

Zentrum für Historische Mediologie

Medialität Historische Perspektiven

›Oberammergau‹

Newsletter Nr. 24 / 2022



Inhalt

- 3** Ein Dorf sammelt sich. Oberammergau abseits der Passionsspiele:
Selbstachivierung, Selbstsetzung und das Spiel mit der Tradition
Jan Mohr / Julia Stenzel
- 15** Überfließendes Leiden.
Zur Ökonomie des Passionsspiels (Neumarkt & Oberammergau)
Sebastian Meixner
- 21** Tagungsberichte
- 25** Publikationen
- 26** medioscope – Blog
- 27** Veranstaltungen

- >** www.zhm.uzh.ch



Universität
Zürich^{UZH}

Herausgeber Zentrum für Historische Mediologie
Universität Zürich, Schönberggasse 2, 8001 Zürich
Telefon: + 41 44 634 51 16, E-Mail: zhm@ds.uzh.ch

Gestaltung Simone Torelli, Zürich
Abonnemente Der Newsletter kann abonniert werden unter zhm@ds.uzh.ch

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck von Artikeln nur mit Genehmigung der Redaktion.

Ein Dorf sammelt sich.

Oberammergeau abseits der Passionsspiele: Selbstarchivierung, Selbstkuratierung und das Spiel mit der Tradition

Jan Mohr, Julia Stenzel

1. Dornröschenschlaf

Dass das Passionsspieldorf Oberammergeau alle zehn Jahre aus einem *Dornröschenschlaf*¹ erwache und von wahren Massen von Besuchern überrannt werde, ist ein einprägsames Bild, das sich im Oberammergeau-Diskurs fest etabliert hat. Seit einem Pestgelübde 1633 wird alle zehn Jahre von der Dorfgemeinschaft das ›Spiel vom Leiden unseres Herrn Jesu Christi‹ aufgeführt, so der beharrlich kolportierte Beginn der lokalen Spieltradition. Bei nur zwei vollständigen Ausfällen (1770 und 1940) und wenigen Verschiebungen eine beinahe einzigartige Spielkontinuität, in der Momente spätmittelalterlich-frühneuzeitlicher Praxen von Spiel und Religiosität bis ins 21. Jahrhundert hinein wirksam sind.

Die scheinbare Evidenz des Bildes vom neun-jährigen Tiefschlaf verdeckt den Umstand, dass von einem Alternieren von einem erfüllten und neun leeren Jahren tatsächlich keine Rede sein kann. Bereits im Vorjahr jeder Saison beginnt sich die Zeit zu füllen; mit dem Haar- und Barterlass, traditionell zum Aschermittwoch ausgesprochen, wird eine Vorbereitungsphase eingeläutet, die die folgenden etwa 15 Monate auf die kommende Spielzeit ausrichtet. Und bereits Monate vor der öffentlichen Weisung an die Spieler*innen, sich Haar und Bart von nun an wachsen zu lassen, sind die Darsteller*innen der Hauptfiguren in der Spielerwahl öffentlichkeitswirksam bekanntgegeben worden; für die geplante Spielzeit 2020 war das am 20. Oktober 2018. Seit 1933 wird in der Saison vor der Spielzeit zudem Leo Weismantls Pest aufgeführt, in dem die der dürren Quellenlage abzulesenden Umstände des Spielgelübdes (Dreissigjähriger Krieg, marodierende Schwedentruppen im bayerischen Oberland, die grassierende Pest, die zuletzt auch das Dorf erreicht) zum Gegenstand eines ätiologischen Theaterstücks geworden sind

(zuletzt 2019). Seither werden die Aufführungen der Pest als Gelegenheit wahrgenommen, talentierte Spieler*innen zu sichten und andererseits die potentiellen Darsteller*innen prominenter Passions-Figuren der Öffentlichkeit näherzubringen. Und je nachdem, in welchem Umfang für eine Spielzeit neue Kostüme geplant sind (für 2020/2022 wurden sie vollständig neu hergestellt), beginnen mit unvermeidlich erheblichem Vorlauf die Arbeiten an Kostümen und Bühnenbild. Acht Jahre nach der letzten Passionsaufführung beginnt die Zeit in Oberammergeau erneut passionsspielförmig zu verlaufen.

Mit dem Haar- und Barterlass manifestiert sich die Phase der Vorbereitung an den Körpern der Beteiligten – öffentlich und durchaus medienwirksam materialisiert sich an ihnen das Verstreichen der Zeit, das Näherrücken der Premiere. Schon im 19. Jahrhundert wird der Eindruck, den das Dorf zur Zeit des Spiels macht, maßgeblich vom *langgelocte[n] Haar, welches der größte Theil auch der männlichen Jugend als eigenthümlichen Schmuck trägt*,² geprägt, wie im umfangreichen Oberammergeau-Schrifttum regelmäßig zu lesen ist.³ In seiner natürlichen Künstlichkeit als Ergebnis biopolitischer Regulierung überformt das frei wachsende Haar nicht nur die Körper der Akteur*innen, sondern trägt auch zur Konfiguration des Orts-Bilds bei.

Während ältere Texte überwiegend den Blick von außen auf das Erscheinungsbild des Dorfs werfen und eine kollektive, peregrinal-touristische Imago ›Oberammergeau‹ perpetuieren, kommen spätestens seit der letzten Spielzeit 2010 vermehrt Perspektivierungen der ortsansässigen Akteur*innen, vor allem der Mitspielenden, hinzu. Immer wieder ist zu vernehmen, die allmähliche äußerliche Veränderung der Haare unterstütze die mentale Vorbereitung auf die Rolle, die Arbeit an der Figur: Vom Datum des Erlasses an *beginnen die Darsteller mit der*

optischen Veränderung in ihre Rolle hineinzuwachsen, heißt es in der Pressemitteilung der Passionsspiele 2022 (17.2.2021).⁴ Und die Formulierung ist topisch; ähnlich konnte man es 2019 und 2021 wiederholt lesen. Die organologische Metapher zeigt sich als produktives Instrument der Selbstkuratierung. Nicht zuletzt hat das damit zu tun, dass sie auf einer gemeinschaftlich getragenen biopolitischen Maßnahme basiert: Mit den Haaren wächst das Dorf nicht nur in die gefüllte Zeit des Passionsspiels hinein, es wächst in seinem Erscheinungsbild zusammen und aktualisiert sichtbar seine latente Identität als Passionsspielort.⁵ Das Dorf sammelt sich: Man bereitet sich vor – mental wie physisch – und die Gemeinschaft der am Spiel Beteiligten beginnt sich zu schließen. Das heißt aber auch: Zwischen sie und die Unbeteiligten in Oberammergau zieht sich eine unsichtbare Linie, denn das Sozium Oberammergau ist keineswegs ein Monolith. ›Oberammergau‹ als Ort der Passion aber beginnt sich als ein Gewebe aus Geschichte und Geschichten, individueller und kollektiver Identität, körperlicher und mentaler Transformation zu manifestieren.

2. Zeitverwaltung und Erinnerungsarbeit

Aber wie sieht es in den in der kollektiven Wahrnehmung als ›Dornröschenschlaf‹ marginalisierten Phasen ›zwischen‹ den Spielzeiten aus? Wie leer ist die leere Zeit der Nicht-Passion? Dass das Passionsspiel der wohl wichtigste Wirtschaftsfaktor für die Gemeinde ist, steht außer Zweifel. Entsprechend ist der Versuch naheliegend, die Zwischenzeit auf das Spiel zu beziehen, sie zu einer Latenzphase zu erklären, um sie möglichst erfolgreich zu überbrücken. Das geschieht zum einen durch ›theaterförmerige‹ Nutzung der infrastrukturellen Voraussetzungen der Passion. Seit einiger Zeit ist das

Passionsspielhaus jeden Sommer der Ort von Theateraufführungen, Konzerten, Festivals und anderen performativen Events.

Früher hat das Passionsspieltheater tatsächlich neun Jahre lang leer gestanden. In den 1990er Jahren gab es vereinzelte Veranstaltungen, mal ein Konzert zum Beispiel. Christian Stückl meinte, wir müssten wieder sogenannte Zwischenspiele machen, die es in der Vergangenheit auch gab. Das hat mit König David angefangen, also auch etwas Biblisches. 2007 haben wir Jeremias aufgeführt, ein Stück von Stefan Zweig. Seit 2011 haben wir das dann professionalisiert. Sechs Leute kümmern sich jetzt inzwischen darum, dass im Sommer Theater, Konzerte und Opern stattfinden.⁶

Seit 2013 ist das Oberammergauer Passionstheater außerdem für zwei Tage im Sommer Veranstaltungsort des Heimatsound-Festivals. Die Veranstaltung bringt etablierte und unbekanntere Vertreter zeitgenössischer alpenländischer Musik zusammen. Die Karten sind ähnlich begehrt wie die für das Passionsspiel; das letzte Festival war ausverkauft, noch bevor die auftretenden Gruppen überhaupt bekanntgegeben waren.

Bezeichnend ist dabei, dass diese Events als gegenüber dem Passionsspiel sekundär markiert sind, und zwar schon in der Topologie des Spielorts: Wenn das Sommertheater für die zwei Tage des Heimatsound-Festivals unterbrochen wird, dann ist – nicht nur aus pragmatischen und logistischen Gründen – die Musikbühne erkennbar immer noch die des Sommertheaters, und durch beide scheint der Hintergrund der Passionsspielarchitektur hindurch. Das hat den Effekt einer wechselseitigen Autorisierung und Singularisierung: Die Architektur markiert den Raum als Raum des Passionsspiels, als solcher hat er Persistenz, als solcher ist er ›immer schon‹ da. Was hier stattfindet, kann sich der Vorgängigkeit dieser Setzung nicht entziehen. Zugleich erfährt das kommende Passionsspiel auf der je anders bespielten Bühne eine Sicht-

barkeit in der Latenz, denn hier wird es ›immer wieder‹ stattfinden und den Raum in seiner Eigentlichkeit realisieren.

Die Zwischen- oder Umnutzung passions-spielaffiner Räume und Dinge in Oberammergau bedarf selbstredend der Autorisierung. Und so ist die Inszenierung der Latenz als Zeit zwischen ›immer schon‹ und ›immer wieder‹ ein rekurrentes Moment in Strategien, den Traditionsbruch oder die Abweichung vom ›schon immer‹ aus der Tradition zu begründen: Wenn es im zitierten Interview heißt, man habe *wieder* Zwischenspiele veranstalten wollen, die es *in der Vergangenheit auch* gegeben habe, so ist das ein Verweis auf eine ge- oder erfundene Tradition, die in der unbestimmten Zeitlichkeit des ›Schon immer‹ oder ›Früher einmal‹ verortet und so auf das selbstverständliche ›Immer wieder‹ der Passion beziehbar wird.

