Schmul“ van Samuel abzuleiten ist) ohnedies schon genug Komik vereinigt. Die Zahl der Schriftgelehrten scheint jedenfalls nicht fest angenommen worden zu sein. Meist treten zwei bis drei auf.

Die Zahl der topischen Züge in der Überlieferung dieser Szenen ist hiemit gewiß nicht erschöpft. Manche immer wiederkehrende Dinge wie die traditionellen Zahlenangaben beim Kindermord, welche sich alle um die legendäre Zahl 14000³³¹ gruppieren, gehören hierher. Wie bei allen diesen Formeln ist auch hier Verminderung, Vermehrung, kurz Zerspielung aller Art zu finden, welche häufig genug mit der Beibehaltung des Lautbildes (144000, 4000) arbeitet. In Zusammenhang damit ist auch in manchen Umzugspielen eine Formel stehend geworden, welche in ihrer unbewußten Mengung von blutiger Grausamkeit und naiver Gemütlichkeit für die gesamte formelhafte Entwicklung auf dem Weihnachtspielgebiet bezeichnend ist:

Es ist eine Zahl von zweiundvierzigtausend,
Wir bitten um eine gute Jausen³³².

Abschluß.

Es lag nicht in der Absicht dieser Untersuchungen, alle Formprobleme, die sich an den deutschen Weihnachtsspielen ergeben, anzuschneiden oder gar zu lösen. Eine bestimmte Auswahl sollte es sein, zusammengefaßt unter dem Gedanken des Formelhaftigkeit. Das bedingte den Charakter der Einleitung, welche sich zunächst mit dem Gedanken: Formel, Formelhaftigkeit und ihre Erscheinungen auseinandersetzen mußte. Das bedingte in der Folge auch die Beschränkung bei der Aufzeigung der Probleme. Es soll nicht verhehlt werden, daß diese Einschränkung vor allem von methodischen Erwägungen angeregt wurde. Es lassen sich heute volkskundliche Formuntersuchungen wohl nur auf kleinen, ja kleinsten Gebieten durchführen, wenn man sich nicht infolge der völlig mangelnden Vorarbeiten unwiderruflich in Fehlschlüsse verstricken soll. Das ist zum guten Teil eine methodische Frage und zu ihrer Lösung soll auch die hier eingeschlagene Methode der Analyse kleinster Probleme beitragen. — Es erscheint mir bei genauer Kenntnis der Texte nach Abschluß dieser Untersuchung mehr denn je fraglich, ob größere Formuntersuchungen hier wenigstens heute schon glücken können. Gewiß sind die Fragen von Vers und Prosa und ihrem gegenseitigen Verhältnis vorhanden, gewiß ist der Dialog sehr untersuchungsbedürftig. Von der Seite einer einzigen Spielgruppe wird man jedoch nicht an diese Fragen herankönnen. Es handelt sich vielmehr um Probleme, welche den über mehrere Gattungen sich erstreckenden Spielschichten gemeinsam sind und deshalb erst nach der genauen Durchforschung der Innengeschichte der einzelnen Gattungen anschneidbar sein werden. Dazu aber möchte diese Arbeit vor allem beigetragen haben.

Verzeichnis der wichtigsten Arbeiten.

- Adrian, Karl: Das Halleiner Weihnachtspiel (ZfösterrVk, IX, 1903).
- Adrian, Karl und Leopold Schmidt: Geistliches Volkschauspiel im Lande Salzburg (Texte und Arbeiten zur religiösen Volkskunde, Bd. 2) Salzburg 1936.
- Ammann, J. J.: Volkschauspiele aus dem Böhmerwalde, I. (Beiträge zur deutsch-böhmischen Volkskunde, II/1).
- Bolte, Johannes: Drei märkische Weihnachtspiele des 16. Jahrhunderts (Berlinische Forschungen, Bd. I.).
- Benyovszky, Karl: Die Oberuferer Weihnachtspiele (Preßburg 1934).
- Benyovszky, Karl: Die alten Preßburger Volkschauspiele (Preßburg, 1934).
- Brachmann, Friedrich: Christ-Comedia. Ein Weihnachtspiel von Johann Hübner (Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, Bd. 82).
- Braun, E. W.: Das Engelsberger Christkindelspiel (ZfGeschichte und Kulturgeschichte Oesterr. Schlesiens, Bd. 8, 1913, S. 124 ff.).
- Bünker, J. R.: Volkschauspiele aus Obersteiermark (11. Ergänzungsbd. zur ZfösterrVk, 1915).
- Creizenach, Wilhelm: Geschichte des neueren Dramas (1911 ff.).
- Dörrer, Anton: Die Volkschauspiele in Tirol (Tiroler Heimat N.F. II, 1929, S. 69).
- Ernyey Josef und Kurzweil Géza: Deutsche Volkschauspiele aus den Oberungarischen Bergstädten, I. (Budapest 1932).
- Feifalik, Julius: Volkschauspiele aus Mähren (Olmütz 1861).
- Froning Richard: Das Drama des Mittelalters (Deutsche National-Literatur, Bd. 14).
- Geramb, Viktor und Zack, Viktor: Das Steyrer Kripperl (Wiener ZfV, XXV, 1919).
- Geramb, Viktor: Die Knaffl-Handschrift (Quellen zur deutschen Volkskunde, Bd. II).
- Graber, Georg: Weihnachtspiel (= Kärntner Volkschauspiele I).
- Graber, Georg: Das Gmünder Hirtenspiel aus dem 17. Jahrhundert (Spittal 1930).
- Hartmann, August: Weihnachtlied und -Spiel in Oberbayern (Oberbayerisches Archiv f. vaterländische Geschichte, 34., 1875).

