

Zeitschrift: Schweizer Theaterjahrbuch = Annuaire suisse du théâtre
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur
Band: 49 (1988)

Artikel: Patriotische und historische Festspiele im deutschsprachigen Raum :
ein Versuch in zehn Thesen und eine Vorbemerkung
Autor: Moser, Dietz-Rüdiger
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-986680>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Patriotische und historische Festspiele im deutschsprachigen Raum

Ein Versuch in zehn Thesen und einer Vorbemerkung

Dietz-Rüdiger Moser

Vorbemerkung

Das «Festspiel» stellt sowohl begrifflich als auch in seiner historischen Entwicklung ein vielschichtiges Gebilde dar, das nicht nur Divergentes meint, sondern auch zahlreichen Traditionssträngen verpflichtet erscheint. Dies macht es nötig, das Viele auf Weniges zu reduzieren: den Begriff auf eine definierte Grösse, die geschichtliche Entwicklung auf einzelne Hauptlinien. Zwei Grundthesen schälen sich heraus: erstens, dass diese säkularisierte, konservativ-affirmative Gattung des 19. und 20. Jahrhunderts als «Werte-Normen-Symbol» die Öffentlichkeit, in der sie sich entfaltete, auf Bekenntnis wie auf Normenerfüllung verpflichten wollte, und zweitens, dass sie ihre stärksten Antriebe aus der Tradition konfessioneller Selbstdarstellung im deutschen Protestantismus empfing. Hinsichtlich der Perspektive lautet die Analyse skeptisch: In einer informierten, pluralistisch ausgerichteten Gesellschaft kann das Massenmedium Festspiel nicht viel mehr als Hilfestellung bei der Durchsetzung fragwürdig gewordener Leitbilder oder Programme leisten, es sei denn, dass von ihm verantwortlicher Gebrauch gemacht wird.

These 1

Der Begriff «Festspiel», hier nur als Gattungsbezeichnung verstanden, bildet eine Prägung des späten 18. Jahrhunderts, die sich nach ihrer Verwendung im Untertitel zu Johann Wolfgang von Goethes Gelegenheitsdichtung «Paläophron und Neoterpe» (geschrieben zum Geburtstag der Herzogin Amalia von Weimar am 24. Oktober 1800) rasch allgemein durchsetzte.¹ Goethe verfolgte mit diesem «Festspiel» das Ziel, «den Festlichkeiten», wie es im siebenten Buch von «Dichtung und Wahrheit» über die Aufgaben eines Hofpoeten heisst, «Schwung und Zierde zu geben und eine vorübergehende Pracht zu verewigen».² An der Schwelle eines neuen Jahrhunderts sollte mit ihm die Versöhnung der alten und der neuen Zeit symbolisch dargestellt werden.³ Bei der Redaktion seiner Werke im Juli

1814 vereinigte Goethe dieses und drei weitere Gelegenheitsdramen aus Anlass verschiedener Feste zu einer eigenen Gruppe von «Festspielen», die alle – mehr oder weniger deutlich, am klarsten erkennbar in der «Pandora» von 1808 – an den religiös-weihevollen Charakter der antiken Tragödie anknüpfen und das Ziel einer Läuterung des Menschen, einer Befreiung aus dem Alltäglichen, eines Höherführens zu neuen geistigen Formen, verfolgen.⁴ Die einleuchtende Absicht, durch eine im Rahmen des Festes dramatisch zur Anschauung gebrachte Idee den Menschen zum Besseren, ja zum Schönen hin zu verändern, dürfte die rasche Verbreitung der Gattung und damit ihrer Benennung zur Folge gehabt haben. Während Johann Christoph Adelungs «Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart» (1774–1786) den Begriff noch nicht verzeichnet, registriert ihn das «Deutsche Wörterbuch» der Brüder Grimm und setzt ihn dem lateinischen «*ludus festivus*» gleich: «Die bühne wurde mit einem festspiel eröffnet».⁵ Was unter dieser Bezeichnung hinsichtlich ihres Inhaltes, ihrer Intention, ihrer Form oder ihrer Funktion zu verstehen sei, wurde nicht weiter ausgeführt. In der Sekundärliteratur verbinden sich mit ihr, einer Art «Sprachhülle», die unterschiedlichsten Vorstellungen.

These 2

Eine Definition der Gattungsbezeichnung muss davon absehen, alle zu einem bestimmten Fest aufgeführten dramatischen Repräsentationen unter dem Begriff des «Festspiels» zu subsummieren. Wollte man ihm, wie bereits geschehen, jede anlässlich eines religiös-kultischen oder weltlichen Festes veranstaltete, «meist der festlichen Stimmung des Publikums entsprechend prunkvoll inszenierte und ausgestattete Opern-, Dramen- und Ballettaufführung» zuweisen,⁶ blieben im wesentlichen nur die Stücke des Repertoiretheaters ausgeschlossen, ohne dass damit seinem spezifischen Charakter und der Zeit seines Entstehens Rechnung getragen würde.⁷ Abgesehen werden muss auch von einer Beschränkung seines Geltungsbereiches auf reine Bühnenwerke,⁸ da es zu seinen Zielen gehört, an die Stelle einer vom Publikum zu rezipierenden Theateraufführung ein Gemeinschaftserlebnis zu setzen, das durch den jeweils herangezogenen Stoff seine nähere Bestimmung erhält. Wie schon Goethe gesehen hat, bezieht sich die Begriffskomponente «Fest» stets auf eine freudige, die Gemüter erregende oder doch zumindest bewegende Kundgebung gemeinsamer Anliegen.⁹ «Spiel» aber erweist sich (nach Huizinga) als etwas, das «über den unmittelbaren Drang nach Lebensbehauptung hinausgeht und in die Lebensbetätigung einen Sinn hineinlegt. Jedes Spiel bedeutet etwas.»¹⁰ Das «Festspiel» wäre demnach als eine sinn- oder bedeutungshaltige Kundgebung jener Gemeinschaft zu verstehen, innerhalb deren es

sich ereignet, ohne dass damit eine bestimmte Darbietungs- oder Aufführungsform verbunden sein müsste. Sein Zweck bestünde dann gerade in dem Ziel, aus der Menge der Vielen, die zu seiner Verwirklichung zusammenkommen, eine Gemeinschaft, d.h. eine durch gleichgerichtete Erwartungen, Meinungen und Verhaltensweisen bestimmte Summe von Menschen, mithin eine substantielle Einheit, zu formen.¹¹ Tatsächlich zeigen die von ihren Urhebern als «Festspiele» bezeichneten öffentlichen Repräsentationen des 19. und 20. Jahrhunderts bei aller sonstigen Verschiedenheit die gleiche Tendenz, mithilfe des jeweils gewählten Gegenstandes einen emphatischen Zusammenschluss und zugleich eine ebenso nachdrückliche Abschlüssung nach aussen zu bewirken. In der Terminologie Horst-Jürgen Helles¹² stellt das so umrissene Festspiel in jedem Fall ein «Werte-Normen-Symbol» dar, d.h. die Veranschaulichung eines Handlungssinnes, der zugleich auf Bekenntnis wie auf Normerfüllung ausgerichtet ist.¹³ Unter dem Begriff des Symbols wird dabei die Spannung zwischen vergangenem und zukünftigem Handeln verstanden, die in ihm (als Summe aus Wertewissen und Faktenkenntnis) eingefangen ist. Eine Erziehung zum unterscheidenden Denken oder eine Hinführung zur selbständigen Urteilsbildung liegt den Intentionen des Festspiels fern. Insofern bedeutet «Festspiel», um mit Platon zu sprechen, ein «Spiel, das dem Ernst verwandt ist»,¹⁴ weil mit ihm nichts Belangloses bezweckt wird, sondern eine tief in das Leben des Einzelnen eingreifende Bemühung um seine Anpassung an andere Menschen. Was den Gegenstand der genannten Kundgebung betrifft, handelt es sich meist um eine weltanschauliche Position, die gewöhnlich an einer exemplarischen, als Identifikationsobjekt geeigneten geschichtlichen Persönlichkeit oder an einem konkreten historischen (beziehungsweise als solchem gedachten) Geschehen erläutert und mit poetischen, theatralischen sowie oft auch musikalischen Mitteln beglaubigt und begreifbar gemacht wird. Der Appellfunktion des Festspieles als einer auf Öffentlichkeit hinzielenden Repräsentation korrespondiert sein Anspruch auf rückhaltlose Zustimmung durch alle an ihm virtuell Beteiligten. Sein Rückbezug auf Vergangenes, dessen damit verbundene zwangsläufige Idealisierung und die ihm innewohnende Erwartung bereitwilliger Akzeptanz lassen das Festspiel als eine prinzipiell affirmative und zugleich konservative Gattung erscheinen, der es eher auf Einübung ein bestehende Verhältnisse als auf eine Veränderung unbefriedigender Lebensbedingungen ankommt.

