

“Valc sora le Theater de Marèo” – Bemerkungen zum Theater in Enneberg

Ein bislang kaum bekanntes und beachtetes Dokument Jepele Frontulls als kulturgeschichtliches Zeugnis

André Comploi

1. Einleitung

Im Zuge meiner theater- und musikwissenschaftlichen Untersuchungen für meine Diplomarbeit¹ über Angelo TREBOS und Jepele FRONTULLS *Le ciastel dles stries*² stieß ich auf ein Dokument, auf das sich bald mein Interesse konzentrieren sollte, da es aus verschiedenen Gründen besondere Beachtung verdient.

CLARA (1984) fügt in ihrer Innsbrucker Diplomarbeit die Kopie einer Handschrift Jepele FRONTULLS (1887) bei, die “nur den gesprochenen Text [sc. von *Ćiastel*] enthält”.³ Für mich war das insofern ein Novum, als dieses Manuskript in keinem anderen mir bekannten Sekundärwerk erwähnt oder gar besprochen wurde. Ich konnte es mir nun nicht verwehren, die bislang unberücksichtigten bzw. unbekanntenen Seiten mit meinen eigenen Augen anzusehen und zu fotografieren. Und tatsächlich wurde meine Neugierde belohnt, da ich bei der Begutachtung der Originale, die sich in Privatbesitz von Jep Agreiter (de Brach) befinden, eine große Überraschung erleben durfte: ich stellte fest, dass die von CLARA abgelichteten zwei Seiten nur eine Hälfte des insgesamt vierseitigen Do-

¹ Dieser Artikel stützt sich im Wesentlichen auf die im Zuge meiner Diplomarbeit (COMPLOI 2006) gewonnenen Erkenntnisse.

² Fortan als *Ćiastel* abgekürzt.

³ CLARA 1984, 64. Es handelt sich dabei allerdings nicht um die gesprochenen Dialoge des gesamten Stückes, sondern lediglich um die Liedtexte.

kuments ausmachen. Der Auswahl einiger Lieder aus dem *Ćiastel* geht nämlich ein etwa zweiseitiger Text voraus unter dem Titel *Valc sora le Theater de Marè* (“Etwas über das Theater in Enneberg”). Dabei handelt es sich hauptsächlich um Bemerkungen zu den – teilweise bislang unbekannt – Entstehungs- und Auf-führungsbedingungen von *Ćiastel*.⁴ Auf den zweiten Teil des Dokuments, in dem ausgewählte Liedtexte der *opereta* wiedergegeben werden, soll im vorliegenden Artikel nicht näher eingegangen werden. Es sei aber erwähnt, dass der in meiner Diplomarbeit näher ausgeführte Vergleich dieser Texte mit den originalen Liedern im erhaltenen autografen Textbuch TREBOS sich als aufschlussreich erwiesen hat, insbesondere für die Beurteilung der musikalischen Verarbeitung des textlichen Materials von Seiten FRONTULLS. Außerdem sind in diesem zweiten Teil der *Bemerkungen* einzelne Textpassagen, ja bisweilen ganze Strophen angeführt, die an keiner anderen Stelle – nicht einmal im autografen Textbuch – schriftlich fixiert sind.

Im Zentrum dieses Artikels steht also der erste Teil der *Bemerkungen*, der nun ausführlicher besprochen und mit anderen Quellen verglichen werden soll, um so einige neue Erkenntnisse über das Wesen des ersten ladinischsprachigen Theaterstücks und dessen kulturhistorischen Kontext zu präsentieren.

2. Die Theater- und Volksliedsituation im Gadertal des ausgehenden 19. Jahrhunderts

Bemerkenswert ist bereits der erste Satz FRONTULLS, der gewissermaßen die an Kühnheit grenzende Extravaganz des “Theaterprojektes” impliziert. TREBOS und FRONTULLS Idee, ein ladinisches Theaterstück mit Musik zu kreieren und aufzuführen, war tatsächlich neuartig und in gewisser Hinsicht auch wagemutig, wie sich bei der Betrachtung der damaligen Theatersituation herausstellen wird.

Die 1957 vom damaligen Studenten Fonso Willeit ausgehende Enneberger Wiederbelebung von TREBOS und FRONTULLS zweitem und letztem gemeinsamem “Musiktheaterwerk” *Le scioz da San Jènn* veranlasste 1958 Karl Felix WOLFF, im “Schlern” einen Artikel unter dem Titel *Vom ladinischen Bühnen-Leben* zu verfassen. Wenn er darin nun über das Schauspielwesen in Ladinien berichtet, ist anzunehmen, dass er sich hauptsächlich auf von ihm nicht belegte mündliche Quellen stützt, die er entsprechend ausschmückt:

⁴ Ich nenne das Dokument fortan *Bemerkungen*.

Seit uralten Zeiten wurden im Dolomiten-Gebiete Volksschauspiele aufgeführt, die sich großer Beliebtheit erfreuten. Man spielte an windstillen und sonnigen Plätzen im Freien. Der Boden wurde mit Brettern belegt, um die Kälte abzuhalten. Die Bühne war etwas erhöht, so daß die Darsteller von der Sonne hell beleuchtet wurden, während die Zuschauer den Sonnenschein im Rücken hatten. Bevorzugt waren dabei der Fasching und die Mittagszeit. An solchen Tagen wurde oft mittags gar nicht gekocht.⁵

Und im Vorwort zu seinen Dolomitensagen schreibt WOLFF bereits 1944 über die ladinischen Freilichtbühnen:

Während der Pausen (aber nicht während des Spiels) wurde stehend gegessen. Besonders ergreifende Auftritte mußten mehrmals wiederholt werden. Bei Sonnenuntergang [...] eilte man in die Häuser, und nun erst wurde gekocht. Die Bühnenkünstler verstanden sich meist auch auf das Vortragen von Liedern und auf das Erzählen.⁶

Laut WOLFF gab es außerdem “Schauspiele, die auch mit musikalischen Darbietungen verbunden waren und meist Überlieferungen und Sagen, im Fassatal auch uralte Kriegserinnerungen zum Gegenstande hatten”.⁷ Eine derartige Schauspieltradition, wie es sie in den benachbarten Tälern – beispielsweise eben im Fassatal – und den übrigen deutsch- und italienischsprachigen Gebieten Tirols gab, ist für das Gadertal nicht belegt, sodass diesbezügliche Forschungen bislang erfolglos blieben.⁸ Umso verblüffender erscheint die Tatsache, dass das Museum für deutsche Volkskunde in Berlin Anfang des 20. Jahrhunderts beim Erwerb von Objekten aus dem Bereich der Volksschauspielausstattung unter anderem Masken von einem Nikolausspiel aus Enneberg ersteigerte.⁹ Das bisherige Fehlen jeglicher schriftlicher Aufzeichnung in Ladinien – im Gegensatz zu anderen Städten und Dörfern in Südtirol – beweist aber nicht die Absenz einer regen Schauspieltradition (geistliche Spiele und Brauchtumsspiele), wie sie sich im Gebiet des heutigen Nord-, Süd- und Osttirol vom 15. bis 19. Jahrhundert durchaus einheitlich – wenn auch in der Form sehr vielfältig – entwickelt hatte. Es ist also sogar sehr wahrscheinlich, dass sich auch das Gadertal von der Spielfreude der benachbarten Täler und Dörfer mitreißen ließ und sich

⁵ WOLFF 1958, 189.

⁶ WOLFF 2003¹⁶, 12 (= Vorwort zur 8. Auflage, 1944).

⁷ WOLFF 1958, 189.

⁸ Cf. DORSCH 1967, 72.

⁹ Cf. SCHMIDT 1962, 28. Es war bisher leider nicht möglich, einen diesbezüglich einschlägigen Artikel aus den “Mitteilungen aus dem Verein der Sammlung für Deutsche Volkskunde zu Berlin” einzusehen *Die Entwicklung der kgl. Sammlung für deutsche Volkskunde seit dem Jahre 1904* von Karl BRUNNER (IV/2, 1913, 134–137), da der entsprechende Band in der angefragten Bibliothek nicht auffindbar ist.

auch hier *Volksschauspiele*¹⁰ verbreiteten und aufgeführt wurden, wenn auch vermutlich in deutscher Sprache. Den Untergang derselben kann man wohl auf die Zeit der thesesianischen und josephinischen Verbote zurückführen sowie auf die noch rigorosere Prohibition in der Zeit der bayerischen Besetzung im Zuge der Napoleonischen Kriege.

Vor dem Hintergrund eines theatergeschichtlichen Vakuums im 19. Jahrhundert¹¹ erscheint also FRONTULLS zunächst frappierend anmutender Hinweis auf den Novitätswert der unter anderem von ihm initiierten Theateraktivität im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts nicht mehr verwunderlich.

Unter einem ähnlichen Blickwinkel ist auch die Volksliedtradition zu betrachten. FRONTULL selbst gesteht nämlich in den *Bemerkungen*:

Ćianćes te nosc lingaz ne n'èl da còsc tomp ćiamó oramai degünes, almanco n'en aldîn mai da jont ćiantenn. Iu y mio compagn Angelo Trebo [...] èsson ienn orü arjigné val' ćianćes lades por i fà l'aorela cörta ai lades.¹²

Lieder in unserer Sprache gibt es in dieser Zeit noch fast keine, zumindest hat man nie welche von Leuten singen hören. Ich und mein Freund Angelo Trebo [...] hätten gerne einige ladinische Lieder geschaffen, um den Ladinern Kurzweil zu bieten.

