



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

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

**Rueff, Hans**

**Nendeln/Liechtenstein, 1970**

Würdigung.

---

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

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 kommt<sup>1)</sup>. 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.)<sup>2)</sup> 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.

Handlung der unabhängigen Osterspiele (Tr. Wo. — I. Wi. Erl.) war der Gefahr der Entartung mehr ausgesetzt als der textlich nahe verwandte Osterakt, der in der zyklischen Handlung der Passions- und Fronleichnamsspiele (Tir. Eg. u. a.) Aufnahme gefunden hatte. Das freie, isolierte Spiel ist ungeschützt dem Einfluß des Beifalls, der Forderung der Festlaune preisgegeben. Unter diesen Umständen entwickelt sich der alte Stamm der deutschen Osterfeier nicht in ebenmäßigem Wachstum fort; die treibende Kraft der Weiterbildung kommt unechten Schößlingen zugute. Das Episodische schwillt auf und sprengt das Gleichmaß der Szenen und Motive: das profane, das komische Element, die Ständesatire werden übermächtig<sup>1)</sup>.

Im Rahmen der zyklischen Spiele dagegen steht die Osterhandlung unter der Disziplin des größeren Zusammenhangs. Kein Einzelmotiv kann sich vordrängen. Die Stimmung fügt sich dem Ernst der Heilsgeschichte. Aber in dem Abhängigkeitsverhältnis, im sparsam bemessenen Raum des Teildaseins ist auch eine Entfaltung der Osterhandlung zu vollerer Wirkung unmöglich geworden.

Der Meister von Rh. knüpft an die Tradition des alten selbständigen Osterspiels an, aber er reformiert es im Geiste des zyklischen Spiels. Durch den wuchtigen Einsatz *Surrexi* und den Schluß *Crist ist erstanden* betont Rh. stärker als alle Verwandten die Geschlossenheit als Osterspiel. Aber trotz dieser Isolierung hat es wie jene wohlgeborgenen abhängigen Osterspiele das Gleichgewicht der Szenen, der Motive und der Stimmung gewahrt. Mit dem zyklischen Spiel gemein hat es den weiten Hintergrund der Heilsgeschichte, den pragmatischen Ernst der Handlung. Das ist umsomehr bemerkenswert, als unser Rh. mit seinen 2285 (bzw. 2077) deutschen Versen und seinen etwa 60 Rollen das umfangreichste bekannte Osterspiel ist. So hat die breiteste und zugleich ebenmäßigste Entwicklungsform des selbständigen Auferstehungs-dramas im 15. Jh. etwas von der gottesdienstlichen Würde der frühen Feier wieder aufgenommen. Wieder aufgenommen, nicht bewahrt. Die Reform beginnt mit puristischem Eingreifen. Die komischen Szenen sind auf ein Zehntel des Raumes beschränkt.

1) In Erl. III gehören der Krämerszene  $\frac{2}{3}$  der deutschen Verse, in I. die Hälfte, in Wi. beanspruchen Pilatus-Juden-Ritter einerseits und der Krämer andererseits zusammen fast die Hälfte der Handlung; in Erl. V kommen auf die Verhandlung des Gegenspiels  $\frac{4}{5}$  der Verse; von den 2025 Versen der Redentiner 'Upstanding' entfallen 1476 auf die Höllenfahrt mit ihrer Ständesatire, 599 auf Pilatus-Juden-Ritter, nur 50 Verse lang sind Jesus und der Engel unter sich.

Abhandlungen d. Ges. d. Wiss. zu Göttingen. Phil.-hist. Kl. N. F. Band 18, 1.

Dabei sind diese lustigen Intermezzi für die derbe Zeit außergewöhnlich dezent. Über mäßige Freß-, Sauf- und Galgenspäße wagt sich die Ausgelassenheit nirgends hinaus. Das rohe Spiel mit dem Ehebruch in der Krämerszene ist durch eine biedere, schlecht motivierte Sühneheirat ersetzt. Der Stimmungswechsel in der genrehaften Schankhaus-Szene dient unmittelbar der geistlichen Handlung. Überall verfliegt die tolle Laune in der Nähe der heiligen Personen, wie vor einem inneren kategorischen *Silete*.

Wichtiger aber ist es, nach der positiven Seite hin festzustellen, wie das ernste geistliche Interesse an dem alten Osterstoff in der Neugestaltung zum Ausdruck kommt. Schon die Grenzen des Stoffes sind weitere geworden. Der rheinhessische Bearbeiter beschränkt sich nicht auf die Ereignisse des Ostertags. Während die alte Tradition (s. u.) nach der Rückkehr der Magdalena nur noch die Thomasszene und das *Cernitis* mit dem Wettlauf anschloß, spinnt sich die Handlung von Rh. noch durch 300 Verse weiter, in der Hauptsache nach Motiven, die Ev. Joh. und Ev. Luc. in ihren Schlußkapiteln geben oder andeuten<sup>1)</sup>.