These 3

Das «Festspiel» stellt eine dramatische Gattung konfessioneller oder politischer Tendenzdichtung dar, die sich erst im 19. und 20. Jahrhundert, vornehmlich im Kontext patriotisch-nationaler Selbst-

Der Friede.

Ein Festspiel,

für das Münchener Hof- und National-Theater

gedichtet

von

Paul Heyse.

Musik von Baron von Perfall.

Der Reinertrag ist den Hinterbliebenen der im Felde gefallenen Krieger bestimmt.

München 1871.

Paul Heyse, Der Friede. München 1871.

darstellungen, breit entfaltete. Ihre Anfänge liegen im wesentlichen in den aus Anlass der Reformationsjubiläen des 17. Jahrhunderts entstandenen Dramen in der Volkssprache, zu denen es auf katholischer Seite kein nennenswertes Gegenstück gab, und in den Bemühungen der Aufklärungszeit um die Schaffung einer deutschen Nationalliteratur. Die ihm immer wieder zugerechneten älteren Formen des Schau- und Spielbrauches lieferten allenfalls formale Anregungen, lagen jedoch intentional und funktional auf einer ganz

anderen Ebene. Zwar wird von der Forschung gern auf historische Vorläufer der Gattung hingewiesen, zu denen dann etwa die «Trionfi» der italienischen Renaissance, bestimmte Formen des Barocktheaters, ja sogar mittelalterliche Mysterien-, Passions- und Fronleichnamsspiele und sogar die Fastnachtsspiele des Spätmittelalters gehören sollen.¹⁵ Zu den meisten dieser älteren Formen theatralischen Gepräges besteht jedoch darin ein entscheidender Unterschied, dass das Festspiel im engeren Sinne nicht dem liturgischen Ablauf des Jahres folgt und insofern auch nicht dazu dient, dem Glaubensvolk, der Gemeinde, die christlichen Heilslehren zu erklären oder bildlich zu veranschaulichen. Die wiederkehrenden Jahrestermine, zu denen es veranstaltet wird, liegen grundsätzlich ausserhalb des traditionellen liturgischen Heilsjahres und der ihm durch die Perikopenordnung vorgeschriebenen Thematik. Daraus folgt, dass das Festspiel dort seinen Platz hat, wo dieses Heilsjahr nicht oder nicht mehr in repräsentativer Form begangen wird, also sowohl abseits der christlichen Hochfeste als auch in säkularisierten Bereichen. Das Festspiel stellt im wesentlichen eine säkularisierte Gattung dar, die überkommene christliche Festformen (katholischer oder evangelischer Provenienz) bewusst (und unter Rückgriff auf vorchristliche, speziell antike Vorbilder) ablöste und ersetzte, allerdings nicht ohne eine religiöse Grundströmung zu bewahren.

These 4

Das auf gemeinschaftliche Kundgebung einer Idee abzielende Festspiel unterscheidet sich grundsätzlich vom Theater der griechischen und römischen Antike, das ein Publikumstheater darstellte und als solches auf die Auseinandersetzung zwischen Darbietung und Rezeption angewiesen war.¹⁶ Zwar verfügte das antike Theater über Mittel, die ein Gemeinschaftserlebnis hervorrufen und unterstützen konnten – etwa die Chöre in den klassischen Tragödien –, und es wollte auch, Aristoteles zufolge, bei den Zuschauern eine «Katharsis» und damit zugleich ein «dionysisches» Lebensgefühl bewirken, doch verstand es sich zugleich als ein «Organon der politischen Bildung»,¹⁷ das stets der Kritik des Publikums unterworfen blieb. Gewollte Anknüpfungen des Festspiels an die Antike konnten sich deshalb nur auf die theatralischen Mittel beziehen, nicht aber auf den Geist und die Funktion des antiken Theaters selbst. Auch das Schauspiel des christlichen Mittelalters rechnete zu sehr mit dem Gegenüber von Darbietenden und Annehmenden, als dass es stets zu einer solchen Art von gemeinschaftlicher Kundgebung gekommen wäre, wie sie für das spätere Festspiel als Norm gelten kann. Selbst wenn die Passions-, Oster- und Fronleichnamsspiele – etwa durch den gemeinsamen Schlussgesang des Osterliedes «Christ ist erstanden» – zu einer mächtigen Demonstration des Glaubens

Bühnenmanuskript

Düsseldorfer Passion

Ein
Deutsches
National-Festspiel

in zehn Bildern

Von
Paul Beyer

Paul Beyer, Düsseldorfer Passion 1933.

führten, einte hier doch nicht das Spiel selbst, sondern der Kult, aus dem es als ein didaktisches Medium hervorgetreten war.¹⁸ Bedeutende, jedoch wieder nur formale Anregungen für das Festspiel bot dagegen die Renaissance, zu deren Wesen die Rückbesinnung auf eine glanzvolle Vergangenheit gehört. Die Darstellung antiker Pracht, etwa in den Triumphzügen altrömischer Feldherren, erwuchs zwar aus der Liturgie, nämlich aus der (im Geschichtsbild Augustins verankerten)¹⁹ Absicht, im Karneval jene heidnische

Gegenwelt aufzuzeigen, die durch das Christentum überwunden worden war, doch lag das didaktische Moment dieser Repräsentationen nicht in dem Ziel, die Grösse des Vergangenen zu beschwören, sondern diese durch das Wissen um die eigene, zumindest moralisch höhere Pracht noch zu übertrumpfen. Im römischen Karneval z. B. zeigte man unter Paul II. den Triumph des Augustus nach dem Sieg über Kleopatra, wobei nicht nur historische, sondern auch mythologische Figuren auftraten,²⁰ wie hier überhaupt schon das Allegorische eine Rolle spielte, das dann im Festspiel zu einer späten Nachblüte gelangen sollte. Diese Renaissance-Repräsentationen wollten jedoch keineswegs eine Gemeinschaft stiften, die das Dargestellte als Ideal betrachtet hätte; vielmehr konstituierte das Wissen, die im Spiel zur Anschauung gebrachte «alte Welt» durch den gemeinsamen christlichen Glauben überwunden zu haben, die wiederum allein im Kult verankerte Gemeinschaft. Es ging, wenn man im Karneval des Jahres 1500 auf Geheiss Cesare Borgias den Triumph Cäsars aufführte oder in anderen Jahren die alte Weltherrschaft Roms zur Anschauung brachte,²¹ nicht darum, Akteure und Zuschauer auf dieses alte Rom einzuschwören, sondern im Gegenteil darum, sich von ihm, das Augustin eine «secunda Babylon» genannt hatte, deutlich abzusetzen; was sich im Karneval als Darstellung einer irdisch gesinnten, heidnischen Welt breit entfalten durfte, wurde durch die Eingezogenheit – das «in te redi» Augustins – in der Fastenzeit überwunden. Nicht das Affirmative, sondern die Negation bildete den Anlass solcher Spiele. Diese Feststellung gilt ganz entsprechend für die immer wieder als Vorbild des Festspiels herangezogenen Ritterspiele,²² etwa die sogenannten «Tafelrunden» oder «Artus-Höfe»,²³ die nach zahlreichen Verboten seit dem zweiten Laterankonzil 1139 entweder ganz unterdrückt oder aber zu Fastnachtsveranstaltungen umfunktioniert wurden,²⁴ damit der Lächerlichkeit anheimfielen und in der Folge rasch untergingen. Eine Kundgebung gemeinschaftlichen Wollens, wie sie das spätere Festspiel charakterisiert, fand hier wiederum nur in einer bewussten Abkehr von der dargestellten Ritterwelt statt, also im Negativen; von einem affirmativen, zur Identifikation auffordernden Festspiel war keine Rede.