Einen vorläufigen Höhepunkt haben das Oberammergauer Zeitmanagement und die Strategie der mehrfachen Überschreibung der Passionsspielbühne und der Passionsspielgeschichte in Christian Stückls Inszenierung des *Wilhelm Tell* im Rahmen des Sommertheaters im Juli und August 2018 gefunden. Alle großen deutschen Zeitungen haben über den *Tell* berichtet, und alle mit Blick auf die bevorstehende Passionszeit. Stückl, so urteilte der Rezensent des *Spiegel online*, stellte ein *Drama auf die Bühne, das durchaus das Zeug hat, das Warten auf den Christus ganz angenehm zu verkürzen*.⁷ Im Fall des *Tell* war der Zusammenhang von der Spielleitung allerdings auch überdeutlich gesucht worden. Stückl ließ es sich nicht nehmen, den Aufführungen einen Rahmen als Passions-Casting hinzuzufügen. Nicht nur, dass für den *Tell* die gleichen personellen Rahmenbedingungen galten wie für die Passion. Entstanden ist die Produktion unter der Passionsspielleitung von 2010 und 2022, und sie wurde vollständig getragen von Oberammergauer*innen, von den Darstellenden über den Bühnenbau bis zur Musik. Stückl machte das explizit und erklärte dem Publikum, dass die Spielenden Schillers Stück als Probe und Übung für die Passionsspiele in zwei Jahren nutzen. Er selbst suche nach Talenten unter den Schauspieler*innen, und das solle auch das Publikum: *Wenn man sie spielen sieht, kann man sich schon vorstellen, welche Rolle ihnen in der Passion zukommt. Wer wird*

der nächste Jesus sein? Wer wird Maria oder Judas sein? Das ist wie ›Oberammergau sucht den Superstar‹.⁸ Die mediale Berichterstattung ging bereitwillig auf das Spiel ein und spekulierte eifrig mit – und man lag, angesichts der Verteilung der prominenten Rollen wenig überraschend, überwiegend richtig.⁹

Wo immer möglich, erinnert das Dorf an die vergangenen Spiele, an die lokale Passionstradition generell und vor allem daran, dass da eine kommende Spielzeit im Raum steht. Memorialleistungen müssen immer auch für die Zukunft erbracht werden. Die Pressestelle informiert auf den üblichen Social Media-Kanälen über die laufenden Vorbereitungen; verstärkte Aktivität war unter anderem nach der Verschiebung der Spielzeit im März 2020 zu registrieren. Die Homepage zu den Passionsspielen hat sich in den letzten fünf Jahren ihrem Umfang nach vervielfacht, besonders Bildmaterial aus dem Gemeindearchiv ist in großem Stil digitalisiert worden und illustriert die Website zur *Historie*. So manche historische Photographie, für die man noch vor kurzem ins örtliche Archiv eintauchen musste, ist heute nach ein, zwei Clicks präsent und ohne weiteres in guter Qualität zugreifbar.

Doch diese großzügige Versorgung mit Bildeindrücken aus erster Hand bedeutet nur vordergründig eine Aufgabe von bildhegemonialen Ansprüchen. Vielmehr ist es als Teil des Bestrebens zu beschreiben, die Kontrolle über das eigene Bildmaterial gerade zu behalten. Die Doppelstrategie, die dabei zum Einsatz zu kommen scheint, könnte man in einer handlichen Formel als ›Entzug und Exzess der Bilder‹ überschreiben.¹⁰ Das üppig präsentierte Material auf der Homepage der Spiele, die Digitalisate seltener Abbildungen und Dokumente und die online verfügbaren Trailer und Ausschnitte sind nämlich nur die eine Seite der Medaille. Auf der anderen Seite wird weiterhin über Bildrechte gewacht und werden eigene Aufnahmen der Zuschauenden streng – so streng wie möglich – unterbunden, jedenfalls aber untersagt: Was in die kollektive Oberammergau-Imago eingeht, so könnte man sagen, ist das Ergebnis von Steuerungs- und Verknappungsprozessen verschiedener Art und Funktion. Das Ringen um die materiellen Zeugnisse des Spiels ist seinerseits gute Tradition, die früher auch den Text mit umfasst hatte. So berichten es übereinstim-

mend (wenn auch nicht ganz zutreffend) englischsprachige Reisende: *Neither the text nor the music has ever been published.*¹¹ *The music of the Passion Play [...] is greatly prized by the people, who will not allow it to be printed or sold.*¹² Lakonisch notiert die britische Reisende Isabel Burton, die das Spiel 1880 besuchte, in ihrem Reisebericht: *Taking notes is not allowed.*¹³ Die größten Begehrlichkeiten haben wohl immer Photographien der Hauptdarsteller*innen hervorgerufen. Für 1890 hat eine Verlagsanstalt aus Wien *das alleinige Recht erworben, die Personen und Szenen der Passion aufzunehmen und zu reproduzieren.*¹⁴ Ebenso notiert es für die Spiele 1900 (allerdings mit zustimmendem Verständnis) der seinerzeit weitbekannte US-amerikanische Fotojournalist und Reiseschriftsteller Elias Burton Holmes: *The hopes of many enthusiastic amateurs were dashed to earth by words upon a signboard near the theater: ›Photographing in the Passion Theater is forbidden. Offenders will be ejected.‹*¹⁵ Noch im späteren 20. Jahrhundert wird die strenge Monopolisierung der Bildrechte vermerkt: *Die Porträts der Darsteller werden hier diskreter gehütet als in Bayreuth.*¹⁶ Mit dem reichhaltigen Angebot, heute von digitalisierten Bildern auf der Homepage, geht ›seit jeher‹, ›immer schon‹ eine strenge Limitierung, ein Entzug von Bildern einher, deren Verbreitung kontrolliert wird. Das Dorf sammelt sich selbst, das überlässt es nicht den anderen.

Das Dorf sammelt sich selbst: Den Satz kann man auch anders betonen. Die zu jeder Spielzeit offiziell in Auftrag gegebenen Bildbände werden nicht zuletzt von Menschen aus Oberammergau gekauft. Und dabei geht es anscheinend vorrangig um die Erinnerung der Spielgemeinschaft; die zu jeder Spielzeit in Auftrag gegebenen offiziellen Bildbände sind unter den Spielenden beliebte Erinnerungsstücke, in die man die Mitspielenden ihre Unterschriften eintragen lässt.¹⁷ Solche Souvenirs (von Besucher*innen wie von Spielenden erworben) lassen sich als charismatisch aufgeladene Objekte beschreiben, in denen man etwas von der Atmosphäre der herausgehobenen Situation (eines Besuchs in Oberammergau oder einer Spielzeit) zu konservieren hofft.¹⁸ Objekten eine entsprechende Ausstrahlung zuzuschreiben, setzt die Vorstellung von Charisma als einer Qualität voraus, die von Heiligen oder Reliquien auf andere Dinge

übertragen werden kann. Die Vorstellung der Übertragung von Charisma durch Berührung oder räumliche Nähe ist in der katholischen Reliquientypologie verwurzelt¹⁹ – und die Übergänge zwischen Reliquien und Souvenirs sind fließend. Wie unter anderem aus religionswissenschaftlicher Perspektive gezeigt wurde, lässt sich eine trennscharfe Linie zwischen Dingen des einen und des anderen Typus sachlich kaum begründen.²⁰ Souvenirs können mehr sein als die bloßen Überreste einer Reise; sie können dazu dienen, die Erlebnisqualität der Reise in die affektive Biografie von Reisenden zu integrieren und den Erinnerungsort an eine emotional aufgeladene Vergangenheit rückzukoppeln.

Religiosität oder Spiritualität und andere Formen personaler Erinnerungskultur müssen einander nicht ausschließen. Zugleich wendet sich das an Dinge geknüpfte Erinnern immer auch nach außen, bezeugt (oder behauptet), dass es da Erinnerungswertes gibt. Zahlreiche Häuser in Oberammergau sind voll von Gegenständen, die an vergangene Spielzeiten (und die Mitwirkung von Mitgliedern des Hausstands) gemahnen. Die an den Wänden hängenden Bilder und Objekte sind nicht einfach nur Souvenirs und persönliche Erinnerungsstücke, denn seit jeher bieten viele Häuser Gästezimmer oder Ferienwohnungen an, die besonders zu den Spielzeiten rege nachgefragt werden. Dann sind aber die guten Stuben immer auch nach außen adressierte Repräsentationsräume; die Erinnerungsstücke demonstrieren immer auch, an was alles man sich zu erinnern hat. Privates und Nichtprivates, Alltag und die Eigenzeit der Spieltradition, memoriale Selbstvergewisserung und repräsentationale Selbststilisierung werden miteinander überblendet.²¹

3. Sammlungen

Selbstverständlich verfügt Oberammergau nicht nur in privaten Haushalten über reiches Material seiner eigenen (und der Passions-)Geschichte. Die distribuierten Sammlungsaktivitäten haben zu mehreren institutionalisierten Verdichtungen gefunden. Das Oberammergau Museum widmet sich vor allem der örtlichen Schnitzkunst und ihrer Geschichte sowie der römischen Frühgeschichte des Ortes. Das Pilatushaus schräg gegenüber präsentiert ergän-

zend die ›Lebende Werkstatt‹, in der die örtliche Praxis von Holzschnitzkunst, Hinterglasmalerei und Töpferei besichtigt werden kann. Hinzu kommen die Ausstellungsräume des Passionstheaters, die in Führungen besichtigt werden können, und das Gemeindearchiv.

Anlässlich der Eintragung der Passionsspiele ins Bundesweite Verzeichnis des Immateriellen Kulturerbes 2016 erlaubt sich Frederik Mayet, Christus-Darsteller von 2010 und 2022, in einem Interview *etwas aus dem Nähkästchen [zu] plaudern*:

Wir hoffen auf ein Passionsspiel-Museum, das vom Konzept her ein bisschen am Jüdischen Museum in Berlin orientiert sein soll. Dafür sind wir bereits an die Bayerische Staatsregierung herantreten und hoffen, dass es bald zu Gesprächen kommt. Wir möchten die Historie im Passionstheater visualisieren. Wir haben wahnsinnig viele Dokumente: Eine der ersten Fotografien, die es überhaupt gibt, war ein Jesus-Bild von 1850 in Oberammergau! Wir haben auch noch das Matrikelbuch von 1633, wo die Pesttoten eingetragen wurden. Das war ja der Anfang: Der Schwur der Oberammergauer, alle zehn Jahre eine Passion auszurichten.²²

Und dann fügt Mayet einen Satz an, der sich in die konsequente Zeitverwaltung der Oberammergauer Akteure fügt: *Man kann anhand dieser Dokumente praktisch über 400 Jahre deutsche und bayerische Geschichte erzählen und nachvollziehen. Das würde aber eben auch helfen, außerhalb des Zehn-Jahres-Rhythmus die Tradition weiterzubringen.²³ Die Tradition weiterzubringen, das meint hier wohl in erster Linie: sie zu vermitteln, und so die Zeit zwischen den Spielen zu überbrücken. Es kann aber auch heißen: die traditionale Praxis zu transformieren – im Sinne eines konsequenten Zusammenführens der verstreuten Latenzmomente im Dorf.*

Ein solches Passionsspiel-Museum könnte denn auch die auf mehrere Orte im Dorf verteilten Bestände gebündelt präsentieren und den immateriellen Traditionszusammenhang materialisieren. Damit hätte es allerdings auch auf unterschiedliche Interessenlagen, Ansprüche

und Voraussetzungen zu reagieren. Denn das Oberammergau Museum, die Ausstellungsräume des Passionsspielhauses und das Gemeindearchiv repräsentieren drei unterschiedliche Typen von Sammlungen mit verschiedenen, teilweise komplementären Funktionen und Ansprüchen.

Das Archiv als Sammlungstyp will speichern. Diese Speicherung ist ergebnisoffen; in welchen Kontexten man ein Archiv nutzen will, in welche Sinnbildungsprozesse die aus den Dokumenten gewonnenen Daten eingespielt werden sollen, ist im Voraus nicht abzusehen. Der Sammlungstyp Archiv speichert auf Verdacht, in der Erwartung, dass die in ihm zusammengetragenen Daten später Verwendung finden können. Dabei ist er auf Relevanz-, Wertungs- und Gewichtungsprinzipien angewiesen, die zu seiner Begründung geführt haben. Das Archiv muss behaupten, sein Material bereits retrospektiv zu kennen, wenn es noch heutig ist. Es nimmt seine Dokumente aus den laufenden Handlungs-, Kommunikations- und Sinnbildungsprozessen heraus, so dass sie später wieder in neue eingespeist werden können. Aus dieser Funktion ergibt sich auch die Berechtigung eher benutzerunfreundlicher Aufbewahrungsformen – in Ordern, Alben, Schutzumschlägen, Archivboxen, in Räumen mit Hebelschubanlagen. Denn Benutzer*innen sind zwar vorgesehen, aber nicht als Laufkundschaft. Wer eigens kommt, meldet sich vorher an, hat Bibliothekshandschuhe und ein Forschungsinteresse dabei und schreibt nur mit Bleistift. Speicherung als Sammlungsprinzip leitet ihre Berechtigung und ihre Bedeutung aus der puren Potentialität von Informationen ab. Eben deshalb kann eine Archivleitung ihre Sammlung nicht ohne weiteres ab- und sich der Aufnahme weiterer Archivalien verschließen (und wenn, dann aus kapazitätären Gründen, nicht aus konzeptionellen).



