

Das Oberammergauer Passionsspiel und sein Komponist Rochus Dedler

ERICA JÄGER

Die Passionsspiele stellen eine unter den dramatischen Aufführungen des Mittelalters besonders häufig vertretene Art der „geistlichen Spiele“ dar. Diese geistlichen Dramen stammen aus der frühen Zeit der christlichen Kirche und waren dramatisch-musikalische Darstellungen verschiedener, der Bibel entnommener Vorgänge. Der beliebteste Gegenstand blieb seines erschütternden Inhalts wegen die Passion, das Leiden Christi und seine Auferstehung. — Die Aufführungen der geistlichen Spiele, durch die die Hochfeste des Kirchenjahres gefeiert wurden, fanden anfangs nur innerhalb der Kirche statt; bald jedoch wurden sie vor die Kirche oder auf einen großen Platz der Stadt oder des Ortes verlegt. Priester und Chorknaben trugen in Wechselreden und Gesängen, in Verbindung mit dem Gottesdienst, die biblisch-liturgischen Texte vor. Allmählich wurden Text und Darstellung zu einem regelrechten Spiel vom Leiden und Sterben des Herrn erweitert, und das Volk wurde als Darsteller meist in die Szene hereingenommen, bis schließlich das Ganze in die Hände der Laien überging. — Die musikalische Ausstattung der Passion wurzelte im gregorianischen Choral, der für die Karwoche den Vortrag der Passion nach den Evangelien vorschrieb. Früh begann man auch bereits den erzählenden Text und die Reden Christi, der Jünger, der Hohenpriester, durch verschiedene Sänger vortragen zu lassen. Als Filippo Neri um 1575 seine geistlichen Aufführungen, die Oratorien, ins Leben rief, begründete er damit eine Art geistlicher Oper; denn die Stücke waren im „stilo rappresentativo“ durchkomponiert und wurden im Kostüm gespielt. Dagegen führte Carissimi den Erzähler wieder ein, unter Verzicht auf die dramatische Darstellung. Von da ab sind zwei getrennte Formen zu unterscheiden: das allegorisierende Oratorium und das biblische Oratorium. Von diesem stellt die Passion eine besondere Gattung dar.

Vom 15. Jahrhundert an wurden in den Städten im Einvernehmen mit dem Seelsorgeklerus die kirchlichen Bruderschaften und städtischen Verbände Träger der Spiele. Die Aufregungen der Kirchenreformation brachte in den Städten die öffentlichen Aufführungen der Mysterienspiele in Verfall, bis die Jesuiten sie in ihren Schulen wieder neu aufrichteten und für ihre Verbreitung sorgten. Die alten Spiele in ihrer Einfachheit und Frömmigkeit aber haben sich von den Städten in die Landgemeinden, besonders in die stillen Täler des Hochgebirges, geflüchtet. In den katholisch gebliebenen Teilen Deutschlands, namentlich in den bayerischen, Tiroler- und Salzburger Alpen lebten sie fort, teils in der vollen mittelalterlichen Naivität, teils in Umarbeitungen. Diese Spiele fanden bei den Gebirglern sowohl Kunstsinn

als andächtigen Eifer, und sie wurden an Sonn- und Feiertagen aufgeführt z. T. bis in das 19. Jahrhundert herein.

Altbayern war um die Mitte des 16. Jahrhunderts mit solchen Schauspiellern förmlich überschwemmt, und es gab bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts kaum eine Stadt in Bayern und nur wenige Klöster und Dörfer, in denen nicht während der Fastenzeit die Aufführung eines Passionsspiels oder an irgendeinem Festtag im Lauf des Jahres eine theatralische Darstellung eines anderen aus der Hl. Schrift gegriffenen Gegenstandes stattgefunden hätte. Diese Spiele arteten im Lauf der Zeit so aus, daß sich schließlich die bischöflichen Behörden gezwungen sahen, Einschränkungen und Verbote zu erlassen. Das Jahr 1762 brachte ein allgemeines Verbot, das 3 Wochen später wieder aufgehoben wurde für Orte, die ihr Passionsspiel schon seit „urdenklichen Zeiten“ pflegten. Darunter fiel auch Oberammergau. 1763 erfolgte eine Einschränkung der Spiele, derzufolge sie früh am Tag stattfinden müssen, „damit das Bauern- und anderes zulaufendes Volk noch vor der Nacht wieder nach Hause seyn, folglich Exzesse und Unordnungen leichter verhütet werden können“. Nach einem erneuten Aufführungsverbot 1770 („das größte Geheimnis unserer hl. Religion gehört einmal nicht auf die Schaubühne!“) erlangte Oberammergau 1780 ein förmliches Privileg, sein Spiel alle zehn Jahre, dem Gelübde getreu, ungehindert zu wiederholen.