These 5

Unmittelbare Vorläufer und Frühformen des Festspiels im engeren Sinne begegnen erst nach der Reformation, und zwar im Rahmen der Gedenk- und Erinnerungsfeste an den Thesenanschlag Martin Luthers von 1517 und an die Festlegung des evangelischen Bekenntnisses in der Confessio Augustana von 1530. Hatte es schon mit der Herausgabe des Konkordienbuches 1580, die eine Phase lutherischer Orthodoxie einleitete, den Versuch einer Halb-

jahrhundertfeier der Augsbургischen Konfession gegeben, bot die hundertste Wiederkehr des Reformationstages am 31. Oktober 1617 den ersten Anlass,²⁵ an die weltverändernden Ereignisse in Wittenberg zu erinnern und aus dieser Erinnerung neue Kraft für die Verteidigung des evangelischen Glaubens zu gewinnen. So begnügte man sich nicht damit, Fest-Gottesdienste mit Beichte und Abendmahl anzuberaumen, sondern begann eigene Spiele aufzuführen, wie das mehrfach gedruckte «Luther»-Drama des Frankfurter Rektors Heinrich Hirtzwig,²⁶ der ausdrücklich darlegte, dass die Feier der grossen geschichtlichen Tat der Reformation auf keine Weise würdiger begangen werden könne als durch eine Verherrlichung Luthers. Zwar habe er lange erwogen, ob die Form des Dramas für diesen Zweck geeignet sei, diese Frage aber positiv beschieden, weil es sich bei ihm um ein Bekenntnis handle, das laut und öffentlich abgelegt werden müsse.²⁷ Hirtzwigs Luther-Drama, das auch in einer deutschen Übersetzung herauskam und unter anderem in Speyer aufgeführt wurde, erfüllte alle Bedingungen, die man an ein «Festspiel» richten darf: es verstand sich als eine alle Beteiligten vereinende Kundgebung des gemeinsamen Glaubens, lag ausserhalb der alten, durch die Perikopenordnung bestimmten Liturgie und stellte eine exemplarische, als Identifikationsobjekt geeignete Persönlichkeit, nämlich Luther, in den Mittelpunkt der Handlung. Die Schlussworte, die Luther als Triumphator im Leben und im Tod priesen,²⁸ unterstrichen den affirmativen Charakter des Dargebotenen, und die hohe Zahl von 110 Mitwirkenden wies schon auf das Bestreben hin, möglichst viele Gläubige in die Repräsentation miteinzubeziehen. Die nicht wenigen ähnlichen Jubiläumsstücke, wie Heinrich Kielmanns «Tetzelocramia» oder Martin Rinckharts «Indulgentiarius confusus», beides trotz ihrer Titel deutschsprachige Stücke, die sich sehr um Volkstümlichkeit bemühten,²⁹ zur Verherrlichung Luthers –, legen es nahe, in ihnen die ersten Festspiele zu sehen, die diesen Namen wirklich verdienen. Sie wurden jedenfalls zum unmittelbaren Vorbild jener Luther-Dramen des 19. Jahrhunderts, die sich ausdrücklich als «Festspiel» verstanden, wie Hans Herrigs³⁰ für die Luther-Festspiele in Worms geschriebenen «Luther» oder das gleichnamige Stück Otto Devrients³¹, das noch 1901 bei den Berliner «Lutherfestspielen» zur Aufführung gelangte, dargeboten vom «Verein zur Förderung evangelischer Volksschauspiele», der im Jahre 1900 von den «Freunden des Gustav Adolf-Festspiels» gegründet worden war.³² Diese späteren Luther-Dramen unterschieden sich von den früheren im wesentlichen nur durch das in ihnen zum Ausdruck kommende Bündnis zwischen Protestantismus und Nationalismus, ging es doch Autoren wie Hans Herrig nicht nur um das eigene konfessionelle Bekenntnis, sondern auch um die Verherrlichung nationaler Heroengestalten. Herrigs «Kirchliches Festspiel zur Feier des 400jährigen Geburtstages Martin Luthers» (1883)³³ wollte dahin wirken, dass das

Volk, statt recht viel zu schauen, sich selber schauen sollte, und zwar nicht im Gewande des Alltages, «sondern in den Gestalten seiner grossen Männer und im Spiegel der denkwürdigen Ereignisse seiner Geschichte, wobei es dann um so natürlicher mitspielen würde, als es ja dies in Wirklichkeit auch gethan hat».³⁴ Die nationalistischen Tendenzen belegt Herrigs «Luther»-Festspiel dort, wo es Gott dafür dankt, dass dieser den Reformator gerade dem deutschen (und keinem anderen) Volk «beschert» habe, wo Luthers Sehnsucht nach einem deutschen Kaiser hervorgehoben und wo schliesslich der Wunsch nach «Mehrung» des Deutschen Reiches ausgesprochen wird, womit wohl auch ein gewisses Expansionsstreben gemeint war.³⁵ In Worms errichtete man bald ein eigenes Festspielhaus, das der Aufführung nationaler Fest- und Weihespiele dienen sollte.³⁶ Durch eine entsprechende Architektur wurde hier die Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum aufgehoben, und Laienspielchöre und Gemeinschaftsgesänge aller Teilnehmer bezogen die Zuschauer in die Handlung mit ein.

These 6

Das Festspiel als Gattung hat seine Heimat im Protestantischen Raum und bei protestantischen Autoren, die es nicht nur als Mittel zur Identitätsfindung innerhalb der eigenen Konfessionalität nutzen, sondern mit ihm zu einer Ausbreitung protestantischen Denkens über den Kirchenraum hinaus beitragen wollten. Das gilt schon für die in der Tradition der Reformationsdramen stehenden patriotischen Friedensspiele im und nach dem Dreissigjährigen Krieg – etwa für die «Irenaromachia» des evangelischen Pfarrers Johann Rist, 1630,³⁷ oder dessen «Friedewünschendes» und «Friedejauchzendes Teutschland», 1649 und 1653,³⁸ auch die «Irene» des evangelischen Pfarrers zu Kitzingen, Johann Klaj (1650),³⁹ die ihrerseits die jüngeren vaterländischen Festspiele vorwegnahmen, wie sie seit Klopstocks «vaterländischem Gedicht» über die «Hermann's Schlacht» im Teutoburger Wald immer wieder, etwa vor und nach der Völkerschlacht bei Leipzig 1813, hervortraten, wiederum vornehmlich in den evangelischen Landen. Und es gilt erst recht für das 19. Jahrhundert, in dem sich der Neuprotestantismus mit der Idee von einem monarchisch verfassten Nationalstaat identifizierte und ihr auf vielfältige Weise, auch in eigenen Festspielen, zum Ausdruck verhalf. Die erste Anregung, die Wiedererrichtung des Deutschen Reiches durch ein allgemeines «Deutsches Volks- und Kirchenfest» zu feiern, zu dem dann auch entsprechende Spiele gehören sollten, ging 1871 vom liberalen deutschen Protestantenverein aus.⁴⁰ Stattfinden sollte es am Sedantag, dem 2. September (Tag der Kapitulation der französischen Hauptarmee und Gefangennahme Napoleons III.), den der einflussreiche Pastor Friedrich von Bodelschwingh,



Reichsfestspiele Heidelberg 1937. Schirmherr Reichsminister Dr. Goebbels.

der Begründer Bethels, zum Nationalfeiertag erhoben wissen wollte, wie er dann seit 1873 auch tatsächlich begangen wurde. Für die Sedanfeiern wurden mehr als siebzig Festspiele gedichtet, teils in allegorischem Gewand – zu ihnen gehörte die Gruppe der Barbarossa-dramen,⁴¹ etwa Otto Devrients «Kaiser Rotbart»⁴² –, teils in der Art von Erinnerungsstücken, die sich auf bestimmte Personen oder Ereignisse bezogen. Ein typisches Beispiel der ersten Art bot