Aber die Grenzen sind noch in anderem Sinn weitere geworden. Das Interesse des Dialogs greift über den Kreis der nächsten Ostertatsachen hinaus, hinab in die Tiefe des alten Testaments und hinauf bis zur Erfüllung der Heilsgeschichte in der christlichen Gemeinde; aber jede dieser Beziehungen knüpft an die zentrale Osterhandlung an. Dem Autor ist wichtig, wie Erlösung und Ostern zusammen nach alter Weissagung im festen Grund göttlicher Konsequenz ruhen, und vor allem wie die Jüngergruppe um den Auferstandenen der Prototyp starker kirchlicher Gemeinschaft ist, wie kirchliche Lehre und Predigtamt aus dem Boden der Osteroffenbarung wachsen (1312 ff., 1778 f., 1877 ff., 1884 ff., dazu 1698 ff., 1900 ff.). Die Wiedersehensszene mit Petrus gibt Anlaß zur Stiftung des Primats nach Matth. 16, 18 (V. 1312 ff.), zu Frage und Antwort über die Sündenvergebung durch Petrus, das Haupt der Kirche, nach Matth. 18, 21 f. (V. 1318 bzw. 1326 bis 45). Daran schließen sich die Emmausreden mit ausführlicher Begründung der Leiden des Erlösers (V. 1485—1568), die Aussendung der Apostel mit dem Predigtbefehl nach Joh. 20, 21 (und Matth. 10, 16), (V. 1884—89), das Einhauchen des hl. Geistes nach

1) V. 1306—46: Matth. 16, 18, Matth. 18, 21 f.; V. 1400—1675: Luc. 24, 13 ff.; V. 1832—83: Luc. 24, 38—47; V. 1884 f.: Joh. 20, 21; V. 1886—89: Matth. 10, 16; V. 1890—99: Joh. 20, 22—23; V. 1258—75, 1962—1989, 2048—78 (Thomas): Joh. 20, 24 ff.

Joh. 20, 22 (V. 1890 ff.). Auf die Weissagung des alten Bundes wird Bezug genommen in der Emmausrede (V. 1519 ff. = Jes. 7, 14, Matth. 1, 23; V. 1528 ff. = Jes. 35, 5, Matth. 11, 5; V. 1542 ff. = Jes. 53, 7; V. 1547 ff. = Ps. 22, 17. 19, Joh. 19, 24), ferner in V. 1828 und 1868 ff. (nach Luc. 24, 41 f.). Auch in der *Advenisti desiderabilis*-Szene der Höllenfahrt kommen die Altväter zu Wort, im Gegensatz zur Osterspieltradition<sup>1)</sup> (I. Wi. Erl.), die nur Adam und Eva den Erlöser kurz begrüßen läßt, — aber in Übereinstimmung mit den zyklischen Spielen (Alsf. Tir. Don. u. aa.). Rh. läßt David, Adam, Abraham, Noe, Ysaias, Zacharias<sup>2)</sup>, Eva, Moyses und Jakob sprechen. Adam und Eva künden in langer Rede ihre Schuld und die Sühne durch das Erlösungswerk, Zacharias erinnert an die Worte und Bilder seiner Weissagung (Luc. 1, 68—71. 76) und Moses deutet den mystischen Sinn der Erzschlange, die er einst in der Wüste errichtet hat, und die eine *figuer* des Erlösers ist (4. Mos. 21, 8. 9; Joh. 3, 14).

Doch solche einzelnen Einblicke in den Inhalt lassen die Wendung der Osterhandlung ins Heilsgeschichtliche nur halb erkennen. Man muß die Tendenzen des Geistlichen so aufnehmen, wie sie der Dramatiker herausarbeitet. Mit dem ersten Wort des Spiels zeigt der Meister, daß er bewußt daran geht, die Akzente in seiner Handlung neu zu verteilen. Er forciert das *Surrexi*; die üblichen einleitenden Wächterspielszenen sind beiseite geschoben<sup>3)</sup>. Damit erhält die Auferstehungstatsache das ihr zukommende starke Gewicht, mit dem sie auch die fernsten Teile der Handlung beherrscht. Man muß daran denken, daß das deutsche Osterspiel in seinem gewöhnlichen Naturzustand nur einen historisch gegebenen Mittelpunkt in der *Visitatio*-Szene hatte, daß noch in Wo. und Tr. die Auferstehung selbst nicht in die Handlung aufgenommen ist. Der rheinische Meister will zeigen, wie der eine gewaltige

1) Nur in der überaus breiten Darstellung des Redentiner Spiels, das man eigentlich „Redentiner Höllenfahrt“ nennen sollte, defilieren die Altväter.

2) Der Vater des Täufers offenbar mit dem Propheten verwechselt.

3) Die Vorlage von Rh. enthielt diese Szenen. Wir haben dafür ein sicheres Zeugnis in der Rede des Juden Lamech an den Ritter Mansor V. 793 ff.: *Weistu nit stoltzer knabe, daz du sprech by dem grave, du wollest muderstille swigen und wollest by eyn art lygen; qwemen sin jungern uff din druwe, iß muß sie gar snelle beruwen*. Die Rede fordert vom Zuhörer die Erinnerung an eine Wächterszene, die den Ritter etwa wie in Pfarrkirchers Passion prahlen ließ (V. 3041): *So leg ich mich hie an das ort und drucz das niemant sprech ein wort*, oder (V. 3060): *Ich leg mich hie an dy spiczen*, (V. 3072): *Ich wil mich legen an das eckh*. Vgl. Wackernell s. LXXXVIII und die Spielanweisung im Brixener Passion: *Da legt sich ein yeglicher an sein spytz oder ort*.