Unter Karl Theodor und König Max Josef I. wurden in Bayern alle Passionsaufführungen untersagt, und nur Oberammergau erfreute sich einer Ausnahme! Der altbayerische Brauch blieb allein in diesem Gebirgsdorf bis heute rein erhalten, ja wurde mit der Zeit Anlaß zu internationalen Pilgerfahrten.

Auch das Oberammergauer Passionsspiel ist, gleich den übrigen Schauspielen, zuerst innerhalb der Kirche aufgeführt worden. Erst als die Besucherzahl immer mehr anstieg, wurde es auf den Friedhof verlegt. 1830 erstand das Theater auf der „Passionswiese“. Im 20. Jahrhundert erwies sich ein Neubau als dringend notwendig; doch wurde die Anlage der früheren Bühne berücksichtigt. Der Charakter der Freilichtbühne blieb gewahrt. —

Die Passion wurde 1634, auf Grund eines Gelübdes (Pest!) „fortan die Passionstragedie alle 10 Jahre zu halten“, zum erstenmal aufgeführt. Dem Spieljahr 1674 folgte 1680, und seitdem ist es mit wenigen Ausnahmen bei den Zehnerjahren geblieben. Das ursprüngliche Gedicht, dessen sich die Oberammergauer bedienten und von dem eine alte Handschrift von 1662 erhalten ist, betitelt „von dem Leyden und Sterben auch Auferstehung unseres Herrn Jesu Christi Spilweiß im Reimen gebracht“, erweist sich als Verschmelzung eines geistlichen Schauspiels aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts des Augsburger Benediktinerreichstifts St. Ulrich und Afra (Verfasser unbekannt) und eines Passionsspiels des Augsburger Schneiders und Meistersingers Sebastian Wild (1566 in Augsburg bei Matthäus Frank in Druck erschienen) aus dem 16. Jahrhundert, das selbst wieder die deutsche Nach-

dichtung eines in Augsburg aufgeführten Passionsspiels in lateinischer Sprache ist¹. Eine große Anzahl Verse ging daraus wörtlich in den Ammergauer Text über. An diesem alten Text wurden bereits 1680 vom Weilheimer Pfarrer Johann Aelbl kleine Änderungen vorgenommen. Ein weiterer Text mit der Aufschrift „die alte Ammergauer Passion“ befindet sich in der Staatsbibliothek in München. Dieser Text wurde auch bei einer Passionsvorstellung benutzt, die am 15. Juli 1784 in Kohlgrub bei Oberammergau stattfand. Er weicht nur ganz wenig von dem Aelblschen ab.

Die Patres des benachbarten Klosters Ettal haben der Gemeinde Oberammergau immer wieder geholfen, deren Aufführungen in zeitgemäßem Sinn zu gestalten und zu erneuern. Von 1750 an hat der Text in P. Ferdinand Rosner (1709—1778) seinen Bearbeiter gefunden². Dem Zeitgeschmack entsprechend sparte Rosner nicht mit allegorischen Figuren. Der allmählich stark verzopfte Text wurde vollends den rhetorischen opernhaften und schwülstigen allegorischen Jesuitenspielen der damaligen Zeit angepaßt. Eine berechtigte Reaktion forderte die Rückführung des Passionstextes auf größere Einfachheit. Wieder übernahm ein Ettaler Konventuale diese Aufgabe für die Aufführungsjahre 1780—1800: P. Magnus Knipfelberger (1747 bis 1825), ein Schüler Rosners. Seine Neubearbeitung war es, die im Gegensatz zu vielen anderen vorgelegten Spieltexten der übrigen Orte von dem Kurfürstlichen „Bücherzensur-Collegium“ in München anerkannt und zur Aufführung zugelassen wurde.

