

Dominic Zerhoch

# Staging Oberammergau

Eine szenographische Perspektive auf die Räume des  
Passionsspiels seit dem 19. Jahrhundert

Neofelis

**Dominic Zerhoch** (Dr.) promovierte im Rahmen des DFG-Projekts „Das Dorf Christi. Institutionentheoretische und funktionshistorische Perspektiven auf Oberammergau und sein Passionsspiel im 19.–21. Jahrhundert“ (Jun.-Prof. Dr. habil. Julia Stenzel, JGU Mainz, und PD Dr. Jan Mohr, LMU München). Er war wissenschaftlicher Mitarbeiter im Forschungs- und Lehrbereich für Theaterwissenschaft am Institut für Film-, Theater-, Medien- und Kulturwissenschaften (FTMK) der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Seit Januar 2025 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Deutschen Seminar der Leibniz Universität Hannover.

# Inhalt

<b>I</b>	<b>STAGING OBERAMMERGAU. DIE PASSIONSSPIELE 2020</b>	11
I.1	Die Oberammergauer Passionsspiele 2020	13
I.2	„Wos gibt's n doa zu foaschn?“ Eine räumliche Annäherung an Oberammergau und sein Passionsspiel	16
I.3	Ein Ort mit vielen Räumen	19
I.4	Die <i>spatiale Theaterhistoriographie</i> und die entgrenzte Szenographie	20
I.5	Zum Aufbau der Studie	21
<b>II</b>	<b>THEORIE UND METHODE</b>	33
II.1	Plädoyer für eine <i>spatiale Theaterhistoriographie</i>	35
II.1.1	Was seid ihr gekommen zu suchen ...? Problemaufriss zur Beschreibung der Präsenz von Absenz	36
II.1.2	Plädoyer für eine <i>spatiale Theaterhistoriographie</i>	41
II.1.3	Von normativen Kategorien zu lokalen Geschichten	44
II.2	Mit dem Kofel im Gepäck. Zur Ortsspezifität des Oberammergauer Passionsspiels	49
II.2.1	Dichotomie von Ort und Raum	50
II.2.2	Die Geister des Passionsdorfs	57
II.2.3	Die (Wieder-)Entdeckung des dritten Raumes	62
	Raumpraxis	65
	Raumrepräsentation	69
	Repräsentationsräume	70
II.2.4	<i>Entgrenzte Szenographie</i>	72
	Eingrenzung vs. Entgrenzung des Raumes	76
	Räume öffnen, Szenographie entgrenzen	82

<b>III</b>	<b>VOR OBERAMMERGAU</b>	87
<b>III.1</b>	<b>Repräsentationsräume in Sachtexten des 19. Jahrhunderts</b>	89
III.1.1	<i>Imagined Geographies: Land...</i>	92
	Kultur, Natur und Alpinismus in der Moderne um 1900	93
	Eduard Devrient: <i>Das Passionsspiel in Oberammergau und seine Bedeutung für die neue Zeit</i> , 1851	97
	Martin von Deutinger: <i>Das Passionsspiel in Oberammergau. Berichte und Urtheile über dasselbe nebst geschichtlichen Notizen über die Passionsspiele in Bayern überhaupt</i> , 1851	99
	Wilhelm Wyl: <i>Maitage in Oberammergau. Eine artistische Pilgerfahrt</i> , 1880	104
	Richard F. Burton: <i>A Glance at the Passion-Play</i> , 1881, und Isabel Burton: <i>The Passion-Play at Ober-Ammergau</i> , 1900	107
	Hermine Diemer: <i>Oberammergau und seine Passionsspiele</i> , 1900	112
III.1.2	<b>... und Leute</b>	119
	Die Oberammergauer:innen in Wilhelm Wyls <i>Maitage in Oberammergau</i>	120
	Unterkünfte und Gastgeber:innen bei Burton / Burton	121
	Die Einheimischen vs. die Fremden bei Hermine Diemer.	
	Zum Opfertopos der Oberammergauer:innen	123
<b>III.2</b>	<b>Literarische Repräsentationsräume mit fiktionalem Charakter / Belletristik</b>	131
III.2.1	Zur literarischen Aneignung des Raums in Wilhelmine von Hillerns <i>Am Kreuz. Ein Passionsroman aus Oberammergau</i>	133
	(Auto-)Biographien und biographisches Wissen	134
III.2.2	Translokation Jerusalems. Das Gehen durch den Raum als imaginative Überschreibung Oberammergaus mit dem biblischen Narrativ	140
<b>III.3</b>	<b>Filmische Repräsentationsräume</b>	149
III.3.1	Die ersten Filme über Oberammergau in den <i>Travelogue-Lectures</i> Elias Burton Holmes'	152
	Die Lectures von Stoddard und Burton Holmes	154
	Das Konzept der Travelogues im Übergang von Reiseberichten zu Filmen	155
	Die Reisenden	157

III.3.2	Frühe Kulturfilme und Dokumentarfilme	160
	Im filmischen Proberaum – der Proberaum als Krisenheterotopie	164
	<i>Die ewige Passion</i> von Horst Schwarzer und Roman Fink (1970)	169
	<i>Die große Passion</i> von Jörg Adolph (2011)	173
	Die Krise in der Krise: <i>Oberammergau steht Kopf</i> von Brigitte Kornberger und <i>Oberammergau im Ausnahmезustand</i> von Jutta Schön (2020)	176
<b>IV</b>	<b>AUF DEN WEGEN NACH OBERAMMERGAU</b>	181
IV.1	Reisedispositive	185
IV.1.1	Resemantisierung des Raumes	186
IV.1.2	Itinerare	188
IV.1.3	Zur historischen Les- und Beschreibbarkeit von Reiseräumen	191
IV.1.4	Routen-, Fährten-, Kartenlesen	195
IV.2	Reisedispositive des Oberammergauer Passionsspiels 1890–1960	198
IV.2.1	Die frühen Pauschalreisen von 1890–1910. Von der Pilgerreise zum modernen Massentourismus	199
	Thomas Cook & Son 1890 und 1900	202
	Henry Gaze & Son's Conducted Tours 1890	207
	Schenkers Programm für den Besuch des Passionsspieles in Oberammergau, der bayerischen Königsschlösser etc. 1900	210
IV.2.2	Die Spiele 1922 und 1930: Erste Versuche zur Etablierung Oberammergaus als Tourismusort zwischen den Kriegsjahren	213
IV.2.3	Die Jubiläumsspiele 1934: Zwischen NS-Propaganda, Pilgerschaft, Wellness und Königsschlössern	219
	Business Management Catholic Tours Division	225
	Hamburg American Line, North German Lloyd	227
IV.2.4	Die Spiele 1950 und 1960: Die Wiedergeburt der Passion im Geist der Kommerzialisierung	231
	Die offiziellen Passionsprospekte 1950 und 1960	233
	Werbeflächen	234
	Mit dem Lufttaxi nach Oberammergau	236

<b>V</b>	<b>IN OBERAMMERGAU</b>	241
<b>V.1</b>	<b>Ortsbilder und raumbildende Prozesse</b>	245
V.1.1	Painting Oberammergau. Die Lüftlmalerei	245
	„Ecce homo“. Zur Oszillation von Schein und Sein in der Lüftlmalerei	250
	Die Perpetuierung des Mythos. Die Lüftlmalerei am Haus Heinzeller	255
V.1.2	<i>Die Pest Anno 1633: Reenacting the Vow – Rewriting History</i>	261
	Dramaturgische Ebene: <i>Die Pestnot Anno 1633. Das Spiel vom Oberammergauer Passionsgeluebde</i> . Originalfassung von Leo Weismantel 1933 und bearbeitete Fassung von Martin F. Wall 1998	265
	Zur Darstellung von Profanierung und Säkularisierung im Pestspiel 2019	268
	Eine Oberammergauer Passion. Wiederherstellung der Ordnung durch das Gelöbnis	275
	Performative Ebene: Das Gelübdespiel als Reenactment	279
	Dramaturgie und Performativität der Zeit	283
	Auf den Gräbern der Toten	287
V.1.3	Deconstructing Oberammergau. Robert Wilsons <i>14 Stations</i> (2000)	289
	„Die passen nicht zu uns“ – Zur öffentlichen Debatte um Robert Wilsons Installation <i>14 Stations</i>	289
	Kreuzwege	293
	Robert Wilson: <i>14 Stations</i>	294
	<i>14 Stations</i> als integrative Inszenierung	297
	Semantische Diskontinuität. Zur Lesart von <i>14 Stations</i>	303
<b>V.2</b>	<b>Das Passionstheater</b>	306
V.2.1	Zur Geschichte des Passionstheaters und seiner Bühne(n)	306
	Die Geister des Passionstheaters	306
	Zwischen Amphitheater und Marktspiel: Nicolaus Unhochs Bühne ab 1815	309
	Die moderne Bühne Carl Lautenschlägers ab 1890	317
	Das neoklassizistische Bühnenbild von Georg Johann Lang und Raimund Lang ab 1930	321
	Schwaighofer und die Rosner-Probe. Eine neue Passion	325
	Bühnenbildkontroverse zur Passion 1990	339
V.2.2	Jerusalem in den Alpen: Eine räumliche Mutation	349
	Die mimetische Differenz	350
	Das Evangelium im Dritten Reich	358
	Einzug in Oberammergau	365