Abb. 1-3: Ausstellung (IM)MATERIELL – Stoff, Körper, Passion, Oberammergau Museum.
(Fotos: Julia Stenzel)



Abb. 2

Der Sammlungstyp ›Museum‹ hingegen will seine Exponate nicht einfach an einem Ort konzentrieren und sichern, er will sie möglichst effektiv inszenieren. Darum drehen sich die Überlegungen aller Museumspädagogik. *Sozialordnung, Gebäude und Raumarrangements des Museums, Auswahl und Anordnung der Dinge, Sockelung und Vitrinen, Beschilderung und Beleuchtung konstituieren eine museale Differenz. Sie machen aus den Dingen Exponate [...]*,²⁴ sie umgeben sie mit einer Aura (Benjamin). Mit Foucaults Unterscheidung zwischen Dokument und Monument²⁵ kann man die konzeptuelle Grundlage der beiden Sammlungstypen so kontrastieren: *Das Archiv dokumentiert für später, das Museum monumentalisiert für jetzt.*²⁶ Mit Blick auf die Sammlungen im Passionsspieldorf allerdings ist zu ergänzen, dass es sich bei dieser Unterscheidung um eine idealtypische handelt. In den örtlichen Sammlungen und Ausstellungen (denen man selbstverständlich unterstellen darf, dass sie konzeptgeleitet entstanden sind) kollabieren die Unterscheidungen. Wie komplex das Verhältnis von (Ver)Sammeln, Dokumentieren und Präsentieren, Memorialarbeit und Selbstausslegung sein kann, soll in der zweiten Hälfte des Beitrags der abschließende, genauere Blick in eine örtliche Ausstellung zeigen.

4. Der rote Faden

Im Oberammergau Museum sind vor allem Zeugnisse der jahrhundertealten örtlichen Holzschnitzkultur ausgestellt, daneben Funde aus der römischen Frühgeschichte des Ortes. Begleitend zur Spielzeit 2020/22 ist nun eine Ausstellung konzipiert worden, die das Gesamt an Exponaten eng auf das Passionsspiel bezieht. Dazu ist das historische Gebäude des Museums (1910) von einem Kubus umfasst worden, dessen Farbigekeit von den grau-blauen Tönen der Kostüme der beiden vergangenen Spielzeiten bestimmt wird: Die Kleider aus dem Fundus wurden auf Platten appliziert und bilden jetzt eine Außenhaut, die zusätzlich auch das Innere des Museumsgebäudes (und die Ausstellung) diagonal



Abb. 3

die das Leben, Leiden, die Ängste, Sorgen und Hoffnung der Menschen thematisieren und damit an das Thema Passion anknüpfen. Durch die Fokussierung der Sammlung wird das Museum zu einem authentischen Ort der Reflexion über regionale, kulturelle und gesellschaftliche Prägungen und Vorstellungen.²⁷

durchschneidet (Abb. 1). Die Ausstellung (IM) *MATERIELL – Stoff, Körper, Passion* sucht experimentell das Verhältnis von Hülle und Körper, ›conditio humana‹ und Individualität, Anthropologischem und kulturellen Prägungen auszuloten. Damit soll in einem verbindlicheren Zusammenhalt gezeigt werden, was sachlich in einem zunächst verhältnismäßig losen Zusammenhang steht, wenn auch mit deutlichem Schwerpunkt auf der lokalen Handwerkskunst. Viele Exponate der Dauerausstellung könnten ebenso gut unter anderem in Spielzeugmuseum, Bauernhofmuseum, archäologischem Museum Eingang finden. Ihr Zusammenhang ist in erster Linie über den Bezug zum Ort gestiftet. Die Ausstellung beansprucht nun einen ›tieferen‹ Konnex, einen quasi organischen Zusammenhang, den sie nicht so sehr en détail zu belegen, sondern vielmehr zu evozieren versucht.

Kernbestand der Sammlung sind figürliche Holzschnitzereien aus fünf Jahrhunderten,

Es geht also um Zeit, die eigene Endlichkeit, Werden und Vergehen (1:42–1:47), so die Sprecherstimme eines einführenden Videos, das im ersten Raum läuft,²⁸ aus dem Off. Im Abendmahl stecke die Feier des Lebens und der Verrat – um solche Verbindungslinien dreht sich die Ausstellung (2:45–2:47). Durch die Inszenierung der Exponate wird ein Zusammenhang der Dauerausstellung behauptet, der durch einen tatsächlich manifesten roten Faden visualisiert wird. Die langen Haare, die sich die Spielenden nach der Spielzeit 2010 hatten abschneiden lassen, waren gesammelt und zu knapp einen Zentimeter dicken Schnüren gefilzt worden. Diese Schnüre werden in der Ausstellung durch das gesamte Museumsgebäude und auf dessen Außenseite geführt; im Inneren wurden nahe an den Türstöcken Löcher gebohrt, durch die die Haarschnüre die einzelnen Räume betreten und verlassen (Abb. 2).

In einem der ersten Räume formen die Haarschnüre eine Doppelhelix (Abb. 3), im vorletz-

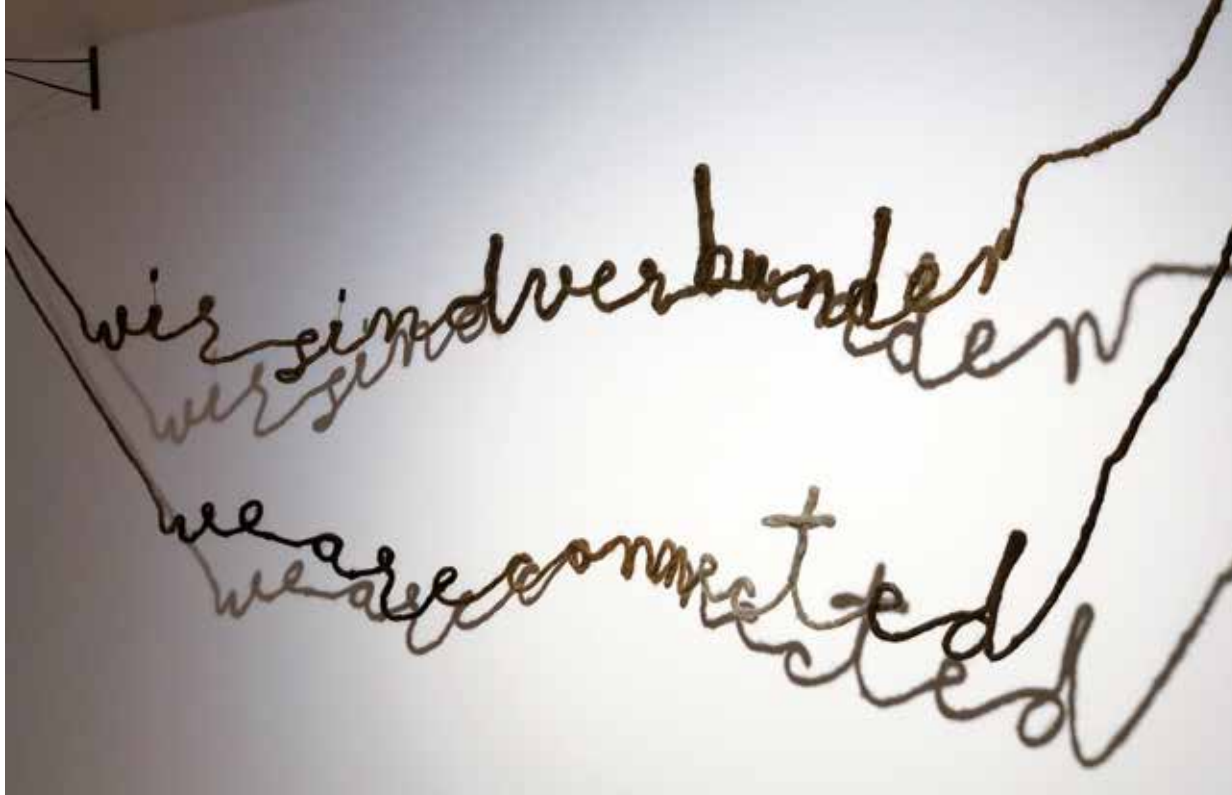


Abb. 4: Ausstellung (IM)MATERIELL – Stoff, Körper, Passion, Oberammergau Museum.
(Foto: Julia Stenzel)

ten Ausstellungsraum die Schriftzüge *wir sind verbunden* und, gleich darunter, *we are connected* (Abb. 4).

Die in den Haaren quasi naturalisierte Behauptung: Wir am Passionsspiel Beteiligten – wenn nicht das gesamte Dorf – sind eine Gemeinschaft, und: Wir alle sind Teil eines Oberammergau-Genoms. Das ist wohl der eigentliche Impetus der Ausstellung: über die Annahme eines allgemein Menschlichen und eines spezifisch Lokalen im Körper der Einzelnen auf das Zusammenspiel von Einzelperson und Kollektiv zu verweisen.

Die Kuratorin Constanze Werner im einführenden Video: [...] *diese Schnüre versinnbildlichen ja noch mal in Extremform ein Kollektiv; in den Haaren ist unsere DNA, diese Haare sind aus diesem Dorf, und sie sind miteinander verbunden* (3:30–3:43). Die Passion für das Spiel verbindet, das ist die Behauptung, die Dorfbewohner*innen nicht nur äußerlich, in den uniformierenden Kostümen derer im ›Volk‹, sondern schon in ihrer genealogisch begründeten Disposition. Das scheint zwar einer vorausgesetzten ›Natürlichkeit‹ des Körpers einen Vorrang gegenüber der akzidentiellen Materialität der Kleidung zu-

zuweisen. Doch es sind gerade die Kleider, in denen ein Zusammenhang von individuellen Träger*innen und Kollektiv beglaubigt wird.

Und hier kehrt sich das Verhältnis von Hülle und Kern um; die Kleiderstoffe, so die Kuratorin, *das ist Materie, gleichzeitig tragen die Mitspieler sie zwei Passionen lang [...], also individuelle Menschen an ihrem Körper, [...] die hab'n da reingeschwitzt, es sind Spuren von ihnen drin geblieben, und gleichzeitig ist es wiederum das Kollektiv; mit diesen Stoffen, Stofflichkeit auch wiederum, arbeiten wir, also, es ist alles miteinander verwoben* (0:55–1:19). Das erweitert den Anspruch, Bedeutung zu stiften: Die Kleider funktionieren nach der Logik von Kontaktreliquien,²⁹ ein depotenziertes Schweißstuch der Veronika in der Vielzahl, das in der Refiguration



als Außenhaut und Kleid des Oberammergau Museums zum Kollektivsingular wird und ein Kollektivsubjekt Oberammergau behauptet. Anders als in den Verhüllungsaktionen des Künstlerpaars Christo und Jeanne Claude wird das Gebäude nicht verhüllt, um seine Struktur hervortreten zu lassen. Vielmehr verschwindet seine Außenhaut hinter einer Collage von Stoffen, die ihre eigene Geschichtlichkeit evozieren und die Körper-Umriss ihrer Träger*innen im Passionsspiel über dessen zeit-räumliche Grenzen hinaus sichtbar halten: Die zu einem neuen Kleid zusammengefügte Gewänder bleiben körperförmig, die Nahtstellen zwischen den einzelnen Stücken sind sichtbar herausgearbeitet. In der Umkleidung des Oberammergau Museums tritt nicht etwa dessen Form in augenscheinlich zeitlosen, ungeschichtlichen Stoffen hervor, sondern sie tritt hinter der opaken Materialität der Hülle – temporär – zurück. Die Logik der Verfremdung setzt sich im Inneren des Gebäudes fort: Immer wieder treten die Besucher*innen der Rauminstallation durch stoffbewehrte Wände, die die Räume im Innern durchschneiden und transformieren. Außenhaut und Innenleben, Grenze, Ein- und Ausgehetes treten im Weg durch die Ausstellung – orientiert durch die Wucherungen und Bündelungen der Haare – in immer neue Konstellationen ein.