Nach einigen Jahren war aber auch dieser Text von der Zeit überholt und konnte dem Urteil des beginnenden 19. Jahrhunderts nicht mehr standhalten. Da vereinigten sich 1810 zwei befreundete Männer, um das Spiel neu erstehen zu lassen, P. Dr. phil. Ottmar Weiß (1769—1843)³ und der Schullehrer zu Oberammergau, Rochus Dedler. Jener, ein Schüler Knipfelbergers, übernahm die zeitgemäße Textbearbeitung, während sich Dedler die Komposition des musikalischen Teiles angelegen sein ließ. Weiß vereinfachte den Text und näherte ihn wieder mehr der ersten Fassung, wobei er jedoch die Handlung und Szenenfolge (Leidensgeschichte, lebende Bilder und betrachtende Chöre) Rosners ziemlich beibehielt. Die Einteilung des Ganzen besteht darin, daß jeder Handlung der Leidens- und Todesgeschichte Jesu eine auf sie gleichsam prophetisch hinweisende typische Darstellung aus dem Alten Testament vorausgeht. Der aus der griechischen Tragödie entlehnte Chor gibt bei jeder Szenenveränderung teils durch Gesänge mit Musikbegleitung, teils durch Rezitationen eine Übersicht des Geschehenen und eine Einführung in das Nächstfolgende. — Ein letztes

¹ August Hartmann hat diese beiden Texte in seinem Buch: Das Oberammergauer Passionsspiel, Leipzig 1880, abgedruckt; vgl. auch: Das Passionsspiel und seine Geschichte (Dr. F. X. Bogenrieder, Passionsspiele Oberammergau Mai-September 1950).

² Über Rosner siehe: Georg Maurus Gandershofer in seinen Beiträgen zur bayerischen Literaturgeschichte, in: v. Besnards Literaturzeitung für die kath. Geistlichkeit, Jg. 1833, 1. Band.

³ Biographie in: Floßmanns und Heißlers deutschem Schulboten, Jg. 1844.

Mal wurde der Oberammergauer Passionstext von geistlichem Rat J. A. Daisenberger (1799—1883) den Bedürfnissen der Zeit angepaßt zwischen 1850 und 1860. Von größter Pietät gegen seine Vorgänger beseelt, ging er an die Durcharbeitung des Prosatextes und behielt, soweit es möglich war, den Text von Weiß bei, verbesserte ihn jedoch im Ausdruck, in Umstellungen, Kürzungen oder Erweiterungen. Sein besonderer Beitrag ist der Prolog zu Beginn der „Vorstellung“.

In dieser Form wurde das Passionsspiel zum ersten Mal 1860 aufgeführt, und es ist bis heute mit ganz wenigen Kürzungen dabei geblieben. —

Der Text des Oberammergauer Passionsspiels hat schon oft zur Kritik herausgefordert, doch muß man bei solcher Kritik stets bedenken, daß es sich nicht um ein Kunstdrama, sondern um ein aus einfachsten Anfängen entstandenes Volksdrama und Laienspiel handelt. Gerade in der schlichten Form, dargestellt von Dorfbewohnern, liegt die tiefe Wirkung des Dramas begründet. Von einer Passionsmusik kann erst seit 1811 gesprochen werden. Wenn auch die Musik nicht gänzlich fehlte, so räumte P. O. Weiß der Musik in seinem Text erstmalig einen bedeutenden Platz ein. Mit ihm wurden Musik und Gesang teils für die Verse zu den „lebenden Bildern“, teils als Zwischenaktseinlage während der szenischen Verwandlungsarbeiten Bedingung. Der Lehrer, Chorregent und Organist zu Oberammergau, Rochus Dedler, dessen Lebensweg in Einfachheit und Bürgerlichkeit verlief, schuf sich durch die Verbindung mit Weiß, in der Absicht, das altbayerische Passionspiel zeitgemäß umzugestalten, einen bleibenden Namen. Dedler schuf eine völlig neue Passionsmusik, die heute noch für die Aufführung maßgebend ist. Diese Musik hat sicher viel dazu beigetragen, den Passionsspielen seit 1811 ihre große Beliebtheit zu verschaffen.