- Hartmann, August: Volkschauspiele. In Bayern und Oesterreich-Ungarn gesammelt. Leipzig, 1880.
- Hartmann, Rudolf: Die Christkindl-Spiele in der Schwäbischen Türkei (ZfVk, N. F. Bd. I, 1929).
- Hartmann, Rudolf: Das Spiel vom König Herodes (Ungarische Jahrbücher XIV, 1934, S. 76 ff.).
- Hofer, August: Weihnachtsspiele (aus Niederösterreich) (19. Jahresbericht des n. oe. Landes-Lehrerseminars in Wiener-Neustadt 1892).
- Jordan, Rudolf: Das Sterzinger Weihnachtsspiel vom Jahre 1511, I, II, (29. u. 30. Jahresbericht des Staats-Obergymn. Krumau, 1902/3).
- Jungbauer, Adalbert: Das Weihnachtsspiel des Böhmerwaldes (Beiträge zur deutschböhmischem Volkskunde III/2).
- Jungbauer, Adalbert: Das Peilsteiner Weihnachtsspiel (Jahresbericht des K. K. Staatsgymnasiums in Prachatitz 1912).
- Klapper, Joseph: Das Galler Spiel von der Kindheit Jesu (Germanistische Abhandlungen, 21).
- König, Adolf: Volksschauspiele aus Nordböhmen (Wächterbücherei, Bd. I) Teplitz-Schönau, 1927.
- Köppen, Wilhelm: Beiträge zur Geschichte der deutschen Weihnachtsspiele (Paderborn 1893).
- Lexer, Matthias: Kärntisches Wörterbuch (Leipzig, 1862).
- Milchsack, Gustav: Egerer Fronleichnamsspiel (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart, CLVI).
- Mone, F. J.: Schauspiele des Mittelalters. I, II. (Karlsruhe 1852).
- Mosen, Gustav: Die Weihnachtsspiele des sächsischen Erzgebirges. (Zwickau, 1861).
- Moser, Hans: Das altbayrische Volkschauspiel des 17. und 18. Jahrhunderts (Bayerischer Heimatschutz, 1928, S. 72 ff.).
- Moser, Hans: Volkschauspiel (In: Die deutsche Volkskunde, hg. Spamer 1934. Bd. I, 349 ff.).
- Müller, Alfred: Die sächsischen Weihnachtsspiele nach ihrer Entwicklung und Eigenart (Sächsisches Volkstum, Heft 7).
- Mudrak, Anton: Weihnachten der Heimat, Das Zwittauer Hirten- und Dreikönigsspiel (Bd. 8 der Schönhengster Heimatbücherei) Landskron 1923.
- Nagl — Zeidler — Castle: Deutschösterreichische Literaturgeschichte. (Wien 1899 ff.).
- Pailler, Wilhelm: Weihnachtlieder und Krippenspiele aus Oberösterreich und Tirol, I, II. (Innsbruck 1883).
- Peter, Anton: Volkstümliches aus Oesterreichisch-Schlesien (Tropau, 1865).

- Polek, Johann: Deutsche Weihnachtsspiele aus der Bukowina (Jahrbuch des Bukowinaer Landesmuseums, XVII, 1909 u. XVIII, 1910).
- Pröhle, Heinrich: Geistliche und weltliche Volkschauspiele und Volkslieder (Stuttgart 1863).
- Reuschel, Karl: Das deutsche Volkschauspiel (Deutschkundliche Bibliothek, I = Deutsche Schulausgaben, 194).
- Reutter, Hans: Südmährische Weihnachtsspiele (ZdDeutschen Vereines für die Geschichte Mährens u. Schlesiens, Bd. 18, 1914).
- Rudwin, Maximilian: A historical and bibliographical survey of the german religious drama (Pittsburg 1924).
- Schlossar, Anton: Deutsche Volkschauspiele. In Steiermark gesammelt. I, II, (Halle, 1891).
- Schmidt, Leopold: Alte Weihnachtsspiele, gesammelt in Niederösterreich (Wien 1937).
- Schmidt, Leopold: Die Weihnachtsspiele Niederösterreichs (ZfV, Berlin, NF. Bd. VII, S. 269 ff.).
- Schröer, Karl Julius: Deutsche Weihnachtsspiele aus Ungern (Wien 1862).
- Schuller, J. C.: Herodes, Ein deutsches Weihnachtsspiel aus Siebenbürgen. (Hermannstadt 1859).
- Schumann, Albert: Das Künzelsauer Fronleichnamspiel von 1479 (Oehringen 1926).
- Tille, Alexander: Geschichte der deutschen Weihnacht (Leipzig, 1843).
- Vogt, Friedrich: Die Schlesischen Weihnachtsspiele (Schlesiens volkstümliche Überlieferungen, Bd. I.).
- Weinhold, Karl: Weihnacht-Spiele und Lieder aus Süddeutschland und Schlesien, (Wien 1875).
- Wenzel, Fritz: Die Weihnachtsspiele der südlichen Oberlausitz und ihre literarischen Beziehungen (Mitt d. Schles. Ges. f. V, 1913, Bd. XV, S. 1 ff.).
- Wilken, F.: Geschichte der geistlichen Spiele in Deutschland (Göttingen 1872).
- Zoder, Raimund: Das Traismaurer Krippenspiel (Wien 1920).
- Zoder, Raimund: Das St. Pöltner Krippenspiel (Unsere Heimat, N. F. III, Heft 1).

Anmerkungen.

- ¹ Otto Brinkmann, Erzählen in einer Dorfgemeinschaft (Veröffentlichungen der Volkskundlichen Kommission des Provinzialinstituts für westfälische Landes- und Volkskunde, I. Reihe, Bd. 4).
- ² Hans Naumann, Primitive Gemeinschaftskultur (1922) S. 3 ff.
- ³ Arthur Haberlandt, Begriff und Wesen der Volkskunst (Jahrbuch für historische Volkskunde, Bd. II. S. 20 ff.)
- ⁴ Hans Mersmann, Das deutsche Volkslied. Berlin, o. J.
- ⁵ Albert Daur, Das alte deutsche Volkslied nach seinen festen Ausdrucksformen betrachtet. Leipzig, 1909.
- ⁶ Kurt Wagner, Zu den Grundlagen und Formen des Stiles der Volksdichtung und ihrer Nachbargebiete, I. (Hessische Blätter für Volkskunde, Handsatz. Bd. 1931/32, S. 126 ff.)
- ⁷ Robert Petsch, Formelhafte Schlüsse in deutschen Volksmärchen, 1900.
- ⁸ Hennig Brinkmann, Die Eigenform des mittelalterlichen Dramas (Germanisch-Romanische Monatsschrift, 1931).
- ⁹ Walter Müller, Der schauspielerische Stil in den mittelalterlichen Passionspielen (Form und Geist, Bd. 1.)
- ¹⁰ Alfons Brinkmann, Liturgische und volkstümliche Formen im geistlichen Spiel des deutschen Mittelalters (Forschungen zur deutschen Sprache und Dichtung, Bd. 3).
- ^{10a} Hans Moser, Volksschauspiel (in: Die deutsche Volkskunde, hrg. Spamer Bd. I. S. 349 ff.)
- ¹¹ Leopold Schmidt, Neue Volkschauspielforschung. (Deutsch-Ungarische Heimatblätter, IV. Jg. 1932. S. 338 ff.)
- ¹² Rudolf Kriß, Votive und Weihgaben des italienischen Volkes (Zeitschrift für Volkskunde, Berlin, 1931, NF. II. S. 249 ff.) Abb. 1.
- ¹³ Leopold Schmidt, Zur Entstehung und Kulturgeographie der deutschen Hirtenspiele (Wiener Zeitschrift für Volkskunde, XXXVIII. 1933, S. 101 ff.)
- ^{13a} J. Wolff, Weihnachts- und Neujahrsspiel (Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde. IX. 1886, S. 137.)
- ¹⁴ Hans Moser, Von fahrendem Volk, Ansingern und Fastnachtsleuten des 16. Jhs. in Altbayern (Bayrischer Heimatschutz 1931) S. 65.
- ¹⁵ Katalog der im Germanischen Museum vorhandenen, zum Abdruck bestimmten geschnittenen Holzstöcke vom XV.—XVIII. Jh. II. Teil, S. 28. Hst. 782.
- ¹⁶ Paul Sartori, Sitte und Brauch (Handbücher zur Volkskunde) III, S. 79.
- ¹⁷ A. Haas, Rügensche Volkskunde, (1920) S. 49.
- ¹⁸ E. Schnippel, Ausgewählte Kapitel zur Volkskunde von Ost- und Westpreußen (1921) S. 102 ff.
- ¹⁹ Vgl. zu der ganzen Frage Karl Meisen, Nikolauskult und Nikolausbrauch im Abendland. (Forschungen zur Volkskunde, 9—12), S. 486 ff. und meine Abhandlung: „Adventspiel und Nikolausspiel“ (Wiener ZfVK. XL., 1935, S. 97 ff.).
- ^{19a} A. Karasek, Schaffen und Schauen (Kattowitz), VIII, 1932, S. 1 ff.
- ^{19b} J. Polek, Deutsche Weihnachtsspiele in der Bukowina, 1912.
- ²⁰ Literatur bis 1911 bei Adalbert Jungbauer, Das Weihnachtsspiel des Böhmerwaldes.
- ²¹ Rupert Hauer, Das Gmünder Krippenspiel (Unsere Heimat, N.F. Bd. V) S. 355.