Auf der anderen Seite schreibt Helga [DORSCH-] CRAFFONARA:

Schon als Kind war er [sc. Jepele FRONTULL] – wie er selbst erzählt hat – im Hause Bruder Willrams in Bruneck immer wieder aufgefordert worden, ladinische Lieder zu singen, was wiederum ein Hinweis auf das Vorhandensein einer gesungenen Tradition ist.¹³

In Anbetracht von FRONTULLS direkter Aussage in den *Bemerkungen* wird nun die Authentizität dieses von DORSCH zitierten Berichts von Hans Frontull, Sohn des Komponisten, in Frage gestellt.

¹⁰ Unter *Volksschauspiel* versteht man “das von bäuerlichen Kreisen und für bäuerliche Kreise dargestellte Stück ohne Nennung des Verfassers, das auf Tradition beruht, als Brauchtum empfunden und mit nicht illusionsmäßig-theaterhafter Aufmachung gespielt wird. Dieses Volksschauspiel ist grundsätzlich anders strukturiert als Erscheinungsarten eines modernen Theaterbetriebes, wie sie unter den Bezeichnungen Volkstheater, Volksstück, volkstümliches Spiel, Bauerntheater, Laienspiel oder unter ähnlichen Namen begriffen werden können” (POLHEIM 2002, 11).

¹¹ Es sei erwähnt, dass das von Helga DORSCH in Enneberg aufgefundene Stück “Eine sonderbare Debatte im Unterhause eines gewissen Krieges, vorgefallen im Winter des Jahres 1878” noch vor dem *Ćiastel* (also vor 1884 – genaue Angaben Fehlen) in Enneberg aufgeführt wurde; das Stück sollte zur Belehrung und Unterhaltung dienen, der Erlös einem guten Zweck zufließen (cf. DORSCH 1967, 74).

¹² FRONTULL 1887 (Übertragung in die moderne Grafie, auch im Folgenden; Übersetzung A. C.).

¹³ CRAFFONARA 1997, 268. Es sei erwähnt, dass DORSCH, wie im Übrigen auch die anderen Forscher, FRONTULLS *Bemerkungen* nicht kannten.

Es könnte aber auch sein, dass FRONTULL tatsächlich aufgefordert wurde, ladinische Lieder vorzutragen, was er allerdings schlichtweg ablehnen musste, da er keine ladinischen Lieder kannte. Für den Fall, dass er tatsächlich ladinisch sang, muss es sich meines Erachtens um den Vortrag von Relikten (z.B. Kinderreimen, Spinnliedern o.Ä.) einer bereits versunkenen ladinischen Volksliedtradition handeln. Aufgrund von FRONTULLS Aussage in den *Bemerkungen* ist nämlich anzunehmen, dass das urtümliche ladinische Volkslied schon vor der Mitte des 19. Jahrhunderts untergegangen sein muss. Diese These wird teilweise auch von der Musikforschung bestätigt.

Als nämlich zu Beginn des 20. Jahrhunderts “der Liedschatz des Vielvölkerstaates gehoben und veröffentlicht werden sollte” und “unter dem Vorsitz von Theodor Gartner von der Innsbrucker Romanistischen Lehrkanzel ein eigener ‘Arbeitsausschuß für das ladinische Volkslied’ Aufzeichnungen in die Wege leitete”,¹⁴ kam man letztendlich zum Ergebnis, “daß die musikalische Volkskultur auf Kinderlieder, volkstümliche Lieder aus dem ausgehenden 19. Jh. [...] zusammengeschrumpft war, zugunsten des deutschtirolischen Repertoires”.¹⁵ Deutsche Lieder herrschten auch im Bereich des liturgischen Gesangs vor, wie WALLNER (1970) durch seine Untersuchung der Liederhefte der Enneberger Kirchensinger nachweisen konnte.

Für das enzyklopädische Werk *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild* (“auf Anregung und unter Mitwirkung weiland seiner kaiserl. und königl. Hoheit des durchlauchtigsten Kronprinzen Erzherzog Rudolf...”) schrieb Johann ALTON einen Beitrag unter dem Titel “Dialect und Dialectdichtung der Ladinen in Tirol”, in dem über das Volkslied, das er offenbar auch zur Volksdichtung zählt, Folgendes zu lesen ist:

Die Volkspoesie ist das naiv-objektive Product poetischer Eindrücke auf eine bestimmte Gesamtheit, die durch Sprache, Abstammung, Sitten und Nationalität zusammengehalten wird; die Volkspoesie kann nur dort gedeihen, wo das Bewußtsein der Zusammengehörigkeit herrscht, dieses Bewußtsein fehlt aber den Ladinern Tirols [...]. Auch scheint es an Begebenheiten gefehlt zu haben, die sich in historischen Volksliedern hätten spiegeln können; nicht einmal das Liebeslied, welches ja bekanntlich den größten Theil der Volkslieder in anderen Ländern auszumachen pflegt, hat in Ladinien ein Heim gefunden, ebenso wenig das Jägerlied.¹⁶

¹⁴ DORSCH 1998, 261.

¹⁵ KOSTNER/VINATI 2004, 76.

¹⁶ ALTON 1893, 354–355.

Helga DORSCH (CRAFFONARA 1997, 252) widerspricht ALTON insofern, als jedes Tal seine eigenen “historischen Ereignisse” aufweise und auch das ladinische Bewusstsein seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts dokumentiert sei.¹⁷

Faktum ist aus heutiger Sicht, dass die “verschämt gehütete Volksüberlieferung, die es bestimmt gegeben hat [...] in Ladinien in aller Stille untergegangen” ist und man heute “kaum Hinweise auf alte Volkslieder findet”:¹⁸

Man muß davon ausgehen [...], daß das heute in den ladinischen Tälern verbreitete und im Volk lebendige Liedgut – mit der einen oder anderen Ausnahme – höchstens 100 Jahre alt, von den Verfassern her bekannt und heute zum überwiegenden Teil veröffentlicht ist, obwohl es vielfach auch mündlich tradiert wird. Das schließt aber nicht aus, daß es nicht schon früher eine anonyme und mündlich überlieferte Musiktradition gegeben hat.¹⁹

Hat sich also auf der einen Seite “nur wenig an ladinischem Liedgut in die neue Zeit hinübergerettet”,²⁰ gab es in den letzten Jahrzehnten vor der Wende zum 20. Jahrhundert eine kulturelle Erneuerung. Dabei entstand unter maßgeblicher Beteiligung Jepele FRONTULLS ein neues Liedgut, das heute als das “ladinische Volkslied” schlechthin angesehen wird.²¹ Da man aber in den meisten Fällen die Autoren kennt, sollte man korrekterweise nicht von *Volksliedern* sprechen, sondern vielmehr von *populären* oder *volkstümlichen Liedern*.

3. *Le Ćiastel dles stries*: Entstehung, Vorlagen, Zweck

Im Nachhinein ist es sehr schwierig, den Entstehungsprozess des ersten ladinischen Theaterstücks zu rekonstruieren,²² da wir uns nur auf sehr sporadische schriftliche Informationen stützen können. Einen Hinweis finden aber wir in einem Brief Angelo TREBOS an Jepele FRONTULL im März 1884:

Die beabsichtigte Operette [sc. *Le Ćiastel dles stries*] hoffe ich, wenn nichts dazwischen kommt, nach den Osterferien Dir zur Componierung einsenden zu können. Ich werde mich

¹⁷ Cf. hierzu RICHEBUONO 1982, passim und BRIX 1985, passim.

¹⁸ CRAFFONARA 1997, 255.

¹⁹ CRAFFONARA 1997, 251.

²⁰ KOSTNER/VINATI 2004, 10.

²¹ Cf. CRAFFONARA 1997, 255.

²² Die zweite *opereta*, *Le scioz da San Jênn*, ist 1885 entstanden und erst 1898 zum ersten Mal aufgeführt worden.

nur mit dem befassen, was sich auf das idyllische [sic!] Landleben unserer Landsleute bezieht und um nicht den Gesang zu erschweren werde ich mich ziemlich viel auf Prosa verlegen.²³

Dieser Stellungnahme entnehmen wir in erster Linie, dass sich TREBO und FRONTULL offensichtlich schon zuvor geeinigt hatten, eine “Operette” zu schaffen, d.h. ein Theaterstück mit musikalischen Einlagen. Dabei war auch die Rollenverteilung klar: FRONTULL sollte sich um die Musik kümmern, sobald ihm TREBO den Text “liefern” würde. TREBO scheint bei der Auswahl von Inhalt und Form freie Hand gehabt zu haben, wobei er sich “um nicht den Gesang zu erschweren” formal auf Prosa konzentrierte,²⁴ und sich inhaltlich auf das Idyllische im Landleben seiner Landsleute beschränken wollte. Die Tatsache, dass sich TREBO letztendlich kaum *nur* – wenn überhaupt – auf das Idyllische im Landleben der Ladiner beschränkt hat, weist wohl darauf hin, dass er beim Verfassen des Briefes zwar einige Grundgedanken (das Stück spielt in der Heimat; es geht um die Landsleute), aber noch keine genaue Handlung im Kopf hatte.