Nachdem die Kostüme für die 2022er Spielzeit komplett neu hergestellt werden sollten, erstaunt es nicht, dass die älteren Kostüme den kommenden alten weichen mussten. Indem sie für eine Ausstellung verwendet werden, erfolgt die kontrollierte Ent- und Versorgung unter memorialem Upcycling. Oberammergau sammelt seine eigene Geschichte, aber der Ort teilt das Grundproblem jeder archivalischen Sammlung: die Spannung zwischen einem Sammlungsauftrag und der Pragmatik begrenzter Speicherkapazität. Der Ausweg ist bestechend. Nicht nur wird das in den Informationstexten des Museums beanspruchte Prinzip der Nachhaltigkeit gewahrt – die alten Kostüme werden monumentalisiert und in Kunstwerke eingespeist. Während der Zeit der Ausstellung kann man sich online einzelne Platten der neuen Museumshülle sichern und für moderate 222 € (Fläche: 1,25 x 2 m; kleinere Stücke günstiger) erwerben. *Mitte Oktober wird die Außenhaut abgebaut und die einzelnen Platten werden an die Käufer übergeben.*³⁰

Diese kontrollierte Zerstreung als Auslagerung bedeutet auch eine virtuelle Erweiterung des Sammlungszusammenhangs. Die Kleider gehen hinaus in die Welt und künden dort von der Oberammergauer Spieltradition. Sie stiften so, virtuell, einen Zusammenhang zwischen den Käufer*innen, und sie stellen, ideell, eine Nähe her zwischen Fans (oder Gläubigen) und Darstellenden. Der vormodernen Logik nach, die auch den spätmittelalterlichen Geistlichen Spielen unterlag: An den Körpern derer, die am Spielort ein Stück Heilswahrheit wiederholt haben, und in den Kleidern, die sie dabei getragen haben, wird Heil präsent.

5. Der alte Tisch³¹

Ganz anders als im offensiven Vorgehen bei den auszurangierenden Kostümen ist man bei einem anderen, älteren ikonischen Requisit der vergangenen Spielzeiten verfahren: dem Abendmahlstisch. Der Tisch taucht schon auf den ältesten Szenenphotographien aus Oberammergau auf (seine Entstehungszeit verschwindet im Dunkel des 19. Jahrhunderts, charakteristisch für so einige Oberammergauer Praxen und Dinge). Ikonographisch ist der dem Tisch in Leonardos *Ultima cena* im Refektorium von Sta. Maria delle Grazie nachempfunden, und das wurde schon früh vermerkt. Spielleiter Christian Stückl hatte den Tisch vor einem solchen kunst- und kulturhistorisch kontextualisierenden Blick in Schutz genommen, ihn aus seinen historischen Bezügen ausgekoppelt und in einer apodiktischen Singularisierungsgeste allein in die lokale Spiel- (und Fest-)Tradition gestellt: *Das ist nicht mehr Leonardos Tisch. Das ist unser Oberammergauer Tisch;*³² der Tisch, an dem man nicht nur gespielt und geprobt, sondern auch gegessen, getrunken und gefeiert habe. Im Tisch hatte Oberammergau sich eine eigene Tradition geschaffen.

Es gab schon im Vorfeld von 2020, vor der Pandemie und der Verschiebung der Spielzeit, Gerüchte, dass der traditionelle Abendmahlstisch nicht mehr auf der Bühne sichtbar sein solle. Zwischen den Spielzeiten war er in den Ausstellungsräumen des Passionsspielhauses zu besichtigen, und Besucher*innen wurden aufgefordert, sich an ihn zu setzen (ein Bild der Abendmahlsszene von 2010 mit Frederik Mayet



Abb. 5: Ausstellung (IM)MATERIELL – Stoff, Körper, Passion, Oberammergau Museum, Detail. (Foto: Julia Stenzel)

als Jesus als ikonographische Referenz war an ein Tischbein gelehnt). Das war noch 2017 so; die Präsentation schuf gerade keine museale Distanz, sondern Nähe, wollte keine auratische Ferne evozieren, sondern individuelle Reenactments fördern und Nähe zum evozierten Ereignis zumindest imaginierbar machen. Im Juni 2018 war das anders; der Tisch war noch in der Ausstellung zu sehen, sollte aber nicht berührt werden. Der Eindruck drängte sich auf: In dem Moment, in dem die Emeritierung des Tisches aus dem Spiel beschlossene Sache war, wurde er auch im Museum dem (im Wortsinne) Zugriff der Besucher*innen entzogen, war eine räumliche Distanz geboten, wurde der Tisch vom Gebrauchsgegenstand zum musealen Monument. Mit dem Blick von heute stellt sich das Verhältnis von Musealisierung und Archivierung noch einmal anders dar. Denn im Mai 2022, bei der Premiere, finden sich die Gerüchte bestätigt. Der ikonische Tisch ist ausrangiert, auf der Bühne erscheint ein neuer. Gegenüber den Bockbeinen des alten Tisches wirkt er ikonographisch stark zurückgenommen, eben wie ein prototypischer Tisch (ausreichend lange Platte, vier Beine); er wirkt ausgesprochen sachlich, geht in seiner Funktionalität auf.

Der alte Tisch hingegen findet sich, zumin-

dest derzeit, für die Phase der Ausstellung, im vorletzten Raum des Oberammergau-Museums, und das in einem denkbar unpräzisen Präsentationsmodus. Schräg und dezentral in den Raum gestellt, hinter einen Holzpfiler, wirkt er wie die Werkbank eines handwerklichen Betriebs während der Arbeit. Er scheint kleiner, als man von der Passionsbühne und aus dem backstage Ausstellungsbereich in Erinnerung hatte, wirkt beinahe wie sein eigenes Modell. Auf ihm liegen vereinzelt Haarreste, aus Haarschnüren gedrehte Sets, einige Werkzeuge, ein offener Pappkarton, in dem wohl etwas transportiert worden war, der ursprünglich aber Lebensmittel enthalten hatte (Bio) – der Tisch wirkt, als hätten ihn die für die Haarkunst im Museum Verantwortlichen nur mal eben für die Mittagspause verlassen (Abb. 5). Keine Beschriftung weist auf die ehrwürdige Tradition des Möbels hin, allenfalls für Kundige könnten die Tischsets in ironischer Brechung an den Zusammenhang des Abendmahls erinnern. Nichts deutet auch auf eine Schonung seiner Materialität. Museale Inszenierungspraxis würde typischerweise auf die Monumentalität des Objekts abheben (>dies ist er nun – der Tisch, den ihr alle aus Erzählungen, von Bildern oder von der Passionsbühne kennt<); und diese Monumentalität wäre ohne seine Materialität nicht zu haben. Das heißt aber, diese müsste geschont, konserviert, unverfälscht bewahrt werden, damit das Objekt als Zeuge von bedeutsamen Zusammenhängen Bestand haben könnte.

Wieder, wie um 2017 herum, wird keine museale Distanz zwischen dem Tisch und seinen Besuchern voraus- oder durchgesetzt. Vor fünf Jahren aber war man eingeladen (ja, aufgefordert), dem als bedeutungsvoll ausgewiesenen Tisch nahe zu treten und an ihm Platz zu nehmen. Besuchende konnten und sollten den Akt des Setzens und Sitzens als Einschreibung in einen Traditionszusammenhang begreifen, und diese Möglichkeit musste gerade seine Materialität belegen. Nunmehr könnte man ihn ohne weiteres berühren, sich auf seine Platte stützen, und eine Sitzgelegenheit wäre wohl auch frei – aber nichts verleitet dazu, dies zu tun. Nach der Inszenierung der Museumsausstellung wären die geflochtenen Haarreste begehrtere Objekte neugieriger Berührungssucht und übergreifigen Betastens.

Wenig hingegen weist in dem Zusammenhang auf die Bedeutsamkeit und den historischen ›overload‹ des Tisches hin. Er wirkt wie aus der Eigengeschichte der Oberammergauer Spieltradition hinausgeschrieben. Selbstredend muss man das als Inszenierung begreifen, wie eben in einem musealen Zusammenhang alles als Inszenierung zu verstehen ist, wenn man nicht die Bedeutungsstiftung jeden Arrangements als pure Zufälligkeit abtun will.

Aber welchen Sinn kann es ergeben, den ikonographisch vertrauten Tisch der letzten etwa 170 Jahre zu entfernen, ihn an einem – zumindest vorerst – unauffälligen Ort zu deponieren und ihn durch einen neuen Tisch zu ersetzen, der ganz in seiner Funktionalität aufgeht, ohne einen besonderen Wiedererkennungswert zu haben? Was man konstatieren kann: Demonstriert wird die Disponibilität auch der eigenen Spieltradition, die Freiheit, sich auf sie zu berufen wie sich aus ihr zu lösen. Markanter als je zuvor nimmt die Inszenierung von 2022 die eigene lokale Tradition zitierend in sich auf: So erscheint der Chor in schwarz-weißer Gewandung, die vage das 19. und frühe 20. Jahrhundert zu assoziieren erlaubt und damit etwa die Zeit, in der Oberammergau beginnt, sich reflexiv zu seiner eigenen Tradition zu verhalten. Mit der Betonung der Singularität von ›Oberammergau‹ als Passionsspielort geht es einher, dass ikonographische Kontinuitäten und – auch materiell manifestierte – Konventionen der Selbstverortung befrag- und als Traditionsanker verzichtbar zu werden beginnen. Dies gilt in besonderem Maße für auratische Dinge – wie den Tisch, mit dessen Etablierung sich das Spiel im 19. Jahrhundert in die ikonographische und ästhetische Geschichte der Christus-Darstellung eingeschrieben hat. Was seinerzeit als visuell-materielles ›argumentum ad auctoritatem‹ funktionierte und in den frühen Rollenporträts sein Komplement fand, braucht das Passionsspiel heute nicht mehr – in diesem Sinne ist es eine souveräne Geste (und eine Geste eigengeschichtlicher Souveränität), einen betont funktionalen Tisch in der Abendmahlsszene zu verwenden und den ikonischen alten umzuwidmen.

Der alte, von den historischen Begründungs- und Legitimierungszusammenhängen sprechende Tisch findet seinen neuen Ort nicht im

Backstage des Passionstheaters, sondern auf der Bühne eines inszenierten Backstage-Bereichs des Oberammergau Museums. Am Ende der Ausstellung erscheint er als ein neu gesetzter Anfang, von dem die an den Haarschnüren ablesbare Passions-DNA ihren Ausgang nimmt. Vom Raum der Repräsentation wandert er in den Raum der Produktion, als Werkbank, auf dem die unfertige Arbeit an der Eigengeschichte sichtbar ist. Man kann das als weiteren Schritt der Aneignung einer Eigentradition interpretieren. Der Tisch, der als Leonardo-Zitat aufgefasst worden war (und den Christian Stückl gegen diesen Kontext verteidigt hatte), ist jetzt ganz in den Oberammergauer Traditionskosmos eingegangen.

Praxen des Sammelns implizieren auch Verfügung über Redeordnungen; in seiner Selbstarchivierung erhebt sich Oberammergau auch über die eigene Vergangenheit, erarbeitet sich gerade jene Distanz, aus der es souverän über die Eigentradition verfügen kann.