Moment, den die Regie mit einem Donnerschlag akzentuiert, eine Fülle von Wirkungen birgt, die sich in immer weiter und stärker ausgreifender Handlung entfalten. Spiel und Gegenspiel der Heilsgeschichte müssen auf die wunderbare Tatsache mit neuer Handlung reagieren; der alte Kampf der Gegenmächte setzt wieder ein, unter neuer Beleuchtung von Recht und Unrecht.

Ich habe in den „Vorfragen“ daran erinnert, wie in der landläufigen Fassung des Osterdramas Spiel und Gegenspiel jedes ein Sonderleben führt. Nirgends auf dem Schauplatz irdischer Handlung tun sich die Gegner wehe. Nur die Souveräne der beiden Mächte begegnen sich am Höllentor. Das „Wächterspiel“ bildet sich in seiner Ungestörtheit „vielgestaltig“ weiter (W. Meyer S. 93). — Ganz anders in der Handlung, an deren Spitze das *Surrexi* steht. Hier kann es sich nur um ein Gegenspiel handeln, das zu der vollendeten Ostertatsache Stellung nimmt. Wichtig ist nur, daß die Ritter als sichere Augenzeugen der Gegenpartei die Kunde von der Auferstehung bringen, und daß sie durch Bestechung zu Kronzeugen gegen die Auferstehung gemacht werden. Das übliche Nebeneinander von Spiel und Gegenspiel ist über den Haufen geworfen; Spiel und Gegenspiel sind zu einer Handlung ineinander gearbeitet. In bewußtem Interlocutoire wechselt das Auftreten der Widersacher und der Getreuen. Während sich Jesus nach dem *Surrexi* langsam (*paulatim in medio stando*) zum Limbus hin bewegt, führt ein kleines Intermezzo von 30 Versen die noch ahnungslosen Juden mit ihrem beliebten *juddeschen sang* auf die Szene (V. 65—92). Dann zeigt eine kurze Szene (40 Verse) die vier Wächter in ihrem ersten Schrecken. Inzwischen ist der Auferstandene zum Limbus gelangt und pocht an die Pforten des Lucifer. Von der großen Höllenfahrtszene führt der lustige Auftritt des Arztes mit seinem Knecht wie ein Seitenweg zum Marienspiel. Die Marien singen in ungewöhnlicher Reihenfolge vier der bekannten Wegstrophen, aber nach dem *Amisimus* brechen sie ab, *pausantes modicum pre tristicia*, und lassen den Rittern und Juden das Feld zur Bestechungsszene. Das Gegenspiel hat seine Maßnahmen getroffen, ehe die Marien mit ihren Salben zu dem Grab gelangen und das unerwartete *Non est hic* vernehmen. Nach den althergebrachten Erscheinungsszenen, nach dem Emmausgang haben sich die Getreuen (ohne Thomas) in dem neuen Glauben zusammengefunden. Nun kommt es zur Auseinandersetzung mit dem Gegenspiel in den zwei Disputationsszenen. Jacobus verkündet den Juden das Evangelium der Auferstehung, entwaffnet Nathan, den Choros der Juden, mit der neuen Osterdeutung jenes Wortes Jesu,

daß er den Tempel niederreißen und in drei Tagen wieder aufrichten werde, und deckt den Betrug Anselms, des vierten Ritters auf. So vergißt die Handlung nicht, die Konsequenzen der Bestechung zu bringen, von denen der biblische Bericht und demnach auch das gewöhnliche Osternspiel schweigt. Zwischen das 1. und 2. Streitgespräch mit den Juden schiebt sich die feierliche Szene zwischen Jesu und den Jüngern, in der die neue Gemeinschaft durch Aussendung, Predigtbefehl und Verleihung des hl. Geistes geweiht wird. Darauf singt draußen wieder die Synagoge, und Petrus tritt vor die Juden<sup>1)</sup>, Petrus, zu dem der Auferstandene kurz vorher gesprochen hat (V. 1310 ff.): *myn kirche wil ich uff dich buwen, du salt den cristenglauben ernuwen; mit guder lare und predigat saltu der lude missetait gern stroffen zu aller czyt, daran myn gotlicher wille lyt, und salt ene auch barmhertzig sin.* Lehrend, werbend mit der Milde des sicheren Sieges, mahndend, einmal auch zur Drohung gereizt, und immer wieder Vergebung verheißend, spricht das Haupt der neuen Gemeinde zu den Widersachern, zu den „lieben Brüdern“, die sich aus Unwissenheit vergangen haben. So ist das Problem Spiel = Gegenspiel in konsequenter Entwicklung zum Abschluß gebracht — kurz vor dem Abschluß der ganzen Handlung. Die übliche Thomasszene des Osternspiels, auf die zwei Stellen (V. 1258 ff. 1962 ff.) vorbereitet haben, ist mit Absicht bis zum Ende aufgespart. Der ersten öffentlichen Kraftprobe der christlichen Gemeinschaft folgt der intime Vorgang der Bekehrung des letzten Einzelnen der Getreuen, und wie mit einer Mahnung an die späteren Geschlechter, an die Spielgemeinde klingt die Handlung aus: *Selig sint die mentschen czart, die do gleubent zu disser fart, daz iß werlich sy gescheen, wie woil sie mich nit hant gesehen; ich wil ene darumb lone geben: nach disser czyt daz ewige leben.*