Recht treffend beschreibt FRONTULL in seinen *Bemerkungen* die Quintessenz des Stückes: *Ćiastel* sei “eine kleine originale Geschichte aus dem Ladiner-Tal”, in der “man genau den Charakter der Ladiner und den Aberglauben an Hexen, Geister etc. etc.” sehe. Damit ist einerseits klargestellt, dass es für das Stück keine wirkliche stoffliche Vorlage gegeben hat, andererseits wird dadurch aber deutlich gemacht, dass gerade die damalige Gesellschaft mit ihren Eigenheiten TREBO als Vorlage diente. So hat der Autor zum einen soziale Strukturen in das Stück eingearbeitet, wollte aber zum anderen auch durch das Stück das Verhältnis der Ladiner zu den Traditionen, Überlieferungen und Sitten darstellen.

Das besondere Interesse TREBOS, Sagenelemente in seine Stücke einzubauen, ist sicherlich einerseits in Zusammenhang mit “der sagensammelwütigen Zeit des vorigen Jahrhunderts”²⁵ zu sehen, andererseits kann man es einfach darauf zurückführen, dass gerade die Sagen einen wichtigen Teil der ladinischen Kultur einnahmen:

²³ Angelo TREBO: Brief an Jepele Frontull vom 17.3.1884.

²⁴ Dieses Argument scheint unlogisch, da es für den Tonsetzer an sich einfacher sein müsste, wenn der Text einem gewissen Versschema folgt, Strophen und somit eine bereits im Vorhinein gegliederte Form aufweist. Vielleicht wollte TREBO aber nur eine übertriebene Ansammlung von lyrischen Partien vermeiden, die den logischen Handlungsfluss erschwert hätten.

²⁵ KINDL 1982, 41.

Noch bis vor 200 Jahren glaubte man allgemein, Berggegenden seien ein Sammelpunkt von Monstern, Ungeheuern, und teuflischen Wesen. Man glaubte, die Berge seien den Menschen untersagt, weil sie das alleinige Reich der Götter seien. So wurden auch Gottheiten personifiziert und man gab sich der Vorstellung hin, die Berge könnten Zeit und Schicksal der Menschen bestimmen. Die Alpenbewohner haben vielleicht gerade wegen der Einsamkeit und der Abgeschlossenheit ihrer Täler eine Vielzahl an Sagen und Mythen hervorgebracht. Mythen verbergen aber stets auch einen Untergrund an Wahrheit, und die alpinen Sagen sind gleichsam ein Echo ferner Ereignisse.²⁶

Beim *Ćiastel dles stries* haben – im Gegensatz zu *Le scioz da San Jënn* – viel weniger ganze Sagenabschnitte und Erzählungen Eingang gefunden als bestimmte daraus hervorgehende übernatürliche Figuren und Motive aus dem Bereich des Aberglaubens (*baò, stries, malan* etc.), die ich in meiner Diplomarbeit näher ausgeführt habe.

Laut WOLFF war es Angelo TREBO, “der schon als Zwanzigjähriger auf den Gedanken kam, alte Sagenmotive seiner Heimat für die Volksbühne zu gestalten”.²⁷ Wenn tatsächlich auch einzelne Sagenmotive in den beiden Stücken vorkommen, so ist es wohl vielmehr ein Wunsch des sagenbesessenen WOLFF, dass die beiden Stücke auf Sagen beruhen, “die zum Teil heute noch volkläufig sind”.²⁸ Die Behauptung etwa, dass das Motiv des *orco*, eines riesigen schwarzen Vogels mit feuerroten Krallen, auf die Sage von der Königsburg der Fanes und des “Varyùl da la flüta” zurückgehe, lässt sich nicht halten. Des Weiteren hat WOLFFS Inhaltsangabe des *Ćiastel* mit dem Stück kaum etwas zu tun.²⁹ Entweder hat er den Inhalt des Stückes schlichtweg nicht verstanden oder er hat bewusst versucht, eine Verbindung zum überlieferten Sagengut herzustellen, wobei er zwei Motive aus dem *Ćiastel* (der *orco*; “mutwillige Burschen” suchen das Schloss auf) mit stofflichen Elementen der zweiten *opereta* (der Schatz, der in der Sommwendnacht “blüht”) und einer bei HEYL wiedergegebenen Sage, nämlich die von Angelo TREBO gesteuerte “Sage vom Schatzberg”,³⁰ vermischte.

²⁶ FORNI 2005, 92.

²⁷ WOLFF 1958, 189.

²⁸ Loc. cit.

²⁹ Cf. loc. cit.: “Der Orco bewacht nun auf dem Hexenschlosse einen Schatz, der in der Sommwendzeit jährlich einmal blüht, d.h. durch auflodernde Flammen sichtbar wird (dazu vergleiche man HEYL 1897, 631). Immer wieder versuchen in der Sommwendnacht mutwillige Burschen, Jäger und Hirten, sich der Schloßruine zu nähern, um den Schatz aufzuspüren und zu heben, aber sie werden vom Orco zurückgescheucht.” Diese Inhaltsangabe wird auch in CLARAS Diplomarbeit (1984, 63 f.) zitiert und kommentarlos als wahrheitsgemäß akzeptiert.

³⁰ Bei HEYL 1897 als Nr. 89 zu finden auf den pp. 621–623; nicht – wie WOLFF schreibt – ab p. 631.

Aus den *Bemerkungen* erfahren wir, dass es den beiden Schöpfern in erster Linie auf das Gaudium der Zuschauer ankam. Wir wissen aber von Angelo TREBO, dass es ihm bei seinen Werken nicht allein um die Unterhaltung des Rezipienten ging. Er war sich seiner kulturellen Sendung durchaus bewusst:

Meine großartige Idee war von jeher, die Ladinier [sic!] auch für Poesie d.h. für edlere Gedanken im täglichen Leben ein bisschen empfänglich zu machen. Darum benütze ich noch fortwährend jede Mußestunde, um einstens vielleicht einen winzigen Anfang zu machen. Mein Lebensberuf scheint im Widerspruche [sic!] mit meiner Gesinnung zu stehen, doch ein so großer Verehrer der deutschen Sprache ich bin, so kann ich dennoch meine Muttersprache nicht vergessen.³¹

Bezieht er sich hier zwar vor allem auf seine Lyrik, gilt diese Aussage meines Erachtens aber sehr wohl auch analog für sein dramatisches Schaffen. Unbestritten steht das Unterhaltungselement und der “Spaßfaktor” bei beiden *operetes* im Mittelpunkt, das Publikum sollte aber durch die Verwendung der ladinischen Sprache kulturell sensibilisiert sowie durch die Lieder und den gewählten Stoff zum Nachdenken angeregt und auf eine bestimmte Weise gebildet werden.

Zusammenfassend kann man in soziologischer Hinsicht also in *Ćiastel* zwei grundlegende Funktionen feststellen, die für das populäre Drama im Allgemeinen charakteristisch sind:

The interesting question about popular drama in a community is whether it is merely an expressive aspect of culture – reflecting people’s beliefs about their community, or whether it is an instrumental aspect of culture – showing people how they should behave, for example.³²

Den ersten Gesichtspunkt, d.h. der “expressive aspect of culture”, im *Ćiastel* ist offensichtlich und wird in den *Bemerkungen* FRONTULLS bestätigt: das Stück spiegelt das wider, was für die Autoren das Wesen der Ladinier ausmacht. Beobachtet man das Stück genauer bzw. versucht man, dem Stück einen tieferen Sinn abzugewinnen, wird einem auch der vorerst latente “instrumental aspect”, genauer gesagt, die verschiedenen *instrumental aspects*, klar. Es wird den Zuschauern nämlich nicht nur ein Spiegelbild der Gesellschaft, sondern gleichzeitig auch ein Modell für die Gesellschaft vorgelegt: die sprichwörtliche “Moral von der Geschichte’”, aus der man lernen soll.

³¹ TREBO 1887.

³² GOODLAD 1971, 4.

