



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

**Das rheinische Osterspiel der Berliner Handschrift Ms.
germ. Fol. 1219**

Rueff, Hans

Nendeln/Liechtenstein, 1970

Vorfragen zur Würdigung des Osterspiels von 1460. Anlage der Handlung
und Bühne beim geistlichen Spiel.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-67697](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-67697)

nach Lib. anim. eccl. metrop. Mag. (Nr. 47!) f. 10 im Jahre 1479 (vgl. Joa. II 233). Conrad Fridags Todesjahr ist nicht festzustellen; nach der Reihenfolge, in der ihn Helwig (bei Joa. II 233. 360) in der chronologischen Liste der Kanoniker Namens Conrad anführt, müßte er zwischen 1396 und 1411 Dombherr geworden sein. Die Lebenszeit des Vikars Helfrich mag also wohl mit der unseres Schreibers zusammenfallen. Wenn man aus seinen Beziehungen zu Wörrstadt¹⁾ entnehmen darf, dass er Rheinhesse war, so würde das dazu stimmen, daß nirgends das Sprachbild von O. durch eine fremd dialektische Tendenz des Schreibers gestört ist.

Unter den 69 Kanonikern, 90 Vikaren, 11 Altaristen und 2 Pfarrern aus Mainz, die sich während des Mainzer Schismas zu Diether von Isenburg hielten und 1462 begnadigt wurden (Beitr. z. hess. Kirchengesch. 3, 189), ist kein Helfrich verzeichnet; ebensowenig unter den 172 Geistlichen (ohne Dom!), die 1462 dem Bürgermeister und Rat Waffenhilfe im Fall der Gefahr gelobten (Kgl. Kreis-Arch. Würzb., Mainzer Bücher versch. Inh. 5 1/2 fol. 49). Warum sich nach der Tendenz des Alexius-Fragments der Schreiber Helfrich nicht unter diesen beiden Gruppen finden kann, wird weiter unten zur Sprache kommen.

Vorfragen zur Würdigung des Osterspiels von 1460.

Anlage der Handlung und Bühne beim geistlichen Spiel.

Wenn uns eine mittelalterliche Spielbearbeitung wert erscheint, als persönliche Leistung geprüft zu werden, so empfinden wir den Mangel jeder Erfahrung darüber, wie weit wir in dieser frühen Zeit mit bewußter Anlage der dramatischen Handlung rechnen dürfen. Ich will ein Mittel versuchen, zu solcher Erfahrung zu gelangen. Mit den Spieltexten sind uns einige Skizzen von Bühnenplänen erhalten²⁾, und in anderen Fällen läßt sich die Bühnenanlage aus genauen Anweisungen erschließen. Auf den Plänen ist das Nebeneinander der Einzelschauplätze nach verschiedenen Ge-

1) Zu Wörrstadt möchte ich immerhin an den „langen Stein“ bei W. erinnern: S. 39 Fußnote.

2) Der Luzerner Plan von 1585 bei Leibing, Die Inszenierung des zweitäg. Osterspiels usw. Elberf. 1869; am zugänglichsten bei Vogt und Koch, Gesch. d. d. Lit.² 1907 I S. 256. Pl. zu Vigil Rabers Passion (1514) bei Pichler, Über d. Drama des M.A. in Tirol, Innsbr. 1850, S. 63 und in „Schauspiel und Bühne“ Beitr. zur Erkenntnis der dram. Kunst v. J. Lepsius und Ludw. Traube, Münch. 1880, 1. Heft S. 66. Die Alsfelder Skizze bei Froning S. 267. Der Donaueschinger Pl. (2. Drittel des 16. Jh.s) bei Mone, Sch. d. M.A. II S. 156, besser bei Könnecke Bilderatlas S. 55 und bei Froning S. 276.

sichtspunkten geordnet. Es gilt nun zu untersuchen, ob die Bühnenanlage da und dort nach einer inneren Ordnung der Handlung orientiert ist. Finden sich Spuren solcher Orientierung, so werden wir umgekehrt nach ihnen Maß und Art der Ansprüche bestimmen, die an die Anlage der dramatischen Handlung selbst zu stellen sind. Wir dürfen dann an Dichter oder Redaktor mit zwei Fragen herantreten: Liegt der Führung deiner Handlung überhaupt die klare Vorstellung eines irgendwie geordneten Bühnenbildes zugrunde? Und weiterhin: ist diese Ordnungsweise von Handlung und Bühne höherer oder gemeiner, äußerlicher Art?