Dieselbe Gewissenhaftigkeit, mit der der Bearbeiter eine abschließende Auseinandersetzung zwischen den beiden feindlichen Mächten der Handlung herbeiführt, zeigt noch viel deutlicher die Durchführung der Nebenhandlung, die sich um den Krämer und seinen Knecht gruppiert. Zwischen den beiden Teilen des letzten Thomasaktes taucht das lustige Spiel von Gumprecht und Smackfol unerwartet nochmals herauf und erfährt einen recht soliden Abschluß. Wenn der Autor sich in den beiden Fällen nicht mit bloßen Ansätzen zu einer Handlung, mit wirkungsvollen Situationen

1) Nach diesem antizipierten Pfingsten: ähnlich wie Petrus an Pfingsten nach Apostelgesch. 2, 14. 22.

begnügt, sondern auch im Einzelnen seinen Schlußpunkt hinter ein Ganzes setzen will, so bestätigt das die Annahme, daß er bewußt die Gesamthandlung so scharf umschlossen hat.

Dabei wird durch die Zähigkeit, mit der der Autor Fertiges will, die Handlung nicht schwerfällig, denn er handhabt dabei mit sichtlichem Vergnügen den Kunstgriff des Interlocutoire. Das geschickte Ineinanderarbeiten der Einzelhandlungen, das rasche Überspringen von einem Schauplatz zum andern, die kecke Unterbrechung längerer Szenen durch ein Intermezzo ist keinem so wohl gelungen wie dem rheinischen Meister. Dabei ist die Planmäßigkeit seiner Technik nirgends so gewiß wie in diesem Punkt. Dafür zeugen die sorgfältigen Bühnenanweisungen. Der Salvator muß in der Mitte des Wegs zum Limbus stehn bleiben, um Zeit für die beiden Szenen mit dem Judengesang und den Wächtern zu schaffen; die drei Marien müssen, wie erwähnt, vor Schmerz ihren Gesang unterbrechen, um Wächter und Juden in den Vordergrund zu lassen. Fast alle Beispiele für Interlocutoire hab ich im Vorbeigehn schon erwähnt. Am wichtigsten scheinen mir: die Zersprengung der altehrwürdigen Hymnengruppen der drei Marien durch eine ganz heterogen gestimmte Szene, ferner die Scheidung und Abstufung der beiden Disputationen durch die Einschaltung der wichtigen Jesusszene, und die feine Unterbrechung des Thomasaktes. — Die Vorteile des Interlocutoire sind einleuchtend. Der Wechsel läßt die Aufmerksamkeit nicht erlahmen, zugleich nötigt Ablenkung und Wiederaufnahme alter Handlung zur Rekapitulation des Bishergesehenen, zur raschen Verknüpfung verschiedenartiger Teile zum Ganzen.

Die Nebeneinander-Bühne des Interlocutoire muß leicht übersehbar sein. Diese bildmäßige Übersichtlichkeit wird die Aufmerksamkeit auch während der einzelnen Situation aufs Ganze zwingen. Die Didaskalien unseres Spiels zeigen, daß den Autor nirgends die klare Vorstellung seiner Bühne verläßt. Sie bestimmen mit peinlichster Gewissenhaftigkeit jede Bewegung auf der Bühne. Zwei Beispiele für diese Sorgfalt habe ich oben schon vorweg genommen. Weit lehrreicher ist eine andere Stelle: der szenisch schwierige Übergang von der Visitatio zu der Magdalenen-Szene und die Verknüpfung beider mit der *Currebant duo*-Szene. Ein Vergleich mit andern Osterspielen macht die Sache deutlich. Im Wiener und Innsbrucker Text steht keine Angabe, wann und wohin die zwei Marien abgehen: Magdalena ist auf einmal allein (wohl seit dem *Cum venissen*), die beiden andern tauchen im Spiel nicht mehr auf. Auch im Wolfenbüttler Spiel sind Maria Salome