4. Zur Gattungsproblematik

Unter dem angesprochenen soziologischen Blickwinkel rückt *Čiastel* sehr nah an die Gattung des Volksstückes heran. Das Volksstück versteht sich nämlich als “zugleich Theater über das Volk und für das Volk mit dem Ziel, die mittleren und unteren Schichten der Bevölkerung in einer ihnen verständlichen Form zu unterhalten und aufzuklären”.³³ Laut Jürgen HEIN entspricht das Volkstheater

den Bedürfnissen des Volkes nach Unterhaltung und komischer Befreiung von der bedrängenden Wirklichkeit. Es erfüllt zugleich den Bildungsauftrag, das Publikum über die dargestellte Wirklichkeit aufzuklären und über die Aktivierung der Kritik zur Emanzipation zu führen.³⁴

Auch inhaltlich gehören beide *operetes* TREBOS und FRONTULLS zur Familie des populären Dramas. So ist etwa die “emphasis in characterization [...] likely to be on stereotypes rather than on the individuality of particular persons” und “the themes of the most popular dramas (myths) are likely to be concerned with conflicts found in everyday life”.³⁵

Vor allem *Le scioz da San Jënn* entspricht in Bezug auf die inhaltlichen Motive dem Gattungstypus des Volksstückes:

Im Zentrum der meisten Volksstücke steht als Motiv aller Handlungen der Besitz: Haus, Felder, Wiesen, Wälder, Vieh. Der Hof. Nicht sosehr das Geld, der Geldwert des Hofes erregt Gedanken und weckt Begierden. Geld ist etwas Abstraktes. [...] Er rechnet vielmehr, [...] was ihm das Geld konkret bringen kann – an Grund, an Vieh, an Maschinen. Hof soll zu Hof kommen – durch Erbe, Heirat, Zukauf. Daher soll die Klasse der besitzenden Bauern geschlossen bleiben gegen Aufsteiger, daher – und dieses Thema ist ganz eng mit dem des Besitzes verbunden – versuchen die, die wenig haben oder nichts besitzen, mit allen ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln [...] in den Besitz des Besitzes zu gelangen.³⁶

Im *Scioz da San Jënn* wird die Familie “zur Zweckgemeinschaft, die dem Erhalt des Hofes dient, benutzt vor allem vom Vater”.³⁷ In beiden ladinischen *operetes* ist der Hof “die Welt, in der man lebt, beherrscht vom Vater, der ,anschafft’, was zu tun ist, der entlohnt und bestraft, der auch verstoßen kann”.³⁸ Es könnten zahl-

³³ WINKLER 2001, 1175.

³⁴ HEIN 1973, 11.

³⁵ GOODLAD 1971, 28.

³⁶ MERTZ 1985, 104.

³⁷ ID., 105.

³⁸ Loc. cit.

reiche weitere inhaltliche Motive angeführt werden, um die Verwandtschaft der beiden *operetes* mit dem Volksstück aufzuzeigen, ich möchte aber nur noch durch ein letztes dramaturgisches Argument die Angelegenheit verdeutlichen:

Die meisten Volksstückautoren sind keine raffinierten Dramaturgen – selbst die erfolgreichen nicht. Aber sie haben einen guten Sinn für szenische Wirkungen. Sie wissen genau, was bei ihrem Publikum ankommt – und sie kennen die Welt, aus der sie ihre Personen nehmen. Auf dramaturgische Theorien wird kein Wert gelegt. Die Geschichte muß spannend sein, mit den Theaterfiguren muß sich das Publikum identifizieren können.

Autoren und Spielleiter halten sich an die bekannten und bewährten dramaturgischen Formen: der erste Akt bringt die Exposition, und den Beginn der Verwicklungen, der zweite die totale Verwirrung oder – bei ernsten Volksstücken – die Ausweglosigkeit der Konstellation. Das kann in einem dritten Akt gesteigert werden. Im vierten findet der Autor dann die Lösung – entweder lachende, sich umarmende Paare, getäuschte Betrüger oder einige Leichen.³⁹

Dieses Prinzip zeigt sich teilweise effektiv auch in *TREBOS Čiastel*: im ersten Akt werden die zwei Probleme exponiert: 1. Merch ist vom Vater, dem Bauern Jan, verstoßen worden, weil er angeblich das Geld des Försters, seines Schwiegervaters *in spe*, gestohlen haben soll; 2. im nahen Schloss sieht man schon seit mehreren Nächten immer wieder ein Licht, das man auf Hexen zurückführt (deswegen auch der Titel “Das Hexenschloss”). Mit einer Wette beginnen nun die Verwicklungen: Poldele und der Hirte Tita wetten mit dem Bauern Jan, dass sie den Mut haben, um Mitternacht das Hexenschloss aufzusuchen. Im zweiten Akt gibt es eine Handlungsinterferenz (d.h. die zwei Probleme werden in Verbindung gebracht), wobei Verwechslung und Verwirrung im Mittelpunkt stehen: Merch ist nicht – wie in einem Brief angekündigt – wegen der Anschuldigungen nach Amerika geflohen, sondern hat sich im Schloss versteckt; als Tita und Poldele ins Schloss gelangen, verkleidet sich Merch zunächst als Teufel; eine von Komik durchzogene, chaotische Szene geht nun der Wiedererkennung Merchs von Seiten Titas und Poldeles voran, die für die drei Figuren und das Publikum eine erste Lösung herbeiführt: nicht Hexen, sondern Merch war der Auslöser des Lichts im Schloss.

TREBO verzichtete offensichtlich auf einen Akt, in dem – wie es *MERTZ* anderen Volksstücken zuschreibt – die Verwirrung gesteigert wird. Beim *Čiastel* ist der dritte Akt der letzte, in dem schließlich die diskrepante Informiertheit auch im inneren Kommunikationssystem überwunden (auch die anderen Figuren werden darüber unterrichtet, dass das Licht im Hexenschloss nicht auf Hexen, sondern auf Merch zurückzuführen ist) und der zweite dramatische Konflikt gelöst wird:

³⁹ *Id.*, 211.

Merch kann das Geld nicht gestohlen haben, da der richtige Dieb gefasst wurde – Happyend mit Ausblick auf eine Hochzeit Merchs mit der Förstertochter Maria.

Da nun *Ćiastel* – wie auch das zweite Stück von TREBO und FRONTULL, *Le scioz da San Jènn* – dramaturgisch und von der Funktion her sehr eng mit dem Volksstück verwandt ist und die Musik einen eindeutigen volkstümlichen Charakter hat, kann man das Stück meines Erachtens gattungstechnisch als “ladinisches musikalisches Volksstück” bezeichnen. Von der Verwendung des Terminus *Operette* oder *Singspiel* rate ich aufgrund von groben dramaturgischen Diskrepanzen und wegen der Konnotationen beider Begriffe ab. Auch wenn *Operette* ursprünglich *kleines Musiktheaterwerk* bedeutete, denkt man heutzutage dabei fast ausschließlich an jene Musiktheatergattung unterhaltsamen Charakters, die unter maßgeblichem Einfluss Jacques Offenbachs im Frankreich des 19. Jahrhunderts entstanden ist bzw. an deren Wiener Weiterentwicklung im ausgehenden 19. Jahrhundert (Johann Strauß u.a.). Das *Singspiel* auf der anderen Seite ist zwar zunächst auch “eine Bühnengattung, die meist volkstümlich-heitere Stoffe des Sprechtheaters mit musikalischen Einlagen kombiniert”, gilt aber im engeren Sinn als die “Deutsche Opernform des späten 18. und 19. Jh.”,⁴⁰ die etwa an Schöpfungen Johann Adam Hillers und an einige Werke Mozarts denken lässt.

Der Vorteil der Bezeichnung *Volksstück* gegenüber der *Operette* und dem *Singspiel* ist vor allem die allgemeine Bedeutung, mit der nicht zwingend eine spezifische historische Gattung assoziiert wird: “Volksstück kann ein Stück von dem, über das, für das Volk sein, es kann auf der thematischen Ebene Probleme des Volkes erfassen oder unterhaltend und belehrend auf das Volk wirken”.⁴¹

Was die ladinische Bezeichnung betrifft, so spreche ich mich für eine Institutionalisierung des in gewisser Hinsicht durchaus historisch gewachsenen ladinischen Terminus *opereta* (in der Bedeutung von “kleines musiktheatralisches Werk”) zur Bezeichnung des ladinischen musikalischen Volksstücks TREBO’scher und FRONTULL’scher Prägung und Epigonen aus, während man für die einzelnen nationalen Gattungsgebilde des musikalischen Unterhaltungstheaters das jeweils passende Fremdwort verwenden sollte: *Operette*, *opéra bouffe*, *opera buffa* etc.

⁴⁰ *Singspiel*, in: DIETEL 2002², 280.

⁴¹ AUST/HAIDA/HEIN 1989, 18.

5. Die Aufführungen und der Skandal

Die *Bemerkungen* liefern uns zahlreiche neue Informationen zur Aufführungssituation von *Ćiastel*, so etwa, dass das Stück im Haus “Casun”, dem Geburtshaus FRONTULLS, in *Biei Daéte* aufgeführt wurde. Das widerlegt die bisherige Meinung,⁴² die *opereta* sei in der Laronz-Stube aufgeführt worden.

Der Hinweis auf die einfach gehaltene Klavierbegleitung impliziert eine obligate Instrumentalbegleitung, die auch bei den ersten Aufführungen sehr wahrscheinlich nicht gefehlt haben wird. Erstaunlich für mich ist, dass die Aufführung etwa zwei Stunden gedauert hat, was man aufgrund des textlich-musikalischen Materials nicht meinen würde. Wieviele Zuschauer der Aufführung tatsächlich beigewohnt haben, kann nur vermutet werden. Man kann sich aber vorstellen, dass es – auch wenn die Stube recht groß war – im Raum ziemlich eng gewesen sein muss und dass die Bühneneinrichtung wegen Platzmangels wohl nicht sehr aufwendig gewesen sein wird. Wir wissen jedenfalls aufgrund der *Bemerkungen*, dass FRONTULL selbst die Bühne “gebaut” hat.