- 22 Andreas Korn, Das Bethlehemspiel (Schriften zu Gunsten des Böhmerwaldmuseums) Oberplan 1929.
- 23 A. Müller, die sächsischen Weihnachtspiele, S. 28.
- 23a Schmidt, Die Obergrunder Weihnachtspielgruppe (Sudetendeutsche ZfVK. 8, S. 164) S. 191 ff. Die Spur im Spiel von Zlabings erklärt sich wohl durch Vertragung aus dem Böhmerwald (H. Reutter, Z.d.D.V.f. d. Gesch. Mährens u. Schlesiens (8. Bd. S. 138 f.).
- 24 Bolte, Drei märkische Weihnachtspiele.
- 25 Vogt, Die Schlesischen Weihnachtspiele, S. 183 f.
Vgl. auch Ad. Jungbauer, Das Peilsteiener Weihnachtspiel S. 3 f.
- 26 Leopold Schmidt, Der Oberuferer Spielkreis (Sudetendeutsche Zeitschrift für Volkskunde, 1934, Bd. 7, S. 145 ff.).
- 27 Bolte, Drei märkische Weihnachtspiele, S. 177 ff.
- 28 Vogt, S. 340 ff.
- 29 K. J. Schröer, Kremnitzer Weihnachtspiel (Weimarisches Jahrbuch, Bd. III, 1855, S. 391 ff.)
- 29a Mudrak, Weihnachten der Heimat, S. 66 ff.
- 30 Die Knaffl-Handschrift, hg. von V. Geramb (Quellen zur deutschen Volkskunde, Bd. II.) S. 70 ff.
- 30a Hofer, Weihnachtspiele XVIII;
- 30b Reutter, Südmährische Weihnachtsspiele, S. 138 ff.).
- 30c) Aug. Hertzog-Colmar, (Jahrbuch f. Gesch., Sprache u. Lit. Elsaß-Lothringens XV., 1899, S. 146 f.)f
- 30d E. H. Meyer, Badisches Volkslebens im 19. Jh. S. 79 ff.
- 30e J. Schmitz, Sitten u. Sagen des Eifler Volkes I. S. 7 ff.
- 30f R. Hartmann, Das Spiel vom König Herodes (Ungarische Jahrbücher Bd. XIV. 1934, S. 76 ff.)
- 30g J. C. Schuller, Herodes.
- 31 Pailler II, Nr. 483, S. 281 ff.
- 32 Karl Adrian, Das Halleiner Hirtenpiel.
- 33 Vgl. Leopold Schmidt, Untersuchungen zum St. Pöltner Krippenspiel I. (Unsere Heimat, N.F. VI. 1933, S. 310 ff.)
- 34 Leopold Schmidt, Die Obergrunder Weihnachtspielgruppe (Sudetendeutsche Zeitschrift für Volkskunde, Bd. 8, 1935) S. 153 ff.
- 35 Pailler II., 485, 486, S. 338 ff.
- 36 Vgl. Schmidt, Weihnachtspiele Niederösterreichs. (ZfVK., VII), S. 300 ff.
- 36a C. Nießen, Das rheinische Puppenspiel, S. 5.
- 37 Joseph Lefftz, Die volkstümlichen Stilelemente in Murners Satiren (Einzelschriften zur elsässischen Geistes- und Kulturgeschichte, Bd. I.)
- 38 André Jolles, Einfache Formen. (Sächsische Forschungsinstitute in Leipzig. Forschungsinstitut für neuere Philologie. II. Neugermanistische Abteilung, Heft 2) 1929.
- 39 vgl. Anmerkung 5.
- 40 Leopold Schmidt, Ich tritt herein on allen Spott (Das deutsche Volkslied, 32. 1930, S. 128 f) und Schmidt, Ich tritt herein ganz knödelfest (Wiener Zeitschrift für Volkskunde, XXXVI. Bd. 931, S. 101 f.)
- 41 A. Haß, Das Stereotype in den altdeutschen Predigten. Dissertation. Greifswald, 1903.
- 42 H. Günter, Die christliche Legende des Abendlandes, S. 177 ff. (Religionswissenschaftlichen Bibliothek, 2.)
- 43 Th. Zielinski, Die Gliederung der altattischen Komödie (Leipzig 1885).
- 44 Albrecht Dieterich, Kleinere Schriften. (Leipzig 1910).
- 45 Karl Kunst, Studien zur griechisch-römischen Komödie mit besonderer Berücksichtigung der Schlußszenen und ihrer Motive. Wien 1919.
- 46 Adelgard Perkmann, Streitszenen in der griechisch-römischen Komödie (Wiener Studien, 45. u. 46. Bd.) S. 29 ff., 202 ff., u. 68 ff., 139 ff.
- 47 A. Perkmann, Topoi in der griechisch-römischen Komödie. (Mitteilungen des Vereins klass. Philologen in Wien, II, 1925 S. 88 ff.)
- 48 Renate Dessauer, Das Zersingen (Germanische Studien, Bd. 61.)
- 49 Kaarle, Krohn, Die folkloristische Arbeitsmethode (Institutet für sammenligende Kulturforskning, Serie B Skrifter, Bd. V.) S. 72 ff.