V.2.3	Gegenwart und Zukunft des Passionstheaters. Ein Ausblick Die nächste Generation: Heimatsoundfestival und Jugendtheatertage	368 369 369
<b>VI</b>	<b>AUS OBERAMMERGAU</b>	373
VI.1	Über die Relikte des Raumes	375
VI.1.1	Das Gedächtnis der Orte	376
VI.1.2	Medien des Vergessens und Erinnerns. Zur <i>ars</i> und <i>vis memoria</i>	379
VI.1.3	Relikte und Reliquien	380
	Relikte	381
	Reliquien	384
VI.2	Zwischen gewerblicher Kunst und Kunsttradition des Gewerbes	385
VI.2.1	Die Herrgottschnitzer Der Mythos des Herrgottschnitzers	385 387
VI.2.2	Das Geschäft mit dem Erinnern: Merchandise und Souvenirs	391
VI.3	Persönliche Erinnerungen als <i>ars memoria</i>	394
VI.3.1	Frances Christina Childes <i>The Passion of the Saviour</i> . <i>Ars memoria</i> zwischen Photographie und Zeichnungen	394
	Photographien	395
	Aquarelle und Zeichnungen	404
VI.3.2	Eliza Greatorex: <i>The Homes of Oberammergau</i>	405
<b>VII</b>	<b>DIE PASSION 2022</b>	409
VII.1	Vor Oberammergau	414
VII.2	Auf den Wegen nach Oberammergau	416
VII.3	In Oberammergau	419
VII.3.1	Gesellschaftliche Spaltung	420
VII.3.2	Die Oberammergauer:innen erzählen die Passion	423
VII.3.3	IMMATERIELL. Material und Materialität der Passionsspiele	424

## VIII NACHWORT UND DANK

427

## IX QUELLEN- & LITERATURVERZEICHNIS

431

Siglenverzeichnis	433
Archivalia	433
Literaturverzeichnis	435
Zeitungs- und Zeitschriftenartikel	445
Internetquellen	447
Filmische Quellen und Inszenierungen	449
Weitere Quellen	449
Abbildungsverzeichnis	450



*Um eine Erscheinung so eigenthümlicher Art zu verstehen  
muß man die Atmosphäre mitathmen,  
in welcher sie entstanden und so wundervoll erhalten ist.*  
(Eduard Devrient, 1850<sup>1</sup>)

## **1.1 Die Oberammergauer Passionsspiele 2020**

Am 19. März 2020, zu Beginn der Coronapandemie, trat Christian Stückl, der seit 1990 Spielleiter der Oberammergauer Passionsspiele ist, sichtlich bewegt vor die Presse, um die Passionsspiele in Oberammergau pandemiebedingt abzusagen.<sup>2</sup> Erst zum fünften Mal in der fast vierhundertjährigen Geschichte der Passionsspiele konnten damit die Aufführungen nicht wie geplant alle zehn Jahre zum Auftakt der Dekade stattfinden.<sup>3</sup> Die Ironie der Geschichte ist, dass ausgerechnet eine Seuche, aufgrund derer einst die Passionsspiele in Oberammergau begründet worden waren, den Aufführungen 2020 einen Strich durch die Rechnung gemacht hat. Als im Jahr 1633 nicht nur der Dreißigjährige Krieg in Europa die Konfessionen gegeneinander ausspielte, sondern auch die Pest große Teile der Bevölkerung niederstreckte, legten im Bayerischen Alpendorf Oberammergau die Gemeindeglieder

1 Eduard Devrient: *Das Passionsspiel in Oberammergau und seine Bedeutung für die neue Zeit*. Leipzig: Weber 1851, S. 1.

2 Auf ihrer Website veröffentlichten die Organisator:innen am 19.03.2020 – wenige Wochen vor der geplanten Premiere der Spiele – ein Statement, in dem sie die Absage aufgrund der Maßnahmen zur Eindämmung der Ausbreitung des Coronavirus und der geltenden gesetzlichen Bestimmungen erläutern, vgl. Passionsspiele Oberammergau: Verschiebung der 42. Oberammergauer Festspiele auf 2022. In: *Passionsspiele Oberammergau*, 19.03.2022. <https://www.passionsspiele-oberammergau.de/de/news/detail/6ada9545-69d1-11ea-842a-002590812774> (Zugriff am 10.05.2022).

3 Die für das Jahr 1810 geplanten Aufführungen konnten aufgrund eines Verbots durch Kurfürst Max IV. Joseph erst 1811 und 1815 stattfinden. 1870 wurden die Spiele mit Beginn des Deutsch-Französischen Krieges unterbrochen und ein Jahr später fortgesetzt. Die Spiele von 1920 wurden um zwei Jahre verschoben. Als Grund hierfür wurden bis zur Coronapandemie primär die zu bewältigenden Kriegslasten angeführt; seit 2020 wird verstärkt die Spanische Grippe als Grund genannt. 1940 entfielen die Spiele aufgrund des Zweiten Weltkrieges und wurden nicht nachgeholt. Eine Übersicht über die Historie der Passionsspiele findet sich auf der offiziellen Seite der Passionsspiele Oberammergau. Vgl. <https://www.passionsspiele-oberammergau.de/de/spiel/historie> (Zugriff am 10.05.2022).

ein Gelöbnis ab: Die Dorfbewohner:innen schworen, ein Spiel basierend auf dem Leben und Sterben Christi zur Aufführung zu bringen, wenn Gott sie von der todbringenden Seuche befreie. Ein Jahr später führten sie das Passionsspiel auf der Grundlage eines Spieltextes aus dem nahegelegenen Kloster Ettal zum ersten Mal auf den Gräbern der Pesttoten auf.<sup>4</sup> Der Dorfchronik folgend sollen zwar Einzelne noch Zeichen der Krankheit an ihren Körpern getragen haben, jedoch keiner mehr daran gestorben sein. Seither führt das alpine Dorf, das etwa 100 km südlich von München gelegen ist, alle zehn Jahre „den Passion“<sup>5</sup> auf.<sup>6</sup>

Inzwischen finden die Aufführungen in einem eigens hierfür errichteten Passionstheater statt. Die textliche Grundlage für die Passionsspiele wurde seit 1634 immer wieder verändert und angepasst, wobei die Texte von Joseph Alois Daisenberger und Ferdinand Rosner die Diskussion um die textliche Grundlage bis heute prägen. In der Fassung von 2022 besteht das Spiel aus 12 Vorstellungen, die wiederum in mehrere Spielszenen sowie die sogenannten Lebenden Bilder unterteilt sind.<sup>7</sup> Während die Spielszenen die Handlung beginnend mit dem Einzug in Jerusalem an Palmsonntag und endend mit der Auferstehung umfassen, zeigen die Lebenden Bilder stumme Tableaux Vivants biblischen Inhalts, die früher ausschließlich aus dem aus christlicher Perspektive sogenannten Alten Testament stammten. Hinzu kommt ein Vorspiel, das auf die Geschichte der Aufführungspraxis der Passionsspiele in Oberammergau hinweist und die Bedeutung der Aufführung entsprechend verortet.<sup>8</sup>

Es ist dabei weniger die Passionsgeschichte als vielmehr die Geschichte der Passion in Oberammergau, für die sich die vorliegende Studie interessiert. Seit 1933 wird die Geschichte der ersten Passionsspiele in Oberammergau in dem ursprünglich von Leo Weismantel verfassten Theatertext *Die Pestnot Anno 1633* im Jahr vor den Passionsspielen zur Aufführung gebracht.<sup>9</sup> Daneben sind es die vielen Geschichten zu den Passionsspielen, die mündlich erzählt wurden und schriftlich tradiert sind. Im Kontext der Spiele pflegen die Oberammergauer:innen beispielsweise eine Vielzahl kultureller Praktiken, wie den sogenannten Haar- und Barterlass, bei dem alle männlichen Teilnehmer dazu aufgerufen werden, sich ein Jahr vor den Spielen die Haare wachsen zu lassen, oder auch die Tatsache, dass nur Oberammergauer:innen am Spiel mitwirken dürfen.

4 Vgl. Joseph Alois Daisenberger: *Geschichte des Dorfes Oberammergau*. München: Wolf & Sohn 1858, S. 63/115.

5 In Oberammergau spricht man von „dem Passion“ – eine der vielen Eigenarten, die Autor:innen bereits im 19. Jahrhundert dazu veranlasste, darüber zu schreiben (vgl. u. a. Hermine Diemer: *Oberammergau und seine Passionsspiele. Ein Rückblick über die Geschichte Oberammergaus und seiner Passionsspiele von deren Entstehung bis zur Gegenwart, sowie einer Beschreibung des Ammergauer Landes, der Volkssitten und Gebräuche seiner Bewohner*. München / Oberammergau: Seyfried & Comp. 1900, S. 82).

6 Bereits 1680 wurde das Spiel auf den Beginn einer jeden Dekade gelegt. Hinzu kommen außerdem zwei Jubiläumsspiele 1934 und 1984.