Wie am Ende des originalen Textbuches TREBOS verzeichnet, fand am 27. Dezember 1884 die erste und am 31. Dezember bereits eine zweite Aufführung statt; bisher unbekannt war, dass es eine dritte gegeben hat: “Als alles einstudiert war, haben wir diese erste Operette am 27. Dezember und am 31. Dezember 1884 und zu Fasching 1885 im Haus zu Casun in *Biei Daéte* aufgeführt.”⁴³ Angelo TREBO wohnte selbst der ersten Vorstellung bei, an der er offensichtlich großen Gefallen gefunden hatte. Aus dem Brief vom 1. Januar 1885 an seinen Freund erfahren wir von der Freude, die ihm das Theaterprojekt bereitet hatte:

Die Weihnachtsferien in Deiner beglückenden Nähe zuzubringen das war wirklich ein großes Glück, niemals habe ich mich so sehr amüsiert als heuer. Mit welchem Vergnügen wohnte ich dem Theater bei! Ja ich kann mir kaum den Fleiß und die Mühen von Dir einerseit [sic!] und den Eifer der Spieler erklären. Die Sache ist wirklich gut ausgefallen ja gegen alles Erwarten. Ich danke Dir noch nachträglich für alle Mühen, denn am Abend, wo ich von Dir Abschied nahm, da fehlte es mir an Worten. Du kannst Dir kaum vorstellen, welche Gefühle ich damals empfand, überschwängliche Freude über die schöne Aufführung des Theaters und höchst tiefe Wehmuth da ich Dich und die Gesellschaft der Deinigen und die Schauspiel[er], die ich Euch alle so lieb gewonnen habe verlassen

⁴² Cf. DORSCH 1968, 10.

⁴³ FRONTULL 1887.

mußte. Mit gebrochenem Herzen verließ ich Dich stumm und mußt weinen, wie ein Kind, obgleich mich als Mann zeigen wollte.”⁴⁴

Auf der einen Seite überwältigt von der Darbietung seines ersten dramatischen Werkes, war TREBO auf der anderen Seite betrübt ob seiner zeitigen Abreise. Und es trat ein weiterer Kummer hinzu:

Jedoch am andern Tage gesellte sich noch eine andere Betrübnis hinzu. Der *Sepele de tio le cramer* machte mir Vorwürfe, daß dieses Theater der Anfang sei zu Unsittlichkeiten und mann [sic!] spreche schon ziemlich [sic!] viel davon. In einem höchst beleidigten Tone gab ich ihm zu verstehen, daß ich als Verfasser des Stückes bereit sei, mich vor einem [sic!] geistlichen und weltlichen Richter zu stellen, und mich in jeder Hinsicht zu vertheidigen, u. wenn ein einziges Wörtlein gegen die Sittlichkeit darinnen vorkomme, dann will ich mich ein Jahr lang einsperren lassen. Ich erklärte ihm offen daß dieß höchstwahrscheinlich von den Wirten ausgegangen sei, die sich benachtheiligt finden, da die Leute anstatt im Wirtshaus bis in der Frühe zu verbleiben Unsittlichkeit jeder Art und Raufereien zu begehen, einer unschuldigen und zugleich bildenden Unterhaltung beiwohnen.⁴⁵

Damit erklärt sich auch der Hinweis am Ende des autografen Textbuchmanuskripts TREBOS: “Mit größtem Beifall aller Anwesenden und zum Ärgernis der alten Klatschweiber”. Auch FRONTULL beschäftigte die Tatsache, dass “Leute viel Schlechtes über diese kleine Unterhaltung sprachen”, was er in den *Bemerkungen* näher ausführte:

Es wurde alles Schlechte verbreitet; viele behaupteten, dass man ungläubig würde und man dies und das an jenem Abend trieb, ohne dass sie gesehen hätten, was tatsächlich gemacht wurde. Sogar der Bürgermeister ist ins Pfarrhaus gelaufen, um Rat zu holen, was man denn mit uns tun müsse, aber der Herr Dekan P. Pallua sagte nichts Schlechtes über unser Theater. Ich habe weder Zeit noch Platz, um alle Verleumdungen, die diese Operette hervorgerufen hat, aufzuschreiben; alles Üble wurde dieser kleinen ganz und gar harmlosen Geschichte nachgesagt.

Aber jene, die zugeschaut hatten, mussten alle sagen, dass es was Schönes war. Doch viele trauten sich nicht, zuschauen zu kommen, da sie fürchteten, etwas sehr Unanständiges zu sehen. Aber später haben auch Leute erfahren, dass es nichts Tadelnswertes war, und sie schämten sich, dass sie so schlecht über uns geredet hatten. Nur aufgrund der schweren Verleumdungen von Seiten der Leute haben wir es einmal sein lassen müssen, aber bald werden wir es wieder aufführen.⁴⁶

⁴⁴ TREBO 1885. In der Transkription von Lois TREBO (1968, 119 ff.) hat sich ein sinnstörender Fehler eingeschlichen, nämlich die Lesart *Sepele de tio Cecramos* statt *Sepele de tio* [= Matio] *le cramer*, dessen Übername *le cramer* heute noch in Enneberg gebräuchlich ist.

⁴⁵ TREBO 1885.

⁴⁶ FRONTULL 1887. Es gibt keinen Hinweis darauf, dass das Stück nach 1885 nochmals aufgeführt worden ist.

Wann die angesprochene abgesagte Vorstellung geplant gewesen wäre, können wir aus einer Notiz im “Boten für Tirol” schließen: “Am nächsten Montag, 5. ds., abends 6 Uhr wird die Operette zum drittenmal gegeben werden.”⁴⁷ Sowohl das Textbuchmanuskript als auch die *Bemerkungen* führen als Aufführungsdaten lediglich den 27. und 31. Dezember 1884 an, sodass die abgesagte Vorstellung wohl am 5. Jänner angesetzt gewesen sein muss.

Das Gerede und die Verleumdungen müssen tatsächlich schwerwiegend gewesen sein, wenn deswegen eine Aufführung abgesagt werden musste. Faktum bleibt aber, dass das anwesende Publikum und die beiden Schöpfer an dem Stück nichts Unanständiges oder Anrühiges fanden. So ermunterte TREBO – zwar verletzt, aber entschlossen – seinen Freund Jepele, sich nicht einschüchtern zu lassen. Er reagierte prompt:

Laß du daher vom Theater nicht ab und lade eigens den Cooperator ein, der wird sehen, was sich gegen die Sittlichkeit verstößt. Freilich habe ich dabe [dabei] großen Verdruß gehabt aber die Poesie, d.h. die Liebe zu einer unschuldigen Poesie überwindet alles. Warum denn wenn unser Gewissen im Einklang mit Gott ist warum sollen denn wir kein anständiges Vergnügen haben. [...]

Ich bitte dich, flechte wenn das Stück wieder aufgeführt wird auf meine Verantwortung das auf dem Blatte stehende Gespräch ein.⁴⁸

Das Phänomen, ins Stück dichterische Selbstaussagen einzubauen, ist keine Neuigkeit in der Theatergeschichte und begegnet uns etwa schon bei TEREZ. Dieser befasst sich nämlich im polemischen *prologus* mit den aktuellen literarischen Fehden und verteidigt beispielsweise die ihm vorgeworfene Kontamination (= Verschmelzung zweier Stücke zu einem), weist die Anschuldigung des Plagiats und fremder Hilfe entschieden zurück: “Im *Phormio*-Prolog antwortet Terenz dem Luscius auf eine Kritik seines Werkes als Ganzes; er geht zum Angriff über und rät seinem Kritiker, lieber mit sich selbst ins Gericht zu gehen”.⁴⁹ Aber auch schon ARISTOPHANES verteidigt sich gegen eine Verleumdung und deutet auf sein Stück hin, das bei einer früheren Aufführung durchgefallen war. MOLIÈRE hingegen verfasste nach den Debatten, die seine Volkskomödie *L’Ecole des femmes* (Die Schule der Frauen) ausgelöst hatte, einen Einakter unter dem Titel *La Critique de l’Ecole des femmes*, in dem sich Gegner und Befürworter mit dem Stück auseinander setzen.⁵⁰ Wenn hier Climène sagt “Ich behaupte, daß eine ehrbare

⁴⁷ “Bote von Tirol”, 5. Jänner 1885, 18.

⁴⁸ TREBO 1885.

⁴⁹ BIELER 1980⁴, 62.

⁵⁰ Helga DORSCH (1967, 78) schreibt, dass MOLIÈRE in der *Critique* “auf offener Bühne das Stück rechtfertigt”.