Rochus Dedler, Sohn eines Gastwirts und Metzgers, wurde am 15. Januar 1779 im „Weißen Lamm“ zu Oberammergau geboren. Seinen ersten Unterricht erhielt er in der Schule zu Oberammergau. Da damit auch jener in den Anfangsgründen der Musik verbunden war, „so fanden lernbegierige, fromme und ausgezeichnete, aber bedürftige Knaben, in den benachbarten Klöstern Ettal und Rottenbuch bald menschenfreundliche Aufnahme, in welchen sie ungestört und mit geringen und unbedeutenden Kosten sich in allen Zweigen der Wissenschaft und in den Kenntnissen der Musik soweit befähigen konnten, daß sie ihre Ausbildung in den Städten zu vollenden und ihren Unterhalt ohne Kummer und Sorge zu gewinnen im Stande waren“⁴. Auch Rochus finden wir schon in jungen Jahren unter den Chorknaben des Klosters Rottenbuch. Leider enthalten die historischen Quellen nur sehr geringe Angaben über die Musikpflege in Rottenbuch gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Daß dort eifrig Musik gepflegt wurde, ergab sich schon aus der Verpflichtung des Chorherrnstifts zum feierlichen Gottesdienst. Aus einem

⁴ Bericht eines Zeitgenossen (v. 10. 3. 1824) in: *Schullehrer Witwen- und Waisenfreund* I, 66—70; II, 138/139. Hrsg. Lehrerverein des Isarkreises.

„liturgischen Calendarium“ des 18. Jahrhunderts läßt sich erkennen, daß an den meisten Tagen des Jahres das Konventamt mehrstimmig gesungen wurde, nur selten „choraliter“. Beim mehrstimmigen Kirchengesang waren die Chorknaben beteiligt, deren Zahl meist 8—10 betrug. Die Leitung der ganzen Kirchenmusik hatte im 18. Jahrhundert immer ein Chorherr als „Director Chori“. Neben der Kirchenmusik wurde im Stift Rottenbuch aber auch Konzertmusik gepflegt, und bei feierlichen Gelegenheiten trug das „Hausorchester“ den Gästen seine Künste vor. Nach kurzer Vorbereitungszeit kam Rochus Dedler aus dem musizierfreudigen Kloster in das „Seminarium“ nach München.

Bei diesem Seminar handelt es sich um die „Domus Gregoriana“, (das spätere Albertinum) für arme Knaben, das Herzog Albrecht V. 1574 auf Anregung der Jesuiten gegründet hatte. Nach der Aufhebung des Jesuitenordens 1773 mußten die Augustinerchorherren dieses Seminars mitsamt dem Lyzeum übernehmen, so daß in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts auch Rottenbacher Chorherren, neben solchen aus Polling, Weyarn usw. dort als Lehrer wirkten (1781—1794). Einer Reorganisation des bayerischen Studienwesens gemäß übernahmen von 1794—1804 die Benediktiner die Leitung des Seminars. Sein Zweck war neben der wissenschaftlichen Ausbildung der musikalische Unterricht und die Pflege der Kirchenmusik. Den Schülern oblag die besondere Aufgabe, bei den Gottesdiensten in der St.-Michaels-Hofkirche zu singen und zu musizieren. Dafür hatten die meisten kostenlose Unterkunft und Verpflegung. P. Beda Stubenvoll schreibt: „Diese auf Anregung der Jesuiten durch Fürsten gegründeten Seminarien hatten eine dreifache Bestimmung: Sie waren Armeninstitute für Studierende, Pflanzschulen des geistlichen Standes, Anstalten zur Beförderung und sicheren Erreichung der Zweige jener Studierenden, unter denen die Bildung zur Musik vorzüglich berücksichtigt wurde.“⁵ Das Seminar wurde häufig auch „Seminarium musicale“ genannt, und sein Ruf war weit über die Grenzen Bayerns hinausgedrungen. Auch der Gelegenheiten des weltlichen Musizierens gab es mehr als genug. Reichhaltig war der Musikapparat und zahlreich die für diesen Kunstzweig aufgestellten Lehrkräfte, — die besten Musiker Münchens, meist Mitglieder der kurfürstlichen Hofkapelle.

Rochus Dedler zeichnete sich dort durch seinen Fleiß, sein lobenswertes Betragen und durch seine Musiktalente aus. Schon als Achtzehnjähriger gelangen ihm einige Kompositionen, die zur Aufführung kamen. Nach Vollendung seiner philosophischen Studien kehrte er im Jahr 1800 in sein verehrtes und geliebtes Stift Rottenbuch zurück, mit dem Entschluß, als Novize einzutreten. Doch vereitelten die düster heraufziehenden Wolken der Säkularisation diesen Plan, und Dedler wurde einstweilen als Kammerschreiber des Propstes verwendet. 1802 nahm Dedler den verwaisten, ehrenvollen Schullehrerposten zu Oberammergau, nebst dem Organisten- und Kantor-