Ich unterscheide nach den erhaltenen Plänen drei Typen von Bühnenanlagen.

a) Der erste Typ, den hauptsächlich der späte Luzerner Plan repräsentiert, überläßt, stilistisch gedankenlos, dem Regisseur die praktische Ausnützung des Platzes. Das Prinzip der Ausnutzung ist das illusionistische, den natürlichen Schauplatz der Handlung topographisch widerzugeben, d. h. die örtlichen Beziehungen der Einzel-Schauplätze zum Ausdruck zu bringen, besonders die Illusion weiter Wegstrecken zwischen den Orten zu wahren. Das gilt z. B. in Luzern von dem Weg nach Emmaus, dem Weg zwischen Lazari Bett und Lazari Grab, zwischen Gethsemane und Pilatus, Pilatus und Kreuz, Kreuz und Grab. Dies topographische Illusionsprinzip ist im Rahmen eines übersichtlichen Platzes praktisch undurchführbar ohne zwei Einschränkungen. Erstens werden zeitlich benachbarte Szenen, wo es die Wahrscheinlichkeit empfiehlt, örtlich nahe zusammengerückt, damit ein natürliches und übersichtliches Hinüberspielen von einer Szene zur anderen möglich wird. So steht der Abendmahlstisch in Luzern nahe bei Gethsemane und der Judasbaum nahe beim Abendmahlstisch. Zweitens können nicht alle Einzelschauplätze des Bühnenplans feste Bedeutung haben, die Orte sind zum Teil neutral, wechseln ihre Funktion während der Handlung. Der Luzerner Plan hat eine Haupt-Wechsel-Bühne, in deren Mittelpunkt bald das Lazarusgrab, bald die Säule der Geißelung, bald das hl. Grab, bald der Tisch der Emmauspilger steht. Es gibt nur zwei Punkte im Plan die grundsätzlich außerhalb des Wechsels stehen: Himmel und Hölle. Ihre Festlegung bestimmt ein anderes, stilistisches Prinzip, das unter c) zur Sprache kommt. So ist zu Gunsten der Illusionswirkung das System der Nebeneinander-Bühne durch das System der Wechselbühne gebrochen; die Anlage stellt ein Nebeneinander von Wechselbühnen dar. Und jene topographische Illusion kommt am Ende heraus auf eine Illusion des Auseinanderliegens der Einzel-

schauplätze, auf eine Illusion der Fortbewegung der Personen zwischen weniger oder mehr entfernten Orten und des dazu erforderlichen Zeitverbrauchs. Der freie Raum des Luzerner Platzes, um den der Kranz der Szenerieen liegt, ist so von großer Bedeutung: er dient dieser höchst äußerlichen Zeitillusion. Dagegen kann die Zeitfolge als verbindendes Ordnungsprinzip der Szenen, die zeitliche Reihung der Einzelhandlungen (vgl. b)) in der Raumanordnung dieses Bühnenplans natürlich nicht zum Ausdruck kommen, außer wo es, wie erwähnt, das regiemäßig glatte Ineinander-Spielen der Szenen empfiehlt (Abendm.-Geths.-Judasb.). Der Weg der Handlung springt kreuz und quer über den Plan.

Aus der Analyse dieser Bühnenanlage ergibt sich ohne weiteres die Kritik der dramatischen Anlage des Spiels dem sie diene. Die Handlung des Spiels war weitläufig, locker, Episode fügte sich lose an Episode ohne inneren Zwang der Folge, ohne Herausarbeiten einer Steigerung im Plan. Nur jene beiden festen Stützen des Plans, die wir nach Prinzip c) verstehen, und die zentrale Stellung des Kreuzes im Schatten der Himmelsburg zeigen das allgemeinste Verständnis der Komposition für die geistigen Grundfesten der Heilsgeschichte und den Moment des Erlösungstodes. Den großen stilistischen Vorteil, den die Nebeneinander-Bühne mit dem sog. Interlocutoire (vgl. Creizenach I² S. 185) bietet, hat der Luzerner Dramaturg verscherzt: seine Handlung ist ja prädestiniert, wie an einem Schnürchen den labyrinthischen Zickzack-Weg zwischen den Wechsel-Schauplätzen abzulaufen.