- 50 Krohn, a.a.O. S. 59 ff., S. 66 ff.
- 51 Karl Polheim, Textveränderungen im Volksschauspiel (Germanisch-Romanische Monatsschrift, 1930. Bd. XIX., S. 143 ff.
- 52 Bünker, S. 50 f.
- 53 Leopold Schmidt, Ein obersteirisches Nikolausspiel (Wiener Zeitschrift für Volkskunde, XXXVIII. 1933, S. 69 ff.)
- 54 Leopold Schmidt, Zur Paradeisspielverbreitung im Osten (Deutsch-Ungarische Heimatblätter, 1934), S. 150 ff.
- 55 Jordan I., S. 4 ff.
- 56 Adrian, S. 15 ff. (ständig zitiert nach dem Sonderdruck).
- 57 Pailler II, S. 317 ff.
- 58 Schmidt, Untersuchungen zum St. Pöltner Krippenspiel I. S. 324.
- 59 E. K. Blüml und G. Gugitz, Alt-Wiener Krippenspiele (Kultur und Heimat, I.) S. 88.
- 60 Erney-Kurzweil, I. 550 ff.
- 61 G. Pavikovski, Das Braunauer Hirtenspiel (Böhmen Deutsche Poesie und Kunst, II. 1892, S. 403 ff) und dazu Schmidt, Barzdorfer Moralität (Sudetendeutsche Zeitschrift für Volkskunde, 6., 1933) S. 190.
- 62 Schmidt, Untersuchungen zum St. Pöltner Krippenspiel, I., S. 326 f.
- 63 Ammann, I., S. 35 und passim.
- 64 Heinrich Moses, Ein Weihnachtspiel aus dem niederösterreichischen Schneeberggebiet (Zeitschrift für österr. Volkskunde, Bd. XVI., 1910, S. 205 ff.)
- 65 Karl Horak, Jesukindleinspiel (Das deutsche Volkslied, 33, 1931, S. 135).
- 66 Vgl. Schmidt, oben Anmerkung 54.
- 67 Hg. von E. Wießner (Deutsche Literatur, Reihe Realistik des Spätmittelalters, Bd. 3).
- 68 Lazarus Sandrub, Historische und poetische Kurzweil (Neudrucke deutscher Literaturwerke des 16. u. 17. Jahrhunderts, 10/11) S. 30.
- 69 Peter, Volksthümliches, I. 361.
- 70 Hartmann, Volksschauspiele, S. 412.
- 71 Hartmann, Volksschauspiele, S. 133.
- 72 Mone, II. S. 378.
- 73 Julius Tittmann, Schauspiele aus dem 16. Jahrhundert (Deutsche Dichter des 16. Jahrhunderts, hg. von Goedeke und Tittmann Bd. 3) II. S. 11 ff.
- 74 Mone, I., S. 33.
- 75 Tittmann, Schauspiele aus dem 16. Jahrhundert, I. S. 213.
- 76 Tittmann, ebendort, I. S. 27.
- 77 Schröer, v. 114.
- 78 Peter, I. S. 361.
- 79 Karl Adrian, Das Grobärler Herodesspiel (Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, LXVI. 1926). S. 84.
- 80 Bünker, S. 192.
- 81 Hartmann, Volksschauspiele, S. 58.
- 82 Rudolf Wolkan, Wiener Volkslieder aus fünf Jahrhunderten II/1, 102.
- 83 Werke hg. von J. Bolte (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart, Bd. CCXXXII) Bd. 5. S. 163 v. 141 f.
- 84 A. v. Weilen, Der ägyptische Joseph im Drama des 16. Jahrhunderts (1887) S. 92.
- 85 Vgl. Schmidt, On allen spot; siehe Anmerkung 40.
- 86 E. Lehmann, Sudetendeutsche Volkskunde (1926) S. 172.
- 87 Adam Müller-Guttenbrunn, Deutsche Kulturbilder aus Ungarn (1896), S. 65.
- 88 Schmidt, Ich tritt herein ganz knödelfest; vgl. Anmerkung 40.
- 89 R. Eder, Volkssprüche und Reime (Mödlinger Bote, 31. Jg.)
- 90 Drechsler, Christkindleinspiel aus Liebenau (Mitteilungen der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde, 1895/96, II. H. S. 61.
- 91 Fr. Wenzel, Adventspiel aus Seiffhennersdorf (Mitt. der Schles. Ges. für Volkskunde, XV, 1913) S. 1.
- 92 Wenzel, ebendort, Bd. XV. 1913, S. 13.
- 93 Theodor Vernaleken, Mythen und Bräuche des Volkes in Oesterreich (Wien 1859) S. 283.
- 94 Adrian, Grossärler Herodesspiel (vgl. Anmerkung 79) S. 54.

- 95 Bünker, S. 31.
- 96 P. Rosegger, Die Alpler 31. Auflage, S. 193.
- 97 Bünker S. 21.
- 98 Geramb, die Knaffelhandschrift (Vgl. Anmerkung 30, S. 98.)
- 99 Josef Zak, Ein deutsches Weihnachtspiel, Brünn, o. J. S. 3.
- 100 Adrian, Großarler Herodesspiel (vgl. Anmerkung 79) S. 81.
- 101 A. Maruschke, Christkindelspiel (Oberschlesische Volkskunde, I. 1929) H. 11/12, S. 4.
- 102 Adrian, Großarler Herodesspiel (vgl. Anmerkung 79) S. 87.
- 103 Zak (vgl. Anmerkung 99) S. 3.
- 104 Froning, III, S. 905.
- 105 Blätter für Heimatkunde, Graz, 1929, H. 5, S. 79.
- 106 Mone, II., S. 83, v. 85.
- 107 Mone, I. S. 196 f.
- 108 J. E. Wackernell, Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol (Quellen und Forschungen zur Geschichte, Literatur und Sprache Österreichs und seiner Kronländer, Bd. I.) S. 369.
- 109 Jordan, I., v. 798.
- 110 Zwölf Fastnachtspiele aus den Jahren 1518—1539, hg. von E. Goetze (Neudrucke deutscher Litteraturwerke des 16. und 17. Jh. s, 26/27) S. 14.
- 111 Wilhelm Fehse, Der Ursprung der Totentänze. Mit einem Anhang: Der vierzeilige oberdeutsche Totentanztext. Halle 1907. S. 55. Die Monatsreime von 1462 (Nürnberg), bewegen sich ganz in den gleichen Formen: „
 „Hornung pin ich genant
 Essen und trincken vnd die vaßnacht ist mir wolbekant“
 (J. Nadler, Literaturgeschichte, I.)
- 112 Alfred Karasek, Das Wiesenberger Weihnachtspiel (Karpathenland, II. 1929) S. 25.
- 113 Mitteilungen der Schles. Ges. für Volkskunde, 1895/96, H. II, S. 62.
- 114 W. Oehl, (Mitt. der Schles. Ges. für Volkskunde, 1900, H. 7) S. 1.
- 115 Konrad Mautner, Aufführung eines steirischen Paradeissspieles (Wiener Zeitschrift für Volkskunde, 1921, 27. Bd.) S. 12.
- 116 Froning, S. 885 f.
- 117 Mone I. S. 154 f.
- 118 Froning, 904 f.
- 119 Jordan, I., S. 3 ff.
- 120 Schumann, S. 43 ff.
- 121 Milchsack, S. 50.
- 122 Bolte, J., Drei märkische Weihnachtspiele, S. 40 ff.
- 123 Wilken, S. 57.
- 124 Weinhold, S. 200.
- 125 Schröer, S. 61 f. Da die Schröersche Ausgabe schwer zugänglich ist, soll im folgenden bei wichtigen Stellen auch die handlichste Neuausgabe der Oberuferer Spiele: Karl Benyovszky, Die Oberuferer Weihnachtsspiele (Preßburg 1934) mitangegeben werden. Hier Benyovszky S. 79 f.
- 126 Bolte, Drei märkische Weihnachtspiele, S. 180.
- 127 Schlossar, I., S. 120.
- 128 Matthias Lexer, Kärntisches Wörterbuch (1862)- S. 274 ff.
- 129 Ammann, I., S. 35 f.
- 130 Vogt, 222 f.
- 131 Schmidt, Die Obergrunder Weihnachtspielgruppe (Sudetendeutsche Zeitschrift für Volkskunde, 1934).
- 132 Weinhold, S. 137 f.
- 133 Bünker, S. 106.
- 134 Peter, I., S. 378 ff.
- 135 Bünker, S. 141.
- 136 Adalbert Jungbauer, S. 96. Derselbe Gedanke auch in anderen Liedern, so:
 Der heilige Geist soll über dich kommen
 Gleich wie der Tau streift über die Blumen
 Also muß Gott geboren sein.
 (M. Friedländer, Hundert deutsche Volkslieder, 75).