Frau ‚Die Schule der Frauen‘ nicht ohne äußerste Verwirrung sehen kann; soviel Unrat und Schmutz habe ich darin entdeckt“⁵¹ und keine überzeugenden Argumente findet, erinnert es stark an die Vorwürfe gegen *Ćiastel*. Wieso wurde denn hierbei von einem *Theater der Sünden* gesprochen? TREBO beantwortet die Frage zum einen mit dem Neid von Seiten der Wirte, spricht zum anderem von einem selbst begangenen Fehler:

Ja ich werde höchstwahrscheinlich ein großes Vergehen begangen haben, daß ich persölich [sic!] getanzt habe. Aber irren ist menschlich.⁵²

Für die Geistlichkeit galt nämlich das Tanzen als unsittliche Nachtschwärmerei, wogegen Maßnahmen getroffen werden mussten. So wagte beispielsweise – laut Bericht eines gewissen August Lewald – in Gröden offenbar niemand öffentlich zu tanzen, da für diese Sünde keine Absolution erteilt wurde;⁵³ in Enneberg wurde der Tanzstadel 1822 abgetragen.⁵⁴ Dass aber vor diesem moralischen Tanzverbot das Tanzen sehr beliebt und verbreitet war, geht aus einem Bericht von 1893 hervor:

Die Ladiner sind überaus große Freunde des Tanzes. Im Bezirk Enneberg gab es einst kaum ein Dorf, welches nicht seinen Tanzstadel, den sogenannten Pajung (wohl die ladinische Form des Wortes Pavillon) hatte. In demselben wurden nicht nur bei Hochzeiten, sondern auch an Sonn- und Festtagen unter Aufsicht eines eigens bestellten Platzmeisters getanzt. Der Pajung war nichts Anderes als eine viereckige Tenne mit einer hohen das Dach tragenden Säule in der Mitte.⁵⁵

Karl Felix WOLFF sieht den Auslöser des Skandals rund um die Aufführung des *Ćiastel* darin,⁵⁶ dass

Frauen und Mädchen sich daran [an der Aufführung] beteiligten, während früher die weiblichen Rollen durch verkleidete Burschen gegeben wurden. Aber die zwei Neugestalter der Volksschauspiele, Trebo und Frontull, die auf die allerältesten Formen zurückgreifen

⁵¹ MOLIÈRE 1988, 101.

⁵² TREBO 1885.

⁵³ Cf. CRAFFONARA 1997, 254.

⁵⁴ Cf. DORSCH 1967, 78.

⁵⁵ SCHNELLER 1893, 310. Ludwig STEUB (1871², 224 f.) schreibt über den Tanzstadel: “Es war ein uralter Gebrauch in den rhätischen Alpen, daß sich jede Gemeinde ihr Tanzhaus erbaute, welches zugleich als Dingstätte diente”. Das Tanzen habe sich noch bei den Hochzeiten gehalten, wo die Jungen die Mädchen wählen und zum Tanze führen: “Gerade so wird’s bekanntlich auch in Bayern, im Gebirge wie in der Ebene gehalten und gilt nirgends als eine Verkündigung gegen den Anstand. Überhaupt scheint der Tanzstadel in Enneberg und alles was damit zusammenhängt, ein deutsches Gewächs zu sein, das vom Pusterthale aus in die ladinische Luft hinein rankte”.

⁵⁶ WOLFF wusste vom Skandal wohl aufgrund TREBOS Bemerkung am Ende des Manuskripts bzw. durch den Hinweis im Brief TREBOS an Frontull vom 1.1.1885.

wollten, müssen aus irgendeiner jetzt verschollenen Überlieferung gewußt haben, daß ursprünglich auch Frauen und Mädchen sich beteiligt hatten, und sie erneuerten diesen Brauch.⁵⁷

Die angeführten Begründungen können allesamt zumindest teilweise zutreffen. Meines Erachtens kommt aber noch ein wesentlich einfacherer Punkt hinzu: Das Stück wurde in einer privaten Stube aufgeführt, in der nur eine begrenzte Zuschauerzahl Platz hatte. Die übrigen Dorfbewohner, die nicht zur Aufführung eingeladen worden waren, fühlten sich wohl ausgeschlossen. Vor allem die Personengruppe, die TREBO als “Klatschweiber” bezeichnet und die ja von Natur aus sehr neugierig sind, dürfte die Tatsache geschmerzt haben, dass sie am nicht öffentlichen Ereignis nicht teilnehmen durften.⁵⁸ Ob *Ćiastel* mit dem von Angelo TREBO vorgesehenen Einschub je aufgeführt wurde, ist nicht bekannt.⁵⁹ Die Vermutung, dass diese neue Einlage bei der Faschings-Aufführung 1885 dem Publikum nicht vorenthalten wurde, liegt aber nahe.

6. Schlussbemerkung

Neben den angeführten Auskünften rund um Entstehung, Inhalt und Aufführungen von *Ćiastel* eröffnen uns die *Bemerkungen* auch eine biografische Neuigkeit über Angelo TREBO, in dessen Kindheit und frühe Jugend wir nur sporadisch Einblick haben. Wir wissen zwar, dass er in Bozen die Lehrerbildungsanstalt absolviert hat, aber dass er zunächst das Gymnasium in Brixen besuchte, erfahren wir nur von Jepele FRONTULL mittels seiner *Bemerkungen*. Hier betont Frontull außerdem: “Angelo Trebo â dagnora gran ligrèza con rimes y ea bun da ne’n stüdié fora de todësces y de ladines” (*Angelo Trebo hatte immer große Freude mit Gedichten und war imstande, deutsche und ladinische Gedichte zu erfinden*).⁶⁰

⁵⁷ WOLFF 1958, 189. Die Bezeichnung *Volksschauspiele* ist nicht zutreffend, weil es sich bei diesem Stück nicht um ein Volksschauspiel handelt. Tatsächlich wurden lange Zeit auch bei den Volksschauspielen (ähnlich wie im antiken Griechenland) Frauenrollen von Männern übernommen. Ich glaube aber nicht, dass TREBO und FRONTULL Frauen deshalb mitspielen ließen, weil sie von “irgendeiner verschollenen Überlieferung” gewusst haben. Die Tatsache dürfte vielmehr einem allgemeinen Selbstverständnis zu verdanken sein.

⁵⁸ Die Zuschauer dürften ursprünglich einzeln eingeladen worden sein (cf. dazu die Aufforderung TREBOS an FRONTULL, den Kooperator einzuladen). Auf der anderen Seite spricht die Zeitungsnotiz im “Boten für Tirol” für eine weitgehend öffentliche Veranstaltung. Tatsache aber bleibt, dass das Theater in einer Bauernstube, d.h. auf “privatem Boden” aufgeführt wurde.

⁵⁹ Cf. DORSCH 1967, 79.

⁶⁰ Deutsche Gedichte von Angelo TREBO sind uns lediglich zwei erhalten, nämlich “Mondnacht” und “Einsamkeit auf dem Kronplatz” (cf. CRAFFONARA 2000–2001, 183–186).

Über sich selbst schreibt FRONTULL in den *Bemerkungen* unter anderem, er habe “ensigné valgiugn ćiantadus jogn por ćianté ‘cäcilianisch’ te dlijia” (*einige junge Sänger gelehrt, in der Kirche cäcilianisch zu singen*). Tatsächlich war FRONTULL als Komponist geistlicher Musik ein treuer Schüler der cäcilianischen Reform und führte in Enneberg das *ćiantè nü*, das “neue Singen”, ein,⁶¹ das bekannterweise den Gesang der “Kirchensinger” ablöste.

Resümierend lässt sich sagen, dass die aufgefundenen *Bemerkungen* unter verschiedenen Aspekten ein neues Licht auf einen Ausschnitt der ladinischen Kulturgeschichte werfen. Neben der Bestätigung bereits bekannter Tatsachen begegnen uns interessante neue Fakten, die uns indirekt auch zeigen, dass die Forschung im Bereich der ladinischen Musik- und Theatertradition noch lange nicht erschöpft ist.⁶²

⁶¹ Cf. DORSCH-CRAFFONARA 1974, 315 f.

⁶² In diesem Zusammenhang sei erwähnt, dass man immer wieder auf eingebürgerte Unwahrheiten und historische Fehler stößt. So sei an dieser Stelle auf einen folgenreichen Leitfehler hingewiesen: In den 1961 von Franz VITTUR herausgegebenen *Cianties y rimes* wurde das aus dem *Ćiastel* stammende Lied *Sö alalt sön munt* veröffentlicht mit der Angabe: “parores y melodia: J. Frontull” (“Worte und Weise: J. Frontull”). In Wirklichkeit geht der Text jedoch auf Angelo TREBO zurück. Der Fehler ist wahrscheinlich auf Unaufmerksamkeit o. Ä. zurückzuführen und war insofern folgenschwer, als viele spätere (auch wissenschaftliche!) Publikationen dieses Missverständnis übernommen haben. So wird beispielsweise das Textzitat “*Sö alalt sön munt, olà ch’al rondenësc [...]*” aus diesem Lied in *Ladinien. Land und Volk in den Dolomiten* (AAVV 1963/1964) Jepele FRONTULL zugeschrieben. Ein Ausschnitt aus dem ersten Vers, genau genommen die zweite Vershälfte, nämlich “*olach’al rondenësc*”, gibt einer Publikation von KOSTNER/VINATI den Namen: “Der Titel dieser Veröffentlichung ist eine Zeile aus dem Lied *Sö alalt sön munt* (= “Hoch droben auf dem Berg”) von Jepele Frontull” (2004, 2). Auch im jüngst erschienenen Artikel *Cantare a più voci in Val Badia* schreiben die Autoren: “Il primo brano riportato è un canto ladino, *Sö alalt sön munt*, con parole e musica di Jepele Frontull” (KOSTNER/VINATI 2005, 64). Aus der Fußnote geht hervor, dass sie die Information aus *Cianties y rimes* haben.