Noch schlimmer steht es bei dem Plan zu Vigil Rabers Passion. Hier soll Jerusalem der Schauplatz sein. Das *templum Salomonis* steht topographisch richtig in der Mitte; an der Gasse die das Heiligtum umläuft, liegen die Häuser in denen sich die einzelnen Szenen abspielen. Aber auch das Infernum hängt los an einem beliebigen Eck dieser Gasse.

b) Bei dem zweiten Typ, den der Donaueschinger Plan vertritt, wird die Zeitordnung der Handlung durch die Raumanordnung der Bühne ausgedrückt. Dem zeitlichen Nacheinander der Szenen entspricht die Richtung des räumlichen Nebeneinander. Der Schauplatz ist die Bahn der Handlung¹⁾. Die Gliederung des Plans nach Zeitabschnitten liegt nahe. Die Donaueschinger Skizze teilt den Plan durch Grenzen und Tore in 3 Räume: im vordersten spielt die Vorgeschichte der Passion, der zweite gehört dem Akt „Gelitten unter Pontio Pilato“, durch das dritte Tor betritt

1) Es mag dabei an den Kreuzweg mit seinen Stationen erinnert werden.

die Handlung den Schauplatz des Erlösungstodes und der Auferstehung, und das äußerste Ende der Bahn ist der Himmelsthron. Diese Bühnen-Anlage ist für eine Handlung geschaffen, die bewußt auf ihre höchste Wirkung zustrebt. Erst durch die sichere Richtung wird die Szenenfolge zu einer Handlung. Das zeitlich-räumliche Näherkommen ans Ziel bedeutet hier Steigerung. Die Tore als Aktgrenzen scheiden drei Phasen der Intensität. Das Verdienst des Dramaturgen ist, entdeckt zu haben, daß er den Aufbau der Passionsgeschichte, die in stetiger Linie zu ihren höchsten Tatsachen ansteigt, mit seiner einfach nach der Zeitfolge orientierten Bühne treu wiedergibt. Er hat tatsächlich erreicht, daß die Skizze der Bühne einem Schema der inneren Zusammenhänge in der Erlösungsgeschichte gleichkommt. So ist er auch dem Typ c) voll gerecht geworden. Ob ein gut redigierter und geordneter Text des alten Spiels diese Bühne forderte, oder ob umgekehrt erst die Bühne den Stoff technisch bezwang, ist dabei gleichgültig: wichtig ist es nur festzustellen, daß ein sicheres Bewußtsein dramatischer Gliederung aus der Skizze spricht.

c) Das dritte Prinzip der Bühnen-Anlage ist ein stilistisches. Die Ordnungsweise des Bühnenplans bringt eine innere Ordnung der Handlung zur Anschauung. Vor allem sind die Bedeutungszentren der Handlung feste Punkte des Bühnenplans. Man darf bei solcher Übersetzung innerer Beziehungen ins Örtliche nicht vergessen, daß für das mittelalterliche Auge die Planmäßigkeit räumlicher Verhältnisse etwa in der Kirchenarchitektur noch einen tieferen Reiz hat als den bloß stilistischen: mystische Bedeutungswerte bergen sich in räumlicher Konzentration, räumlichem Gleichmaß, räumlicher Richtung. Die Pläne von Donaueschingen und Luzern zeigen trotz der Verschiedenheit ihrer Anlage übereinstimmend das schroffe äußerste Gegenüber von Himmel und Hölle. Auch die knappe Alsfelder Skizze ist nach der sinngemäßen Ergänzung Fronings zu diesen beiden zu stellen. Auf allen drei Plänen haben die Kreuze eine zentrale Stellung vor dem Himmels-thron. Für den einfachen Alsfelder Plan scheint auch sonst die innere Konstellation der Handlung durchaus maßgebend. Froning hat ihn ausführlich besprochen (I 267). Die Personen die dem Heiland innerlich nahe stehen, haben ihre „Stände“ nahe seinem Platz unterm Thronus. Die Gegenspieler, scharf geschieden in ein Gegenüber weltlicher und geistlicher Gewalt, rücken von der Himmelsseite ab. Die Stellung der Kryptochristen Nikodemus und Joseph sieht fast wie die erklügelte Lösung eines schwierigen Problems aus: sie stehen zur Seite Christi gegenüber dem Haus