- 137 Pailler II., S. 287 f.
- 138 V. Geramb und V. Zack, Das Steyrer Kripperl (Wiener Zeitschrift für Volkskunde, Bd. XXV, 1919) S. 6.
- 139 Raimund Zoder, Das Traismaurer Krippenspiel. Ein deutsches Weihnachtsspiel aus dem Beginne des 19. Jahrhunderts. (Wien 1920) S. 14 f.
- 140 Zoder, Das St. Pöltner Krippenspiel, S. 8 f.
- 141 Nagl-Zeidler-Castle, Deutsch-Osterreichische Literaturgeschichte Bd. I., S. 732.
- 142 Weinhold, S. 203 ff.
- 143 Bolte, S. 181 ff.
- 144 Schröer, S. 68 ff. Benyovszky, S. 83 ff.
- 145 Bünker, S. 111.
- 146 Schlossar, I. S. 128.
- 147 Ammann, I. S. 38 f.
- 148 Jungbauer, S. 28 ff.
- 149 Vogt, S. 349 ff.
- 150 M. K., Joachimstaler Christspiele und Ansinglieder (Mitteilungen des Vereins für die Geschichte der Deutschen im Böhmen, XVIII, 1880) S. 306 ff.
- 151 Pailler II. S. 293.
- 152 Schlossar, I. S. 123 ff.
- 153 Bünker, S. 110 f.
- 154 Peter I. S. 383 ff.
- 155 Pailler II. S. 343 ff.
- 156 Weinhold, S. 147 ff.
- 157 Georg Graber, Das Gmünder Hirtenspiel aus dem 17. Jahrhundert. (Spital, 1930), S. 20 ff. Es handelt sich wie meist in diesem Bereich auch hier um keine Schöpfung aus einem Guß. Diese eigenartige Beschimpfung ist einem Flugblattlied des 19. Jhs. entnommen:
 „Sauf, du alter Gassenschlingel
 sauf, bis du erstickst daran“
 das in einer zweistrophigen Fassung aus Neukirch bei Schönau (Schlesien) bekannt ist (M. Hoffmann u. E. Richter, Schlesische Volkslieder mit Melodien. Leipzig 1842. S. 229. Nr. 197).
- 158 Hartmann, Weihnachtslied und Spiel in Oberbayern, S. 169 ff.
- 159 Willibald Müller, Beiträge zur Volkskunde der Deutschen in Mähren, S. 347 ff.
- 160 Fr. Klopffleisch, Das Weihnachtsspiel zu Groß-Löbichau (Zeitschrift des Vereins für thüringische Geschichte und Altertumskunde, Bd. 6, 1865) S. 258.
- 161 Zoder, Das St. Pöltner Krippenspiel, S. 12 ff. In Hübners Christ-Comoedia (Merseburg um 1700) kommt wohl eine sehr üble Wirtin Crocodilla vor, doch gerät sie mit dem heiligen Paar nicht in Berührung. Brachmann, Christ-Comoedia, S. 5 ff.
- 162 Hartmann, Weihnachtslied und Spiel in Oberbayern, S. 137.
- 163 Vogt, S. 223 f.
- 164 Weinhold, S. 119.
- 165 Vogt, S. 239.
- 166 Schmidt, Zur Entstehung und Kulturgeographie der deutschen Hirtenspiele (Wiener Zeitschrift für Volkskunde, XXXVIII.), S. 101 ff.
- 167 Bolte, Drei märkische Weihnachtsspiele, S. 85.
- 168 Bolte, ebendort, S. 149 ff.
- 169 Tittmann, Schauspiele aus dem 16. Jahrhundert, S. 38 f.
- 169a Die Meinung Maaßens ist mir unklar (Joh. Maaßen, Drama und Theater der Humanistenschulen in Deutschland, S. 80 (Schriften zur deutschen Literatur, Bd. 13.)
- 170 Schumann, S. 58. Auch einer der Belege des Freiburger Prozessionsspiels kennt die Hirtendreizahl. (N. C. Brooks, Processionaldrama and dramatic procession in Germany in the late middle ages (Th. Journal of English, and Germanic Philology, vol. XXXII, Na. 2. April, 1933, S. 151).
- 171 Milchsack, S. 60
- 172 Johannes Bolte (Mitteilungen der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde, XVI) S. 254.

