



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das Osterspiel von Muri

Ranke, Friedrich

Aarau, 1944

II. Das Werk.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-67733](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-67733)

II. Das Werk.

Heimat und Entstehungszeit. Auch der Dichter verrät sich durch seine Reime als Landsmann der beiden Schreiber: er zeigt die oberdeutsche Apokope in den Dativem gewiht (: niht III 15), gebot (: got VII 33), in bet (: Nasaret VI 14), ungehür (: vür I 70. II 30), setzt als Gegenstück dazu unberechtigtes -e in dorte (: orte I 31), bindet auslautendes m mit n (chrân : hân IV 4, blicelstrân : gân I 83), inlautendes t mit tt (im stumpfen Reim gotte : spotte II 61; vgl. auch IV 76, VIII 35. 69), ck vielleicht mit ch (geswichen : vers[li]chen IV 80, vgl. S. 10 Anm. und die Anm. zur Stelle), trennt aber auslautendes g (c) nach Vokal von k (hc) in den Bindungen lac : flac : tac I 63, VI 18, VIII 33 gegen tonrenchlache : nahc I 67 (dagegen nach Konf. starhc : uerbarhc IV 16), zeigt den al.-md. Schwund des h in enphân (: lân I 5), anevân (: gân III 48), slân (: hân III 36; vgl. auch ih slân im Versinnern I 97), bivoln (: virstoln I 39)¹⁹, reimt ir släfent (: giwäfent (: I 9), ih han und er hat mit kurzem Vokal (: kan VI 22, : gewan VIII 49; : spat III 63), allerdings auch literatursprachliches hân (: chrân IV 5) und hât (: hantgetât IV 31, VIII 66, : lât VI 6), stellt dreimal sein mundartliches har (I 44, III 79, V 19), einmal aber auch literatursprachliches her (: gewer IV 5) in den Reim und reimt Mariun mit vollem Endsilbenvokal (: sun VII 28). — Im Versinnern werden wir die ausnahmslosen ub(e), old(e) ohne Bedenken dem Dichter zusprechen, ebenso den metrisch gesicherten al. Konj. stande IV 27, wahrscheinlich auch das überwiegende dien (II 67, III 77, IV 47; ein sicheres den IV 3, ein zweifelhaftes VI 35) und natürlich auch die zahlreichen alemannischen Bestandteile des Wortschatzes wie slûn „Schlafmütze“ (III 56), sih gelsten „sich schmücken“ (III 67), toesen „zerstören“ (IV 39) und anderes, was in den Anmerkungen zum Text besprochen wird.

Entstanden ist auch der Text wohl erst um die Mitte des 13. Jahrhunderts: die Überlieferung ist — abgesehen von einigen Flüchtigkeiten und Fehlern, die erst unsern Schreibern zur Last fallen, — so gut wie fehlerfrei, läßt also keinen weiteren Abstand vom Original erkennen;²⁰ jener Iohannes (Chrumbe), den der Dichter scherzhaft apostrophiert (III 69), trägt einen Personennamen, der in Schweizer Urkunden erst im späteren

¹⁹ Die Hs. der Gebete von Muri schreibt durchweg bevoln, bevel, bevil, vgl. F. Wilhelm a. a. O. zu XXIX 288.

²⁰ Über die Möglichkeit, daß der Autor selber die Handschrift durchkorrigiert hat, vgl. S. 9.

13. Jahrhundert häufiger zu werden beginnt;²¹ und auch die Stilhaltung des Werkes in seiner Mischung von höfisch durchseelter Diktion und humoristisch-satirischem Realismus stimmt besser zur Mitte als zum Anfang des Jahrhunderts.

Der Inhalt. Die Handlung des Spiels gliederte sich in sieben oder acht Hauptteile, die z. T. wieder mehrere Szenen umfassen:

Der mit dem ersten Blatt verlorene Anfang (etwa 180—200 Verse) enthielt, vielleicht nach dem Prolog eines „Präcursor“, die Verhandlung der Juden mit Pilatus wegen der Bewachung des Grabes und die Bestellung der Wächter. Mit den Worten des ersten Wächters, der zugleich im Namen seiner Gefellen verspricht, gute Wacht zu halten, beginnt die erhaltene Partie. Nachdem auch der Lohn ausgemacht ist und die Wächter (wortlos) zum Grab gezogen sind, empfiehlt Pilatus den Juden die Aufsicht über die Wächter und verabschiedet sie. — Die Juden gehn zum Grab, verteilen die zwölf Wächter an die vier Ecken des Grabes und schärfen ihnen ein, strenge Wacht zu halten, was die Wächter versprechen. — Pilatus entläßt das Volk und bestellt es in längerer Ansprache auf den andern Morgen zum „Gerichtstag“.