7. Bibliographie

- AAVV: *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Auf Anregung und unter Mitwirkung weiland seiner k. u. k. Hoheit des durchlauchtigsten Kronprinzen Erzherzog Rudolf begonnen, fortgesetzt unter dem Protectorate ihrer k. u. k. Hoheit der durchlauchtigsten Frau Kronprinzessin-Witwe Erzherzogin Stephanie. Tirol und Vorarlberg*, Wien 1893.
- AAVV: *Ladinien. Land und Volk in den Dolomiten*, Bozen 1963/1964.
- ALTON, Johann: *Dialect und Dialectdichtung der Ladinen in Tirol*, in: AAVV 1893, op. cit., 346–355.
- ARISTOPHANES: *Die Wolken*, Stuttgart 1963.
- AUST, Hugo/HAIDA, Peter/HEIN, Jürgen: *Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*, München 1989.
- Bemerkungen*: cf. FRONTULL 1887.
- BIELER, Ludwig: *Geschichte der römischen Literatur*, Berlin/New York 1980⁴.
- “Bote von Tirol”, 5. Jänner 1885, 18.
- BRIX, Emil: *Die Ladinen in der Habsburgermonarchie im Zeitalter der nationalen Emanzipation*, in: “Ladinia”, IX, 1985, 155–180.
- Ćiastel*: cf. TREBO 1884.
- CLARA, Maria Margarethe: *Josef Frontull. Lehrer, Dirigent, Organist, Komponist. Ein Versuch*, Dipl.-Arb., Innsbruck 1984.
- COMPLOI, André: *Le ċiastel dles stries. Edition, Analyse und Rezeption der ersten ladinischen ‘opere-ta’ im kulturgeschichtlichen Zusammenhang*, Dipl.-Arb., Wien 2006.
- CRAFFONARA, Helga: *Gestern und Heute im Volksgesang der Ladinen*, in: DEUTSCH, Walter/HAID, Gerlinde (eds.), *Beiträge zur musikalischen Volkskultur in Südtirol*, Wien/Köln/Weimar 1997, 251–273.
- CRAFFONARA, Lois: *Die Studentenverbindung ‚Ladinia‘ (1910–1920), ihr Wappen und ihre Zeitschrift*, in: “Ladinia”, XXIV–XXV, 2000–2001, 135–206.
- DIETEL, Gerhard: *Wörterbuch Musik*, München et al. 2002².
- DORSCH, Helga: *Ladinisches Schrifttum in Enneberg von den Anfängen bis zur Jahrhundertwende*, Diss., Innsbruck 1967.
- DORSCH, Helga: *Angelo Trebo*, in: TREBO 1968, op. cit., 7–11.
- DORSCH-CRAFFONARA, Helga: *Ladinisches Liedgut im Gadertal*, in: “Der Schlern”, 48/6, 1974, 301–322.
- DORSCH, Helga: *Die Volksliedsammlung von Theodor Gartner – eine Dokumentation aus den Anfängen unseres Jahrhunderts. Volksmusik und Volkspoesie aus dem Gadertal*, in: “Ladinia”, XXII, 1998, 261–324.
- FORNI, Marco: *Ladinische Einblicke. Erzählte Vergangenheit, erlebte Gegenwart in den ladinischen Dolomitentälern*, San Martin de Tor 2005.
- FRONTULL, Jefepe: *Valc sora le Theater de Marèò (= Bemerkungen)*, autografes Manuskript, (Privatbesitz Jep Agreiter, Enneberg), Mareo 29.7.1887.
- GOODLAD, John Sinclair Robertson: *A Sociology of Popular Drama*, London 1971.

- HEIN, Jürgen: *Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*, Düsseldorf 1973.
- HEYL, Johann Adolf (ed.): *Volkssagen, Bräuche und Meinungen aus Tirol*, Brixen 1897.
- KINDL, Ulrike: *Vorbemerkungen zu einer kritischen Lektüre der Dolomiten-sagen des K. F. Wolff*, in: "Ladinia", VI, 1982, 41–48.
- KOSTNER, Barbara/VINATI, Paolo: *Olach' al rondenësc. Musiche e canti tradizionali in Val Badia – Musighes y cianties tradizionales tla Val Badia – Gesungen und gespielt – Volksmusik aus dem Gadertal*, San Martin de Tor 2004.
- KOSTNER, Barbara/VINATI, Paolo: *Cantare a più voci in Val Badia. Ruoli, regole e significati della polivocalità di tradizione orale in una valle ladina dolomitica*, in: "Ladinia", XXIX, 2005, 37–71.
- MERTZ, Peter: *Wo die Väter herrschten. Volkstheater – nicht nur in Tirol*, Wien et al. 1985.
- MOLIÈRE [= Jean-Baptiste Poquelin]: *Die Schule der Frauen. Kritik der ‚Schule der Frauen‘. Die Schule der Ehemänner*, Zürich 1988.
- POLHEIM, Karl Konrad (ed.): *Volksschauspiele. Studien zum Volksschauspiel und mittelalterlichen Drama. Mit einer Fotodokumentation*, vol. 5, Paderborn 2002.
- RICHEBUONO, Bepe: *La presa di coscienza dei Ladini*, in: "Ladinia", VI, 1982, 95–154.
- SCHMIDT, Leopold: *Das deutsche Volksschauspiel. Ein Handbuch*, Berlin 1962.
- SCHNELLER, Christian: *Volsleben der Romanen in Tirol*, in: AAVV 1893, op. cit., 299–328.
- STEB, Ludwig: *Drei Sommer in Tirol*, vol. 3, Stuttgart 1871².
- TREBO, Angelo: *Le ciastel dles stries*, autografes Manuskript, 1884, [Archiv des Istitut Ladin "Micurà de Rü", S. Martin de Tor].
- TREBO, Angelo: *Brief an Jepele Frontull vom 17. März 1884 aus Bozen*, [Archiv des Istitut Ladin "Micurà de Rü", S. Martin de Tor].
- TREBO, Angelo: *Brief an Jepele Frontull vom 1. Jänner 1885 aus Bozen*, [Archiv des Istitut Ladin "Micurà de Rü", S. Martin de Tor].
- TREBO, Angelo: *Brief an Jepele Frontull vom 7. Dezember 1887 aus Bozen*, [Archiv des Istitut Ladin "Micurà de Rü", S. Martin de Tor].
- TREBO, Lois (ed.): *Angelo Trebo y Jepele Frontull. Rimes, ciances y teatri*, Porsenù 1968.
- VITTUR, Franz: *Cianties y rimes*, s.l. 1961.
- WALLNER, Norbert: *Deutsche Marienlieder der Enneberger Ladiner*, (Schriften zur Volksmusik, Band 1), Wien 1970.
- WINKLER, Jean-Marie: *Volksstück*, in: BRAUNECK, Manfred/SCHNEILIN, Gérard (eds.): *Theaterlexikon 1. Begriffe, Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbek bei Hamburg 2001, 1175–1179.
- WOLFF, Karl Felix: *Vom ladinischen Bühnen-Leben*, in: "Der Schlern", 32/5, 1958, 189–191.
- WOLFF, Karl Felix: *Dolomiten-sagen. Sagen und Überlieferungen, Märchen und Erzählungen der ladinischen und deutschen Dolomitenbewohner*, Bozen 2003¹⁶.

Valc sora le Theater de Marè

Alvs chi l'èis còschtes parres se gnaral da ri, i se saral demorrija, da aldi, che dal temp 1885 gnel intje tla pli de Marè fat Theater; tlo vresi mo ngpu se cuntà val dal prinxi pio de eisch Theater.

Vo de chel che ju, scribo de còschtes limes, ha albi fat i cater ang de studio tla preparandia dai maestra a Balsang (Luzern) sunse rob cong 19 ang come maester de scora i Organista te còschta pli. Bellu da student ai dagnora gran interesse cong le tiantu i cong la mung. Canchi ha albi ngrigne valgung tiantu dus schong per tiantu cacili anisch te d'ischia, hai mte ngrigne ad oi valgunes tiantjes mondane. Tiantjes te novsch limgax nenel da còsch temp tiantu rumai d'egimes, almanes neng alding mai da schont tianten. Ju i mio compang Angelo Treb da Diez de fora student dal Gymnasio a Posenu assung gen vru archigne val tiantjes ladines pvi fa laue, vella còrta ai ladings. A ro nos e mte schiuda d'ochta cong studiù fura la prima Opera ladina, co se ciama

Le tjàstell dles stries (Jagmpflup)

Angelo Treb haa dagnora gran ligretta cong rimes i ea tung de ne studiù fora d' todesehes i de ladines. Nel an 1884 al el studiù la Operetta "Le tjàstell dles stries" co e na pitscha storia originale tuto fora d'la val dai ladings, t' còschta storia v'igong arisa le stimm (Gurttun) Dai ladings i les berdones a les stries, ai bai ect. ek. Còrta pitscha storia e formida fora cong treppes tiantjes ladines, co se trata d'it v' es storia.

Josef Frontull maester i Organista, scrib de còsch n'aschiù s'idal Casung a Diez da ote nel an 1864, 18. febr. ha studiù fura la mung p' còschta operetta. Les melvries i la com., pagnaxiung dal Clarier e dal d'it schemplices i saun des, dal d'it popolare.