und Maria Jacobi plötzlich verschwunden; aber sie begegnen später nochmals der heimkehrenden Magdalena mit der Frage der Sequenz *Dic nobis* . . . In Trier singt Magdalena, die man sich nach den Anweisungen bis dahin zusammen mit ihren „Schwestern“ auf dem Rückweg vom Grab vorgestellt hat, *ulterius procedendo* das *Cum venissem* u. a. und begegnet dann dem Gärtner. Im Erlauer und Tiroler Text heißt es von den beiden Marien wenigstens *recedunt cantando (cantantes): Ad monumentum*. Debs und Brixen bringen nach dem von allen Dreien gesungenen *Ad mon.* eine Abschiedsrede der Magdalena an die beiden andern, in der sie ihr Bleiben begründet. Wohin die zwei Marien sich begeben, ist in den bisher erwähnten Texten nirgends bemerkt. Höchst gewissenhaft ist Eger. Hier schickt Magdalena Abschied nehmend die Gefährtinnen mit der Botschaft zu den Jüngern nach Galiläa. Heimkehrend begegnet sie dann selbst dem Petrus und Johannes und weiterhin den Marien und verkündet diesen Gruppen die Erscheinung. Aber die Heimkehr der prima und secunda Maria ist unsichtbar oder stumme Szene und bleibt ohne Konsequenz für die weitere Handlung. Unser rheinischer Bearbeiter faßt die praktische Schwierigkeit klar ins Auge und löst sie restlos, wenn auch nicht durchaus glücklich. Nach dem *Venite et videte* heißt es: *Hic Maria Magdalena prope monumentum resideat aliis duabus recedentibus* . . . Die beiden gehen zu den Jüngern zurück, singen auf dem Wege *Jhesu nostra redemptio* und *Quae te vicit clementia*, und dann erst *coram discipulis* als Verkündigung das sonst vorher von allen drei Marien gesungene *Ad monumentum venimus gementes* mit entsprechendem deutschem Text. Dann bleiben sie bei den Jüngern. Aber die Jünger ziehen hier die Konsequenz aus der Verkündigung: Johannes und Petrus eilen zum Grabe. Die klagende Magdalena muß sich zurückziehen, um ihnen hier nicht zu begegnen. Dies ist natürlich der schwache Punkt der Lösung. Den Jüngern wiederholt sich die Engelserscheinung der Marien, noch ehe der Magdalena die Erscheinung höherer Art zuteil geworden ist. Das scheint mir nicht unwichtig, denn nur so wird die aufsteigende Linie eingehalten. Die beiden Männer kehren zurück und erwarten die höhere Offenbarung: *'worde Magdalena kommen, licht hette sie etwaz me vernommen'* (1005f.). Das erfüllt sich mit dem *Vere vidi* der heimkehrenden Magdalena, die aber in ihrer Botschaft merkwürdigerweise auch breit wiederholt, was die andern Marien schon berichtet haben. Und nun wird auch dem Petrus die persönliche Erscheinung des Herrn zuteil. — Dieser Versuch einer Lösung der Schwierigkeit zeigt volles Verständnis der überall

offenen Nebeneinander-Bühne: keine Bewegung, keine notwendige Begegnung der Darsteller soll in ihren Konsequenzen vertuscht werden. Klares Ineinandergreifen der Geschehnisse in der Darstellung klärt und festigt die Handlung selbst.

Die Gesamtheit der sorgfältigen Didaskalien lehrt noch mehr. Immer kehrt in ihnen natürlicherweise das Wort *sepulcrum* wieder, aber ebenso oft auf der andern Seite das *coram, cum, a discipulis, circa apostolos, existens cum apostolis*. Das einfache Bühnensystem hat zwei Brennpunkte: Grab und Apostelgruppe. Zwischen beiden bewegt sich die Handlung, und zwar neigt sich ihr Schwerpunkt immer mehr vom Grabe weg zur Apostelgruppe. Die innere Tendenz der Handlung kommt in dieser Anlage klar zum Ausdruck. Zum Grab hin eilen die Getreuen und bringen von da neuen festen Glauben zurück; aber dann tritt Christus zu ihnen hinüber, um die neue kirchliche Gemeinschaft zu weihen<sup>1)</sup>.

So kommt der Meister, der am Ende des Mittelalters den stark angewachsenen Stoff des Osterspiels von innen heraus zu bewältigen sucht, als Dramaturg zu demselben stilistischen Prinzip des örtlichen Bedeutungszentrums, das der frühen Osterfeier von Geburt aus bestimmt war. Dazu aber hat das späte Osterspiel von dem Passion die ansteigende Fortbewegung der Handlung gelernt, die im Marienspiel nur in dürftigem Keim vorhanden gewesen war. Es ist an den zweiten Typ (b) der Bühnenanlage zu erinnern. Aber statt wie die Leidensgeschichte (vgl. Donauschingen) in unablässigem Vorwärts von Station zu Station zu schreiten, strebt unsere Handlung allmählich unter ständigem Interlocutoire aus der Sphäre des einen Bedeutungszentrums in die des anderen hinüber.

Man nimmt dem rheinischen Meister nichts von seinem Verdienst, wenn man feststellt, daß er ein gut Teil der dramatischen Technik seiner Erfahrung als Prediger verdankt. Das Aufstellen des Themas im ersten Satz, die geordnete analytische Entwicklung des zugrundegelegten geistlichen Problems, das wechselvolle Fallenlassen und Wiederaufgreifen einzelner Gedankenreihen zur Belebung der Aufmerksamkeit und ähnliches lernt man auf der Kanzel. Die *Conclusio* zeigt den Autor in seinem eigensten Element.

1) Man könnte fast glauben, daß diese Zweigipfeligkeit der Handlung auch in der Symmetrie der komischen Szenen zum Ausdruck komme, die einerseits das Grab, andererseits die Apostelgruppe flankieren. Hier der Krämer dort der Wirt, jeder mit seinem mutwilligen Knecht. Hier Smackfol dort Balduff mit ihren anzüglich gedeuteten Namen, der Völler und der Saufaus; bis in die Einzelheiten parallele Charakteristik, parallele Motive.