Heinrich Helmers Festspiel «Am Tage von Sedan»⁴³ dar: Von einer Anhöhe aus beobachtet Germania das blutige Ringen der gewaltigen Feldschlacht, doch zum Ersatz für das im Kampf vergossene Heldenblut bringt ihr nach dem Siege Borussia die einst frevelhaft entrissenen Töchter Lotharingia und Alsatia zurück, und eine Apotheose Königs Wilhelms und seiner Paladine bildet den Abschluss.⁴⁴ Zu der zweiten Gruppe zählte etwa Max Jähns Festspiel «Zur Heimkehr»,⁴⁵ in dem nacheinander ein Reiter des Grossen Kurfürsten, ein Dragoner Friedrichs des Grossen, ein Landwehrmann von 1813 und ein Krieger der Zeit von 1864 bis 1871 auftreten, um die Siege ihrer Heldenfürsten zu rühmen und sich am Schluss zum Preise des neuen Kaisers, der von allen Fürsten das Grösste geleistet habe, zusammenzutun.⁴⁶ Dass der Sedantag seine Wurzeln in evangelischen Kirchenkreisen gehabt hatte, sollte sich als bedeutungsvoll erweisen. Der Vizepräsident der Evangelischen Kirche der Union, Oskar Söhngen, sieht einen der Gründe dafür, warum der Nationalsozialismus die evangelische Liturgie (und, wie zu ergänzen wäre: das Festspiel) ohne Mühe adaptieren konnte, darin, dass der evangelische Gottesdienst längst säkularisiert und zur «garnierten Predigt» geworden sei. Die Liturgie habe sich zur «Feier» gewandelt, statt Gebet geblieben zu sein. Christlicher Kult konnte so bruchlos in den Heroenkult übergehen. – Das Interesse der Protestanten am Festspiel blieb übrigens nicht auf Einzelpersonlichkeiten wie Pastor Bodelschwingh beschränkt, sondern herrschte allgemein, wie etwa aus dem 1893 entstandenen Reformationsdrama «Ulrich Hutten» des evangelischen Siebenbürger Sachsen Michael Albert⁴⁷ oder dem zur Feier des vierhundertjährigen Bestehens der siebenbürgisch-sächsischen Reformation geschriebenen Festspiel «Johannes Honterus» von Traugott Deutsch (1893)⁴⁸ hervorgeht. Und 1903 folgte, ebenfalls aus der Feder eines evangelischen Siebenbürger Sachsen, Ernst Thullner, das volkstümlich gehaltene Geschichtsdrama «Das Wort sie sollen lassen stahn», dessen Hintergrund die Ausweisung evangelisch gewordener Oberösterreicher aus ihrer Heimat und die Ansiedlung in Siebenbürgen bildete.⁴⁹ Die Absicht dieser Autoren bestand darin, ihren evangelischen Glauben zu feiern, zu rechtfertigen und aus ihm sowohl religiöse als auch nationale Kraft zu finden – es ging ihnen um die Bestätigung ihrer Identität.

These 7

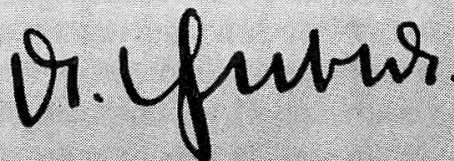
Die Ausbildung der Festspielbewegung des 19. Jahrhunderts erscheint nicht denkbar ohne die Entdeckung des «Volkes» als schöpferischer Quelle aller dichterischen Offenbarung, wie sie der evangelische Superintendent Johann Gottfried Herder postulierte, hierin durchaus konservativer Lutheraner, der zugleich dazu aufrief,

FESTSPIELBUCH

REICHSFESTSPIELE HEIDELBERG 1937

Das deutsche Theater ist in den Zeiten des nationalsozialistischen Aufbaues wieder in Wahrheit eine moralische Anstalt im Sinne Schillers geworden. Wir haben seine Kunst wieder zum Volk, aber das Volk auch wieder zum Theater zurückgeführt. Mögen die diesjährigen Reichsfestspiele in Heidelberg auch ihrerseits dazu beitragen, uns dem hohen Ziele der Errichtung des deutschen Volks- und Nationaltheaters ein gutes Stück näher zu bringen.

Berlin, 7. Juli 1937



Festspielbuch mit Widmung von Goebbels.

im Volk die Einheit der Nation zu suchen. Geleitet vom Bewusstsein einer europäischen Krisis, mahnte er, den «Fussstapfen der Vorfahren» zu folgen, den Weg «zum Stamm und Mark der Nation» zu finden und so das «Unheil der Zeit» zu überwinden. Herder griff damit Bestrebungen auf, wie sie in der Schweiz etwa gleichzeitig die «Helvetische Bewegung» mit ihrem Ziel der Überwindung religiöser und regionaler Konflikte vertrat, dadurch die Entwicklung eines schweizerischen Nationalbewusstseins wesentlich befördernd.⁵⁰

Unter dem Eindruck der Französischen Revolution und der Fremdherrschaft Napoleons, die abzuschütteln ein Zusammengehen aller Kräfte erforderlich zu machen schien, fanden Herders Ideen weithin Widerhall. Es war vor allem Ernst Moritz Arndt, der für die nationale Sache Partei ergriff, nicht nur mit seinen patriotischen Liedern, sondern auch mit seinen Vorschlägen für die Gedenkfeier der Leipziger Schlacht, durch die deutsches Land und Volk vor dem gänzlichen Untergang bewahrt worden seien.⁵¹ Drei Tage lang hätte der Jubel zu dauern, «in den Grenzen von ganz Germanien, von Stralsund bis Triest und von Memel bis Luxemburg» sollten Bergfeuer entflammt werden,⁵² und vorzüglich müsse es darum gehen, das «Vaterländische, das eigentliche, echte Deutsche» voranzustellen und hervorzuheben, wie es schon am Vorabend der Ereignisse Achim von Arnim mit seinem Drama «Vertreibung der Spanier aus Wesel» getan hatte, um die Gemüter aufzurütteln und zum grossen Befreiungskampf zu stärken,⁵³ und wie es Theodor Körner mit seinem «Joseph Heyderich, Drama nach der Schlacht von Montebello»,⁵⁴ und später (1821) Heinrich von Kleist mit der «Hermannsschlacht»,⁵⁵ dem grössten Drama der Befreiungszeit, unternahmen. Nicht zufällig wies aus Anlass der Jahrhundertfeier 1913 der Dürer-Bund auf Arndts patriotische Schrift hin⁵⁶ und gab eine Liste der für die Gedenkfeiern geeigneten Festspiele heraus,⁵⁷ die dazu dienen sollten, «vaterländisches und nationales Empfinden *erleben*» zu lassen. Als geeignet empfunden wurde dabei auch die Rütli Szene aus Schillers «Wilhelm Tell», in der jenes Ideal von Einheit und Freiheit beschworen wurde, dessen politische Verwirklichung durch einen deutschen Nationalstaat die Restauration nach dem gewonnenen Krieg verhindert hatte.⁵⁸ Schon die Halbjahrhundertfeier der Völkerschlacht, 1863, war zum Anlass geworden, im ganzen Land mit Festspielen an sie zu erinnern und so jenes Bewusstsein für die Kraft einer geeinten Nation zu fördern, das die Reichsgründung und die Kaiserproklamation in Versailles im Januar 1871 möglich machen sollte.

These 8

Entscheidende Anstösse für die Festspielbewegung des 19. Jahrhunderts gingen vom Oberammergauer Passionsspiel aus, das bis zur Unterdrückung der gegenreformatorischen Spielpraxis in der Zeit der Aufklärung eher ein Schattendasein geführt hatte, nun aber rasch zum Sinnbild nationaler Einigkeit wurde. Oberammergau, nach Wilhelm von Wymetal «das merkwürdigste Dorf seit Nazareth»,⁵⁹ bot mit seinem Spiel, das aus der liturgischen Bindung an die Karwoche herausgenommen war, einen jedermann bekannten Stoff als – wie Eduard Devrient 1850 formulierte – «Dorfschauspiel» auf einer «Volks- und Naturbühne» in völlig naiver, oft «kindischer



RÖMERBERG FESTSPIELE 1937

in der Gothestadt

Frankfurt/Main

1. JULI — 31. AUGUST

Reichswichtige Freilicht-Festspiele
laut Verordnung des Reichsministers
DR. JOSEPH GOEBBELS

★

Preise der Plätze RM. 1.— bis 6.—

★

A U S K Ü N F T E :
Städtische Bühnen, Frankfurt a. M.
(Ruf 20691), Verkehrsverein Frankfurt
(Ruf 34054/55) und jedes Reisebüro

Römerberg Festspiele, Frankfurt am Main.