⁵ Geschichte des kgl. Erziehungs-Instituts für Studierende in München, München 1874.

dienst in den Klöstern Ettal und Rottenbuch an. In diesem Jahr schloß er auch den Bund der Ehe, der neun Kinder entsprossen. Seine Lehrbefähigung sicherte ihm reichen Erfolg in der Schule. In seinem Wirken als Chorregent, das in ihm einen Meister des Orgelspiels erkennen läßt, konnte er eine segensreiche Tätigkeit entfalten. J. A. Daisenberger schreibt über ihn: „Wie unermüdlich er in seinem Berufe wirkte, welch ausgezeichnete Lehrgabe er besaß, wie er väterliche Liebe mit väterlicher Strenge verband, wie es eine Lust war ihn zu hören, von ihm zu lernen, dessen gedenken noch seine Schüler mit innigstem Danke und erzählen ihren Kindern von dem guten Lehrer Dedler. Wie er die Kirchenmusik förderte, sowohl durch eigene Kompositionen als auch durch den Unterricht, den er jungen Leuten erteilte, was er für die Passionsvorstellung leistete, davon sind noch redende Beweise vorhanden.“⁶

Fast zwanzig Jahre dauerte Dedlers segensreiches Wirken in seinem Heimatort. In diese Zeit fällt eine große Anzahl edler, von glühender Andacht erfüllter Kirchenkompositionen. Diese vielen, teils gedruckten, teils geschriebenen Messen, Requiems, Vesperpsalmen, Litaneien, die schönen Chöre und Gesänge für das Passionsspiel sind Zeugen seines musikalischen Könnens. Jede freie Stunde wurde entweder zur Komposition oder zur Einübung der Musikstücke verwendet. Daß die größtenteils aus seiner Schule erwachsene Generation sowohl im Kirchengesang als auch in der Instrumentalmusik ausgezeichnete Fortschritte gemacht hat, zeugt von der unermüdlichen Tätigkeit Dedlers, dem Eifer und der Liebe zur Musik.

Das Leben des beliebten Volksschullehrers mit der Seele voll schöner Melodien, des bescheidenen Mannes in der gedrückten Stellung, wie sie damals die Schullehrer noch hatten, blieb nicht ohne Sorge und Mühe. Widrige Schicksale und Katastrophen sind ihm nicht erspart geblieben. Ständige Kriege und Kriegsauswirkungen verdüsterten seine Lebensjahre; von seinen Kindern starben ihm zwei noch ganz jung. Dazu kam der große Dorfbrand 1817, der auch auf das Schulhaus übergriff. Trotz allem ermüdete Dedler nicht im Schaffen und Wirken, bis er am 15. Oktober 1822, erst 44 Jahre alt, einer Lungenkrankheit erlag. Er starb in Oberföhring bei München, wohin er sich hatte bringen lassen, um im Haus seines Bruders Seraph, des Pfarrers, im milderen Klima Genesung zu erwarten. Mit Dedler war ein hochstehender Charakter, ein gottergebener, idealgesinnter Meister dahingeschieden. Sein Grab befindet sich in Oberföhring. Im Friedhof zu Oberammergau ward dem verdienten Schulmeister und Komponisten 1852 von seinen Schülern und Freunden „in Liebe und Dankbarkeit“ ein Denkmal errichtet. Darüberhinaus setzte ihm die Gemeinde Oberammergau 1949 an der Kirche zu Oberföhring ein Gedenkstein.

Neben der großen Anzahl seiner Kirchenkompositionen, von denen heute noch verschiedene an bestimmten Festtagen in der Oberammergauer Pfarr-

⁶ Geschichte des Dorfes Oberammergau, München 1858.

kirche zu Gehör gebracht werden, blieb die Passionsmusik sein größtes und bekanntestes Werk. Die erste Komposition stammt aus dem Jahr 1811. 1815 mußte Dedler sie dem mehrfach abgeänderten Text und der Neudichtung anpassen. Am Dreifaltigkeitssonntag 1814 hat er begonnen und ist, mit seinen Kindern Gott um die Kraft für die Ausführung seines Werkes bittend, an sein Vorhaben gegangen. Diese Bearbeitung wurde drei Jahre später bei dem großen Dorfbrand, dem auch das Schulhaus mit Hab und Gut des Lehrers zum Opfer fiel, vernichtet. Rochus Dedler schrieb zum dritten Mal die Musik für das Jahr 1820 — sie sollte *die* Passionsmusik bleiben für die folgenden Zeiten. Da Dedler früh starb, konnte er seine Arbeit nicht mehr verbessern.