Abb. 1: Handschrift Jepele FRONTULLS

Ju ho nifje fat la *Lufm* por porvri fo civech pitoch
 Devertimunt. Canche dite st' ng part ite, onse fat covecha
 prima operetta ai 27. di Decemb. i ai 31. di Dec. 1884
 i ng Cortascha dal 1885. fo fusoral Casung si trij di etc.
 Le Spiel duras circa dies tres. al ogni vigni sta la
 st'ra plena a tjara pro, schubing, chi schunt baya tang
 tresp de mal porvora civech pitoch Devertimunt.
 Al gnea meti fora dit le riv, fesch vischech chi ang gnea
 l'otrang, i cany fesch eu civech i chel ng covecha sera, xanza
 chi ai es odri tji cal gnea fat. Fi na maie sehu l'om.
 bolt m Calom i pot vi a corrio, tji cany mesad
 fu cong nos, mo S. Desun P. Pallud ne vischech ma vi
 mal porvora nrech Theater. Ine na no tompe no
 lero, da porvri sari ditto les mormorations, chi civecha
 operetta tra certu fora; dit le riv nes gnel meti fora pro
 civecha pitoch i st'ra dal dit moxenta.
 Mo chi ex hua fora pro mesad dit di cal e rad val
 de bell, mo fesch ne sung si una ma du gni ha yero
 pro, cat t se temea da odri tang rale de mal. Mo plui
 terte nifje schunt gnus alle vi, che al ne ne ma st' val de
 mul i ai se ddua, chai ma ha ng rala baya fora.
 Ma por gauscha dees grung mormorations de schunt anu
 mesu ng juve dit es rha ester, mo mesch ce feschomare
 ngr.

Song tjuma valvora lu stering stens.

Persones:

- | | | |
|---|------------------------------|-----------|
| 1. Schang, ng Bauer rich | Josef Willeit | } da biuj |
| 2. Merc, ng Insehemier sofi | Johann Willeit | |
| 3. Julia, la fia di Schang | Katharina Frem | da Tomro |
| 4. Galeazzo lu foster starilla | Joachim Elleonta di Lucherch | |
| 5. Robert ru Verwalter des tuteses | Anton Willeit | } da biuj |
| 6. Fitta, fami des tjores pa Schang | Anton Frontull | |
- Chor: sunty i funtscheles di Schang . . . i atri tjuntorus i tjuntorinas.

Le miu tjanta Robert i Fitta soa parties, benz nifje a Schang
 i stel benz vora.
 Fat col gni ai 27. Dec. 31. Dec. 1884 alles tj de sera.
 Song g'ntal tj amv val gmes g'ntas fora dula Operetta.

Übersetzung:

Etwas über das Theater in Enneberg

Ihr, die ihr diese Worte lest, werdet lachen und euch wundern zu hören, dass in der Zeit um 1885 auch in der Pfarre Enneberg Theater gespielt wurde. An dieser Stelle möchte ich Euch einiges über das Prinzip dieses Theaterstückes erzählen.

Nachdem ich, Schreiber dieser Zeilen, die vier Studienjahre der Lehrerbildungsanstalt in Bozen abgeschlossen hatte, bin ich mit 19 Jahren als Schullehrer und als Organist in diese Pfarre gekommen. Schon als Student war ich immer am Singen und an der Musik interessiert. Als ich einige junge Sänger gelehrt hatte, in der Kirche cäcilianisch zu singen, habe ich ihnen auch einige weltliche Lieder beigebracht. Lieder in unserer Sprache gibt es in dieser Zeit noch fast keine, man hört zumindest nicht, dass welche von den Leuten gesungen werden. Ich und mein Freund Angelo Trebo von *Biei Defòra*, Student am Gymnasium in Brixen, hätten gerne einige ladinische Lieder geschaffen, um den Ladinern Kurzweil zu bieten. So ist es uns auch beim Ausdenken der ersten ladinischen Oper⁶³ ergangen, die sich *Le ciastel dles stries* (Hexenschloss) nennt.

Angelo Trebo hatte immer große Freude mit Gedichten und war imstande, deutsche und ladinische [sc. Gedichte] zu erfinden. Im Jahre 1884 hat er sich die Operette *Le ciastel dles stries* ausgedacht, die eine kleine originale Geschichte aus dem Ladinertal ist. In dieser Geschichte sieht man genau den Charakter der Ladinern und den Aberglauben an Hexen, Geister etc. etc. Diese kleine Geschichte ist mit vielen ladinischen Liedern ausgeschmückt, die alle von der Geschichte handeln.

Josef Frontull, Lehrer und Organist, Schreiber dieses Textes, geboren zu Casun in *Biei Daéte* im Jahre 1864, am 18. Februar, hat sich die Musik zu dieser Operette ausgedacht. Die Melodien und die Klavierbegleitung sind denkbar simpel und einfach, sehr volkstümlich.

Ich habe auch die Bühne gebaut, um diese kleine Unterhaltung stattfinden zu lassen. Als alles einstudiert war, haben wir diese erste Operette am 27. Dezember und am 31. Dezember 1884 und zu Fasching 1885 im Haus zu Casun in *Biei Daéte* aufgeführt. Das Spiel dauerte circa zwei Stunden. Die Stube war jedes Mal zur Gänze mit Zuschauern gefüllt, obgleich Leute viel Schlechtes über diese kleine Unterhaltung sprachen.

Es wurde alles Schlechte verbreitet; viele behaupteten, dass man ungläubig würde und man dies und das an jenem Abend trieb, ohne dass sie gesehen hätten, was tatsächlich gemacht wurde. Sogar der Bürgermeister ist ins Pfarrhaus gelaufen, um Rat zu holen, was man denn mit uns tun müsse, aber der Herr Dekan P. Pallua sagte nichts Schlechtes über unser Theater. Ich habe weder Zeit noch Platz, um alle Verleumdungen, die diese Operette hervorgerufen hat, aufzuschreiben; alles Üble wurde dieser kleinen ganz und gar harmlosen Geschichte nachgesagt.

Aber jene, die zugeschaut hatten, mussten alle sagen, dass es was Schönes war. Doch viele trauten sich nicht, zuzuschauen zu kommen, da sie fürchteten, etwas sehr Unanständ-

⁶³ Der Terminus *opera* kann im Ladinischen sowohl Oper als auch Werk bedeuten. In diesem Fall könnte FRONTULL *opera* ganz allgemein zur Bezeichnung eines künstlerisch-musischen Kunstwerks verwendet haben.

diges zu sehen. Aber später haben auch Leute erfahren, dass es nichts Tadelnswertes war, und sie schämten sich, dass sie so schlecht über uns geredet hatten. Nur aufgrund der schweren Verleumdungen von Seiten der Leute haben wir es einmal sein lassen müssen, aber bald werden wir es wieder aufführen.

Jetzt noch etwas zur Geschichte selbst.

Personen:

Jan, ein reicher Bauer: Josef Willeit, von *Biei*

Merch, ein Ingenieur, sein Sohn: Johann Willeit von *Biei*

Julia, die Tochter Jans: Katharina Frena von *Ćianoré*

Galeazo, der Förster des Dorfes: Joahim [sic!] Ellecosta, von *Lüchesc*

Robert, sein Jagdverwalter: Anton Willeit von *Biei*

Tita, Jans Ziegenhirte: Anton Frontull von *Biei*

Chor, Knechte und Mägde Jans: die anderen Sänger und Sängerinnen

Am Besten sangen Robert und Tita ihre Partien, aber auch Jan lag die Rolle gut. Aufgeführt wurde es am 27. Dezember, 31. Dezember 1884 um 7 Uhr abends. Jetzt folgen noch einige Lieder aus der Operette:

[Es folgen die Liedtexte.]

Marèò, am 29. Juli 1887. Josef FRONTULL. Lehrer und Chorleiter und Mesner.

Resumé

Tl zenter dl articul él n document enchina ciamò nia conesciù y nia tout en conscidrazion de Jepele FRONTULL con l titul *Valc sora le Theater de Marèò*. L document vegn ordiné tres n confront con d'autres fontanes y testimonianzes tl contest storic-cultural, per podei ensclia enrescì do les condizions de basa che à porté a la realizazion dl prum toch popolar ladin metù en musiga, *Le Ćiastel dles Stries* de Angelo TREBO y Jepele FRONTULL. Da ejaminé les condizions de reprejantazion végnel mostré che l laour da pionier di doi creatours ne fova nia demé azeté da la jent de chel temp ma samben ence debatù. Te n excurs sun l carater de chesta pera miliara culturala dla Ladinia végnel ence metù en discusion problems che reverda la definizion dla sort storica y d'aldidancuei de *Le Ćiastel dles stries* y al vegn ence prejenté propostes de soluzion per chest.

Dut adum prejenteia les *osservazioni sun l teater te Mareo* n cheder dla storia culturala ladina da deplù ponc de veduda: al vegn sibe desmostré fac bele conescius sicche ence prejenté fac nuefs y interessanc che nes mostra indiretamente che la enrescida tl ciamp dla musiga y dla tradizion teatrala ladina ne n'é indine nia ciamò ruveda a piz.