Darstellungsweise», ja in «einfältig bäuerischer Manier» als Kunstleistung «von Landleuten für Landleute» dar. Ganz im Sinne Herders sah Devrient inmitten eines übergreifenden Zersetzungsprozesses «diese kleine Dorfgemeinschaft etwas vollbringen, was sonst im ganzen Vaterland unmöglich geworden» sei: ein gemeinsames Tun um einer gemeinsamen Sache willen.⁶⁰ So plädierte er für die Einführung von «Theaterfesten», die nach dem Vorbild Oberammergaus in allen Teilen des Vaterlandes unter freiem Himmel gefeiert werden könnten, um den «nationalen Geist» zu stärken. Schon ein Jahrzehnt vorher, 1840, hatte Guido Görres das Passionsspiel von Oberammergau als Beleg für «schlichte alte Sitte und Zucht» in Anspruch genommen und es der «nackten, kalten, sogenannten Civilisation, der alles beleckenden «Bildung» als nachahmenswertes Beispiel entgegengestellt.⁶¹ Der christlich religiöse Charakter des Spieles trat für die aus ganz Deutschland herbeieilenden Gäste völlig in den Hintergrund. Die Leipziger «Allgemeine Zeitung» vom 7. Mai 1850 wünschte den Ammergauern ausdrücklich «schöne Tage zu ihren Festen», viele andächtige Gäste, viel geistliche Erbauung und viel weltlichen Erlös. «Vielleicht, wenn so ein betrübter Wanderer mit schwarz-rot-goldenem Herzen sich auch vor diese Bretter verirrt, so ein rechter Deutschtümler, wie es vor zwei Jahren noch viele gegeben hat, so denkt er dabei auch, während sie die alte

Geschichte aus Palästina aufführen, an die neue Passionsgeschichte der teuern, aber verlassenen und schutzlosen Jungfrau Germania, die auch zuerst mit Palmzweigen, mit Frohlocken und Hosianna eingeholt wurde, die aber jetzt von schnöden Schachern von Pharisäern und Schriftgelehrten verfolgt, etwa gar von einem russischen Pilatus, wie man sagt, zum Tode verurteilt und unter hörbarem Spott und Jubel alles abgestandenen Gesindels geschändet, gezeißelt und gekreuzigt wird. Vielleicht tröstet sich aber dann einer solch bekümmert deutscher Mann, dass sein Jugendlieb nach schmerzhaftem Leid und kurzem Schlaf eine fröhliche Auferstehung feiern wird, die uns leichtlich den Neuen Bund und seine Herrlichkeit, allen denen aber, die sich an ihr versündigt, die ewige Verdammnis bringen kann». Für Görres bildete das Oberammergauer Passionsspiel «einen wahren Seelentrost inmitten des Zersetzungsprozesses», den der «moderne Geist» mit allem Alten und Überkommenen vorgenommen habe, einen «Hort des deutschen Volksgeistes». An ihm, meinte er, müsse man ansetzen, um ein «wahrhaft historisches Volkstheater» zu erlangen, bei dem Geschichte nicht als Hintergrund für die Entwicklung von Helden, sondern das Volk selbst als Zentralfigur, als sinnliche Geschichtserfahrung für Rollenträger und Publikum, in Erscheinung trete. Ausgebildet werden müsse ein Verständnis der Nation als «überindividuelles Individuum», damit historische Dramen, in gleicher Form wie Oberammergau zur Aufführung gebracht, an vielen Orten des Bundes das deutsche Volk zusammenführen und zur Entwicklung eines Nationalgeistes beitragen könnten.⁶² Gewiss bildete diese Bewertung des Oberammergauer Passionsspiels eine Projektion, die sich nur auf den Augenschein, nicht aber auf eine genaue Analyse stützte. Denn von «Naivität» oder «Einfalt», von «bäuerischer Manier» oder von «Natur- und Volksbühne» konnte bei diesem Spiel, das sich im Inhalt an franziskanischer Meditationsliteratur, in der Aufführungsform am Jesuitentheater und an der Gartenarchitektur des Barocks orientierte, kaum die Rede sein. Oberammergau bot mindestens seit der Mitte des 18. Jahrhunderts grosses Theater dar, das sich nur auf den einen Gegenstand der Leidensgeschichte Jesu Christi beschränkte und von Laien dargestellt wurde. Ein Repertoiretheater lag seinen Intentionen fern. Die Möglichkeit dazu hätte es wohl gehabt, wie kein Geringerer als Richard Wagner erkannte, der sich von Oberammergau zur Idee seines «Festspiel» – Hauses in Bayreuth mit «Gesamtkunstwerken» ganz anderer Art anregen liess.⁶³ Nach Wagners Vorstellung sollte sich das Kunstwerk «aus einer harmlosen Unterhaltung und Zerstreuung zu einem weihevoll reinigenden, religiösen Akt empor-schwingen⁶⁴», denn das Kunstwerk sei selbst die lebendig dargestellte Religion.⁶⁵ Für diese Auffassung bot Oberammergau ein überzeugendes Beispiel. Unmittelbar nach der Rückkehr aus Oberammergau schrieb Wagner seine Broschüre «Ein Theater in Zürich»

(1851), in der er sich für ein schweizerisches Theaterleben aussprach, das, ebenso auf Volksspielen wie auf hoher Schauspielkunst basierend, alle Teile der schweizerischen Bevölkerung erfassen sollte. Diesen Vorschlag griff dann ein Jahrzehnt später Gottfried Keller in seiner Abhandlung «Am Mythenstein» als Forderung an die Zukunft auf und erinnerte an die bestehenden «grossen Nationalfeste», an denen sich Hunderttausende «mit dem ausschliesslichen Gedanken des Vaterlandes» beteiligten.⁶⁶ Von ihnen meinte er, dass sie gewissermassen die «Mütter» solcher Festspiele abgeben könnten, die etwa alle fünf Jahre zu veranstalten wären. Die eidgenössischen Feste und die Erinnerungsveranstaltungen an die Schlachten am Morgarten, bei Sempach usw., bei denen «das Volk samt der Geistlichkeit und den Behörden der ganzen Umgebung» zusammenkam und die zu einem ganz eigenen Gemeinschaftsgefühl führten, bildeten dafür die Grundlage. Im «Morgenblatt für gebildete Leser» vom 2. und 9. April 1861 entwarf Gottfried Keller dann die Vision eines nationalen Gemeinschaftstheaters, das in der Form vaterländischer Festspiele aus oratorienmässigen Sängerkhören, Aufzügen und Volksfesten entstehen sollte. Der Entwurf trug, deutlich sichtbar, kultähnliche Züge.⁶⁷

These 9

Die irrationalen Züge, die das in der protestantischen Festfeier verwurzelte vaterländische Festspiel des 19. Jahrhunderts trug, machten es zum geeigneten Hilfsmittel jener nationalsozialistischen Propaganda, der es darum ging, sich die «im Wesen unseres Volkstums liegenden Ewigkeitswerte» als Bindemittel für die angestrebte neue «Volksgemeinschaft» in Dienst zu stellen. In seinem Grusswort zur Eröffnung der Frankfurter Römerberg-Festspiele 1938 sah Adolf Hitler deren Aufgabe nicht in der «Erfüllung der Wünsche und Hoffnungen der Gegenwart», sondern in der Beschwörung «eines tausendjährigen Vermächtnisses», das dazu mahne, dem «ewigen nationalen Genius» zu huldigen.⁶⁸ Derartige Bestrebungen, nationale, eine ruhmreiche Vergangenheit heraufbeschwörende Festspiele zu schaffen, die als Alternative zum städtischen Berufstheater mit seiner im wesentlichen aufklärerischen Tendenz gedacht waren, hatte schon vor der Jahrhundertwende die Heimatkunstbewegung der Adolf Bartels, Friedrich Lienhard und Ernst Wachler unterstützt. Wachler gründete (angeregt durch die Naturtheaterbewegung) 1903 das Harzer Bergtheater in Thale, das eine Art völkische «Kultstätte» werden sollte.⁶⁹ Beide Tendenzen, dem Bildungstheater entgegenzutreten und zugleich ein kultnahes, gemeinschaftsformendes völkisches Festspiel zu schaffen, kamen den nationalsozialistischen Machtbestrebungen deutlich entgegen.