Die einzelne Szene des ernstesten geistlichen Spiels bietet nicht mehr sinnliches dramatisches Leben, als das Minimum das in der Situation liegt. Den dramatischen Wert der Situation erkennt unser Meister, nach allem was wir gesehen haben, sehr wohl — er erfindet ja selbst die beiden in der Anlage sehr dramatischen Disputationsszenen —, aber es ist für ihn doch in der Hauptsache ein Wert zur Pointierung der geistlichen Gedanken. Nur der menschliche Unterton des Jammers, der Reue, der Wiedersehensfreude mochte in der Darstellung mancher allzu geistlichen Rede stärkeren Ausdruck geben, im Text selbst spürt man nur an einigen Stellen etwas von dieser lyrischen Belebung<sup>1)</sup>. — Die Reden werden wie in den meisten Spielen durch formelhafte Wendungen und Flickreimzeilen noch schwerfälliger.

In der komischen Szene vor dem Schankhaus zu Emmaus zeigt sich der Autor als beschaulichen und dabei scharfen Beobachter. Wie der Wirt seinen neugekauften Wein probiert und befriedigt das Glas dem Knechte reicht: *'Baldoff versuch auch du!' — wie Baldoff den Wein begutachtet, obschon er kein Weinkieser sei, wie er dann 'manchen großen Suff tut', bis der eben noch schmunzelnde Wirt zu poltern anfängt — das ist alles sehr hübsch aus dem täglichen Leben erschaut. Auch das nächste szenische Bild (im Motiv an das Rubinus-Spiel erinnernd) ist lebendig mit lokalem Kolorit hingestellt: Baldoff steht als Weinrufer<sup>2)</sup> vor der Schänke. Er verkündet den wohlfeilen Preis, er gießt das Glas voll, hält es wohl gegen das Licht und rühmt die hübsche Farbe und den guten Geschmack: *'Win drincken ist keyn schande. hant ir nit geld, so brenget pande'*. Am besten ist aber, wie der Wirt, den man in seiner Gutmütigkeit deutlich vor sich sieht, durch den Besuch Jesu und der Jünger nachdenklich gestimmt wird: *'Die wyl daz mir noch ye gedenckt, sint ich bither han win geschenkt, han ich der bruder nit glich gesehen — — got wolle sie alle irs leides erlan'*. Die Szene hat etwas von der Stimmung des friedlicheren niederländischen Genres. — Der gleiche Beobachter täglichen Lebens spricht aus einer Stelle der Reimpredigt, wo der Gegensatz von Vernunft und*

1) Ein gut erfundener bezeichnender Zug mag erwähnt sein: während Jesus beim Fischmahl (Luc. 24, 41) sitzt, absolviert Philippus sein Bekenntnis (1846 ff.), gerade er, der aus der Situation heraus die für ihn ganz persönliche Erinnerung an die Speisung der Fünftausend vorbringen kann — man beachte dabei auch wieder das genaue Einhalten der zeitlichen Dauer dieser Mahlzeit, wie beim Gang Jesu zum Limbus und dem Weg der Marien.

2) Auch im Nikolaus des Jean Bodel tritt ein Weinrufer auf, Creizenach I<sup>2</sup> S. 138, vgl. auch S. 205.

Sinnlichkeit nach Aristoteles veranschaulicht wird (2214 ff.): *wan die sinlichkeit redt dem mentschen also: ey du salt alle czyt lange slaffen, niemant hat dich darumb zu straffen. du salt nit zu der kirchen gen; blib hie uß by den andern sten, so horestu und sehest etwaz gudes, do von so werdestu gudes mudes. waz hilfft dich daz der paffe sait!* — Die komischen Möglichkeiten der Rubinusposse interessieren den Bearbeiter nicht; er gibt die Szene nach den bekannten Motiven mit den erwähnten Modifikationen wieder. Den Wettlauf streicht er wie mancher andere Redaktor.

(Anm. Ob gewisse Kunstgriffe in der Führung des Dialogs dem Bearbeiter zuzuschreiben sind, ist freilich unsicher. Denn gerade die Stelle 793 ff., die ein Beispiel von geschickter Rekapitulation des Wortlauts einer früheren Rede gibt, gehört der Vorlage an (s. S. 51 Anm. 3). Ich denke hier eben hauptsächlich an das Anknüpfen einer Rede an den Wortlaut des Vorhergehenden. Vor allem greifen die Einzelglieder des Dialogs in einem Teil der Juden-Ritter-Szene auf diese Weise ineinander: 802 (Lamech) . . . *daz ir in dem harnes wenet verczagen*, 803 (Mansor) *Verczage hene, verczage here!* . . . (806) *an uch selbest must er verczagen*, darauf bezugnehmend 807 ff. Anshelm; dieser beschließt seinen Spruch 828 *dwil ir die red hant gantz gehort*, darauf 829 *Natan wir han gehort me dan zu vil*. Wenn die Ritter hinausgegangen sind, schildert Joselin (847 ff.), an die jüngste Szene erinnernd, das verängstigte Auftreten der Ritter und seinen eigenen Schrecken, ihm folgt Sabbath, und Lamech gar zitiert sich selbst (865 f.) *wie wil ich dem dritten sagt, sie wern in dem harnesch verczagt . . .* — Ein Beispiel gut gebundenen, förderlichen Dialogs, in dem die einzelnen Glieder geschickt gedanklich aneinandergeknüpft sind, gibt die Szene zwischen Jesus und Petrus (1276—1357), die ganz Eigentum des Bearbeiters ist. Die Sündenvergebung ist das bindende Element des Dialogs, das durch die Situation gegeben ist (1301—1307; 1318 f.) und im Gespräch zum Thema erhoben wird.)