7 Hier heißt es: „Der Text des Spiels wurde, unter Verwendung von älteren Passionsspieltexten, von Christian Stückl verfasst. Die Gesangstexte wurden von Otto Huber bearbeitet.“ (Gemeinde Oberammergau (Hrsg.): *Oberammergauer Passionsspiele 2022. Textbuch*. München / Oberammergau: Gemeinde Oberammergau 2022, S. 3.)

8 Vgl. ebd., S. 11.

9 Leo Weismantel: *Die Pestnot Anno 1633. Das Spiel vom Oberammergauer Passionsgelübde*. Oberammergau: Gemeinde Oberammergau 1934.

Dass wir hiervon Kenntnis haben, verdanken wir nicht zuletzt einer Vielzahl an Publikationen, die sich Oberammergau und sein Passionsspiel zum Thema gemacht haben. Spätestens ab Mitte des 19. Jahrhunderts erlangt das Oberammergauer Passionsspiel durch unterschiedliche Publikationen weltweite Bekanntheit und zieht seither Besucher:innen aus aller Herren Länder in das geographisch entlegene Bayerische Dorf, um sich die Spiele vor Ort anzuschauen. Die Aufführungspraxis der Passionsspiele ist dabei eng mit dem Ort verwoben, der selbst durch diese Tradition maßgeblich definiert wird. In Oberammergau ist folglich ein spannendes Wechselverhältnis zwischen Ort und Aufführungspraxis zu beobachten, welches in der vorliegenden Studie nicht nur analysiert wird, sondern darüber hinaus auch einen raumtheoretischen Ansatz liefert, das Phänomen Oberammergau in seiner räumlich-historischen Dimension zu erfassen.

Mit dem Begriff *site-specific theatre* werden in der Theaterwissenschaft theatrale Phänomene benannt, in welchen die Ereignishaftigkeit der Aufführung in einem besonderen Verhältnis zum Ort der Aufführung steht. Dieser Ansatz relativiert das Theorem, dass sich die Aufführungen in einem ‚leeren Raum‘ ereignen, innerhalb dessen durch das Spiel der Akteur:innen neue Räumlichkeiten und – vom Ort der Aufführung unabhängige – Bedeutungen erzeugt werden können. Unterstreichen Theoretiker:innen wie Peter Brook, Max Herrmann oder auch Erika Fischer-Lichte, dass die Performativität der Aufführung den Raum im Spiel transformiere,<sup>10</sup> verweist ein Begriff wie *site-specific* darauf, dass der Ort bereits mit ideellen Bedeutungen versehen ist, in deren Relationen die Aufführung produziert bzw. rezipiert wird. Hieraus lässt sich für eine Theaterhistoriographie eine grundlegende Erkenntnis ableiten: Die Ereignishaftigkeit der Aufführung steht in einem Wechselverhältnis zum Ort, der durch seine historische Dimension definiert ist. Dieses Verhältnis markiert die Schnittstelle zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Tradition und Fortschritt, wie die Studie am Oberammergauer Passionsspiel zeigen wird. Es handelt sich hierbei nicht um ein monodirektionales Verhältnis, in welchem die Aufführung des Spiels Bezug auf den Ort und seine Geschichte nimmt. Stattdessen definiert die Aufführung des Passionsspiels den Ort selbst, sie schreibt sich in ihn ein und macht aus einer kleinen Bayerischen Gemeinde „Das Dorf Christi“<sup>11</sup>.

Mit einer *spatialen Theaterhistoriographie* entwickle ich hier eine Heuristik, die dieses Wechselverhältnis beschreibbar macht. Es geht dabei darum aufzuzeigen, wie Räume produziert werden, in denen sich die Passionsspiele alle zehn Jahre ereignen. Hierfür bediene ich mich eines szenographischen Ansatzes, der den Term über eine rein positivistische Bedeutung hinaus erweitert und mit der *entgrenzten Szenographie* auch eine imaginative Raumproduktion im Sinne des *spatial turns* berücksichtigt. Diese räumlich-szenographische Perspektive stellt einen innovativen theaterhistorischen Zugang an

10 Vgl. Peter Brook: *Der leere Raum*, aus d. Engl. v. Walter Hasenclever. Berlin: Alexander 1994, S. 9; Max Herrmann: Das theatrale Raumerlebnis. In: Stefan Corssen (Hrsg.): *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*. Berlin: De Gruyter 1998, S. 270–281; Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 187–188; sowie die daran anschließenden Ausführungen im theoretischen Teil der vorliegenden Studie.

11 Die Studie ist Teil des DFG-Forschungsprojekts „Das Dorf Christi. Institutionentheoretische und funktionshistorische Perspektiven auf Oberammergau und sein Passionsspiel im 19.–21. Jh.“ unter der Leitung der Theaterwissenschaftlerin Julia Stenzel (JGU Mainz) und dem Mediävisten Jan Mohr (LMU München).

das Quellenmaterial dar und ermöglicht es, neue Erkenntnisse über einen bereits breit erforschten Gegenstand zu generieren.

## **I.2 „Wos gibt’s n doa zu foaschn?“ Eine räumliche Annäherung an Oberammergau und sein Passionsspiel**

Die Geschichte des Dorfes Christi in den Bayerischen Alpen, wo vermeintlich ‚einfache Bauern‘ dem Schwur folgend die Leidensgeschichte Christi nachspielen, wurde immer wieder aufs Neue erzählt und in die Welt getragen. Angesichts der Vielzahl an Publikationen zu Oberammergau und seinem Passionsspiel ist also die Frage berechtigt, inwiefern die vorliegende Studie einen Beitrag zu einem bereits breit erforschten Gegenstand liefern kann; oder um es mit den Worten einer Oberammergauerin zu sagen, die uns bei unserem ersten gemeinsamen Forschungsaufenthalt bewirtete: „Wos gibt’s n doa zu foaschn?“

Um diese Frage zu beantworten, soll zunächst ein Blick auf den Gegenstand selbst geworfen werden, der aus zwei Teilen besteht: dem Passionsspiel und dem Ort seiner Aufführung. Die Oberammergauer Passionsspiele sind nicht getrennt vom Ort ihrer Aufführung zu betrachten – dies ist wohl einer der wichtigsten Aspekte der Aufführungskonventionen des Oberammergauer Passionsspiels, der bis heute Bestand hat. Die Gemeinde schlug Anfragen für Gastspiele aus und lehnt es bis heute ab, einen vollständigen Mitschnitt der Passionsspiele zu veröffentlichen. Dass es sich hierbei jedoch um weitaus mehr handelt als eine bloße *site-specific performance*, ist bereits mit Blick auf den Handlungsort der Passionsgeschichte zu erkennen, welcher nicht mit dem Ort der Aufführung kongruent ist. Der Raum wird nicht in das biblische Jerusalem unter dem messianischen Wirken Jesu Christi transformiert; stattdessen wird eine räumliche Mutation forciert, die ein Jerusalem in den Alpen konstituiert, wo Gemeindemitglieder alle zehn Jahre zum Christus, zur Maria oder zum Judas *werden*. Hier wird deutlich, dass das Oberammergauer Passionsspiel kein beliebiges Passionsspiel ist, sondern sein Spezifikum durch die örtliche Verwurzelung der Aufführungen definiert und durch die Bewohner:innen, die zum Teil über Generationen hinweg die Figuren zum Leben erwecken.

Die Passionsspiele in Oberammergau als rein ortsspezifisches Phänomen zu definieren, würde dem Gegenstand jedoch nicht gerecht werden: Der Ort ist genauso konstitutiver Teil des Oberammergauer Passionsspiels, wie das Oberammergauer Passionsspiel konstitutiv für den Ort ist. Ort und Passionsspiel stehen folglich in einem andauernden Spannungsverhältnis zueinander und bedingen sich gleichermaßen gegenseitig. Die Spiele sind dermaßen mit dem Ort und der Ort mit den Spielen verwoben, dass das Toponym Oberammergau synonym für das ‚Passionsdorf‘ steht. So ist der Ort selbst dann immer Gegenstand, wenn die Rede vom Passionsspiel ist, *et vice versa*.

Dieser Sachverhalt lässt sich an einem Beispiel aus der Oberammergau-Studie der Schriftstellerin Hermine Diemer erläutern, deren Arbeit die Vorstellungen Oberammergaus Anfang des 19. Jahrhundert geprägt hat und folglich auch in der vorliegenden Studie diskutiert wird. Diemer stellt ihren Ausführungen zur Geschichte des Passionsspiels eine Photographie voran, die das Dorf in seiner Entität zeigt – ein Bild, das mehrere Autor:innen ab dem späten 19. Jahrhundert in ihren Publikationen aufgegriffen haben. (Abb. 1) Es ist aus der Perspektive des heutigen Altherrenwegs aufgenommen. Im Hintergrund sieht



Oberammergau.