Die Passionsmusik war ein ständiges Streitobjekt — gelobt und getadelt! All die Kritik hat jedoch dem Andenken Dedlers und seinem Gedächtnis in Oberammergau keinen Eintrag getan. Die vorgebrachten kritischen Einwände sind zum größten Teil auf die im Lauf der Zeit durchgeführten Bearbeitungen zurückzuführen; denn seit Dedlers Tod hat jeder Dirigent nach bestem Dafürhalten Eingriffe in die Partitur vorgenommen, um die Passionsmusik im Sinn Dedlers zu „verbessern“ und zu „reinigen“. Jedoch zeigten die Versuche, wenngleich sie der besten Absicht entsprangen, kein glückliches Gelingen; sie waren stets von einem vorübergehenden Zeitgeschmack beeinflusst, zudem fehlte es den „Bearbeitern“ an fachgemäßer musikalischer Bildung, so daß sie keinerlei Verbesserung bringen konnten. Eugen Papst schreibt: „Man brachte Kürzungen an, wodurch die Form oft wesentlich litt, man paßte sich in der Instrumentation dem jeweiligen Zeitgeschmack an, ließ sich durch Besorgnisse um die akustischen Verhältnisse im großen Haus dazu verleiten, Verdoppelungen und Verkürzungen vorzunehmen und im Hinblick auf die vielleicht nicht immer ausreichenden Ausführungsmittel Zugeständnisse zu machen in Form von Vereinfachung und Erleichterung. Das mußte die Gesamtstruktur natürlich beträchtlich verändern ... Bezüglich der Instrumentierung hatte es die Wagner-Ära den Bearbeitern besonders angetan. Den zartesten Stellen der Dedler-Musik wurde gepanzertes Blech aufgepfropft und schweres Blech begleitete durchwegs die Chorsätze.“⁷ So verstärkte z. B. 1869 der Militär-Musikmeister Hünin die Instrumentierung des Bläserchores und nahm auch sonst Änderungen vor. 1890 wurde von Max Zenger (1869 Musikdirektor der Münchener Oper) eine neue Nummer zwischen Kreuzigung und Grablegung eingeschaltet, die jedoch, im Bachstil gehalten, sich nicht gut in die Dedlersche Musik einfügte und sich infolgedessen auch nicht durchgesetzt hat. F. Feldigl (Hauptlehrer in Oberammergau, Dirigent von 1900) bemühte sich 1900, den Grundcharakter der Dedler-Musik wiederherzustellen, die Musik neu zu bearbeiten, von dem Gedanken ausgehend, Dedler nur durch Dedler zu verbessern, wo der Zusam-

⁷ Die Passionsmusik, in: *Passionsspiele Oberammergau, Mai-September 1950* (amtlicher Führer).

menhang zwischen dem geänderten Text mit der Musik nicht mehr gegeben war. Er stellte aus dem Schatz Dedlerscher Kirchenmusik eine eigene Grabmusik zusammen. Sein Nachfolger, Lehrer Wittmann, nahm im Bund mit Ferdinand Rutz eine völlig neue Instrumentierung vor. Michael Zeno Diermer, ein geborener Oberammergauer, bekannt als Marine- und Alpenmaler, ein großer Verehrer Dedlers, hat die Musik für das Jahr 1930 durchgearbeitet. 1949 wurde vom Oberammergauer Passionsspielkomitee die zeitgemäße Bearbeitung der Passionsmusik Generalmusikdirektor Eugen Papst anvertraut und damit in beste Hände gelegt. Von ihm wurden die verschiedenen Schichten von Überarbeitungen beseitigt, einige Fehler Dedlers verbessert und manche Stellen ganz im Sinn des Komponisten abgeändert, doch stets durchdrungen von dem Bewußtsein, daß die Komposition Musik für ein Laienspiel bleiben muß.