in dem die Getreuen ein- und ausgehen, und doch bilden sie einen Flügel der jüdischen Partei. — Von Spielen mit einfacher und geschlossener Handlung sind erklärlicherweise keine Bühnenskizzen erhalten. Für sie bedeutet eine möglichst klare und zugleich praktisch brauchbare Übertragung der inneren Zusammenhänge ins Örtlich-Übersichtliche das natürlichste Bühnenschema. Das Tegernseer Antichrist-Spiel zeigt in seiner Anlage und seinen Anweisungen die sichere — obwohl nicht immer faßbare — Vorstellung eines durchdachten Bühnensystems. Im Osten der wichtigste Punkt des Plans, das höchste Heiligtum aller Zeiten, der Tempel des Herrn, bei ihm die Sitze seiner zeitlichen Verwalter, der Synagoge und des Königs von Jerusalem. Gegenüber im Westen hat sich die Ecclesia von allegorischen Gestalten flankiert niedergelassen, zur Rechten der Apostolicus mit der Geistlichkeit und zur Linken der Imperator Romanus mit seiner Ritterschaft; nahe bei diesem die Sitze der christlichen Herrscher des Westens, des Königs der Deutschen und der Franzosen. Im Süden isoliert der König von Babilon unter den Fittichen der Gentilitas; im Norden isoliert — etwas in Verlegenheitsstellung — der Sohn der östlichen Kirche, der König der Griechen. So ist die Situation, ehe die Welt sich auf den Ausgang der Dinge vorbereitet. — Klare Gruppierung verlangt auch die erste Anweisung des feingelehrten Benediktbeurer Propheten- und Weihnachtsspiels. *Primo ponatur sedes Augustino in fronte ecclesiae, et Augustinus habeat a dextera parte Ysaïam et Danielem et alios prophetas, a sinistra autem archisynagogum et suos Judeos* (Carm. Bur. S. 80; Froning 3, 877). Ein ähnliches Gegenüber eines jüdischen und eines heidnischen Chors fordert eine Stelle des späten Luzerner Plans. Gedankliche Dualismen werden durch örtliche Symmetrie ausgedrückt. — Wohl haben wir nur ganz wenige unmittelbare Belege für solche bildmäßige Ordnung oder gar Rhythmisierung dramatischen Geschehens, aber genug, um sicher zu erkennen, daß es der frühen guten Zeit bei der Gestaltung des Stoffes darauf ankam, die Handlung in der Darstellung zu stilisieren, sie auf ihre einfachsten, wichtigsten Verhältnisse reduziert erscheinen zu lassen. Man muß sich nur daran erinnern, daß die ersten Dramen sich um die Bedeutungsmittelpunkte kirchlicher Feiern kristallisierten, zunächst ohne jede Absicht illusionistischer Wirkung des Dargestellten. Creizenach sagt vom Weihnachtsspiel (S. 54): „Wie dort das Grab, so bildet hier die Krippe einen festen Mittelpunkt, um welchen sich das Drama

in immer reicherer Entfaltung gruppiert¹⁾. — Erst das spätere sinnliche Vergnügen an der Entfaltung der Situation, an der Stofffülle, an der Illusion fordert Bühnen von Art der Luzerner¹⁾. — Die Anlage des frühen Osterspiels ist klar. Das Grab ist der Mittelpunkt, der die Personen nacheinander von der Peripherie der Handlung an sich zieht. Die Jünger, zu denen die Nachrichten vom Grab her kommen, bilden eigentlich nur den innersten Kreis des Publikums; das *Cernitis o socii* gilt der ganzen Gemeinde, und alle singen zuletzt das *Christ ist erstanden*. Beim späten Osterpiel hat Wilhelm Meyer auf die durchgehende Zweiteilung in ein „Wächterspiel“ und ein „Marienspiel“ aufmerksam gemacht. Ich möchte lieber von einer Scheidung in ein „Gegen“ und „Für“ sprechen: die erste Abteilung beherbergt das Gegenspiel, Juden, Pilatus, Ritter, Hölle, die zweite die Marien (mit dem Krämer) und die Jünger. Die Scheidung verrät deutlich eine Zweiteilung der Bühnenanlage. In der Mitte das heilige Grab, die Tatsache der Auferstehung, die nach zwei Seiten in entgegengesetzter Weise wirkt. Rechts vom Grab die Welt der Getreuen, links die Welt der Widersacher, Spiel und Gegenspiel. Die Handlung des einen Spiels betritt nie den Schauplatz des anderen; das Grab bildet die einzige Beziehung zwischen den beiden. Die meisten Spiele kennen kein Interlocutoire zwischen den zwei Abteilungen: bei Debs, im Wiener und Innsbrucker Spiel und im Egerer Osterakt folgen die Teile aufeinander, beim Erlauer Spiel sind sie in der Überlieferung sogar ganz auseinandergefallen. Redentin beschränkt sich auf Ausbildung der ersten Hälfte, Trier, Wolfenbüttel auf das zweite, ursprüngliche Spiel. Eine Ausnahme macht die Osterhandlung des Passions von Pfarrkirchen, die nach dem „Marienspiel“ nochmals auf den Schauplatz des Wächterspiels zurückkehrt. Ganz eigene Wege geht natürlich das Frgt. von Muri und — unser Spiel von 1460, das eine von der gewöhnlichen völlig verschiedene Anlage