Abb. 1: Blick auf Oberammergau, Photographie, 1900.

man den Hausberg Kofel samt Gipfelkreuz, während sich im Vordergrund über die Felder ein Weg in das Passionsdorf schlängelt. Prominent stechen die Pfarrkirche Sankt Peter und Paul und das Passionstheater hervor. In seiner geographischen Isolation, eingebettet in das Gebirge und umgeben von Feldern, wirkt Oberammergau wie ein in sich geschlossener Gegenstand. Die Perspektive erinnert an den Blick auf Manhattan, den Michel de Certeau zu Beginn seiner Reflexionen über den Raum vom Dach des World Trade Centers beschreibt.<sup>12</sup> Dieser Blick dient ihm als Metapher für die Position des Wissenschaftlers gegenüber seinem Gegenstand. Seine Kritik an einer vermeintlichen Objektivität formuliert de Certeau darin, dass durch diese Perspektive der Gegenstand weitestgehend opak bleibt. Diese Opazität lässt sich erst aufbrechen, indem die räumlichen Schichten offengelegt werden, die dem Ort seine unterschiedlichen Bedeutungen verleihen. Das Bild in Diemers Studie, das eine geschlossene Einheit suggeriert, erweist sich demnach als Trugbild. Der Ort ist kein in sich geschlossener Gegenstand, der es ermöglicht, eine in sich widerspruchsfreie Definition seiner selbst zu geben: Der Ort ist Resultat raumproduktiver Prozesse mit einem starken Bezug zum Passionsspiel, innerhalb derer er verfestigt und verhandelt wird. Um gewinnbringende Erkenntnisse über diese Räume zu erhalten, muss man sich in sie hineinbegeben und dadurch selbst zum Teil dessen werden, was diese Räume immer wieder aufs Neue hervorbringt.

12 Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*, aus d. Franz. v. Ronald Voullié. Berlin: Merve 1988, S. 179–182.

Passionsspiels nachzeichnen. Dabei ist davon auszugehen, dass die Bühne des Passionstheaters nicht nur aus architektonischer Sicht kein abgeschlossener Raum ist, sondern in einem ‚con-stellativen‘ Verhältnis zu imaginativen räumlichen Repräsentationen zu betrachten ist, in deren Spannungsverhältnis die Aufführungen der Passionsspiele jeweils stehen. Die Szenographinnen und Szenographen Oberammergaus und seines Passionsspiels sind folglich nicht nur die Bühnenbildner und Architekten, die die Bühne des Passionstheaters gestalten, sondern die Autor:innen und Filmemacher:innen, die Reiseunternehmen und Lüftlmalers, Künstler:innen, Darsteller:innen und nicht zuletzt auch die Passionsreisenden, welche den Raum Oberammergau mit ihren jeweiligen Mitteln immer wieder ‚szenographieren‘.

## 1.5 Zum Aufbau der Studie

Ausgehend von der Frage, inwiefern das Oberammergauer Passionsspiel als ortsspezifisch zu erachten ist,<sup>18</sup> stelle ich fest, dass die Aufführungen des Passionsspiels zunächst als ortskonstitutiv zu verstehen sind. Diese These erörtere ich entlang der terminologischen Gegenüberstellung von ‚Ort‘ und ‚Raum‘, wie sie von Michel de Certeau getroffen wurde,<sup>19</sup> um die Wechselbeziehungen zwischen Raum und Ort als dichotomes Verhältnis zu erklären. De Certeaus poststrukturalistisches Raumenken liefert die Grundlage für eine *poesis des Ortes*, die als ein ‚making site specific‘ vor dem Hintergrund des Begriffs<sup>20</sup> den Fokus auf jene räumlich-künstlerischen Akte lenkt, die den Ort ‚herstellen‘. Grundlegend stellt sich daran anschließend die Frage, inwiefern sich diese räumlichen, mitunter auch ephemeren Akte in den Ort einschreiben.

Am Beispiel James Shapiros, der in einer Freskenmalerei biblischen Motivs in Oberammergau von 1787 eine Referenz zum Nationalsozialismus erkennen möchte, rufe ich mit Verweis auf Marvin Carlsons Term des ‚Ghosting‘<sup>21</sup> historisch-exemplarisch mit dem Besuch Adolf Hitlers zur Passion 1934 erneut die Diskussion um die Einschreibung räumlich ephemerer Akte auf. Konstatiert Carlson hierin ein Symptom, welches durch ein Recycling von Material und damit einem Zitationsgeflecht bestimmt wird, wie es von Roland Barthes beschrieben wurde,<sup>22</sup> versuche ich dieser Symptomatik mit Blick auf die *Produktion des Raumes*, wie sie von Henri Lefebvre 1974 als Initialmoment des *spatial turns*

18 Diese Annahme evoziert u. a. der Orientalist Richard Francis Burton in seiner Studie zu Oberammergau und seinem Passionsspiel, worauf folgend noch ausführlich Bezug genommen wird. (Richard Francis Burton / Ilja Trojanow: *Oberammergau. Richard F. Burton zu Besuch bei den Passionsspielen*. Zürich: Arche-Literatur 2010, S. 37).

19 De Certeau: *Kunst des Handelns*.

20 Nick Kaye: Site-Specifics. In: Jane Collins / Andrew Nisbet (Hrsg.): *Theatre and Performance Design. A Reader in Scenography*. London / New York: Routledge 2010, S. 102–106.

21 Marvin A. Carlson: *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: U of Michigan P 2011.

22 Ich verweise hierbei bereits auf die von Thomas de Quincey geprägte und durch Barthes' Schüler Jean Genette fortgeführte Palimpsest-Metaphorik, dessen intertextuelles Verhältnis als Hypo- und Hypertext die chronologische Abfolge mitdenkt.

beschrieben wurde, ursächlich nachzugehen. Mit seiner Kritik an der „doppelten Illusion“<sup>23</sup> wendet er sich einer poststrukturalistischen Perspektive zu, was durch die Abkehr von einer ‚realistischen Illusion‘ geschieht, die die Opazität des Raumes behauptet und damit ein positivistisches Raumverständnis bedient. Mit seiner Kritik an der ‚Illusion der Transparenz‘ wertet er zugleich den ideellen, imaginativen Gehalt des Raumes auf, der performative Akte determiniert.

In seinem raumtriadischen Modell, das er in ‚Repräsentationsräume‘, ‚Raumrepräsentation‘ und ‚Raumpraxis‘ unterteilt, verdeutlicht Lefebvre die Interferenzen zwischen den einzelnen Modi der Raumproduktion, bei denen der mediatisiert erfahrene Raum als topologischer Raum, der konzipierte Raum als topographischer Raum und der *in situ* wahrgenommene Raum<sup>24</sup> stabilisierend bzw. destabilisierend aufeinander einwirken. Für Oberammergau und sein Passionsspiel wird dieses Modell mit Beginn der Publikationen Mitte des 19. Jahrhunderts analytisch brauchbar, da der Raum hierbei bereits im Vorfeld der Aufführungen, *in vitro*, durch unterschiedliche Publikationen in Beschreibungen von Raumpraktiken und Raumrepräsentationen auch außerhalb der örtlichen Grenzen konstituiert wird.

Um dieses Wechselspiel der Raumproduktion für eine theaterwissenschaftliche Betrachtung fruchtbar zu machen und gleichzeitig den zu untersuchenden Gegenstandsbereich auf künstlerische Akte einzugrenzen, entwickle ich das theoretische Konzept der *entgrenzten Szenographie*, welches die Perspektive auf das Quellenmaterial bestimmt und damit einen methodischen Zugang ermöglicht. Ausgehend von der Etymologie des Begriffs und einer kurzen Darstellung der zeitgenössischen intra- wie interdisziplinären Differenzierung, begreife ich weitestgehend konsensual nach Thea Brejzek, Gesa Mueller von der Hagen und Lawrence Wallen Szenographien als Akte „räumlicher Gestaltung, denen inszenatorische, narrative und transformative Grundmuster eingeschrieben“<sup>25</sup> sind. Unter Einpreisung der vorangegangenen Erkenntnisse, die v. a. aus der Besprechung Lefebvres hervorgehen, strebe ich eine Entgrenzung der Szenographie an, die in bisherigen Theorien durch den Bühnenraum begrenzt scheint.<sup>26</sup> In Rekurs auf Max Herrmanns für die Theaterwissenschaft als konstitutiv erachteten Text „Das theatralische Raumerlebnis“, in welchem er die programmatische Formel „Bühnenkunst ist Raumkunst“ entwirft und einen „Umschaffungsprozess“ beschreibt,<sup>27</sup> erkläre ich zunächst die Begrenzung des Gegenstandsbereichs auf die Bühne: Der von ihm beschriebene „Umschaffungsprozess“<sup>28</sup> schließt hierbei explizit Freilichtbühnen und damit auch das Oberammergauer Passionsspiel aus dem Gegenstandsbereich der Theaterwissenschaft aus, was zunächst wissenschaftspolitisch durch

23 Lefebvre: *The Production of Space*, S. 27 (Übers. D. Z.).

24 Diese Kategorien werden unter Bezugnahme auf Lefebvre u. a. diskutiert von Stephan Günzel: *Raum. Eine kulturwissenschaftliche Einführung*. Bielefeld: transcript 2017. Die deutsche Terminologie, die in der vorliegenden Studie genutzt wird, entspricht der Übersetzung durch Günzel: *Raum*, S. 89.