Jede Kritik muß sich vergegenwärtigen, daß Dedlers Musik dörflichen, volkstümlichen Charakter haben mußte und nur aus dem Geist, aus dem sie entstanden ist, verstanden werden kann. Es wäre falsch, hier einen akademischen Maßstab anzulegen. Dedlers Musik gehört „zur Passion“ wie etwas natürlich Gewachsenes und ist aus der Liebe und dem sicheren Empfinden für das Passionsspiel geschrieben — allein in der Absicht, dem heiligen Spiel zu dienen. Sie ist das Kunsterzeugnis eines Epigonen der Klassik, die Schöpfung eines mit der Heimat eng verbundenen, frommen und hochbegabten Musikers und hat sich durch den Reichtum an klaren und innig empfundenen Melodien als Volksmusik bis heute, trotz aller Einwände, erhalten. Es ist nicht zu leugnen, daß die Passionsmusik manche Auswüchse des Zopfstils enthält und daß die Motive nicht immer dem ernsten Inhalt entsprechen; schuld daran ist weniger der Komponist als vielmehr der damalige Zeitgeist mit seiner ausgesprochenen Lebensbejahung, der das Verständnis für religiösen Ernst und kirchliche Würde weitgehend vermissen ließ und dem z. T. auch Mozart und Haydn unterlagen. Aber die Musik will und soll aus der Zeit, in der sie entstanden ist, betrachtet und beurteilt werden!

Die Musik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist nach dem Übergang des älteren polyphonen Stils in den neueren homophonen durch den Ausbau der Homophonie gekennzeichnet. E. T. A. Hoffmann schildert die allgemeinen kirchenmusikalischen Verhältnisse der glaubensarmen Zeit um 1800, indem er ausdrückt, daß die neuere Zeit arm an Werken für die Kirche blieb⁸. Die Ursache dieser Armut wird von vielen in der Vernachlässigung des Kontrapunktstudiums gesehen, das durchwegs nötig ist, wie er betont, um im Kirchenstil zu schreiben. Den Komponisten aber war es nur darum zu tun, zu glänzen, zu imponieren, „dem augenblicklichen Zeitgeschmack zu frönen und statt ein gründlicher, tiefer, ein beliebter Componist zu werden“. Hoffmann fährt fort: „Der wahre Fleiß der Alten, der die Gedicgenheit ihrer Werke begründete, verschwand und, statt der kräftigen, lebendi-

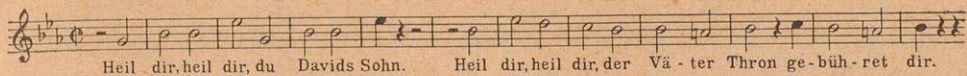
⁸ AMZ, 1814, 16. Jg. Nr. 35.

gen Gestalten, die sonst der Zauber der Künstler hervorrief, wurde nur glänzender Staat gewebt, dessen Flimmer der toten Puppe den Schein des Lebens verleihen sollte. Die tiefere Ursache dieses Leichtsinns in der Kunst lag in der Tendenz der Zeit überhaupt.“ Namentlich der Süden Deutschlands war stark von der italienischen Kunst beeinflusst. Daß Oberammergau, die Wirkungsstätte unseres Komponisten, an einer Paßstraße nach dem Süden gelegen, durch das nachbarliche Verhältnis zu Italien, größtenteils unter dem Einfluß der italienischen Kunst stand (Kantabilität!), steht außer Zweifel. Hier war eine natürliche Begabung und Empfänglichkeit für den sinnlichen Reiz der Melodie vorhanden. Ferner die Hinneigung zum Instrumentalen, zu der die Anpassungsfähigkeit für etwaige Fremdeinflüsse, wie sie hier gegeben sind, hinzutreten. Das Neue mußte nur in landesüblicher Aufmachung erscheinen, um begeistert aufgenommen zu werden. Auch die Kirchenmusik übernimmt, wenn auch in gewissen Abständen und stilistischer Einschmelzung, sämtliche Neuerungen der weltlichen Musik. Das gehört nun einmal zu den musikgeschichtlichen Gesetzmäßigkeiten. Die meisten Kirchenkomponisten dieser Zeit suchten in der Steigerung des symphonischen Ausdrucks ihrer besonderen Aufgabe zu entsprechen. Wenn auch manche kunstfertige Gestaltung aus ihren Kompositionen spricht, einer echten liturgischen Einstellung standen sie, wie auch selbst die großen Klassiker, im Ausdruck fern. Das trifft auch auf Dedler zu. Selbstverständlich läßt sich seine schöpferische Begabung nicht mit Mozart und Haydn, unter deren Bann er steht, vergleichen. Zudem muß berücksichtigt werden, daß ihm eine höhere musikalische Ausbildung versagt war und er die Hauptkraft zeitlebens auf die Schule verlegen mußte; auch, daß er auf die dilettantische Interpretation einfacher Leute angewiesen war.