- 173 Vogt, S. 175 ff.
- 174 Listmann, Die Technik des Dreigesprächs in der antiken Tragödie (1910).
- 175 Rudolph Hofmann, Das Leben Jesu nach den Apokryphen (Leipzig 1851) S. 117.
- 176 Hofmann, ebendort.
- 177 Eugen Kohler, Sieben spanische dramatische Eklogen (Gesellschaft für romanische Literatur, Bd. 27) Dresden 1911. S. 18 ff.
- 178 Kohler, S. 64 ff.
- 179 Kohler, S. 153 ff.
- 180 Kohler, S. 164.
- 181 Wilhelm Creizenach, Zur Geschichte der Weihnachtsspiele und des Weihnachtstfestes (Beiträge zur Volkskunde — Festschrift für Karl Weinhold, — Germanistische Abhandlungen, Bd. 12.) S. 1 ff.
- 182 Creizenach ebendort bezeugt die Dreizahl schon für das 17. Jahrhundert; Beispiel für jüngere Spiele: Szymon, Gonet, Widowska w czasie swiat vozego Narodzenia (Lud, Tom X. 1904) S. 24 ff.
- 183 Julius Feifalik, Volksschauspiele aus Mähren (Olmütz, 1864) S. 20, 35.
- 183a Im romanischen Schauspiel finden sich dagegen biblische Namen schon im Mittelalter; so bringt das piemontesische Passionspiel die Hirten Anania, Azaria, Sidvach, Abiron und Biruch (V. Promis, La Passione di Gesu Cristo, 1880, S. XXIII.)
- 184 Ernyey—Kurzweil I. S. 399.
- 185 Köhler—Bachmann, Christus ward heut geboren! (Mitteilungen des Vereins für sächsische Volkskunde III, 1903—5) S. 6 ff.
- 186 Zak, Ein deutsches Weihnachtsspiel, S. 4.
- 187 R. Kulka, Ein schlesisches Weihnachtsspiel (Wiener Zeitschrift für Volkskunde, 28., 1923) S. 4 ff.
- 188 Ernyey—Kurzweil, I. S. 405.
- 189 Weinhold, S. 196.
- 190 Hofmann, Das Leben Jesu nach den Apokryphen, a.a.O.
- 191 Hartmann, Weihnachtslied und Spiel in Oberbayern, S. 154 ff.
- 192 A. Hruschka und W. Toischer, Deutsche Volkslieder aus Böhmen (1891), 455 ff.
- 193 Jungbauer, S. 34 ff.
- 194 Walther Hensel, Über die Namen der Hirten und Könige in der deutschen Weihnachtsüberlieferung (Lied und Volk, 3. 1934) S. 159 f.
- 195 Bolte, Drei märkische Weihnachtsspiele, S. 178.
- 196 Schröer, S. 75 ff. und Benyovszky, S. 88 ff.
- 197 Schlossar I. S. 136 ff.
- 198 Wilken, S. 45.
- 199 Schröer, S. 76, Anmerkung zu 292.
- 200 Hensel, Über die Namen der Hirten und Könige, ebendort.
- 201 Bei Vergil finden sich folgende Stellen: Corydon: Bucolica 2. 1. 56. 65. 5, 66. 7, 2. 20. 40. Tityrus: Bucolica 1. 1. 3, 20. 4, 13 ff. 5, 12. Georgica 4, 566. Menalcas: Bucolica 2, 15. 3, 13. 58. 5, 4. 64. 90. 9, 16. 18. 55. 10, 20. Mopsus: Bucolica 5, 1, 10. 8, 26, 29.
- 202 Bolte, vgl. Anmerkung 172.
- 203 Hartmann, Volksschauspiele, S. 45.
- 204 Josef Münzberger, Ein Hirtenspiel aus Lindenau (Mitteilungen des Nordböhmisches Vereines für Heimatforschung und Wanderpflege, 39. 1916) S. 132.
- 205 König, S. 19.
- 206 Braun, S. 129.
- 207 Ernyey—Kurzweil, I., S. 431.
- 208 Vogt, S. 175 ff.
- 209 Wilken, S. 57.
- 210 Prillinger, (Heimatgaue (Linz) III. 1922) S. 295.
- 211 Müller, S. 113 ff.
- 212 E. Giersner, Ein Königspiel (Mitteilungen des Vereins für sächsische Volkskunde, II. 1900—1902). S. 145 ff.

- 213 Hermann Ruth-Sommer, Alte Musikinstrumente (Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler, Bd. 8) S. 138.
- 214 Eugen Wolf, Das deutsche Kirchenlied des 16. und 17. Jahrhunderts (Deutsche Nationalliteratur, Bd. 31).
- 215 E. du Meril, Origines latines du théâtre moderne (Paris 1849) 390 f.
- 216 Karl Meisen, (vgl. Anmerkung 19) -
- 217 E. K. Blümml und G. Gugitz, Von Leuten und Zeiten im alten Wien, S. 374 f.
- 218 Zoder, Das St. Pöltner Krippenspiel, S. 15.
- 219 G. Amft, Volkslieder der Grafschaft Glatz (1911), S. 21.
(Der Text bietet Kobanokel, was aber verderbt sein dürfte).
- 220 H. Urtel, Beiträge zur portugiesischen Volkskunde (Hamburgische Universität, Abhandlungen aus dem Gebiet der Auslandskunde, Bd. 27, Reihe B Bd. 15) 1928. S. 29.
- 221 Jordan II., S. 9.
- 222 Vogt, S. 219 ff.
- 223 Vogt, S. 355.
- 224 F. Tschischka und J. M. Schottky, Österreichische Volkslieder, hg. von F. S. Krauß (Der Volksmund, Bd. I.) 1906, S. 96 und dazu D. Hummel, Bibliographie des weltlichen Volksliedes in Niederösterreich (Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich, XXIX. Bd. 1931.) Nr. 237.
- 225 Ammann, I., S. 47 f.
- 226 Fr. Wenzel, Die Weihnachtspiele der südlichen Oberlausitz und ihre literarischen Beziehungen (Mitteilungen der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde, XV. 1913) S. 12 f.
- 227 Fr. Rotter, Zwei Adventspiele (Mitteilungen der Schles. Ges. für Volkskunde, XXIV. 1923) S. 127 ff.
- 228 Zoder, Das Traismaurer Krippenspiel, S. 58 ff.
- 229 Is. Fischer, Aus dem Inhalt des Böhmenkirchner Passionsspiels von 1742 (Remszeitung, Schw. Gmünd, Nr. 73, vom 29. 3. 1926).
- 230 M. V. Süß, Salzburger Volkslieder (1865), S. 261 ff.
- 231 Arthur Kutscher, Das Salzburger Barocktheater (Wien 1924) S. 116.
- 232 Pailler, II., S. 295 ff.
- 233 Kohler, vgl. Anmerkung 177, 7. und 8. Ekloge.
- 234 Du Meril, vgl. Anmerkung 215.
- 235 G. Schäfer, Das Malerhandbuch vom Berge Athos, S. 173.
- 236 Renwart Brandstetter, Die Luzerner Bühnenrodel (Germania, XXX) S. 332 und S. 346.
- 237 Gustave Cohen, Le théâtre en France au moyen age, I. L. théâtre religieux (Bibliothèque générale illustrée) Paris 1928, Tafel XLIII.
- 238 Friedrich Winkler, Die altniederländische Malerei (Berlin 1924) Abb. 56.
- 238^a Nur die älteste deutsche Bibeldichtung hält sich noch nicht an derartige Traditionen. *Heliand* 389 hüten die Hirten Rosse!
- 239 Vgl. Anmerkung, 237. S. 332.
- 240 Vgl. Anmerkung 237, S. 346.
- 241 Winkler (vgl. Anmerkung 237) Abb. 32.
- 242 V. Curt Habicht, Die mittelalterliche Malerei Niedersachsens I. (Beiträge zur niedersächsischen Kunstgeschichte IV = Studien zur deutschen Kunstgeschichte 211) 1919. Tafel XVIII.
- 243 Habicht, a.a.O. Tafel XLII. (Hirt mit einem Horn).
- 244 Alfred Stange, Deutsche Kunst um 1400 (München 1923) Abb. 8.
- 245 Winkler (vgl. Anmerkung 239) Abb. 56.
- 246 Winkler, a.a.O., Abb. 64.
- 247 Braun, S. 134.
- 248 L. Berthold, Die Kindelwiegspiele (Beiträge zur Geschichte der Deutschen Sprache und Literatur, 56. Bd. 1932) S. 208 ff.
- 249 Christian Weise, Die drei ärgsten Erznarren in der ganzen Welt (Neudrucke deutscher Literaturwerke des 16. und 17. Jahrhunderts, 12/14). Halle, 1878, S. 189.
- 250 Jungbauer, S. 199.
- 251 Venusgärtlein, hg. von John Meier (Braunes Neudrucke 86/89)