25 Thea Brejzek / Gesa Mueller von der Hagen / Lawrence Wallen: Szenografie. In: Stephan Günzel (Hrsg.): *Raumwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 370–385, hier S. 370.

26 Eine nennenswerte Ausnahme stellt u. a. Wiens mit ihren Überlegungen zur „intermedialen Bühne“ dar. Vgl. Birgit Wiens: *Intermediale Szenographie. Raum-Ästhetiken des Theaters am Beginn des 21. Jahrhunderts*. Paderborn: Fink 2014.

27 Herrmann: Das theatralische Raumerlebnis, S. 275.

28 Ebd.

die Bestimmung eines Fachgegenstandes motiviert scheint.<sup>29</sup> Den Ausführungen Herrmanns stellt Evelyn Annuß die Arbeiten Carl Niessens gegenüber, welcher zu den federführenden wissenschaftlichen Vertretern zählte, die auf der Vorlage des Oberammergauer Passionsspiels die Thingspiele als nationalsozialistisches Propagandainstrument entwickelt haben.<sup>30</sup>

Um die räumliche Komplexität des Oberammergauer Passionsspiels zu erfassen, bedarf es eines von der Bühne ausgehend entgrenzten Begriffs, der im Sinne Lefebvres sowohl den ideellen Gehalt des Raumes und die Raumpraxis als auch deren mediale Konstitution miteinbezieht und die Bühne nicht als abgeschlossenen und beherrschbaren Raum, als Gesamtkunstwerk im Wagner'schen Sinne, begreift.<sup>31</sup> Gegen diese Auffassung wendet sich Dieter Mersch mit seinem szenographischen Ansatz. Mersch konstatiert die prinzipielle Unabgeschlossenheit der Bühne und plädiert stattdessen für eine Szenographie, die sich als „*com-position*“<sup>32</sup> versteht, deren rezeptives Resultat eine ‚*com-stellation*‘ unterschiedlicher Räume ist, die miteinander in Verbindung gebracht werden.<sup>33</sup> Dadurch entstehende Reibung und Risse begreift er, die nicht rhetorische Figur der Katachrese aufgreifend, als verunglückte Sprachoperation, bei der aus bestehenden Satzteilen, durch eine neue Kombination eine verfremdete Bedeutung erzeugt wird. Diese Neuausrichtung bezeichnet Mersch als „epistemologischen Sprung“<sup>34</sup>, welcher aus der Dis- / Konjunktion eine neue Erkenntnis hervorbringt. Als Re-Semantisierung lässt sich dieser Aspekt in Form räumlicher Umbrüche analytisch fruchtbar machen, wobei diese auch gleichzeitig einen bislang nicht berücksichtigten *status quo* des Raumes indizieren. Szenographinnen und Szenographen des Raumes Oberammergau lassen sich demnach in unterschiedlichen Medien, zeitlich nebeneinander und in Rückbezug auf historisch besetzte Räume identifizieren. Auf der Grundlage der theoretischen Diskussion schließe ich das Kapitel mit der Definition der *entgrenzten Szenographie* ab.

Bei den Sektionen drei bis sechs handelt es sich um den analytischen Teil der Studie. Dieser orientiert sich in seinem Aufbau an den frühen Sachtexten des 19. Jahrhunderts, welche die Reise der Passionsbesucher:innen von der ersten Kenntnisnahme der Spiele, dem Reiseweg, dem Aufenthalt vor Ort bis hin zur Abreise beschreiben. Die dritte Sektion setzt daher an den Repräsentationsräumen Oberammergaus an, die nicht nur topologisches Wissen vermitteln, sondern den Ort überhaupt erst dadurch konstituieren, dass sie räumliche Imaginationen evozieren. In einer komparativen Betrachtung dieser frühen Texte und Filme soll

29 Evelyn Annuß: Wollt ihr die totale Theaterwissenschaft? In: Milena Cairo / Moritz Hannemann / Ulrike Haß / Judith Schäfer (Hrsg.): *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*. Bielefeld: transcript 2016, S. 635–647.

30 Ebd. und Evelyn Annuß: *Volksschule des Theaters. Nationalsozialistische Massenspiele*. Paderborn: Fink 2019; dies.: *Quoting The Passion. On Oberammergau's National-Socialist Afterlife*. In: Julia Stenzel / Jan Mohr (Hrsg.): *Politics of the Oberammergau Passion Play. Tradition as Trademark*. London: Routledge 2023, S. 92–107.

31 Vgl. Dieter Mersch: The Ungovernableness of the Scene. In: Birgit Wiens (Hrsg.): *Contemporary Scenography. Practices and Aesthetics in German Theatre, Arts and Design*. London: Bloomsbury Methuen Drama 2019, S. 169–182, hier S. 170.

32 Ebd., S. 173.

33 Ebd.

34 Ebd., S. 175 (Übers. D. Z.).



gezeigt werden, wie sich sowohl gängige Topoi Oberammergau und seines Passionsspiels etabliert als auch durch die unterschiedlichen Perspektiven auf den Gegenstand Räume konstituiert haben, wobei dem Ort je unterschiedliche Bedeutungen zugeschrieben werden. Dies wird anhand einer Auswahl früher Sachtexthe des 19. Jahrhunderts, dem Roman *Am Kreuz* von Wilhelmine von Hillern<sup>35</sup> und den frühen Kultur- und späteren Dokumentarfilmen zu Oberammergau und seinem Passionsspiel gezeigt.

Zur Kategorie der Sachtexthe zähle ich eine Auswahl an Texten, die zwischen den Passionsjahren 1840 und 1900 entstanden sind und denen aufgrund ihrer fachlichen Perspektive eine nicht-fiktive Repräsentation des Raumes Oberammergau zugeschrieben wird. Dabei handelt es sich um die ersten umfangreichen Schriften in monographischer Form über das Passionsspieldorf. Anhand dieser zeige ich, inwiefern die Autor:innen u. a. auf Motiven des literarischen Alpinismus aufbauen,<sup>36</sup> um hierbei im Sinne des Konzepts der *imagined geography*, wie es sich aus Edward Saids Orientalismuskritik heraus entwickelt hat, (kulturelle) Alteritäten zu evozieren, die sich über räumliche Repräsentationen manifestieren und die getroffenen Aussagen dadurch naturalisieren. Zu den untersuchten Texten und Autor:innen zählen Martin von Deutinger, ein katholischer Geistlicher, der sich explizit um die Passionsforschung verdient gemacht hat; Eduard Devrient, der 1851 aus der Sicht des Theaterpraktikers (Schauspieler und Dramaturg) den Gegenstand beschreibt; der Anthropologe<sup>37</sup> Richard F. Burton, der zusammen mit seiner Frau Isabel Burton 1880 einen „Blick auf das Passionsspiel“<sup>38</sup> warf; Wilhelm Wyls „Maitage in Oberammergau“, in denen Oberammergau kunstkritisch reflektiert wird; sowie die Wahlammergauerin Hermine Diemer, deren Oberammergau-Studie anlässlich der Passionsspiele von 1900 verfasst wurde.

Die Analyse der Beschreibung und Semantisierung des alpinen Gebirges bzw. der ‚Natur‘ sowie des Dorfes und der Dorfbewohner:innen liefert Erkenntnisse, die die einleitende These bestätigen, wobei untereinander Intertextualitäten aufzuzeigen sind, die sich miteinander in entgegengesetzten Haltungen betreffender Autor:innen ausdrücken. So wird die Beschreibung der alpinen Gebirgslandschaft samt der Reise einerseits als konstitutiver Teil der Rezeptionsästhetik begriffen (u. a. bei von Deutinger, der mit dem bereits von Immanuel Kant erörterten Topos der ‚Erhabenheit‘ der Alpen arbeitet), andererseits behaupten Autor:innen wie Hermine Diemer einen produktionsästhetischen Einfluss der Natur, der auf die Bewohner:innen einwirke. An Ersterem ist aus theaterhistorischer Perspektive interessant, dass sich die Ereignishaftigkeit der Aufführung hier bereits früh über die Aufführung des Passionsspiels im Passionstheater performativ entgrenzt, womit die Passionsreise als integraler Bestandteil der Passionserfahrung zu bewerten ist. Auf diesem Ansatz baut folgend auch die vierte Sektion dieser Studie zu den Reisedispositiven

35 Wilhelmine von Hillern: *Am Kreuz. Ein Passionsroman aus Oberammergau*, Bd. 1 u. 2. Stuttgart: Union 1890.

36 Grundlage hierfür bildet die Studie von Martina Kopf: *Alpinismus–Andinismus. Gebirgslandschaften in europäischer und lateinamerikanischer Literatur*. Stuttgart: Metzler 2016, die sich mit der literarischen Konstitution der Alpen ab dem 18. Jahrhundert auseinandersetzt, und in denen sie, in der Terminologie meiner Studie gesprochen, die Wechselwirkungen der Raumproduktion aufzeigt.