- 1 Viola Schenz: Die Geschichte der Oberammergauer Passionsspiele. Ein Dorf begeistert die Welt. München 2020, S. 38.
- 2 Otto Frick: Das Passions-Spiel von Ober-Ammergau. Ein Vortrag. Berlin 1871, S. 9.
- 3 Vgl. etwa auch Louise Parks-Richards: Oberammergau, its Passion Play and Players. A 20th Century Pilgrimage to a Modern Jerusalem and a New Gethsemane. München 1910, S. 42.
- 4 Passionsspiele 2022, Pressemitteilung vom 17.2.2021; www.passionsspiele-oberammergau.de/de/news/detail/f874531b-7128-11eb-b42f-002590812774 (24.5.2022).
- 5 So die Mitarbeiterin der Pressestelle im Blog; Jenny Greza: Eine haarige Angelegenheit (6.3.2019); www.passionsspiele-oberammergau.de/de/blog/detail/eine-haarige-angelegenheit-20190306 (24.5.2022).
- 6 Deutsche UNESCO-Kommission 2016: Auf ein Wort, September 2016 [Interview mit Frederik Mayet]; www.unesco.de/kultur-und-natur/immaterielles-kulturerbe/immaterielles-kulturerbe-deutschland/kulturtalent-8 (24.5.2022).
- 7 Bernd Noack: Germany's next Top-Heiland?, in: Spiegel online, 7.7.2018; www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/oberammergau-germany-s-next-top-heiland-a-1217196.html (24.5.2022)
- 8 Christian Stückl mündlich, 21.7.2018; wir danken unserer Projektmitarbeiterin Céline Molter, die die Aufführung besucht hat.

- 9 Noack: Germany's next Top-Heiland? (wie Anm. 7); Teresa Grenzmann: Passionsspiele in Oberammergau. Tyrannenmörder trifft Trümmerfrau, in: FAZ online, 9.7.2018; www.faz.net/-gs3-9c3id (30.1.2022); Ludwig Hutter: Sie spielen den Jesus: Das sagen Mayet und Rückel zu ihrer großen Rolle, in: Merkur.de, 21.10.2018; www.merkur.de/lokales/garmisch-partenkirchen/passionstheater-oberammergau-ort473859/passionsspiele-2020-in-oberammergau-sagen-mayet-und-rueckel-ueber-ihre-rolle-als-jesus-10346780.html (29.1.2022); Sabine Leucht: Die braven Männer proben den Aufstand, in: taz online, 11.7.2018; <https://taz.de/!5516217/> (6.2.2022).
- 10 Die Formulierung in Anlehnung an das Bochumer DFG-Graduiertenkolleg 2132 *Das Dokumentarische. Exzess und Entzug* (2. Förderphase, 2020–2024).
- 11 Gerald Molloy: *The Passion Play at Ober-Ammergau in the Summer of 1871*. 2nd Ed. London 1872, S. 15.
- 12 A. W. Buckland: Oberammergau and its people, in connection with the Passion Play and Miracle Plays in general. A Paper Read before the Bath Literary and Philosophical Association, Jan. 12th, 1872. London 1872, S. 6.
- 13 Isabel Burton: *The Passion-Play at Ober-Ammergau*. Edited, with a preface by W.H. Wilkins. London 1900, S. 96.
- 14 [Redaktion:] Prospekt. In: Richard Calwer (Hg.): *Oberammergauer Blätter*. Oberammergau Weekly News. Revue d'Oberammergau. Bad Kohlgrub 1890, H. 2, S. [32].
- 15 Elias Burton Holmes: *Through Europe with a Camera* (The Burton Holmes Lectures VII). Battle Creek 1901, S. 157.
- 16 Horst Krüger: Oberammergau. Passion für einen Fremden, in: ders.: *Tiefer deutscher Traum. Reisen in die Vergangenheit*. München 1986, S. 148–172, hier S. 150.
- 17 Vgl. den Beitrag von Céline Molter auf dem Blog ›medioscope‹: <https://dlf.uzh.ch/sites/medioscope/>.
- 18 Vgl. Jan Mohr, Julia Stenzel: *The Ways of Things. Mobilizing Charismatic Objects in Oberammergau and its Passion Play*, in: *Religions* 13/1 (2022), S. 71; <https://doi.org/10.3390/rel13010071>.
- 19 Vgl. Marianne Vedeler: *The Power of Charismatic Objects*. In: Marianne Vedeler, Ingunn M. Røstad, Elna Siv Kristoffersen, Zanette T. Glørstad (Hg.): *Charismatic Objects: From Roman Times to the Middle Ages*. Oslo 2018, S. 9–29, hier S. 18.
- 20 Vgl. Margrete F. Simonsen: *Medieval Pilgrim Badges: Souvenirs or valuable charismatic Objects?*, in: Vedeler u.a., *Charismatic Objects* (wie Anm. 19), S. 169–195; David L. Hume: *Tourism Art and Souvenirs. The material culture of tourism*. London 2014, bes. S. 50–83 (Kap. 4: ›The souvenir and the fetish‹).
- 21 Ist das anders, wenn die erfolgreiche Rennradfahrerin ihre Pokale in der Wohnzimmervitrine aufstellt und wenn sie den Raum zum Aufenthaltsbereich für die Gäste einer Ferienwohnung deklariert? Vermutlich nicht grundsätzlich, sondern erst in der Gesamtschau. Denn ein ganzes Dorf voller Rennradfahrer wird man kaum finden. In Oberammergau aber integrieren das Passionsspiel und seine Tradition eine (unbekannte) Mehrzahl von Haushalten in für eine touristische Öffentlichkeit als ›privat‹ inszenierter Erinnerungs- und Selbstkonzeptionsarbeit.
- 22 Deutsche UNESCO-Kommission 2016, *Auf ein Wort* (wie Anm. 6).
- 23 Ebenda.
- 24 Peter Strohschneider: *Das neue Alte. Museum und Archiv, Sammeln und Forschen*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schilergesellschaft* 60 (2016), S. 636–651, hier S. 639.
- 25 Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. Übersetzt von Ulrich Köppen. Frankfurt a.M. 1981, bes. S. 13–17 und 198–200.
- 26 Strohschneider, *Das neue Alte* (wie Anm. 24), S. 638.
- 27 Homepage des Oberammergau Museums: www.oberammergaumuseum.de/de/ausstellungen/aktuelle-ausstellungen/immateriell-stoff-koerper-passion (22.5.2022).
- 28 Es steht auf Youtube und ist über die Museums-Homepage verlinkt: www.youtube.com/watch?v=ok-AYx7awxI (22.5.2022).
- 29 Vgl. Scott Montgomery: *Contact Relics*, in: *Encyclopedia of Medieval Pilgrimage*; http://dx.doi.org/10.1163/2213-2139_emp_SIM_00235 (24.5.2022).
- 30 Homepage des Oberammergau Museums (wie Anm. 27; 24.5.2022).
- 31 Vgl. zum Folgenden Jan Mohr, Julia Stenzel: *Monument und Sediment. Dingpolitik und Bildregimes im Oberammergauer Passionsspiel*, in: *Medialität. Historische Perspektiven* 20 (2020), S. 10–24, hier S. 20–23.
- 32 Christian Stückl, mündlich (25.1.2018; in ähnlicher Form 4.6.2019). Noch einmal danken wir unserer Projektmitarbeiterin Céline Molter, die die Gespräche mit dem Spielleiter geführt hatte.



Überfließendes Leiden

Zur Ökonomie des Passionsspiels (Neumarkt & Oberammergau)

Sebastian Meixner

Alle zehn Jahre lässt sich mein Vater einen Bart wachsen, verwandelt sich in einen Hohen Priester und fordert: Ans Kreuz mit ihm! Meine Mutter legt währenddessen ein weisses Gewand an, kommentiert im Chor meist aus sicherer Distanz das Geschehen und ruft vor allem: Hosanna! Ich bin also alles andere als unparteiisch, wenn es um Passionsspiele geht, denn meine Eltern sind seit 1989 Teil der Passionsspielgemeinde in meiner Heimatstadt, die ihr Spiel seit nunmehr 100 Jahren auf die Bühne bringt. Deutlich weniger berühmt und deutlich jünger als das bis ins Jahr 1634 zurückreichende Oberammergau kommt so auch in Neumarkt in der Oberpfalz seit 1922 die Passionsgeschichte ohne Unterbruch zur Aufführung.¹ Der ge-

sionsgeschichte. Der wörtliche Überfluss an Körperflüssigkeiten weist auf eine ökonomische Dimension des Passionsspiels hin, die dem exzessiven Leiden zugrunde liegt und beide Hälften verbindet.² (Abb. 1)

Ich spreche von einer literaturwissenschaftlich zu verstehenden Ökonomie des Leidens, weil das Spiel auf eine genaue Verwaltung des dargestellten Leidens abzielt, dieses Leiden gradiert, ihm Bedeutung zuschreibt und in den Horizont einer Erlösung stellt. Ökonomie meint dabei erstens eine im weiten Sinne strukturelle Disposition verschiedener Szenen des Leidens und zweitens deren motivische Grundierung im engeren Sinne, wenn Figuren nach Gewinn streben, mit Ressourcen umgehen, Güter tauschen, oder verschiedene Wertssysteme gegeneinander abwägen.³ Wirksam ist hier ein typologisches Verfahren, das Sinnbezüge gleich mehrfach schafft. Zwischen dem Alten und dem Neuen Testament genauso wie zwischen dem Leiden und der Erlösung von eben diesem Leiden. Diese Logik der typologischen Bezüge kann unter dem Stichwort der Heilsökonomie verstanden werden. Die Heilsökonomie stiftet Beziehungen im Rahmen einer Ordnung zum Heil, sodass verschiedene Ereignisse aufeinander bezogen und verrechnet werden: *durch Tauschbeziehungen [wird] Ungleiches zu einem scheinbar Gleichen.*⁴ Das führt bis zu einer veritablen ›Heilsrechnung‹,⁵ die das Soll und Haben des Einzelnen buchhalterisch auflistet, gegeneinander abwägt und als Versprechen auf Erfüllung hin interpretiert. Jedes Leiden und jede Vergegenwärtigung, jeder Nachvollzug des maximalen Leidens, wie es das Passionsspiel auf die Bühne bringt, ist damit Teil eines heilsökonomischen Transfers, der auf Erlösung und Gnade abonniert ist. Kein Leiden erscheint in dieser Perspektive also umsonst. Dabei unter-



Abb. 1: Die Kreuzaufstellung: Frederik Mayet (Jesus) und Ensemble.
(Foto: Passionsspiele Oberammergau 2022/Arno Declair)

meinsame Nenner der beiden Aufführungen ist ein Exzess im Leiden. Blut, Schweiß und Tränen fließen in Strömen, ja sie strukturieren nach dem Jubel der ersten Hälfte zumindest die zweite Hälfte der szenisch dargebotenen Pas-



Abb. 2: Jesu Einzug in Jerusalem: Rochus Rückel (Jesus), Andreas Richter (Kaiphas), Peter Stückl (Annas) und Ensemble.
(Foto: Passionsspiele Oberammergau 2022/Birgit Gudjonsdottir)

läuft dem Passionsspiel aber etwas, das mit Erich Auerbachs Konzept der ›figura‹ als ein sinnlicher Überschuss zu fassen ist.⁶ Das exzessive Leiden erschöpft sich nicht in einer blutrünstigen Gewaltfantasie, sondern schafft zuallererst sinnliche Realität. Diese beiden Dimensionen möchte ich skizzieren: einerseits ein geschlossenes System von Sinnbezügen, das Leiden auf Erlösung hin perspektiviert, und andererseits eine unhintergehbare sinnliche Präsenz im Leiden, die die Grenzen dieses Systems überschreitet. (Abb. 2)