1) Die Freude an symmetrischer Ordnung des Bühnenbilds mag auch auf die Handlung zurückwirken. Wenn das bildmäßig ruhende Nebeneinander der mittelalterlichen Bühne je mitschuldig an den bewegungslosen, beschaulichen Strecken der Handlung war, so hat diese Handlung sicher auch hier und da dem Reiz bildmäßiger Stilisierung nachgegeben. Äußerlich symmetrische Gruppierung, rhythmische Wiederholung von Motiven kommt auch vor wo ihr keinerlei innere Ordnung entspricht, und wo sie den Fortschritt der Handlung nur verzögert. In dem thüringischen Alexius-Frgt. (s. später) sendet der Papst zwei Kardinäle an je zwei Könige; der eine Auftrag wird viermal verkündet und viermal beantwortet. In dem englischen Magdalenen-Spiel (Creizenach S. 302) halten vier große Herren prahlerische Ansprachen mit darauffolgendem Trunk; drei von ihnen sind für die Handlung völlig überflüssig.

und Bühne hat. — Es ist sicher, daß an der Angliederung des „Wächterspiels“ und an seiner raschen Entfaltung seit Coustances, Tours, Benediktbeuren stofflicher Reiz schuld ist, aber ebenso sicher darf man annehmen, daß zuletzt die Zweiteilung (in eine negative und positive Hälfte) auch als stilistische empfunden worden ist. Dafür spricht die Isolierung der beiden Hälften in dem kärntischen Text. Wenn der rheinhessische Redaktor, wie wir erfahren werden, bewußt und mit dem starken Ernst der alten Feier den Ostergedanken wieder in den Mittelpunkt rückt, so ist zu erwarten, daß er auch bewußt die überkommene sachlich-stilistische Teilung sprengen wird.

Ich rekapituliere. Die historische Entwicklung strebt im allgemeinen von Typ c zu Typ a, von der Bedeutungsbühne zur Illusionsbühne, sowie sie auch von der symbolischen Feier zum „Schau“spiel kommt. Der dritte Typ ist der Typ des frühen klassischen geistlichen Spiels. Er erscheint nie rein und unvermischt, aber er ist das Ideal. Ein großer Fortschritt ist es, wenn in Typ b auch die Fortbewegung der Handlung von einer Bedeutungsstation zur anderen zum Ausdruck kommt¹⁾. Die stilistischen Forderungen von Typ c und b geben uns einen Maßstab für die Leistungen mittelalterlicher Dramatiker, dem wir mehr vertrauen dürfen, als dem Instinkt für das Dramatische, den wir von unserer modernen Bühne her mitbringen. Aber die allernächste Frage an ein Spiel muß die sein, ob es sich überhaupt an die feste Vorstellung einer Bühnenanlage hält.

Würdigung.

Das Osterspiel der Berliner Hs. (Rh.)²⁾ ist mehr als andere Spiele seiner Verwandtschaft eine individuelle Leistung. Der Rheinhesse tritt mit bestimmter ernster Aufgabe an das alte Material heran, sichtet das Überkommene und fügt die Ordnung der Szenen bewußt nach seinen Tendenzen.

Die Eigenart des Werkes fällt sofort ins Auge, wenn man sich einiger bekannter Tatsachen aus der Entwicklungsgeschichte des deutschen Osterspiels erinnert. — Die in sich geschlossene

1) Wobei ich davon absehe, daß Typ b auch dem illusionist. Prinzip gerecht wird.

2) Solange die Untersuchung noch auf dem Wege zur festen Heimatbestimmung war, bezeichnete ich das Osterspiel der Berliner Hs. gegenüber dem Frgt. des gleichen Schreibers mit der vorläufigen Sigle O. Mit der endgültigen Bezeichnung Rh. tritt das Werk des Rheinhesen oder Rheingauers in den Kreis der verwandten Spiele.