37 Im historischen Verständnis galt Burton noch als Orientalist ohne die Implikationen Edward Saids.

38 Angelehnt an den englischen Originaltitel von Richard Francis Burton: *A Glance at the Passion Play*. London: Harrison 1881.

auf. Die produktionsästhetische Perspektive zeigt dagegen, insbesondere bei Diemer, wie sie durch die Konstitution einer Alpenidylle Oberammergau als Kompensationsheterotopie beschreibbar macht, die als Antipode zur modernen, säkularen Gesellschaft verstanden wird. Die geographische Isolation ist dabei Grundvoraussetzung für das Motiv des ‚edlen Wilden‘ und einer damit verbundenen Ursprünglichkeit, die sich argumentativ gegen die ‚kulturelle Degeneration‘ und einen pauschalisierten ‚Fremden‘ wendet, welcher diese Ursprünglichkeit kulturell zu unterminieren droht.<sup>39</sup> Dementsprechend lassen sich bei Diemer auch eine ausgeprägte Xenophobie und politischer Antisemitismus erkennen, der aufgrund nachweisbarer Genealogien durchaus für die Instrumentalisierung des Passionsspiels durch das NS-Regime dienlich war. So entwirft Diemer eine Idee des deutschen Nationalismus, der sich auf der Grundlage katholisch geprägter Moralvorstellungen im Alpenidyll erhalten habe, und nutzt hierfür eine Vielzahl an Naturmetaphern, die sich auf die konkrete Topographie vor Ort rückbeziehen.

Im zweiten Teil der dritten Sektion wird Wilhelmine von Hillerns Roman *Am Kreuz* besprochen, der als Beispiel für die Konstitution von Repräsentationsräumen innerhalb der Belletristik fungiert. Ausgehend vom Umgang mit fiktiven und historischen Biographien erörtere ich zunächst, inwiefern die Autorin ihren persönlichen biographischen Hintergrund als auch kaum pseudonymisierte historische Oberammergauer Persönlichkeiten in ein textuelles Verhältnis zum Passionsnarrativ setzt und das Werk somit als Schlüsselroman analysierbar macht, in welchem sich von Hillerns eigene Biographie widerspiegelt. Die erkennbaren autobiographischen Elemente, die mit dem Passionsnarrativ verwoben werden, indizieren in gleichem Maße ihre Repräsentation des Raums. Mithilfe Wolfgang Hallets Modell der Fiktionalisierung des Raumes („Fictions of Space“<sup>40</sup>) wird ausgehend vom vierten Kapitel des Romans, in welchem die Protagonistin in Bezug auf Oberammergau eine Epiphanie erfährt, die Translokation des biblischen Jerusalems auf den alpinen Ort beschrieben, welche im Sinne Hallets durch eine ekstatische Inszenierung von Bewusstseinsvorgängen bestimmt wird, die sich erzählerisch in einer koital anmutenden Interaktion zwischen der Protagonistin und einer anthropomorph beschriebenen Natur manifestiert. Gleichzeitig – und dies ist kennzeichnend für Hallets Modell – thematisiert das Kapitel die Produktion des Raumes durch die Beschreibung des Prozesses der Semantisierung selbst, was der Leser:innenschaft den Erkenntnisprozess einer ideellen, christlichen Bedeutungsebene mediatisiert erfahrbar macht. In theoretischem Rekurs auf den *spatial turn* nach Lefebvre werden hiermit die Wechselverhältnisse zwischen Repräsentationsräumen und Raumrepräsentation festgestellt, welche sich als „kognitive[...] Prozesse[...] der Raumwahrnehmung und -signifikation über deren Resemiotisierung in Gestalt sprachlich-diskursiver Zeichen im Erzähltext“<sup>41</sup> beschreiben lassen. Diese „mentalen Vorstellungen von den Räumen der textuellen Welt [werden]schließlich mit der empirischen Wirklichkeit abgeglichen [...] und [führen] dort zu refigurierten Raumvorstellungen [...]“<sup>42</sup>

39 Dies wird in Sektion III der vorliegenden Studie näher erörtert.

40 Wolfgang Hallet: Fictions of Space: Zeitgenössische Romane als fiktionale Modelle semiotischer Raumkonstitution. In: Ders./ Birgit Neuman (Hrsg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: transcript 2015, S. 81–113.

41 Ebd., S. 108.

42 Ebd.

Mit Blick auf die repräsentierte Raumpraxis und anschließend an den theoretischen Teil der Studie lässt sich in Hinblick auf das Gehen durch den Raum als Mnemotechnik die Fiktionalisierung des Raumes als Konstituierung eines Erinnerungsraumes präzisieren. Im spezifisch kognitiven ‚Wandeln‘ der Gräfin durch das nächtliche Oberammergau, das mit der Bedeutungseinschreibung einhergeht, lässt sich, auf Jan Rupp rekurrierend, eine Mnemotechnik der Antike identifizieren.<sup>43</sup> Anschließend an Aleida Assmanns Theorie der Erinnerungsräume<sup>44</sup> ist demnach festzustellen, dass von Hillerns Roman ein Doppelstatus zugeschrieben werden kann: Durch die Repräsentationsräume wird eine Bedeutung konstituiert, indem im Beschreiben der Topographie diese semantisiert und die fiktive Erinnerung durch den Vorgang des ‚literarischen Kartographierens‘ gespeichert wird, welches in der empirischen Wirklichkeit ‚wieder-holt‘<sup>45</sup> werden kann.

Das letzte Kapitel der dritten Sektion widmet sich sowohl den frühfilmischen Repräsentationen Oberammergaus, die am Beispiel Elias Burton Holmes erörtert werden, als auch den Kultur- und Dokumentarfilmen ab 1950. Ausgehend von Elias Burtons Holmes’ *Travelogue*-Film, der im Rahmen der Passionsspiele 1910 entstand, zeichne ich zunächst entlang der Studie Charles Mussers<sup>46</sup> die Repräsentation des Oberammergauer Passionsspiels innerhalb der Präsentationsform von sogenannten *Travelogue-Lectures* und später auch durch nicht lizenzierte, in New York gedrehte Reenactments nach, von denen letztere für sich eine authentische Repräsentation beanspruchen.<sup>47</sup> Bei den *Travelogue-Lectures* handelt es sich um Reiseberichte mit vermeintlich wissenschaftlichem Hintergrund, die unter Nutzung unterschiedlicher Medien einem heterogenen Publikum vorgetragen wurden. Dem folgend zeige ich, inwiefern zwischen dem *Travelogue*-Film, welcher zu Beginn im Rahmen der *Travelogue-Lectures* in Präsenz seines Verfassers visueller Bestandteil eines wissenschaftlichen Aufführungsdispositives war,<sup>48</sup> und den vorangegangenen Lectures sowohl von John L. Stoddard 1884 als auch Burton Holmes 1901, die ebenfalls in Form von Reiseberichten veröffentlicht wurden, Genealogien bestehen, die letztlich den Raum auf genannter literarischer Grundlage filmisch abbilden. Im Besonderen werden hier sowohl die Darstellung der Reisenden als auch der Oberammergauer:innen vor dem Hintergrund der Behauptung charakterlicher Kongruenz von Spieler:innen und Rolle als auch die Reisenden besprochen. Als theoretische Grundlage dient die Burton Holmes-Studie von Jennifer Lynn Peterson aus dem Jahr 2013,<sup>49</sup> welche die filmischen Mittel aufzeigt, die eine Medienkonvergenz zwischen literarischer Vorlage und filmischer Umsetzung forcieren, und darstellt, inwiefern die US-amerikanische Zuschauerschaft den Raum und die Reise nach Oberammergau mediatisiert erfährt. Abschließend betrachte ich die Kultur- und

43 Jan Rupp: Erinnerungsräume in der Erzählliteratur. In: Hallet / Neuman (Hrsg.): *Raum und Bewegung in der Literatur*, S. 181–194.

44 Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. 5., durchges. Aufl. München: Beck 2010.

45 Vgl. Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 154.

46 Charles Musser: Passions and the Passion Play. Theatre, Film and Religion in America, 1880–1900. In: *Film History* 5,4 (1993), S. 419–456.

47 Ebd., S. 445.

48 Jennifer Lynn Peterson: *Education in the School of Dreams. Travelogues and Early Nonfiction Film*. Durham: Duke UP 2013.