Die Struktur des Passionsspiels ist sowohl in Neumarkt als auch in Oberammergau klar. Während in Neumarkt auf einen Prolog 19 als *Bilder* bezeichnete Szenen folgen, die mit dem Einzug in Jerusalem beginnen und mit der Auferstehung enden, segmentieren in Oberammergau nach einem Vorspiel elf als *Vorstellungen* bezeichnete Szenen die Handlung. Eine fol-

genreiche Besonderheit des Oberammergauer Passionsspiels sind die *tableaux vivants*, die seit Mitte des 18. Jahrhunderts zwischen die Szenen geschoben sind und meistens Bilder aus dem Alten Testament zeigen. Hierin besteht der grösste strukturelle Unterschied zwischen den beiden Passionsspielen. Denn in Neumarkt wurde bei der letzten Aufführung von 2019 der Vorhang abgeschafft; die auf ein Minimum reduzierten Umbaupausen sind nun sichtbar und verbinden die kontinuierlich durchlaufenden Szenen, während die reflektierenden Meditationen der lebenden Bilder in Oberammergau die Handlung unterbrechen. Durch diese Bilder wird ein typologischer Bezugsrahmen geschaffen, der die Passionsgeschichte kommentiert, allegorisch unterlegt und als Erfüllung der Szenen aus dem Alten Testament deutet. (Abb. 3)



Abb. 3: Lebendes Bild: Die Vertreibung aus dem Paradies.
(Foto: Passionsspiele Oberammergau 2022/Birgit Gudjonsdottir)

Was beide Spiele trotz der unterschiedlichen dramatischen Makrostruktur verbindet, ist ihre Lust am Leiden. Im zweiten Teil endet jeder Anflug von Abstraktion, wenn Jesus' Geißelung beginnt, sich bis zur Kreuzigung steigert und vom Mitleiden der anderen Figuren verstärkt wird. Wenn ich von einer Lust am Leiden spreche, dann meine ich damit weniger einen sadistischen oder masochistischen Zug dieser Spiele, wobei gerade letzterer sicher bedenkenswert wäre.⁷ Vielmehr meine ich eine ökonomische Struktur, die jedes Leiden auf die Erlösung hin deutet und dergestalt tragbar, ja notwendig macht. Voraussetzung dieses exzessiven Leidens ist paradoxerweise die Abwesenheit von Leiden im ersten Teil. Denn am Beginn des Passionsspiels steht gerade nicht die Präsenz des gefolterten, getöteten und auferstandenen Leibs, sondern der Triumph des Palmsonntags. Durch die Komik des auf einem Esel einreitenden Jesus und vor dem Hintergrund der *Vertreibung aus dem Paradies* – dem ersten lebenden Bild in Oberammergau – steht dieser Triumph zwar schon unter Vorbehalt, doch ist in den ersten fünf Szenen noch wenig Leiden zu sehen. Das betont Christian Stückl, der Regisseur in Oberammergau, wenn er sich zur Aufgabe macht, *die Erzählung nicht auf das Leiden und Sterben zu reduzieren*.⁸ (Abb. 4)



Abb. 4: Die Tempelreinigung: Thomas Fries (Jesus) und Ensemble.
(Foto: Passionsspiele Neumarkt 2019/Günter Meier)

Diese programmatische Abwehr des Leidens macht es jedoch auch in der ersten Hälfte präsent, selbst wenn die Weiterentwicklung des Textes in Oberammergau gerade den ersten Teil verdichtet, um neue Figuren – wie etwa seit 2010: Veronika und zwei weitere kleine Sprechrollen – ergänzt und damit die Charakterisierung von Jesus jenseits seiner Passionsgeschichte stärkt.⁹ Die internen Verweise sind dramaturgisch überdeutlich: Der Jubel des Palmsonntags verweist auf die Massenszene, in



Abb. 5: Die Tempelreinigung: Rochus Rückel (Jesus) und Ensemble.
(Foto: Passionsspiele Oberammergau 2022/Arno Declair)

der Jesus vor Pilatus steht und in der die Kreuzigung unabwendbar wird. Dieser Bezug kommt zunächst schlicht durch die Masse an Figuren zustande, die beide Szenen kennzeichnet und in der die Jubelrufe der ersten und die Verurteilungsrufe der zweiten Szene nur als zwei Seiten derselben Medaille, nämlich einer kollektiven Erregung erscheinen. Auch Szenen wie *Die Tempelreinigung*, die durch das vorangehende lebende Bild *Das Goldene Kalb* die typologische Konstellation von Moses und Jesus expliziert, haben mit dem zornigen, ja mit der Peitsche gewalttätig werdenden Jesus ein Affektpotenzial, das auf den zweiten Teil des Passionsspiels verweist. (Abb. 5)

Dabei ist auffällig, dass gerade ökonomische Aspekte im engeren Sinn – wie die Vertreibung der Händler aus dem Tempel oder die als Blutgeld bezeichnete Belohnung für Judas' Verrat – mit diesem Affektpotenzial verbunden scheinen und theatral mit verschiedenen Mitteln betont werden. Und selbst die Szenen, die den Umgang von Jesus mit anderen Figuren und seinen *Umgang mit Menschen in Not* zeigen,¹⁰ sind auf das

Leiden bezogen. Egal ob es sich um die Salbung von Jesus' Füßen handelt oder um das Gespräch mit einer ›Ehebrecherin‹ – immer sind starke Affekte im Spiel, vor allem der Figuren um Jesus. Diese Affekte motivieren die Handlung, verweisen aber strukturell auf den zweiten Teil mit samt der Züchtigung und der berühmten *Ecce homo*-Szene sowie schliesslich der Kreuzigung. Damit ist die Konstellation der Szenen in ihren stückinternen Verweisen zwischen den beiden Teilen des Passionsspiels und ihren stückexternen Verweisen auf die sich nun erfüllenden Präfigurationen des Alten Testaments zwar leidlich komplex, aber doch überdeutlich. Eine Ökonomie des Leidens geht in dieser Perspektive erst einmal auf: als dichtes, aber schlüssiges Netz von Verweisen, das das Leid an die Auferstehung, die Erlösung und das Heil koppelt. (Abb. 6)

Allerdings gibt es einen Widerstand, der diese Logik unterminiert und der die Bildlichkeit des dargestellten Leids betrifft. Die Drastik in den Passionsspielen wird dabei auf keinen Fall abstrahiert oder ins Symbolische entmateriali-



Abb. 6: Die Dornenkrönung: Ferdinand Meiler (Hauptmann Longinus), Frederik Mayet (Jesus) und Ensemble.
(Foto: Passionsspiele Oberammergau 2022/Arno Declair)

siert. Das Leiden wird menschlich; ihm kann man sich nicht entziehen, weil es ein bestimmtes Mass an Anschaulichkeit erreicht, das vor allen typologischen Bezügen die sinnliche Präsenz betont. Vielleicht hängt es damit zusammen, dass beide hier in den Blick genommenen Passionsspiele lebende Tiere auf die Bühne bringen und sich dadurch dramen- und theatertheoretisch eindeutig positionieren. Was Auerbach mit der ›figura‹ konzeptuell anbietet, ist eine Erklärung typologischer Bezüge einerseits, wobei im Oberammergauer Passionsspiel auch das Paradebeispiel dieser Bezüge nicht fehlen darf, wenn das Opfer Abrahams auf den Kreuzweg bezogen wird. Trotzdem schiebt sich andererseits gerade in der Kreuzigung das dargestellte Leiden in ihrer Ausdrucksform – mit Niklaus Largier gesprochen – als *absorbierendes Wahrnehmungseignis* vor jede Einholung durch Bedeutung.¹¹ (Abb. 7)



Abb. 7: Die Dornenkrönung: Thomas Fries (Jesus) und Ensemble.
(Foto: Passionsspiele Neumarkt 2019/Günter Meier)

Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass im zweiten Teil des Passionsspiels Blut fließt, und zwar nicht zu knapp,¹² wobei dieser Überfluss durch das zumindest in Oberammergau eigentlich geltende Schminkeverbot noch verstärkt wird. Die Körperlichkeit ist dem Stück eingeschrieben, und bei einem 90 Kilogramm schweren Kreuz wie in Oberam-

mergau 1990 ist der Schweiß des Kreuzwegs auch garantiert echt. Genauso wichtig ist, dass die Kreuzigung mit *technischer Raffinesse*¹³ ausgeführt wird und das Kunstblut überzeugt. Das könnte man – genauso wie die Verwendung von lebenden Tieren – als naives Illusionstheater abtun, aber das würde die für mich entscheidende Dimension verfehlen. Denn trotz aller



Abb. 8: Die Kreuzigung: Thomas Fries (Jesus) und Ensemble.
(Foto: Passionsspiele Neumarkt 2019/Günter Meier)

Sinnangebote, die das dichte Netz an typologischen Verweisen im Sinne der Figuraldeutung anbietet, bleibt da eine fühlende und leidende Figur.¹⁴ Das verbindet auch den Jesus, der mit Menschen umgeht und Mitgefühl vor Vorschriften stellt, mit der Leid tragenden Figur. Der Jesus der Passionsspiele ist also ein höchst sinnlicher Jesus, genauer: er wird sinnlich erfahrbar in der theatralen Ökonomie, die Präsenzeffekte vor Bedeutung stellt. Deshalb ist die Erlösung der Heilsökonomie trotz allem prekär und deshalb ist das Passionsspiel auch keine im schlechtesten Fall frömmelnde Übung, sondern im Wortsinn grosses Theater. Vielleicht hängt es damit zusammen, dass meine durchaus religiöse Grossmutter die Einladung zur letzten Aufführung in Neumarkt mit den Worten ausgeschlagen hat: *Danke, aber dieses Mal nicht. Das nimmt mich emotional zu sehr mit.* (Abb. 8)

- 1 Die Wurzeln des Neumarkter Passionsspiels reichen dabei auch ins 17. Jahrhundert zurück. Vgl. Manfred Knedlik: Eine kurze Geschichte der Passionsaufführungen in Neumarkt, in: Neumarkter Passionsspiele 2019. Textbuch mit einer historischen Einführung und Dokumentation. Neumarkt 2019, S. 14–35. Oberammergau ist selbstverständlich nur das berühmteste und Neumarkt das für mich persönlich relevante Beispiel für eine Vielzahl von Passionsspielen. Für einen Überblick vgl. Michael Henker, Eberhard Dünninger, Avamaria Brockhoff (Hg.): *Hört, sehet, weint und liebt. Passionsspiele im alpenländischen Raum.* Katalogbuch zur Ausstellung im Ammergauer Haus, Oberammergau. 28. Mai bis 30. September 1990. München 1990.
- 2 Ich danke der Pressestelle der Passionsspiele Oberammergau und dem Organisationsteam der Passionsspiele Neumarkt herzlich für die Bereitstellung der Bilder.
- 3 Auf die darüber hinaus nicht zu unterschätzende wirtschaftliche Bedeutung der Passionsspiele für Oberammergau weist unter anderem James Shapiro hin. Vgl. James Shapiro: *Bist du der König der Juden? Die Passionsspiele in Oberammergau.* Stuttgart/München 2000, S. 133f. u.ö.
- 4 Christian Kiening, Hannes Koller: *Narrative Mikroökonomien der frühen Neuzeit. Am Beispiel von Wickrams Rollwagenbüchlein.* Zürich 2021, S. 49.
- 5 Vgl. bezogen auf den frühneuzeitlichen Pikaro-Roman: Simon Zeisberg: *Das Handeln des Anderen. Pikarischer Roman und Ökonomie im 17. Jahrhundert.* Berlin/Boston 2019, hier S. 135.
- 6 Vgl. Erich Auerbach: *Figura*, in: Friedrich Balke, Hanna Engelmeier (Hg.): *Mimesis und Figura.* München 2016, S. 121–188, bes. 164–171.
- 7 Vgl. Frauke Berndt (Hg.): *Masochismus/masochism.* *Figurationen* 12/1 (2011).
- 8 Alena Specht: *›Es ist die größte Geschichte aller Zeiten‹*, in: *Süddeutsche Zeitung* (6. November 2019), www.sueddeutsche.de/bayern/bayern-oberammergau-passionsspiele-stueckl-text-1.4668456
- 9 Vgl. Viola Schenz: *Die Geschichte der Oberammergauer Passionsspiele. Ein Dorf begeistert die Welt.* München 2020, S. 30.
- 10 Specht, *›Es ist die größte Geschichte aller Zeiten‹* (wie Anm. 8).
- 11 Niklaus Largier: *Zwischen Ereignis und Medium. Sinnlichkeit, Rhetorik und Hermeneutik in Auerbachs Konzept der figura.* In: Christian Kiening, Katharina Mertens Fleury (Hg.): *Figura. Dynamiken der Zeiten und Zeichen im Mittelalter.* Würzburg 2013, S. 51–70, hier S. 53.
- 12 Die Sonderbeilage der *Süddeutschen Zeitung* zur Passion 2022 unterteilt die Proben zur Kreuzigungsszene entsprechend treffend: *Jesus hängt am Sicherheitsgurt, das Kunstblut tropft.*
- 13 Schenz, *Geschichte* (wie Anm. 9), S. 40.
- 14 Zur Verbindung von Passion und Sympathie vgl. Albrecht Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts.* München 1999, S. 216f.