Auch der Text im Einzelnen zeigt die selbständige Hand des Bearbeiters. Man denke nur etwa an die Namen Gumprecht und Smackfol statt der volkstümlichen Ypocras und Rubin. Bei den lateinischen Wegstrophen der Marien, die in außergewöhnlicher Reihenfolge auf drei Szenen verteilt sind, schenkt der Bearbeiter den beiden *Sedeamus*-Strophen besondere Aufmerksamkeit. Bei dem Zehnsilber fällt ihm auf, daß er im Gegensatz zu den beiden Schwesterstrophen (in der in Deutschland vorkommenden Fassung) eine 8silbige dritte Zeile hat, die auch den Reim der beiden ersten Zeilen nicht aufnimmt. Er verbessert beide Fehler

oder vertauscht sie vielmehr gegen einen neuen Mangel, ein häßliches Enjambement: *Sed eamus ferventes opere || caritatis ungentum emere*. Viel radikaler verfährt er mit dem Fünfzehnsilber *Sed eamus et ad eius ...* Die Wiederholung des *Sed eamus* stört ihn offenbar; so setzt er für den alten Fünfzehnsilber eine mit *Nunc vadamus* beginnende Vaganten-Strophe mit künstlichem Zäsurreim ein. Die neue Strophe ist recht unglücklich, sie zeigt gehäuft alle Mängel einer späten in Deutschland entstandenen Vaganten-Strophe. Die 1. Zeile ist sauber, die 2. zeigt in ihren beiden Halbzeilen Auftakt, in der 3. Zeile findet nach der Zäsur Taktwechsel statt, wobei *posstmus* den Reim zu *simus* tragen soll. Die 4. Zeile hat in ihrer zweiten Hälfte Auftakt, sie verlangt in der ersten bei *verbum immobile* zweisilbige Senkung (wenn das *-um* nicht elidiert werden soll) und hat wohl unter dem Zwang des Zäsurreims unklaren Sinn. Diese Vagantenstrophe ist als einzige von allen Strophen nach ihrer metrischen Form auf die Zeilen verteilt und auch als einzige mit Noten, nicht nur mit Notenlinien versehen. Diese Tatsache scheint mir ein Zeichen dafür zu sein, daß die Strophe ein Werk des letzten Bearbeiters ist. — Wie frei der Bearbeiter mit dem Text der alten Osterszenen schaltet, wie der traditionelle Wortlaut nur an ganz wenigen Stellen gut bewahrt ist, wird die textgeschichtliche Untersuchung im II. Teil zeigen. Das Bild des Textes in diesen Szenen ist unerfreulich. An den alten lateinischen Grundfesten der einfachen Handlung, an die sich die deutschen Verse lehnen müssen, ließ sich nicht rütteln. So äußert sich die Selbständigkeit hier in nachlässig freier Behandlung des Alten. Die Schlichtheit ist verdorben. Es konnten so häßliche Verse wie etwa 1129f. in diese Szenen geraten.

Aber man vergesse nicht: wenn auch in diesen Teilen ganze Textstrecken verglichen mit der allgemeinen Osterspieltradition verderbt erscheinen, so handelt es sich nicht um natürlichen Zerfall alten Textes. Der selbständige Redaktor, der an diesen Stellen mit Unlust arbeitet, hat am Ganzen mit Glück versucht, das Osterspiel aus seinem Naturzustand herauszuheben. —

Die Reimpredigt, die sich dem Spiel als *Conclusio* anschließt, rührt von demselben Autor her. Es wiederholt sich der Reim: *geneygt : gebeigt* von 1636 in 2182, *sprechen : rechen* (zählen) von 1386 in 2118; dem charakteristischen *gesait : behait* 1572 entspricht *behat : missetait* 2270. Die Redensart *eyn sun machen geyn* findet sich 2237 wie vorher 876. 912. 2046, das *alle czyt bereit* von Jesus geltend 2191 wie 32 u. ä.