49 Ebd.

Dokumentarfilme ab 1950, wobei ich die These aufstelle, dass die überwiegende Mehrheit an Dokumentarfilmen zu Oberammergau einer Krisendramaturgie folgen, wie sie für das filmische Genre des *Direct Cinema* typisch ist.<sup>50</sup> Der filmische Raum wird als Repräsentation eines Proberaums besprochen, der, als Krisenheterotopie verstanden, den Entstehungsprozess zur Aufführung begleitet. Dabei evozieren die Regisseur:innen die Vorbereitungen auf die Passion als kritisches Moment, dessen Heilung in intertextueller Referenz auf das christliche Heilungskonzept des mittelalterlichen Passionsspiels und den Pestmythos erst mit der Aufführung eintritt. Perfektioniert wurde diese Dramaturgie durch Jörg Adolphs Dokumentarfilm *Die große Passion* (D 2011), welche den Spielleiter Christian Stückl und sein Regieteam als Krisenmanager ins Zentrum der Geschichte stellt. Die untersuchten Dokumentarfilme umfassen den Zeitraum der 1960er Jahre bis 2020 (mit Ausnahme der Passionsdokumentationen 1990, 2000, 2010). Eine Zäsur stellt der Dokumentarfilm *Die ewige Passion*<sup>51</sup> anlässlich der Passionsspiele 1970 dar. Vor dem Hintergrund der Antisemitismusdebatte unterstellen die Autoren und Regisseure Roman Fink und Horst Schwarzer den Oberammergauer:innen, die antisemitischen Tendenzen des Spiels, getrieben von finanziellem Eifer, aufrechterhalten zu wollen. Die angespannte Situation äußert sich in einem Misstrauen der Oberammergauer:innen gegenüber Medienvertreter:innen, was der Film ebenfalls auf einer Metaebene reflektiert. 2020 entstanden im Auftrag des Bayerischen Rundfunks die beiden Dokumentarfilme *Oberammergau steht Kopf* von Brigitte Kornberger und *Oberammergau im Ausnahmezustand* von Jutta Schön, welche beide die coronabedingte Absage der Passionsspiele thematisieren. Stückl negiert u. a. in Schöns Dokumentation eine in der Konzeption des mittelalterlichen Passionsspiels entsprechende Heilungswirkung im Angesicht der Coronakrise, obwohl die Regisseurin des Films versucht, einen Vergleich mit der Pest aufrechtzuerhalten. Letztlich zeugt dieser Schritt einmal mehr von den reformatorischen Ansätzen Stückls, die anstelle des Geistlichen Spiels in ihrem Selbstverständnis ein Schauspiel auf biblischer Grundlage zur Aufführung bringen.

Die vierte Sektion widmet sich auf der Grundlage von Reisebroschüren den Reisedispositiven des Passionsspiels und zeigt auf, inwiefern der Übergang von den Utopien, die innerhalb von Repräsentationsräumen evoziert wurden, zur Raumrepräsentation und der Raumpraxis vollzogen wird. Durch die Beschreibung unterschiedlicher Reiseräume lassen sich nicht nur Rückschlüsse über die Heterogenität der Besuchergruppen ziehen, sondern auch der heterotope Charakter des Passionsortes beschreibbar machen. Aus raumtheoretischer Perspektive stelle ich mir hierbei die Frage, wie unterschiedliche Räume Oberammergaus – in ihrem Verhältnis zum Ort als feste Konstellation in seinem geographisch-historischen Verständnis begriffen – produziert wurden und das Oberammergauer Passionsspiel zu einem massentouristischen Phänomen avancieren konnte. Als quellenanalytische Grundlage dienen mir die bislang von der Forschung nicht evaluierten ‚Passionsprospekte‘, welche, als Reisedispositive verstanden, nicht nur durch ihre topologischen

50 Johannes Geng: Das Direct Cinema als Zäsur in der Medienkulturgeschichte des Sehens. In: Carsten Heinze / Thomas Weber (Hrsg.): *Medienkulturen des Dokumentarischen*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2016, S. 85–99.

51 *Die ewige Passion* (BRD 1970, R: Roman Fink / Horst Schwarzer), Dokumentarfilm Bayerischer Rundfunk.

Eigenschaften als Repräsentationsräume einen entscheidenden Beitrag zur Konstituierung und Institutionalisierung Oberammergaus geleistet haben, sondern ebenso – von historischem Interesse geleitet – Informationen zur Raumrepräsentation und Raumpraxis enthalten. Dem vorgestellten Begriff des Reisedispositivs sind somit zwei Aspekte inhärent: Einerseits lassen sich Passionsprospekte als Repräsentationsraum benennen, der produktionsästhetisch eine (Re)Semantisierung und rezeptionsästhetisch eine mediatisierte Erfahrung des Raumes ermöglicht. Andererseits lassen sich in Anlehnung an die raumhistorischen Forschungen Karl Schlögel<sup>52</sup>, aufgrund der kartographischen Eigenschaften des Materials, Rückschlüsse zu den Raumpraxen ziehen, deren Grundbedingung die von David Harvey beschriebene Zeit-Raum-Kompression<sup>53</sup> darstellt. Weiterhin sind in diesem Zusammenhang die technologischen Entwicklungen des Reisens und deren Medialität zu berücksichtigen, welche entschieden dazu beigetragen haben, die konzipierten Itinere zu realisieren.

Auf dieser Grundlage lassen sich aus dem Quellenmaterial zwischen 1880 und 1960 vier epochale Entwicklungen benennen: (1.) die frühen Pauschalreisen von 1890–1910, die den Übergang von Pilgerreise zum modernen Massentourismus beschreibt; (2.) die ersten Versuche Oberammergaus, sich als Tourismusort zu etablieren zwischen den Kriegsjahren 1922 und 1930; (3.) die Jubiläumsspiele 1934, welche vom NS-Regime beeinflusst auch andere Reisegruppen adressierten; sowie (4.) die Spiele 1950 und 1960, die sowohl durch die Kommerzialisierung geprägt sind als auch einmalig die Anreise mit dem Flugzeug ermöglichten und damit den Reiseraum am radikalsten komprimierten.

Die fünfte Sektion der Studie betrachtet die Raumrepräsentation und Raumpraxis vor Ort und ist in zwei Abschnitte unterteilt. Der erste Abschnitt widmet sich der Frage, wie sich die Geschichte des Passionsdorfs als Mythos in den Raum eingeschrieben hat und inwiefern die Mythen durch szenographische Arbeiten dekonstruiert werden. Während die Lüftlmalerei und das sogenannte Pestspiel den konstitutiven Moment der Passionsspiele in Oberammergau mithilfe der Fassadenmalerei und des Dramas mythologisieren, dekonstruiert Robert Wilson in seiner Installation *14 Stations* – einer Interpretation des Kreuzweges – sowohl christliche als auch historische Mythen. Im ersten Unterkapitel skizziere ich entlang der Arbeiten des Lüftlmalers Franz Seraph Zwinck die Tradition der Fassadenmalerei in Oberammergau. Am Beispiel der Lüftlmalerei am Pilatushaus zeige ich deren mediale Spezifik auf, die im übertragenen Sinn die Technik des Trompe-l'Œil darstellt. Hier ist es die mediale Spezifik der Malereien, welche die Fragen nach Wirklichkeit und Künstlichkeit stellt, die sich im Allgemeinen auch auf den Passionsort übertragen lassen. Eine mythologisierende Intention pflegt dagegen die Lüftlmalerei an der Fassade des Haus Heinzellers, die in den 1950er Jahren von Karl Gries gestaltet wurde. Gries' Malerei perpetuiert eine Oberammergauer Passion, indem sie den heilsgeschichtlichen Sinn des Passionsspiels um die historische Bedeutung des Gründungsmythos erweitert.

Perpetuiert wird der Gründungsmythos des Passionsspiels ebenso seit 1933 durch die Aufführungen von Leo Weismantels *Die Pest. Anno 1633*, – im Volksmund ‚Pestspiel‘

52 Karl Schlögel: *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 2006.

53 David Harvey: Zeit und Raum im Projekt der Aufklärung. In: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften*. 6,3 (1995): Macht-Wissen Geographie, S. 345–365.

genannt – das die Geschichte der historischen Figur Kaspar Schissler beschreibt, der die Pest in das Dorf getragen haben soll, woraus das Gelöbnis der Dorfbewohner resultierte, das Passionsspiel aufzuführen, wenn Gott sie von der Krankheit befreie. Das Kapitel beschreibt zunächst Entstehung und Inhalt des Pestspiels und anschließend die Unterschiede zur Fassung von Martin F. Wall. Es folgt eine Dramenanalyse der Fassung Walls, die als textliche Grundlage für Stückls Inszenierung 2019 diente, wobei hier anhand von Figuren sowie der Handlung Ähnlichkeiten zur heilgeschichtlichen Dramaturgie der Passionsgeschichte festgestellt werden. Während in Weismantels Fassung Abweichungen von historischen Gegebenheiten auszumachen sind, schleicht sich in der Dramaturgie Walls ein Determinismus ein, der an mehreren Stellen Analogien zur Passionsgeschichte aufweist, die auch implizit und explizit in der Inszenierung von 2019 dargestellt wurden. Der Darstellung profaner und säkularisierter Lebensweisen der Gemeinde (Kapitalismus als Religion, konkret auch der Bruch der Zehn Gebote) wird hier die Seuche gegenübergestellt, die als Katalysator zur Rückkehr zu einer religiösen Ordnung fungiert. Die Aufführung des Gelübdespiels ist hierbei als Reenactment des Gründungsmythos der Passionsspiele perspektiviert, wodurch Fragen des Rewritings historischer Narrative in den Vordergrund rücken, die durch die Aufführungsform einen affizierenden und affirmativen Einfluss auf die Zuschauenden haben.