Tagungsberichte

Letters and Voices: The Mediality of Narration in Early Modern Scandinavia

Universität Zürich, 13.–14. Januar 2022

Organisation: Prof. Dr. Klaus Müller-Wille,
Prof. Dr. Lena Rohrbach

Am 13. und 14. Januar 2022 führte das durch den Schweizerischen Nationalfonds finanzierte Forschungsprojekt *Romanhaftwerden. Skandinavische Prosaliteratur der Vormoderne* (geleitet von Klaus Müller-Wille und Lena Rohrbach) seinen zweiten Workshop durch, in dessen Rahmen medientheoretische und narratologische Ansätze verzahnt wurden. Die bisherige Forschung zeigte einerseits auf, inwiefern typographische, bibliographische und handschriftliche Codes literarische Texte formen, andererseits betonte sie den Bedarf nach einer historischen Narratologie, die von einer grundlegenden Alterität der Untersuchungsobjekte ausgeht.

Der Fokus des Workshops lag darauf, die Wechselwirkungen dieser beiden Aspekte in gedruckten und handschriftlichen Erzähltexten aus dem 17., 18. und 19. Jahrhundert herauszuarbeiten, da gerade in diesen verschiedene Erzählpositionen nicht nur diskursiv, sondern auch typographisch unterschieden werden. Sei es durch wechselnde Schriftstile, spielerische Layouts oder auch Bilder: Die Buchseite selbst wird zum Abbild der narrativen Polyphonie. Im Zentrum stand dabei die Frage, in welchem Umfang Gérard Genettes narratologische Kategorien ›Stimme‹, ›Modus‹ und ›Zeit‹ für alle Prosatexte gleichermaßen geeignet sind oder inwiefern diese modifiziert werden müssen, um die zeitgenössischen medialen Textpraktiken in der Analyse berücksichtigen zu können. Gleichzeitig zeigt sich gerade in der skandinavischen Literatur ein enges Zusammenspiel der Manuskript- und Druckpraktiken, bei dem der Austausch bibliographischer Codes zu einem komplexen medialen Transpositionsgeflecht führte. Während diese Form der potenzierten Medialität anhand von isländischen handschriftlichen Romanübersetzungen (z. B. *Niels Klim*, Robin-

sonaden) vorgestellt wurden, befasste sich eine weitere Gruppe der Vorträge mit der narrativen Materialität der Schreib-Szene, in der ›soveräne Schreib- bzw. Erzählutensilien‹ die Oberhand gewinnen. Ausserdem wurde der Fokus auf die Polyperspektivität von nicht-narrativen Medien und deren typographischer Gestaltung gelegt.

Die spielerischen Erzählstrategien vieler Romane aus dem 18. Jahrhundert wurden von der Forschung oft nur als humoristische Bagatellen abgetan. Simona Zetterberg-Nielsen (Aarhus Universität) zeigte in ihrem Beitrag *18th Century Uses of Non-Narrative Media in a Narrative Genre* jedoch, wie solche narrativen und multimedialen Verfahren im 18. Jahrhundert neue Erzählperspektiven ermöglichten. Da viele der Erzählungen dieser Zeit im Paratext angeben, auf wahren Begebenheiten und Beobachtungen zu beruhen, täuschen sie vor, den aussertextuellen, realen Gesetzen zu folgen: Das exklusive Wissen einer Erzählinstanz, die Zeit- und Orts-sprünge vornehmen oder Einblicke in unterschiedliche Perspektiven einführen kann, musste deshalb legitimiert werden. In zahlreichen Beispielen aus der dänischen Romanliteratur gab Zetterberg-Nielsen daher einen Überblick über die verwendeten Strategien, die narrativen Modi zu variieren, ohne zugleich der im Paratext postulierten Logik der Pseudofaktualität zu widersprechen: So werden durch auktoriale Eingriffe Orts- und Zeitwechsel expliziert oder in die Erzählung eingebundene Porträts und Briefe lassen andere Stimmen zu Wort kommen. Sogenannte Schlüsselocherzählungen ermöglichen der Erzählinstanz Kenntnis von intimsten Gesprächen anderer Figuren, indem die Figur, durch die fokalisiert wird, durch das Schlüsselloch schaut und diese beobachtet.

Indem die Porträts und Schlüsselöcher die Perspektive auf eine Szene einengen, fungieren sie wie Erzählrahmen für die entsprechenden Passagen. Paradigmatisch gilt das für die Briefe in fiktionaler Literatur, die nicht nur narrativ, sondern auch medial gerahmt erscheinen. In ihrer Lektüre von C. A. Thielos *Enveloppens eller Saloppens forunderlige Hændelser* (1763) diskutierte Patrizia Huber (Universität Zürich) unter dem Titel *Bliv ikke vred kiere Muse! at Efter-Skriften er vigtigere end Brevet. Epistolarity and Materiality in C.A. Thielo's Enveloppens*

eller Saloppensforunderlige Hændelser (1763) die paradoxalen Eigenschaften der epistolaren Rahmungen. Mit Derridas Konzept der ›Parergonalität‹ wird der Blick frei für die Latenz des Rahmens, der zwar hinter dem gerahmten Kunstwerk verschwinden soll, aber gleichzeitig massgeblich ›im Innern‹ mitwirkt – und deshalb eine Hybride des simultanen Aussen und Innen darstellt. Thielos Text inszeniert verschiedene Formen dieses hybriden ›Dazwischen‹, um sie schliesslich auf die epistolare Form zuzuspitzen: Der Brief als scheinbar abgeschlossener Erzählraum und Objekt des Austausches enthüllt sich so als Paradigma der textuellen Parergonalität.

Henrik Blicher (Københavns Universitet) ging in seinem Vortrag *Suveræne skriveredskaber [Sovereign Writing Utensils in 18th Century Danish Prose]* der Frage nach, inwiefern die Materialität des Buches die Erzählung beeinflusst und die Autorität des schreibenden Subjekts in Frage stellt. Als Beispiel zog er Christen Prams Roman *En Bogpapirs Historie* (1803) heran, in dem das Papier, auf dem der Text verfasst wurde, seine eigene Geschichte voller Transformationen – an einer Stelle ist es eine Leinenunterhose – zum Besten gibt. Dadurch wird der Autorfigur Christen Pram bloss die Rolle des Aufschreibers zugewiesen und das Papier erscheint als innovativer und wandelbarer Akteur, sodass die klassische Subjekt-Objekt-Hierarchie ausgehebelt wird: Das Erzählerwissen wird an die erzählenden Objekte rückgebunden, die in ihrer jeweiligen Funktion in der erzählten Welt an der Handlung teilhaben und deren Zeuge sind.

Eine ähnliche Herangehensweise wählte Timon von Mentlen (Universität Zürich), der sich in seinem Vortrag *Eccentric Book-Voices. Typography and the Economic Narration of P. A. Heibergs Rigsdalers-Sedlens Hændelser* der engen Verknüpfung von Materialität, Ökonomie und Erzählung widmete. Er ging ebenso von der Idee aus, dass nicht bloss das schreibende Subjekt die Textform bestimmt, sondern oft auch Publikumserwartungen und monetäre Interessen des Verlags und Autors. Während das Publikum im 18. Jahrhundert erwartete, durch eine abwechslungsreiche Erzählung unterhalten zu werden, versuchte der Verlag, die Buchdrucker und die Schreibenden, einen inhaltlich wie typographisch abwechslungsreichen Text zu lie-

fern, der den Erwartungen der Zeit entsprach und gleichzeitig bei der Produktion wenig kostete. Heibergs Erzählung *Rigsdalers-Sedlens Hændelser* (1789–1793) deckt diese Abhängigkeit vom Geld auf: Der Text lässt das Geld erzählen – wortwörtlich, denn ein Geldschein nimmt die Rolle der homodiegetischen Erzählinstanz ein – und lenkt immer wieder auf die Themen Buchmarkt und Papierherstellung. So verknüpft der Text Narratologie mit der Materialität und der Ökonomie des Buches.

Jürg Glauser (Universität Zürich und Basel) erlaubte unter dem Titel *Early Foreign Voices. The Desire for Short Narratives in Scandinavian Literature c. 1550–1750* einen Einblick in die Transmissionsgeschichte einer kleinen Erzählung in der skandinavischen Literatur, von ihrem ersten Druck in einem deutschen Erzählsammelband im 16. Jahrhundert (Jörg Wickrams *Knabenspiegel*) bis zu einer Passage in einem isländischen Manuskript um 1800. Dieses Beispiel für die Variationspoetik der Frühen Neuzeit ist vor allem aufgrund ihrer ähnlichen Verortung in den jeweiligen Texten interessant. Einerseits weisen die Paratexte sie stets als übersetzte Fremdstimmen aus, andererseits heben sie deren soziale und unterhaltende Funktion hervor. Übersetzt wird so nicht nur eine fremde Erzählung, sondern auch die darin enthaltenen ausländischen Moralvorstellungen.

In die isländische Literatur des 18. Jahrhunderts tauchte Margrét Eggertsdóttir (Reykjavík) mit ihrem Beitrag zu *The Materiality of Niels Klim in Iceland*. Sie zeichnete nach, wie der auf Latein publizierte Roman *Nicolai Klimii Iter Subterraneum* (1741) von Ludvig Holberg den Weg über eine druckschriftliche deutsche Übersetzung in eine isländische Handschrift fand. Der Referentin war es ein besonderes Anliegen, sowohl die Materialität und Paratextualität der von Jón Ólafsson frá Grunnavík angefertigten Übersetzung zu diskutieren als auch die Übersetzungsstrategien aufzuzeigen.

Madita Knöpfle (Universität Zürich und Basel) zeigte in ihrem Vortrag *More than just Shipwrecks. Reflections on Media-Theoretical Narratology Using the Example of Icelandic ›Robinsonades‹* anschaulich, dass nicht bloss in Festlandskandinavien, sondern auch in Island die Frage nach der Erzählperspektive eine bedeutende Rolle spielte. Da für isländische Pro-



satexte im 18. Jahrhundert eine heterodiegetische Erzählinstanz die Regel war, bedeutet die Übersetzung von kontinentaleuropäischen Reiseberichten, die nicht selten mit einer homodiegetischen Erzählinstanz versehen sind, nicht nur eine Auseinandersetzung mit neuen Motiven und Themen, sondern auch Erzähltechniken. An verschiedenen Beispielen verdeutlichte Knöpfle, dass die Sagatradition des 18. Jahrhunderts, aus der isländische robinsonadenhafte Texte hervorgingen, zwar offen für neue Inhalte und Innovationen der Buchgestaltung war, sich jedoch zurückhaltender bei der Übernahme neuer Erzähltechniken verhielt.