Der Schreiber markiert 6 Abschnitte. 1. Erlöst sind wir nicht um unseres Verdienstes und unserer Gerechtigkeit willen, sondern aus Gottes unergründlich tiefer Barmherzigkeit. Aber wir müssen Buße tun: *Als wir mit Adam worn alle gestorben, als sin wir nu mit Cristo lebendig worden.* — Unter 2. (2138) wird das Emmauswort *Mane nobiscum, quoniam advesperascit* geistlich auf die Nacht des Todes gedeutet: *verblyb in unsern hertzen.* — Mit 3. (2152) erinnert der Prediger an das hl. Abendmahl in der österlichen Zeit, verknüpft es gedanklich mit dem *Mane: so soln wir ene lassen by uns blyben,* und kehrt rekapitulierend zu dem Anfangswort der *Conclusio*, dem *Redemisti nos* zurück. — Im 4. Abschnitt (2170) beleuchtet er das Vorhergehende mit dem Gegensatz Vernunft und Sinnlichkeit unter Bezugnahme auf Aristoteles. Der Prediger läßt die beiden in höchst sinnfälliger Weise selbst sprechen. — Im 5. Abschnitt (2238) setzt die *Ratio* ihre Rede fort mit dem Rat, Ohr und Herz dem Gotteswort weit aufzutun. Damit vertreiben wir die Sünde in uns und ergeben uns den Tugenden. — Abschnitt 6 (2254) exemplifiziert das mit dem bekannten Gleichnis des Aristoteles von der 'unbemalten' Tafel, der die Seele 'in ihrem Anbeginne' entspricht. — Von planmäßigem Aufbau kann hier nicht die Rede sein. Noch mehr als von Abschnitt zu Abschnitt gibt im Einzelnen ein Gedanke den andern; wohl wird da und dort rekapituliert und das Hauptsächliche in neuer Wendung vorgebracht: aber charakteristisch ist das Spontane der Rede. Auch der Vortrag fließt dementsprechend leicht und ungezwungen dahin.

Hier ist Gelegenheit, kurz die Metrik des Spiels zu berühren. Die Verse sind im allgemeinen vierhebig bei stumpfem sowie bei klingendem Ausgang. Sie weisen alle nur möglichen Freiheiten auf, sehr häufig Zweisilbigkeit der Senkung auch mit schweren Silben und oft zweimal in einer Zeile, hier und da auch Synkope der Senkung und Mehrsilbigkeit des Auftaktes, den etwa  $\frac{2}{3}$  aller Verse haben. Dreieber kommen nur sporadisch vor. Während aber im Spiel selbst der geregelte Versakzent doch überall noch die Oberhand behält, läßt der Autor, sobald er in der *Conclusio* selbst zu Wort kommt, dem Satzakzent frei die Zügel schießen. Man muß hier fast von Reimprosa sprechen. Achtsilbige Zeilen stehen unmittelbar neben siebzehnsilbigen (2101. 2102). Der Reiz dieser freien Verse der Predigt beruht auf dem Gesetz von dem gleichen Zeitabstand zwischen den Akzentgipfeln der Takte, das besonders Paul (*Deutsche Metrik Grdr. II 2 S. 51*) betont, und das Minor (*Nhd. Metrik<sup>2</sup> 363f.*) in feiner Weise gerade zur Erläuterung des temperamentvollen modernen Knittelverses verwertet:

„Vielsilbige Senkungen beschleunigen . . . das Tempo des Vortrages, das um so lebhafter wird, je mehr Senkungen vorkommen, und um so schwerfälliger und langsamer, je öfter die Senkungen fehlen.“ So verrät in unserm Epilog der Wechsel zwischen flüchtiger oder lebhaft rascher Rede und eindringlichem Akzent oder neutraler Ruhe lateinischer Zitate (2140. 2161. 2180) den temperamentvollen Prediger, und wir vermögen die Wirkung seiner Worte aus ihrem Tempo weit besser zu bemessen, als wir das bei Prosa könnten. Der Autor ist zugleich ein gut geschulter Theologe, der seinen Aristoteles gern im Munde führt, und ein volksmäßiger Prediger.

Einer der gelehrtesten und volkstümlichsten Prediger seiner Zeit war Gabriel Biel, der gerade in den Jahren um 1460 die Kanzel des Doms zu Mainz inne hatte. Seine lateinischen Predigten, von denen ich die Osterpredigten <sup>1)</sup>, soweit sie zugänglich waren, in den frühen Drucken auf der Stuttgarter Kgl. Staatsbibliothek verglichen habe, stehen allerdings der Art unserer Conclusio so fern wie möglich: sie sind gelehrt trocken, voll allegorischer Ausdeutungen der Tatsachen und überreich an Zitaten. Wenn man danach die Möglichkeit der Autorschaft dieses Mannes für O. kurzerhand ablehnen möchte, so bleibt doch auch rätselhaft, wie er so stark auf die Menge gewirkt haben soll; auch die Theologen <sup>2)</sup>, die sich mit ihm beschäftigt haben, stehen dieser Schwierigkeit verlegen gegenüber.

Jedenfalls gehört das Spiel mit seiner Schlußpredigt dem Umkreis des Mainzer Dompredigers an. Denn der Glaube an Mainz als Heimatstadt des Werkes wird mir fast zur Gewißheit, wenn ich das starke geistliche Verantwortlichkeitsgefühl der Veranstalter in Betracht ziehe, vor allem die persönliche Leistung des Autors, der sich — wie wir sahen — mit allen möglichen Mitteln um eine Reform des deutschen Osterspiels bemüht hat.

---

1) Eine der Predigten fiel mir erklärlicherweise auf dadurch daß sie mit *Surrexit* anhebt. Ein genaues Zitat ist mir leider unmöglich, weil mir die betr. Notiz abhanden gekommen ist.

2) Vgl. bes. Plitt, Gabriel Biel als Prediger (Erlangen 1879) S. 38.