- 252 Erk-Böhme, Deutscher Liederhort, I, Nr. 59 a—e.
- 253 Joseph Seitz, Die Verehrung des hl. Joseph (Freiburg 1908) S. 161.
- 254 Alfred Rohde, Passionsbild und Passionsbühne (Schöpfung, Bd. 10) S. 27.
- 255 Schröer, S. 73, Benyovszky, S. 86.
- 256 Ammann, I., S. 66.
- 257 Jungbauer, Nr. 6. Das Lied entstammt freilich sicher nicht der Renaissancezeit, sondern mag gehörig jünger sein, zum Teil auf Flugblattverbreitung des 18. Jh. beruhen.
- 258 August Hofer, Weihnachtsspiele (19. Jahresbericht des niederösterreichischen Landes-Lehrerseminars in Wiener-Neustadt, (1892) S. 30.
- 259 Hartmann, Volksschauspiele, S. 3; Rudolf Hartmann, Christkindelspiele aus der schwäbischen Türkei (Zeitschrift für Volkskunde 1929) S. 174, 177.
- 260 Mone I, S. 160; da Mones Ausgabe des St. Gallner Spieles durch die Klappersche Neuausgabe überholt ist, seien im folgenden stets beide angeführt (Joseph Klapper, Das St. Galler Spiel von der Kindheit Jesu = Germanistische Abhandlungen, Bd. 21); hier Klapper S. 95, v. 471 ff.
- 261 Klapper, S. 40.
- 262 Zoder, Das St. Pöltner Krippenspiel S. 16.
- 263 Froning, S. 894.
- 264 Mone I, S. 159, Klapper S. 95, V. 462 ff.
- 265 Klapper, S. 67.
- 266 Schumann S. 58 ff.
- 267 Milchsack, S. 66 ff.
- 268 Emil Weller, Das alte Volks-Theater der Schweiz (Frauenfeld 1863) S. 259.
- 269 Wilken, S. 57.
- 270 Ammann, I., S. 52.
- 271 Amann, I., S. 53 f.
- 272 Schlossar, I., S. 141, v. 543.
- 273 Cohen, Le théâtre en France au moyen age, I., Tafel XLIII oben.
- 274 Creizenach, I. S. 323.
- 275 Adrian, Das Halleiner Hirtenspiel, S. 11.
- 276 Pailler, II. S. 310.
- 277 Schösser, I. S. 92.
- 278 Heinrich Anz, Die, lateinischen Magierspiele (Leipzig 1905) S. 147.
- 279 Mone, I. 170. Klapper, S. 106.
- 280 Klapper, S. 47.
- 281 Hofmann, Das Leben Jesu nach den Apokryphen, S. 128.
- 282 Froning, S. 946.
- 283 Schumann, S. 70.
- 284 Ammann, I. S. 67, v. 36.
- 285 Ammann, I. S. 68, v. 4.
- 286 Vogt S. 415.
- 287 Schlosser, I. S. 104 v. 880, Vogt S. 414, v. 157.
- 288 Pailler II. S. 330.
- 289 Peter I. S. 414.
- 290 Zoder, Das St. Pöltner, Krippenspiel, S. 25.
- 291 Braun, S. 140.
- 292 Adrian, Das Halleiner Hirtenspiel, S. 24.
- 293 Pailler II. S. 420.
- 294 Hofer, Weihnachtsspiele (19. Jahresbericht des niederösterreichischen Landeslehrerseminars in Wiener-Neustadt, 1892) S. 47.
- 295 Vogt, S. 439.
- 296 Mone I. S. 177 f., Klapper S. 115.
- 297 Weinhold, S. 167.
- 298 Pailler II. S. 386. 335. In dem frühbarocken Oberaudorfer Spiel, das bei Hartmann, Volksschauspiele 352 ff. leider nur auszugsweise abgedruckt ist, heißt die Königin Marianis, was auf eine Verwechslung mit Mariamme, der Gemahlin Herodes IV. hinweist.
- 299 Pailler II. S. 386.
- 300 Vogt, S. 375.
- 301 Mone I. S. 176, Klapper, S. 113.

- 302 Milchsack, S. 66.
- 303 Isaak Sondheimer, Die Herodes-Partien im lateinischen liturgischen Drama und in den französischen Mysterien (Beiträge zur Geschichte der romanischen Sprachen und Literaturen, Bd. 3) S. 142.
- 304 Fr. Wenzel, Die Weihnachtsspiele der südlichen Oberlausitz (Mitt. der Schles. Ges. für Volkskunde, XV., 1913) S. 13.
- 305 Karl Reuschel, Das deutsche Volksschauspiel (Deutsche Schulausgaben Bd. 194 = Deutschkundliche Bibliothek I.) S. 36.
- 306 Bünker, S. 93 ff, allerdings am Hofe des Augustus!
- 307 Fr. Rotter, (Mitt. der Schles. Ges. für Volkskunde, XXV,) S. 106.
- 308 Rotter, ebendort, Bd. XXV, S. 127.
- 309 Braun, S. 141.
- 310 Zoder, Das St. Pöltner Krippenspiel, S. 23 (Die Bezeichnung Hofmeister findet sich hier für Chusa verwendet.)
- 311 Vogt, S. 310 ff.
- 312 Müller, S. 74 ff.
- 313 Weinhold, S. 122 ff.
- 314 Oswald Fladerer, Das Olmützer Weihnachtsspiel (Sonder-Abdruck aus der „Deutschen Zeitung“ Olmütz, 1925) S. 5.
- 315 W. Müller, Beiträge zur Volkskunde der Deutschen in Mähren, S. 292 ff.
- 316 E. Giersner, Ein Königspiel (Mitteilungen des Vereins für sächsische Volkskunde, II., 1900—1902) S. 145 ff.
- 317 Heinrich Moses, Weihnachtsspiel aus dem niederösterreichischen Schneeberggebiet (Zeitschrift für österr. Volkskunde, Bd. XVI, 1910, S. 205 ff.)
- 318 Peter I. S. 407.
- 319 Froning, S. 890.
- 320 Mone I. S. 116 ff., Klapper S. 102 ff.
- 321 Klapper S. 121.
- 322 Sondheimer, Die Herodespartien (vgl. Anmerkung 303) S. 92.
- 323 La passione di Gesu Christo rappresentazione sacra in Piemonte nel secolo XV edita da Vincenzo Promis (Torino 1888) S. 106 ff.
- 324 Müller, S. 106.
- 325 Peter I. S. 409.
- 326 Fladerer, Das Olmützer Weihnachtsspiel (vgl. Anmerkung 314) S. 6.
- 327 Vogt S. 363.
- 328 Adrian, Grossarler Herodesspiel (vgl. Anmerkung 79) S.
- 329 Zoder, Das St. Pöltner Krippenspiel, S. 23.
- 330 Zoder, Das Traismaurer Krippenspiel, S. 54.
- 331 Hofmann, Das Leben Jesu nach den Apokryphen, S. 137, Anmerkung. Es wäre immerhin denkbar, daß auf die häufige Nennung von 144000 die Stelle der Johannesapokalypse 7,4 eingewirkt haben könnte, wo von 144000 versiegelten Knechten Gottes gesprochen wird.
- 332 Langenlois; Hofer, NF. 16, S. 47.