Die unterschiedlichen Beiträge verdeutlichten, dass das Verschränken narratologischer und mediologischer Denkansätze einen enormen Erkenntnisgewinn für die Erforschung der frühneuzeitlichen Literaturen bedeutet. Denn gerade in diesen Texten zeigt sich ein ausgeprägtes Interesse an verschiedenen Modi des Erzählens und eine Verspieltheit, mit verschiedenen Formen der Schriftlichkeit zu experimentieren, die die klassische Narratologie nicht zu erfassen vermag oder sogar verdeckt. Deshalb ist eine mediologisch orientierte historische Narratologie nötig, die sich der Historizität ihrer Forschungsobjekte bewusst ist. In einem nächsten Schritt dient der kombinierende Ansatz dieses Workshops als Grundlage für die dritte Tagung des Forschungsprojektes im Juni 2022, die gattungstheoretische Fragestellungen in Bezug auf vormoderne Texte beleuchten wird.

*Patrizia Huber, Madita Knöpfle,
Timon von Mentlen*



Herrschaft kartieren. Schriftbildliche Darstellungen der habsburgischen Lande im Zeitalter des Humanismus

Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften (ÖAW)

Institute of Habsburg and Balkan Studies,
28.–29. Jänner 2022

Organisation: Doz. Dr. Herbert Karner (Wien),
Prof. Dr. Martina Stercken (Zürich)



Der Workshop *Herrschaft kartieren. Schriftbildliche Darstellungen der habsburgischen Lande im Zeitalter des Humanismus* fand pandemiebedingt virtuell statt. Acht Referentinnen und Referenten aus verschiedenen Disziplinen stellten Beobachtungen zu Kartierungen der habsburgischen Länder als hybride Konzeptionen von beherrschtem Raum vor.

Martina Stercken (Zürich) fragte nach Vorstellungen der habsburgischen Herrschaft in ihrer Raumgebundenheit und Geschichtlichkeit, wie sie gelehrte, kartographische und historiographische Werke entwerfen. Ausgangspunkt waren der Fuggersche Ehrenspiegel (1555) und das kartographische Werk des Wolfgang Lazius (1561), die bei der Darstellung eidgenössischen Gebiets eigentlich verlorene territoriale Ansprüche der Habsburger historisch unterfüttern.

Der Fokus von Péter Kaszas (Szeged) Beitrag lag auf den humanistischen Landesbeschreibungen von Ungarn. Unter anderem am Beispiel von Schriften des Petrus Ransanus, Stephanus Brodericus und Nikolaus Olahus zeigte er, dass das Interesse der Humanisten an der Region vor allem nach der Niederlage des Königreichs Ungarn gegen die Osmanen in der Schlacht von Mohács (1526) zunahm und dass dabei auch der kartographischen Verortung eine wachsende Bedeutung zukam.

Herbert Karner (Wien) ging es um Fragen der Bildkomposition und heraldischer Grundmuster. Er befasste sich mit dem kaiserlichen Doppeladler auf Wolfgang Lazius' Landkarten in den *Typi chorographici provinciarum Austriae*. Deutlich gemacht wurde, dass dieser insgesamt eine wichtige Rolle bei der Inszenierung der Habsburger spielte und in verschiedenen Variationen genutzt wurde, um abgebildetes Gebiet herrschaftlich anzueignen.

Der Beitrag von Katalin Szende (Budapest) fragte danach, wie kartographische Darstellungen



Ungarns aus dem 16. Jahrhundert politische Haltungen lancierten. Sie zeigte, dass diese in unterschiedlicher Weise zum Vorrücken der Osmanen in Europa Stellung nahmen. Darunter nehmen Werk und Karte von Johannes Cuspinian eine besondere Rolle ein. Cuspinian inszeniert mittels geschickter Farbgebung und Zeichensetzung die Bedrohung, die vom osmanischen Reich für Europa ausging.

Diese war ebenfalls Thema von Robert Borns (Oldenburg) Beitrag, der eine Wandkarte des Türkenzugs nach Wien zum Gegenstand machte, die erst 2007 in Leicester entdeckt wurde. Diese grossformatige Karte ist offensichtlich als Mobilisierung christlicher Herrscher im Kampf gegen die osmanische Expansion konzipiert, unter anderem durch eine fiktionale Gegenüberstellung von Süleyman und Kaiser Karl V. an der Spitze ihrer Reiterheere.

Der berühmte Wien-Plan des Nürnbergers Niklaus Meldemann (1539) wurde von Martin Scheutz (Wien) nicht nur als Darstellung diskutiert, die verschiedene Stadien des Konflikts vor den Mauern Wiens vor Augen führt. Er konnte auch zeigen, dass diese wohl zugleich als vorsichtige Annäherung der lutherischen Stadt Nürnberg an den katholischen Kaiser gedacht war, da die Osmanen hier als Bedrohung der gesamten Christenheit gezeigt werden.

Zum Schluss des Workshops gab Tanja Michalskys Einblick in das Projekt *Cities and Spaces in Premodernity* an der Bibliotheca Hertziana. Dabei wurde die Ansicht Neapels von Alessandro Baratta (1627/1670) in den Mittelpunkt von Überlegungen zum kartographischen Wissen und den Möglichkeiten gestellt, die Lektüre von Karten durch Annotationen zu verdichten.

Lisa Weigelt



Publikationen

»Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen«

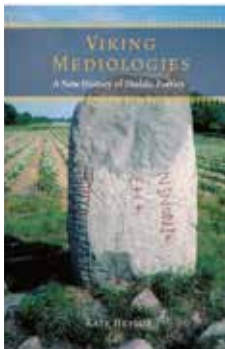
/ Chronos / Zürich

MW 44

Oriana Schällibaum

Wahre Erfindungen. Medialität und Verschränkung in Reisetexten der Gegenwart
(2022)

Ab den 1980er-Jahren sind im deutschen Sprachraum vermehrt Rewritings historischer Reisen erschienen. Die Texte operieren auf mehreren Zeitebenen, indem sie Archivmaterial in Form von Expeditionsberichten, Briefen, Tagebüchern oder Fotografien einbinden. In den literarischen Nachreisen lassen sich Momente der Welthaltigkeit und der Authentizität finden, die im Widerstreit zu poetologischen und metafikcionalen Tendenzen stehen. Die Studie bietet nicht nur eine Analyse ausgewählter literarischer Werke zum «Er-Fahren» der Fremde, sondern setzt die literarisierten Forschungs- und Entdeckungsreisen auch zueinander in Beziehung. Die Autorin verfolgt einen text- und medienanalytischen Ansatz, da das Ausstellen von Vermittlungsprozessen für diese Texte hochgradig charakteristisch ist – ein Aspekt, der in der Forschung bisher nicht diskutiert wurde. Die Verschränkung von Archivalischem und Fingiertem verleiht den Texten einen komplexen medialen Status. Medialität kann als Raum oder Bedingung dieser Verschränkung gefasst werden.



Kate Heslop

Viking Mediologies. A New History of Skaldic Poetics

New York 2022

Viking Mediologies is a study of pre-modern multimedia rooted in the embodied poetic practice of Viking Age skalds. Prior study of the skaldic tradition has focused on authorship – distinctions of poetic style, historical contexts, and attention to the oeuvres of the skalds whose names are preserved in the written tradition. Kate Heslop reconsiders these not as texts but as pieces in a pre-modern media landscape, focusing on poetry's medial capacity to embody memory, visuality, and sound.



Christian Kiening
Erfahrungen der Zeit 1350–1600
 Göttingen 2022

Über Zeit haben die Gelehrten seit der Antike nachgedacht. Erst im späten Mittelalter aber wird das, was zunächst eher theoretische Dimensionen hatte, zu einer alle Lebens- und Weltbereiche durchdringenden Größe. Zeitliche Semantiken und Erscheinungsformen nehmen markant zu. Es kommt zu einer umfassenden Temporalisierung. Die Zeit wird zu einer eigenen, gegenständlichen Kategorie, einer anthropologischen Denkfigur und Denkgewohnheit, einem zentralen Aspekt lebensweltlicher Erfahrung. Das Buch verfolgt diesen Prozess an drei Bereichen der mitteleuropäischen Literatur und Kultur: Reisetexte lassen erkennen, wie sich Zeiterfahrungen von Raumstrukturen lösen. Lebensbeschreibungen zeigen die Zeit als eine Kraft und Gegenkraft, die das individuelle Dasein umtreibt. Texte zu den letzten Dingen eröffnen Einblicke in die Ausdifferenzierung des Zeitlichen. Im Ganzen wird sichtbar, wie zwischen dem 14. und dem 16. Jahrhundert im Schnittpunkt von Lebens- und Weltzeit, heilsgeschichtlicher und profaner, empfundener und gemessener Zeit, Vergangenheitsbezug, Gegenwartsgestaltung und Zukunftserwartung die Zeit in wachsendem Maße das Denken und Handeln bestimmt.

Blog »medioscope«

Die Passionsspiele in Oberammergau inszenieren sich einerseits als Erfüllung eines religiösen Gelübdes jenseits ökonomischer Gewinnbestrebungen und materieller Manifestationen, andererseits floriert gerade zur Spielzeit der Handel mit Requisiten und Souvenirs im hohen Masse. Céline Molter wirft auf *medioscope* einen Blick »hinter die Kulissen« und gewährt Einblick in Materialität, Machart und Vermarktungsstrategien diverser Passions-Souvenirs, angefangen bei der Schnitzkunst der sog. »Herrgottschnitzer« bis hin zu T-Shirts, Bildbänden und Passionskrügen.

Unter dem Titel »*medioscope*« betreibt das ZHM einen Blog mit Beobachtungen zu Medialem. Blog-Beiträge bitte an zhm@ds.uzh.ch.

Veranstaltungen

Workshops 16.–17. Juni 2022, Universität Zürich,
KOL-E-13

Workshop ›Ökonomien der Zeit und des Erzählens in der Frühen Neuzeit‹
Organisation: Prof. Dr. Christian Kiening, Dr. Pia Selmayr

Der Workshop fragt danach, wie die beiden großen kulturellen Prozesse, die in der frühen Neuzeit Kontur gewinnen, der der Temporalisierung und der der Ökonomisierung, zusammenhängen und wie sich dieser Zusammenhang an narrativen Formen beobachten lässt, die ihre eigenen Zeitlichkeiten und Ökonomien entwickeln. Konkret soll anhand von Beispielen aus dem ›langen‹ 16. Jahrhundert verfolgt werden, wie sich narrative Modellierungen temporaler/ökonomischer Gegebenheiten ausprägen, sei es in größeren, sei es in kleineren, in stärker pragmatischen oder auch stärker literarisch gestalteten Erzählformen.

18.–19. November 2022, Universität Zürich,
KAB-E-05 (18. November) & FLO-U-107 (19. November)

Workshop ›Textualität und Musikalität in der Frühen Neuzeit‹
5. Netzwerktreffen des Forschungsverbunds Frühe Neuzeit Südwest
*Organisation: Dr. Julia Frick, Prof. Dr. Inga Mai Grootte,
MA Oliver Grütter, MA Hein Sauer*

Der Forschungsverbund *Frühe Neuzeit Südwest* (<http://fruehe-neuzeit-sudwest.de>) versteht sich seit seiner Gründung 2017 als internationales und interdisziplinäres Diskussionsforum für Forscher*innen an den Forschungsstandorten Baden-Württembergs und der angrenzenden Regionen mit dem Arbeitsschwerpunkt Literatur, Kunst und Kultur der Frühen Neuzeit. Das 5. Treffen des Forschungsverbunds *Frühe Neuzeit Südwest* wird in Zürich in Kooperation mit dem Zentrum für historische Mediologie (ZHM) durchgeführt.

Der thematische Schwerpunkt liegt auf Fragen der Textualität und Musikalität: Die Verbindung von philologischen und musikwissenschaftlichen Perspektiven zielt auf eine differenzierte Analyse und Diskussion von Gegenständen, die aufgrund ihrer Intermedialität (etwa Lieder, aber auch Tonalität und Klang) sowohl musik- wie literaturwissenschaftliche Zugänge verlangen. An zwei Tagen (18.–19.11.2022) wird das Thema sowohl in einschlägigen Vorträgen als auch in Vorstellungen aktuell laufender Projekte vertieft.

> **Weitere Veranstaltungen: www.zhm.uzh.ch**