Zum rechten Zeitpunkt, 1933, schrieb entsprechend Paul Beyer ein «Deutsches National-Festspiel», das sich ausdrücklich als Alternative zu Ernst Kreneks «Jonny spielt auf» (1927) und zu Bert Brechts «Dreigroschenoper» (1928) verstand: die «Düsseldorfer Passion», kein Theaterstück und keine dramatische Bearbeitung eines traditionellen Stoffes, sondern «ein Fetzen hinausgeschleudertes Leben allerjüngster Vergangenheit, noch blutwarm», das nun aber nicht als eine Art Dokumentarspiel gedacht war, sondern als Weihespiel, in dem «alles zum Symbol umgeformt» erschien, und mit einer bewusst einfachen «Fabel», die es auch «Millionen Menschen» verständlich machen sollte. Sein Ziel bestand nach den Worten des Verfassers in einer «Reinigung der Leidenschaften», was konkret die Ablösung der Meinungsvielfalt in der Weimarer Republik bedeutete. Den Stoff bildete die Besetzung des Ruhrgebietes bis hin zur Hinrichtung Albert Leo Schlageters durch die Franzosen, die hier zum Anlass wurde, nach einem neuen politischen Erlösungsglauben (und damit nach dem Erlöser) zu rufen.⁷⁰

Das in verschiedenen Formen, als «Thingspiel», «Freilichtspiel», «Stadionspiel» usw. in Erscheinung tretende Festspiel der nationalsozialistischen Ära versteht sich ausdrücklich als eine «im tiefsten völkische, d. h. gemeinschaftsgeborene und stammesgebundene Angelegenheit», und es erlebt als Mittel der Instrumentalisierung in den ersten Jahren nach der Machtergreifung Adolf Hitlers einen ausserordentlichen Aufschwung; staatliche Förderung sowie wirtschaftliche, dramaturgische und weltanschauliche Betreuung durch den «Reichsbund der Deutschen Freilicht- und Volksschauspiele e. V.» in Berlin⁷¹ lassen die Zahl der Freilichtbühnen im Deutschen Reich in der Zeit zwischen 1932 und 1936 von 43 auf 220 ansteigen, und die Besucherzahl steigt in die Millionen. Gespielt wird vor Burgruinen, auf alten Marktplätzen, an Bergabhängen, im Wald und in Steinbrüchen, aber auch auf Schlachtfeldern und an Heldengedenkstätten, um die Beziehung zu einer angeblich heroischen Vergangenheit zu unterstreichen. Im Zug eines typischen Akkomodierungsvorganges werden solche Spiele gern auf vorhandene Feste und deren Feiern aufgepfropft. So bietet 1934 das evangelische Erntedankfest, das 1773 in Preussen eingeführt worden war, den Rahmen für die Aufführung des Spieles «Aufbricht Deutschland» im Berliner Grunewaldstadion. Schon hier, fünf Jahre vor dem Beginn des Zweiten Weltkrieges, bezieht der Verfasser Gustav Goes eine Gefallenenehrung in die Darstellung der nationalsozialistischen Machtergreifung ein und lässt durch einen Rufer, der als Vertreter des «Führers» auftritt, einen allgemeinen Gefolgschaftseid ablegen, den sogenannten Blutschwur, der die Hingabe des Lebens miteinschliesst. Unmittelbar darauf erklingt die Nationalhymne, so dass Festspiel und politische Selbstdarstellung nahtlos ineinander übergehen. Die Grundtendenz des Festspieles, Menschen auf eine gemeinsame Idee hin auszurichten, wird in diesen zumeist chori-



Trenck, der Pandur, Waldmünchen 1981.

schen, auf Massensuggestion abzielenden Veranstaltungen deutlich verstärkt; das Festspiel erscheint als offizielles, ja legales Mittel einer auf Krieg hinzielenden staatlichen Propaganda. Die Folgen des angestrebten Zweiten Weltkrieges zeigen dann deutlich, in welche Katastrophen solche Massensuggestionen führen können. Zusammen mit dem «Dritten Reich» geht auch die «grosse Zeit» des Festspielles unter.

These 10

Das Festspiel der Gegenwart, d.h. der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, bildet den Versuch, die durch politischen Missbrauch diskreditierte Gattung zu entpolitisieren, ohne ihre positiven Seiten, etwa als Mittel zur Veranschaulichung von Historischem oder als Weg zur Identitätsfindung, aufzugeben. Die Frage, ob eine gewissermassen wertfreie Nutzung des Festspieles überhaupt möglich sei, wird von der Forschung allgemein recht skeptisch beurteilt. Die feierliche Ostentation, die zu seinem Wesen gehöre, mache das Festspiel zwar theoretisch zum geeigneten Medium der Gewissensforschung, ja der Läuterung, doch bekunde seine eigene Geschichte allenthalben den Verrat an solcher Intention. Tatsächlich dienen heutige Festspiele, wie etwa das «Historische Freilichtfestspiel Trenck der Pandur» in Waldmünchen, offiziell nur der Darstellung eines für die Stadtgeschichte wichtigen Ereignisses, nämlich der knapp abgewendeten Bedrohung durch die Soldaten des Oberstleutnants von der Trenck im Jahre 1742. Indessen verfolgt die jährlich stattfindende Inszenierung der einzelnen Ereignisse dieses Vorganges nicht nur den Selbstzweck der Unterhaltung, etwa der Befriedigung einer latent vorhandenen Abenteuerlust, sondern sie unterstützt ganz konkrete wirtschaftliche Absichten, nämlich die Förderung des Fremdenverkehrs, insofern das gross angelegte, von 250 Laienspielern aufgeführte Spektakel immer wieder Tausende von Zuschauern anzieht;⁷² das Festspiel steht hier also zunächst ganz im Dienst des Folklorismus. Gewichtiger erscheinen indes die nicht so deutlich hervorgehobenen politischen Aspekte, die sich weniger darin äussern, dass das Heeresmuseum in Ingolstadt die benötigten Waffen und Kostüme bereitstellt oder mit staatlicher Förderung eine kostspielige Tribüne für die Zuschauer errichtet wurde, als in der ausdrücklich bekundeten Absicht, Trencks «bedingungslose Treue zu seiner Kaiserin Maria Theresia» aufzuzeigen und dadurch das Publikum ebenso begeistern zu wollen wie durch die Darstellung grosser Reiterszenen oder des Sturmes auf die Stadt, der den historischen Quellen zufolge gar nicht stattgefunden hat. Es kann kaum ein Zweifel daran bestehen, dass durch solche Absichten wieder jene nationalen und letztlich militanten Tendenzen unterstützt werden, die das Festspiel immer charakterisiert haben. Auf der anderen Seite zeigen Festspiele wie die «Landshuter Fürstenhochzeit» die integrativen Möglichkeiten solcher Massenveranstaltungen auf, die auf einer ganz anderen Ebene als die Propagandaaktionen im Stile nationalsozialistischer Reichsparteitage liegen. In Landshut gelang es, durch die seit 1906 in dreijährigem Turnus abgehaltenen historischen Festspiele, bei denen die pompöse Hochzeit Georgs des Reichen von Bayern-Landshut mit der polnischen Königstochter Hedwig 1475 nachgespielt wird, ein allgemeines historisches Bewusstsein zu schaffen, das sich konkret und