Die Passionsmusik besteht aus einer großen Anzahl Arien, Duette, Wechselgesängen, Rezitativen und Chören. Dem Chorführer (Baß) oblag früher die anstrengende Aufgabe, auch die Sprechprologe vorzutragen. Seit 1900 ist der Prolog eine eigene Rolle, und der Chorführer hat nur mehr die Rezitative zu singen. Bei den Spielen in den Jahren 1811, 1815 und 1820 sang Dedler selbst den Prolog mit einem „angenehmen, und kräftig durchdringenden Baß“.

Die ganze Komposition ist in der Hauptsache homophon aufgebaut. Manchmal wirken die Kompositionen etwas sehr breit ausgesponnen, so daß der Chorgesang, trotz vieler prächtiger Stellen, nicht immer den überwältigenden Eindruck macht, den man erwarten könnte. Jedoch scheint es, daß die durch die Chorgesänge ausgefüllte Zeit nötig war, um die Vorbereitungen für den nächsten Aufzug zu treffen und, daß nur aus diesem Grund die Wiederholungen der an sich kurzen Gesangstücke stattfanden. Dedlers gründliche harmonische Bildung zeigt sich stets im Chorsatz. Das Natürliche und Volksverbundene sind ein Hauptmerkmal seiner Musik. Auffallend in seinen Kompositionen sind häufige Sequenzbildungen, seine überaus große Terzenfreudigkeit und die Anwendung verminderter Septimakkorde. Als eine recht

wirksame Stelle in der Passionsmusik Dedlers sei der Wechselgesang: „Flieht, flieht Wanderer“ hervorgehoben. Es ist ein Wechselgesang von Chor und Volk, ähnlich dem, zu dem sich der Trauergesang des griechischen Chores bei dramatischer Steigerung erhob. Zu den schönsten Stellen zählt der Einzugschor, der Unisonosatz „Heil Dir“. F. Feldigl schreibt darüber: „Er ver-

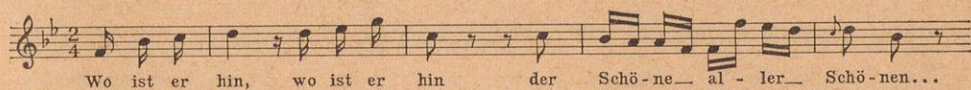


dient es allein, Dedlers Namen bleibend zu machen, denn er ist bereits ein populär gewordener Palmsonntagshymnus.“⁹ Ferner verdient der Abendmahlchor, ein Werk voll schlichter Größe, „Gut ist der Herr“ und das „Brautlied“ besonderer Hervorhebung.

Abendmahlchor



Brautlied



Der Text des „Brautlieds“, die Sehnsucht der vereinsamten Braut nach dem Bräutigam, ist dem Salomonischen Hohenlied entnommen. Diese Arie schrieb Dedler seltsamerweise für Tenor (seit 1850 dem Sopran überlassen). Sie ist in echt klassischem Arienstil geschrieben. Das Spiel schließt mit dem brausenden Siegeslied des Chores „Halleluja“, das in der heutigen Fassung gekürzt wiedergegeben wird.

Obwohl die Passionsmusik in ihrem volkstümlichen Charakter manchmal zu wenig ernst erscheinen mag, wirkt sie doch erhebend und ergreifend auf den Zuhörer. Es läßt sich nicht bestreiten, daß Dedler großes musikalisches Talent besaß, daß er mehr war als ein einfacher Dorfforganist, wenn auch dem Reichtum an formschönen melodischen Einfällen durch den Mangel an höherer, fachgemäßer musikalischer Ausbildung und seinem frühen Tod die völlige künstlerische Auswertung versagt blieb. Trotz allem: Dedler verdient vollauf Beachtung! Die Gemeinde Oberammergau läßt nicht an ihrer Passionsmusik, wenigstens nicht an ihren Grundlagen, rütteln und bewahrt die Musik Dedlers als ein Heiligtum.

Der Umstand, daß Dedler an einer Stelle wirkte, die als weltberühmte Pflegestätte des Oberammergauer Passionsspiels weit über andere Orte hinausragt, hebt seine Persönlichkeit in den Vordergrund. Sein Geist lebt fort in seiner Passionsmusik und in seinen überaus zahlreichen Kirchenkompositionen.

⁹ Die Oberammergauer Passionsmusik, München 1900.