Auf der theoretischen Grundlage Paul Divjaks *Integrativer Inszenierung*<sup>54</sup> und Juliane Rebentischs Reflexionen zur Ästhetik der Installation<sup>55</sup> wird Robert Wilsons Installation *14 Stations* betrachtet. Ausgehend von der Kontroverse im Vorfeld der Installation, die in einem Referendum gipfelte, wird gezeigt, inwiefern durch die Installation eine Destabilisierung des Ortes bestrebt wird und gängige christliche und historische Topoi zur Disposition gestellt werden. Dies geschieht durch Aneignung der Performativität des Kreuzweges in Verbindung mit einer scheinbar arbiträren Bildersprache und mit der abstrakten Ambiguität der verwendeten Zeichen, welche die Teilnehmenden nicht im Sinne der Passionsmediation affiziert. Indem stattdessen Bilder gezeigt werden, die sowohl auf die Ortsspezifität (u. a. Alpen, Handwerk), die Passionsgeschichte als auch auf religiöse Gemeinschaften verweisen (Shaker) und diese um popkulturelle Elemente ergänzt werden, eröffnet die Installation den Partizipierenden neue Erfahrungsräume.

Der zweite Abschnitt der fünften Sektion betrachtet das Passionstheater und seine Bühne(n) und skizziert dabei nicht nur den architektonischen Wandel, sondern stellt auch konkrete Brüche mit tradierten Raumgefügen heraus. Die Annahme, Oberammergau habe das mittelalterliche Passionsspiel konserviert, wird mit Blick auf die architektonischen Entwicklungen der Bühne revidiert. Eine prägnante, chronologische Beschreibung des Bühnenwandels stellt in der Forschung zu Oberammergau bislang ein Desiderat dar. Unter Rückgriff auf Aquarelle, Zeichnungen, Photographien und in Bezugnahme auf ausgewählte historische Beschreibungen zu den jeweiligen Epochen, die sich als ‚Umbrüche‘ architektonisch manifestieren, wird das Passionstheater unter Nikolaus Unhoch, Carl Lautenschläger, Raimund Lang bis hin zu Stefan Hageneiers rezenten Neuerungen

54 Paul Divjak: *Integrative Inszenierungen. Zur Szenografie von partizipativen Räumen*. Bielefeld: transcript 2014.

55 Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

beschrieben und in den jeweiligen zeitgenössischen (theater-)architektonischen und künstlerischen Kontext gesetzt.

Ein einmalig historischer Bruch mit tradierten Raumgefügen wurde 1977 bei der sogenannten Rosner-Probe angestrebt. Bei der Rosner-Probe handelt es sich um acht Aufführungen, die auf der Grundlage des barocken Oberammergauer Passionsspieltextes *Passio Nova*<sup>56</sup> als Probespiel unter der Leitung von Hans Schwaighofer erarbeitet wurden. Ziel dieser Probe war es, eine Entscheidung über einen neuen textlichen und inszenatorischen Ansatz zu treffen, welcher die dem Daisenberger-Text inhärenten Antijudaismen mithilfe allegorischer Figuren umgeht. Der historischen Darstellung, die sich im Nazarenerstil Langs Ausdruck verschafft, wurde ein phantasievolles, barockes Spiel entgegengesetzt. Obgleich die Rosner-Probe ihrerzeit ein hohes mediales Echo hervorbrachte, fehlt es bislang an grundlegend wissenschaftlichen Betrachtungen, die das Spiel in den raumhistorischen Kontext stellen. Einen Versuch, von der Bühnenästhetik Langs abzukehren und ein neues Bühnenbild zu gestalten, gab es erst 1990 mit dem Antritt Christian Stückls als Spielleiter. Aus den Protokollen des Passionsspielkomitees sowie regionaler und überregionaler Berichterstattungen zeichnete sich zu Beginn von Stückls Arbeit an der Passion eine Kontroverse um das Bühnenbild ab. Ein vergleichender Blick der ‚Lebenden Bilder‘ der Passionsspiele 1930 (Lang) und 1990 (Stückl) offenbart, dass sich die Ästhetik kaum geändert hat. Die Rückkehr zum Bühnenbild von Georg Johann Lang von 1930, das mit einem jahrelangen Rechtsstreit in Verbindung steht, scheint die Annahme zu bekräftigen, dass Stückls Reformbestreben ausgebremst werden sollte. Dass das Bühnenbild das Potenzial hat, den Raum Oberammergau neu zu schreiben, zeigt Hageneiers Bühnenbild zur Passion 2000. Mit dem neuen Bühnenbild hält eine neue Ästhetik Einzug, die sich gegenüber der vorangegangenen durch eine veränderte Farbgebung auszeichnet und sich, dem Selbstverständnis folgend, historischer Akkuratess verschrieben hat.

Das offene Bühnendach im Passionstheater ist der Ausgangspunkt zur Diskussion um eine spezifische Ästhetik des Passionsspiels in Oberammergau, deren Ziel eine räumliche Mutation darstellt, bei der eine komplette Transformation des Alpenortes in das heilsgeschichtliche Jerusalem umgangen wird. Dies geschieht durch eine visuelle, atmosphärische Mischung des Bühnenbildes mit der alpinen Berglandschaft. Diese räumliche Mutation lässt sich mit Verweis auf Bernhard Waldenfels<sup>57</sup> in Analogie zu Plessners Körper-Leib-Dualismus als mimetische Differenz beschreiben, die sich zwischen der Räumlichkeit der Aufführung und dem Aufführungsort entfaltet, von denen letzterer durch seine Raumrepräsentationen geprägt ist. Die hierdurch erzeugte Diskrepanz ist als neuralgischer Punkt in der Raumproduktion zu bewerten, mithilfe dessen das Passionsspiel auch zu propagandistischen Zwecken während der NS-Zeit instrumentalisiert werden konnte. Hitlers messianische Inszenierung, so meine These, konnte nur durch eine räumliche Re-semantisierung des bereits imaginativ besetzten Ortes und in Verbindung zur Aufführung des Passionsspiels, auf dessen Semiotik deutlich verwiesen wird, in einem komplexen raumproduktiven Prozess funktionieren. Hier lassen sich bereits Ansätze in

56 Für eine Textfassung vgl. z. B. Ferdinand Rosner: *Bitteres Leiden. Oberammergauer Passionsspiel. Text von 1750*, hrsg. von Otto Mausser. Leipzig: Hiersemann 1934.

57 Bernhard Waldenfels: Die Bühne als Brennpunkt des Geschehens. In: Ulrike Haß / Norbert Otto Eke / Irina Kaldrack (Hrsg.): *Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater*. Boston: Brill 2014, S. 13–26.

den Ausführungen Hermine Diemers erkennen, welche in der Evokation der Kompensationsheterotopie des Alpenidylls<sup>58</sup> den Raum Oberammergau mit einem katholisch fundierten Nationalismus beschreibt, der sich genealogisch-intertextuell im *Offiziellen Führer* zu den Passionsspielen 1934 fortschreibt.

Mit Blick auf die Souvenirs des Passionsspiels als Relikte des Raumes wird die Studie in der letzten Sektion mit der Frage abgeschlossen, inwiefern Oberammergau über Medien ein Gedächtnis konstituiert, das nicht nur dazu beiträgt, den Ort und das Ereignis in ihrer Absenz in Erinnerung zu behalten, sondern auch für kommende Passionsspiele aufzubereiten. Hierfür bediene ich mich Aleida Assmanns Theorien zu Erinnerungsräumen, in welchen sie postuliert, dass Orte kein immanentes Gedächtnis haben, sondern auf Medien angewiesen sind, um Erinnerungen hervorzurufen. Souvenirs werden hierbei vor dem Hintergrund einer *ars memoria* als gedächtniskonstitutiv verstanden und umfassen nicht nur die berühmten Herrgottschnitzereien, sondern auch Merchandise-Artikel und persönliche Erinnerungen, die selbst wiederum Repräsentationsräume für die kommenden Passions-Saisons darstellen können.

58 Vgl. Kopf: *Alpinismus – Andinismus*.



Die vorliegende Studie wurde im Januar 2023 am Fachbereich Philosophie und Philologie der Johannes Gutenberg-Universität Mainz als Dissertationsschrift angenommen (D77). Das vorliegende Buch entstand im Rahmen des Forschungsprojekts „Das Dorf Christi. Institutionentheoretische und funktionshistorische Perspektiven auf Oberammergau und sein Passionsspiel im 19. bis 21. Jahrhundert.“ Das Projekt und die Drucklegung dieses Buches wurden gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG).



Umweltschonend gedruckt auf Circle Offset Premium White  
(100% Recyclingpapier, Blauer Engel).

#### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese  
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2026 Neofelis Verlag GmbH, Berlin

Alle Rechte vorbehalten.

Die automatisierte Analyse des Werkes, um daraus Informationen  
insbesondere über Muster, Trends und Korrelationen gemäß § 44b UrhG  
(„Text und Data Mining“) zu gewinnen, ist untersagt.

Umschlaggestaltung: Marija Skara,  
unter Verwendung eines Oberammergauer Stadtplans, © Gemeindearchiv Oberammergau.

Lektorat: Neofelis Verlag (eh)

Satz: Hauptsatz, Susanne Lomer

Druck: winterwork, Borsdorf

ISBN (Print): 978-3-95808-516-9

ISBN (PDF): 978-3-95808-616-6

[www.neofelis-verlag.de](http://www.neofelis-verlag.de)

Neofelis Verlag GmbH, Kuglerstr. 59, D-10439 Berlin, [info@neofelis-verlag.de](mailto:info@neofelis-verlag.de)