positiv in der von den Bürgern selbst getragenen Stadtsanierung, d.h. der Wiederherstellung des mittelalterlichen Stadtbildes, auswirkte. Es scheint also, dass die Problematik des Festspiels nicht in der Gattung selbst liegt, sondern in seiner politischen Verfügbarkeit als Massenmedium, das einen verantwortlichen Gebrauch mit ihm notwendig macht.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Dustmann, Ursula: Wesen und Form des Goetheschen Festspiels, Diss. phil., Köln 1963, S. 136–156.
- 2 Goethes Werke, Jubiläumsausgabe, Leipzig 1902 ff., Bd. 23, S. 31.
- 3 Vgl. Goethe's Werke, 11. Theil, hrsg. von G. von Loeper, Berlin o.J., S. 16–18. – «palaióphron» bedeutet «alten Sinnes», «neoterpés» soviel wie «des Neuen froh».
- 4 Vgl. Dustmann, Ursula (wie Anm. 1), S. 5.
- 5 Vgl. Grimm, Jacob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch, Bd. 3, Leipzig 1862, Sp. 1568.
- 6 Vgl. Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, 6. Aufl., Stuttgart 1979 (=Kröners Taschenausgabe, 231), S. 269–270, s.v. «Festspiel», wo dem Begriff u. a. folgende Gattungen zugeordnet werden: Oper, Drama, Ballett, Mysterienspiel, Passionsspiel, Ritterturnier, Trionfo, Rossballett, Maskenzug, Gedenkfeier und Tellspiel. – Unkritisch verfährt auch die Brockhaus-Enzyklopädie (Bd. 6, Wiesbaden 1968, S. 186–187), wenn sie jede «Aufführung von Dramen, Opern, Musikwerken bei festlichem Anlass [. . .] im Rahmen von periodisch wiederkehrenden festlichen Tagen oder Wochen» als «Festspiel» bezeichnet. – Die Definition, dass das Festspiel «zunächst eine festliche Begebenheit» sei, «die sich über das Niveau der täglichen Programme erheben, um das Niveau der ausserordentlichen Feierlichkeit, in einem dazu auserwählten Ort zu erreichen» usw. (Die Rolle der Festspiele im kulturellen Leben Europas. Umfrage. In: Bulletin des Europäischen Kulturzentrums 5. Jg., Genf Mai 1957, S. 1–56, hier: S. 10) erscheint allein an der Praxis der sog. Musikfestspiele orientiert und bietet einer strengen Begriffssetzung keine Grundlage.
- 7 Darüber hinaus würde es diese Definition trotz ihres sehr weiten Rahmens nicht gestatten, dem «Festspiel» die wiederkehrenden Musik- und Theaterfestspiele zuzuordnen, da diese sich nicht auf ein bestimmtes geistliches oder weltliches Fest beziehen, sondern dieses erst durch ihre besondere Art als solches hervorrufen.
- 8 Vgl. Sauer, Klaus / German Werth: Lorbeer und Palme. Patriotismus in deutschen Festspielen, München 1971, S. 9, wo unter dem Begriff Festspiel bestimmte «Bühnenwerke» verstanden werden.
- 9 In diesem Sinn sagt Johan Huizinga zur Charakterisierung des «Festes»: «Das Volk, das sich zu seinen Heiligtümern aufmacht, macht sich zu gemeinsamer Freudenkundgebung auf. Weihung, Opfer, heilige Tänze, sakrale Wettkämpfe, Aufführungen, Mysterien, alles ist in den Rahmen des Festes einbezogen. Auch wenn die Riten blutig, die Prüfungen der Einzuweihenden grausam, die Masken schreckerregend sind, das ganze spielt sich als Fest ab. Das «gewöhnliche Leben» ist stillgelegt.» Vgl. Huizinga, Johan: Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel (1938, dt. 1939), 9. Aufl., Hamburg 1969, S. 28, *ibid.*, S. 9.
- 10 Huizinga, Johan (wie Anm. 9), S. 9.
- 11 Zur Problematik des Gemeinschafts-Begriffes vgl. Bausinger, Hermann: Volkskunde. Von der Altertumskunde zur Kulturanalyse, Darmstadt 1971, S. 92–95. – Ders.: Identität. In: Bausinger, Hermann/Utz Jeggle/Gottfried Korff/Martin Scharfe: Grundzüge der Volkskunde, Darmstadt 1978, S. 204–263, hier: S. 215.
- 12 Vgl. Helle, Horst-Jürgen: Soziologie und Symbol. Ein Beitrag zur Handlungstheorie und zur Theorie des sozialen Wandels, Köln/Opladen 1969 (=Beiträge zur soziologischen Forschung, 4). – Des.: Zur Soziologie des Symbols. In: Kunst und

- Kirche (Linz) 4, 1971, S. 163 ff. – Moser, Dietz-Rüdiger: Werte-Fakten-Symbolik und normative Kultur. Zum Beispiel: Die «Freiheitskerze». In: Zeitschrift für Volkskunde 69, Heft 2, 1973, S. 161–188.
- 13 Helle (wie Anm. 12) unterscheidet drei Typen «sozialer Symbole»: 1. das Werte-Normen-Symbol, 2. das Werte-Fakten-Symbol, und 3. das Normen-Fakten-Symbol. Zum Werte-Normen-Symbol führt er aus: «Das Ritter-Kreuz [...] war gemeint als Symbol für die ausserordentliche Anwendung militärischen Könnens, der Normen, im Dienst nationaler Werte. Eine entideologisierte Armee [...] kann Normen-Fakten-Symbole [...] verleihen wie ein Industriebetrieb, nicht aber Werte-Normen-Symbole» (ibid., S. 166). Die im Symbol, d. h. im vorliegenden Fall im Festspiel, dargestellte Verbindung von Werten und Normen soll zu norm- und bekenntnistreuem Handeln verpflichten.
 - 14 Vgl. zu diesem Wort aus dem sechsten Brief Platons: Vonessen, Franz: Vom Ernst des Spiels. In: Der Mensch und das Spiel in der verplanten Welt, hrsg. von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München 1976, S. 9–47.
 - 15 Vgl. Sauer, Klaus/German Werth (wie Anm. 8), S. 10–11.
 - 16 Vgl. Kindermann, Heinz: Das Theaterpublikum der Antike, Salzburg 1979.
 - 17 Ibid., S. 19.
 - 18 Vgl. Kindermann, Heinz: Das Theaterpublikum des Mittelalters, Salzburg 1980.
 - 19 Vgl. Moser, Dietz-Rüdiger: Fastnacht – Fasching – Karneval. Das Fest der «verkehrten Welt», Graz/Wien/Köln 1986.
 - 20 Vgl. Burckhardt, Jacob: Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch in der Textfassung der Erstausgabe, Köln 1956, S. 210.
 - 21 Vgl. ibid., S. 210.
 - 22 Vgl. etwa Wilpert, Gero von (wie Anm. 6), S. 269. – Kohlschmidt, Werner: Art. Festspiel. In: Reallexikon der Deutschen Literaturgeschichte, 2. Aufl., Bd. 1, Berlin 1958, S. 458–461, hier: S. 458–459.
 - 23 Vgl. die Nachweise für Magdeburg 1280, Hildesheim 1387, Tournai 1331 usw. bei Moser, Dietz-Rüdiger: Brauchbindung und Funktionsverlust. Zum Nachwirken der Artus-Tradition in Fastnachtsbrauch und Fastnachtsspiel. In: Göller, Karl Heinz (Hrsg.): Spätmittelalterliche Artusliteratur. Ein Symposium der neusprachlichen Philologien auf der Generalversammlung der Görres-Gesellschaft Bonn, 25.–29. September 1982, Paderborn/München/Wien/Zürich 1984, S. 23–40, hier: S. 34–35.
 - 24 Papst Clemens V. verurteilte jene Spiele, «quae Tabulae Rotundae [...] vulgariter nuncupantur», und sprach über sie «eadem damna et pericula» aus, «quae in torneamentis praedictis», z.B. die Verweigerung der kirchlichen Bestattung. Vgl. Ostmann, Alexander: Die Bedeutung der Artus-Tradition für die englische Gesellschaft des 12. und 13. Jahrhunderts, Diss. phil. Berlin (FU) 1975, S. 300. – Weitere Nachweise bei Hefele, Carl Josef: Conciliengeschichte, 2. Aufl., Bd. 5, Freiburg i. Br. 1886, S. 441, 715, 902, 952 und bei Cline, Ruth Huff: The Influence of Romances on Tournaments in the Middle Ages. In: Speculum, Bd. 20, 1945, S. 204–211, hier: S. 206, Anm. 7. – Zu den Schwierigkeiten bei der Verdrängung des Ritterwesens vgl. Reitzenstein, Alexander von: Rittertum und Ritterschaft, 2. Aufl., München 1972, S. 32.
 - 25 Vgl. die «Beschreibung der Feier des Jubelfestes der Reformation zu Biberach, in den Jahren 1717 und 1817», Ulm 1817, Vorwort. – Zur Geschichte der Reformationsfeiern vgl. Cyprian, Ernst Salomon: Hilaria Evangelica, oder Theologisch-Historischer Bericht vom Andern Evangelischen Jubel-Fest, Nebst III. Büchern darzu gehöriger Acten und Materien, deren das Erste, Die Obrigkeitlichen Verordnungen, und viele Historische Nachrichten, das Andere, Orationes und Programmata Jubilaea, Das Dritte Eine vollständige Beschreibung der Jubel-Medaillen begreiffet, Gotha 1719. – Ferner: Gleichmann, Johann Zacharias: Historische Nachricht Von Evangelisch-Lutherischen Reformations- und Jubel-Medaillen, Welche sowohl im Anfange als Fortgange der Evangelisch-Lutherischen Reformation; als auch insonderheit an denen grossen Lutherischen Jubilaeis, de An. 1617. 1630. und 1717. geprägt worden, nebst einer Vorrede von