Werke zur Theatergeschichte u. Theaterkultur

Verlagsanstalt

Heinr. & J. Lechte, Emsdetten i. W.

DIE SCHAUBÜHNE

Quellen u. Forschungen zur Theatergeschichte.

Herausgegeben von Univ.-Prof. Dr. Carl Niessen

in Verbindung mit Prof. Artur Kutscher

- Bd. I: Katalog der Ausstellungen „Faust auf der Bühne“ — „Faust in der bildenden Kunst“ (Braunschweig 1929) bearbeitet von Univ.-Prof. Dr. Carl Niessen, 208 Seiten und 13 Abbildungen auf Tafeln. - brosch. RM 6.—
- Bd. II: Das Theater in Köln während der Franzosenzeit (1784—1814). Von Dr. Otto Kasten, 206 Seiten - brosch. RM 4,50
- Bd. III: Heinrich Laube als Theaterkritiker v. Dr. Erich Ziemann. XII u. 141 S. - brosch. RM 3,50
- Bd. IV: Mimische Studien zu Grillparzers Dramen mit besonderer Berücksichtigung der Beziehungen zwischen Wort u. Gebärde. Von Dr. Karl Robert Loerges, IV u. 114 Seiten - brosch. RM 3.—
- Bd. V: Ludwig Börnes Theaterkritik. Von Dr. Wlfg. Schimming. V u. 206 S. - brosch. RM 4,50
- Bd. VI: Hecken- u. Gartentheater in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert. Von Dr. Rud. Meyer, VIII u. 302 S. 92 Abb. auf Tafeln - brosch. RM 12.—
- Bd. VII: Theater in Bonn von seinen Anfängen bis zum Ende der franz. Zeit. Von Dr. Heinz Ernst Pfeiffer, VIII u. 154 Seiten, 4 Abbildungen auf Tafeln brosch. RM 4.—
- Bd. VIII: Die Blütezeit des Kindertheaters. Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 18. u. beginnenden 19. Jahrhunderts. Von Dr. Gertraude Dieke, VIII u. 214 S. 8 Abb. auf Tafeln - brosch. RM 6,80
- Bd. IX: Das Urheberrecht auf dem Gebiete der Filmkunst. Von Dr. Armand v. Zelewski, XII und 115 Seiten - brosch. RM 4,50
- Bd. X: Das Theaterleben in Münster in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Von Dr. Hans Schorer, X u. 236 S. - brosch. RM 7,50
- Bd. XI: Die sozialen Grundlagen des Theaters. Von Dr. Sauer mann, 108 Seiten - brosch. RM 4,50.
- Bd. XII: Der Jude auf dem Theater des deutschen Mittelalters. Von Dr. Hans Carl Holdschmidt, 180 Seiten - brosch. RM 6.—
- Bd. XIII: Theater im Film. Eine Untersuchung über die Grundzüge und Wandlungen in den Beziehungen zwischen Theater und Film. Von Dr. Walther Freisburger, 108 Seiten - brosch. RM 4.—

Werke zur Theatergeschichte u. Theaterkultur

Verlagsanstalt

Heinr. & J. Lechte, Emsdetten i. W.

DIE SCHAUBÜHNE

Quellen u. Forschungen zur Theatergeschichte
Herausgegeben von Univ.-Prof. Dr. Carl Niessen
in Verbindung mit Prof. Artur Kutscher

- Bd. XIV: Die moralische Beurteilung des deutschen Berufsschauspielers. Von Dr. Rudolf Hefter
106 Seiten - brosch. RM 4.—
- Bd. XV: Das deutsche Drama im amerikanischen College- und Universitäts-Theater, mit 70 ganzseitigen Bildern. Von Prof. Stephan Joh. Schlossmacher, ca. 280 Seiten. - brosch. RM. 9.—
- Bd. XVI: Die Dramaturgie der Zyklenaufführungen von Shakespeares Königsdramen in Deutschland. Von Dr. Eduard Ritter. ca. 64 Seiten - brosch. RM 3.—
- Bd. XVII: Das Wesen des Handpuppen- und Marionettenspiels. Von Dr. Fritz Eichler, 58 Seiten - brosch. RM 3.—
- Bd. XVIII: Der Begriff Filmisch. Von Dr. Bruno Rehlinger, 128 Seiten - brosch. RM. 4.50.
- Bd. XIX: Jozsa Savits und die Münchener Shakespearebühne. Von Dr. Hans Durian, 128 Seiten, brosch. RM 4.50.
- Bd. XX: Formprobleme der deutschen Weihnachtsspiele. Von Dr. Leopold Schmidt, ca. 128 Seiten - brosch. RM 4.80 - Subskriptpreis: RM 3.—
- Bd. XXI: Kölner Theater im 18. Jahrhundert bis zum Ende der Reichsstädtischen Zeit (1700—1794). Von Dr. Martin Jacob, ca. 250 Seiten und Bilderanhang, brosch. RM 6.—
- Bd. XXII: Shakespeares Macbeth auf der deutschen Bühne. Von Dr. Erich Schumacher, ca. 360 Seiten - brosch. 7.50.
- Bd. XXIII: Das Raumproblem im Drama des Sturm und Drang. Von Dr. Horst Schäfer, ca. 136 Seiten - brosch. RM 4.50.

— Weitere Bände in Vorbereitung. —

Bestellungen auf diese Werke nimmt jede gute Buchhandlung entgegen. — Bei Bezug der ganzen Reihe und Subscription auf die Fortsetzungen wird ein Preisnachlaß von 10% gewährt. — Ausführlicher Sonderprospekt auf Wunsch.