- dem in diesem 1730sten Jahre gefälligen grossen *Jubilaeo* der Augsbургischen Confession/an das Licht gegeben, Jena und Leipzig, Anno 1730. – usw.
- 26 «Lutherus. Drama M. Henrici Hirtzwegi, Gymnasii Moena-Francofurtani Rectoris. [...] Anno Jubilaeo evangelico primo, qui est a nato Christo MDCXVII. Francofurti, prostad apud Sigismundum Latomum.»
 - 27 Vgl. Erdmann, Gustav Adolf: Die Lutherfestspiele. Geschichtliche Entwicklung, Zweck und Bedeutung derselben für die Bühne. Litterarhistorisch-kritische Studien, Wittenberg 1888, S. 32–33.
 - 28 Vgl. *ibid.*, S. 34.
 - 29 Etwa durch die Einbeziehung reformatorischer Lieder, wie «Der Babst hat sich zu Tod gfalln», bei Kielmann oder der Einführung des Hofnarren «Klaus Narr» bei Rinckhart, vgl. Erdmann, Gustav Adolf (wie Anm. 27), S. 41–43.
 - 30 Herrig, Hans: Luther. Ein kirchliches Festspiel zur Feier des 400jährigen Geburtstages Martin Luther's in Worms, Berlin 1883, 12. Aufl., *ibid.* 1888.
 - 31 3. Aufl., Leipzig 1884.
 - 32 Vgl. (Anon.): Vom Lutherfestspiel in Berlin. In: Daheim. Ein deutsches Familienblatt, 38. Jg., Nr. 7, 16. November 1901, S. 1–2.
 - 33 Vgl. Herrig, Hans (wie Anm. 30).
 - 34 *Ibid.*, Widmung.
 - 35 Ganz ähnlich wurde Luther im selben Jahre 1883 an anderer Stelle als nationaler Heros gepriesen: «Du Deutscher der Deutschen, Du – Mann in That und Wort». Vgl. Fürer, Carl Eduard: Fest-Programm zur 4. Säkularfeier von Luthers Geburtstag, 10. November 1883, als Jubelgabe dem evangelischen Christenvolke deutscher Zunge dargeboten, Cassel 1883, S. 1.
 - 36 Vgl. Vondung, Klaus: Magie und Manipulation. Ideologischer Kult und politische Religion des Nationalsozialismus, Göttingen 1971, S. 14.
 - 37 Vgl. Flemming, Willi (Hrsg.): Oratorium. Festspiel, Leipzig 1933 (=Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen. Reihe Barock, Bd. 6), S. 115–208, hier: S. 120–133 (mit Abdruck des Textes).
 - 38 Vgl. Rist, Johann: Sämtliche Werke, hrsg. von Eberhard Mannack, Bd. 2, Dramatische Dichtungen, Berlin/New York 1972.
 - 39 Klaj, Johann: Friedensdichtungen und kleinere poetische Schriften, hrsg. von Conrad Wiedemann, Tübingen 1968, S. 1–96.
 - 40 Vgl. Vondung, Klaus (wie Anm. 36), S. 14–15.
 - 41 Vgl. Sauer, Klaus/German Werth (wie Anm. 8), S. 70–78.
 - 42 Vgl. Devrient, Otto: Kaiser Rotbart. Phantastisches Volksschauspiel in 2 Aufzügen, Karlsruhe 1871.
 - 43 Helmers, Heinrich: Am Tag von Sedan. Ein Festspiel, Bremen 1877.
 - 44 Vgl. Neumann, Rolf: Die deutsche Kriegsdichtung von 1870/71, Diss. phil. München, Breslau 1911, S. 94–95.
 - 45 Jähn, Max: Zur Heimkehr. Ein Festspiel, Berlin 1871. – Vgl. Neumann, Rolf (wie Anm. 44), S. 96.
 - 46 *Ibid.*, S. 96–97.
 - 47 Vgl. Horwarth, Peter: Der Kampf gegen die religiöse Tradition: Der Kulturkampf Österreichs, 1780–1918, Bern/Frankfurt am Main/Las Vegas 1978, S. 221.
 - 48 *Ibid.*, S. 221.
 - 49 *Ibid.*, S. 221.
 - 50 Vgl. u.a. Hersche, Klaus: Festspiele für Patrioten. Zur Feier von historischen Gedenktagen hat sich in der Schweiz im letzten Jahrhundert eine echte Theatertradition entwickelt: das patriotische Festspiel. In: Musik und Theater, Jg. 6, 1985, Nr. 6, S. 16–18. – Stern, Martin: Das Festspiel des 19. Jahrhunderts in der Schweiz. In: Volk – Volksstück – Volkstheater im deutschen Sprachraum des 18.–19. Jahrhunderts, Bern 1986 (=Jahrbuch für internationale Germanistik, Reihe A, Kongressberichte, Bd. 15).
 - 51 Vgl. Dürer Bund. Flugschrift zur Ausdruckskultur, München 1913, S. 12.
 - 52 *Ibid.*, S. 12.
 - 53 Vgl. *ibid.*, S. 24.

- 54 Vgl. *ibid.*, S. 26.
- 55 Vgl. *ibid.*, S. 25–26. Kleist, Heinrich von: Die Hermannsschlacht. Ein Drama. In: Ders.: Sämtliche Werke und Briefe, hrsg. von Helmut Sembdner, 1. Bd., 2. Aufl., München 1961, S. 533–628.
- 56 Vgl. Dürer Bund (wie Anm. 51), S. 12–16.
- 57 Vgl. *ibid.*, bes. S. 23–29.
- 58 Vgl. *ibid.*, S. 16. – Zur umfangreichen «Tell»-Literatur vgl. u. a. Mettler, Heinrich/Heinz Lippuner: «Tell» und die Schweiz – die Schweiz und «Tell». Ein Schulbeispiel für die Wirkkraft von Schillers «Wilhelm Tell», ihre Voraussetzungen und Folgen. Mit Beiträgen von Werner Düggelin u. a., 2. Aufl., Thalwil/Zürich 1982.
- 59 Wymetal, Wilhelm von: Maitage in Oberammergau. Eine artistische Pilgerfahrt. Mit einem biographischen Geleitwort und einem apologetischen Nachwort von Friedrich Dolores von Wymetal, München/Leipzig 1910, S. 51. – Vgl. Moser, Dietz-Rüdiger: Das Passionsspiel von Oberammergau in der bayerischen Literaturgeschichte. In: Acta Ising, München 1987, S. 92–117, hier: S. 92.
- 60 Vgl. Devrient, Eduard: Das Passionsspiel von Oberammergau und seine Bedeutung für die neue Zeit, Leipzig 1850, 2. Aufl., 1880.
- 61 Vgl. Görres, Guido: Das Passionsspiel zu Oberammergau. In: Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland, hrsg. von G. Phillips und G. Görres. Sechster Band, München 1840, S. 167–192, hier: S. 178.
- 62 Vgl. Devrient, Eduard (wie Anm. 60).
- 63 Vgl. Moser, Dietz-Rüdiger (wie Anm. 59), S. 102.
- 64 Wagner, Richard: Gesammelte Schriften und Dichtungen, 2. Ausgabe, Leipzig 1911, Bd. III, S. 63.
- 65 Vgl. Adler, Guido: Richard Wagner. Vorlesungen, gehalten an der Universität Wien, Leipzig 1904, S. 19.
- 66 Vgl. Weiss, Richard: Volkskunde der Schweiz. Ein Grundriss, 2. Aufl., Erlenbach/Zürich 1978, S. 221. – Weber-Kellermann, Ingeborg: Volkstheater und Nationalfestspiel bei Gottfried Keller. In: Deutsches Jahrbuch für Volkskunde 3, 1957, S. 145–168.
- 67 Vgl. Vondung, Klaus (wie Anm. 36), S. 14.
- 68 Freilicht-Aufführungen der Städtischen Bühnen auf dem Römerberg in der Goethestadt Frankfurt am Main. Amtliche Festschrift mit Theaterzettel. Vom 1. Juli bis 31. August 1938.
- 69 Adler, Guido (wie Anm. 65), S. 14.
- 70 Beyer, Paul: Düsseldorfer Passion. Ein Deutsches National-Festspiel in zehn Bildern, München 1933.
- 71 Vgl. den entsprechenden Anzeigentext im Anhang zum «Festspielbuch» der «Reichsfestspiele Heidelberg. 20. Juli bis 22. August 1937, die unter der Schirmherrschaft des Propagandaministers Dr. Goebbels stattfanden, S. 91.
- 72 Vgl. u. a. das umfangreiche Prospektmaterial, hrsg. von Trenckfestspiele Waldmünchen e. V.