Die Auferstehung ging anscheinend wortlos vor sich. Jedenfalls erfahren wir in unserm Text von ihr nur aus den Gesprächen und dem Bericht der Wächter: Unter Blitz und Donner waren Engel (I 87) oder ein Engel (II 24 ff.) erschienen, der den Stein vom Grabe rückte, und

²¹⁾ Nach freundlicher Mitteilung von Helmut de Boor „dringt der Name Johannes im oberrheinischen Bezirk im Laufe des 13. Jhdts langsam über den Rhein und die Sprachgrenze ostwärts vor. Für das Gebiet, in dem das Osterpiel von Muri voraussichtlich entstanden ist, geben namentlich die Urkundenbücher von Zürich und St. Gallen geeignetes Material. Der älteste Stadtzüricher Johannes erscheint als Zeuge im Jahre 1220 (UB. No. 400), der nächste danach erst 1233 (UB. N. 481) in dem Gebiet von Rapperswil; der erste aargauische Johannes im Jahre 1235 (UB. No. 500) gehört in die Gegend von Willmergen, ein zweiter in der gleichen Urkunde nach Zofingen. Weitere Träger des Namens erscheinen dann erst nach 1240; von da ab nimmt der Name rasch an Beliebtheit zu. Noch später setzt die neue Namengebung im St. Galler UB. ein; hier ist der Thurgauer Johannes von Luterberg im Jahre 1260 der erste nachweisliche Namens-träger. — Wenn das Osterpiel von Muri in der Krämerzene auf einen Träger des Namens Johannes anspielt, so deutet dies also darauf, daß es nicht vor 1240 verfaßt ist. Andererseits spricht die Verwendung der unverkürzten Namensform dafür, daß der Name damals noch nicht geläufig war: in den deutschsprachigen Urkunden der letzten Jahrzehnte des 13. Jhdts. ist bereits Johans die übliche Form; vereinzelt auch schon die Kurzform Hans. Der Name Johannes Ehrumbe würde in der Gegend des Osterpiels am ersten um die Mitte des Jahrhunderts denkbar sein.“

Jesus war dem Grab entstiegen. Die Wächter sind vor Entsetzen davongelaufen (I 73, II 18) und besprechen nun das Erlebnis (I 61 ff.). Dabei geraten sie über die Frage der Auferstehung in Streit und bedrohen einander mit Schlägen. Der Schluß der Szene fehlt.

Der Anfang der nächsten Szene, die den in I angekündigten Gerichtstag bringt, ist verloren. Pilatus hat von dem Lärm beim Grabe gehört und läßt die Wächter herbeiholen. Der erste Wächter berichtet ihm ausführlich über die Vorgänge bei der Auferstehung, die andern bekräftigen seine Aussage (von irgend einer Meinungsverschiedenheit unter ihnen ist nicht mehr die Rede). Auf den Rat der Juden verspricht Pilatus den Wächtern reichlichen Lohn, wenn sie den Vorfall verschweigen. Sie erklären sich damit einverstanden und werden von Pilatus entlassen. — (Lücke) — Ehe Pilatus fortgeht, meldet sich der Krämer (inlitor) und bittet ihn um das „Geleit“ (den rechtlichen Schutz) für seinen Kramhandel; er ist bereit, dafür nach dem Verkauf seiner Waren, ein Marktgeld von 20 Pfund zu zahlen. Pilatus gewährt ihm nach einigem Hin und Her das Geleit und geht mit den Juden ab. Der Krämer preist in längerer Rede dem „Volk“ seine Waren (Liebesmittel, Schminke, höfischen Schmuck) an.

Die Höllenfahrt. Jesus erscheint vorm Höllentor und verlangt eingelassen zu werden. Der Teufel verweigert ihm den Eintritt und fragt, wer er ist. Jesus antwortet mit einer langen Rede (IV 21—57), wird von den Seelen der Altväter mit dem liturgischen Gesang der Antiphon „Advenisti desiderabilis“ und einem langen Gebet begrüßt (IV 58—86), zerbricht das Höllentor und führt die Altväter aus der Hölle.

Die Visitatio beginnt mit dem Salbenkauf der drei Marien beim Krämer. Auf dem Weg zum Grabe singen sie das liturgische „Quis revolvat nobis lapidem“; sie sprechen von ihrer Sorge wegen des Steins auf dem Grabe und von ihrem Vertrauen auf Gottes Hilfe. Am Grabe treffen sie den (in der Handschrift seltsamerweise als Ihesus bezeichneten) Engel,²² der ihnen die Auferstehung verkündet und sie und die Jünger nach Galilea verweist, wo sie den Auferstandenen sehen sollen. — (Lücke) —

Der Beginn der letzten erhaltenen Szene ist besonders schwer zerstört: Maria Magdalena bleibt klagend in der Nähe des Grabes, sie trifft

²² Vgl. Anm. 31.

auf den „Gärtner“, fragt ihn nach dem Verbleib des Leichnams Jesu und erkennt den vor ihr Stehenden an dem Anruf („Maria!“ — „Rab-
buni!“), nur zur Hälfte erhalten VII 18). Es folgt das „Noli me tan-
gere“ (VII 22 ff.) und eine etwa 140 Zeilen umfassende gebetsartige
Ansprache der Maria Magdalena an den Heiland, dessen Antwort z. T.
bereits in den mit dem ersten Blatt verlorenen Schluß der Hand-
schrift fällt.

Dieser enthielt (in 150—200 Versen) außer dem Ende der Worte
Christi an Maria Magdalena die Rückkehr der Frauen zu den
Jüngern, denen sie die Auferstehung verkündigen, und vermutlich noch
den Wettlauf der Apostel Petrus und Johannes zum Grabe. Den
Schluß des Ganzen bildete vielleicht, wie in den meisten späteren
deutschen Osterspielen, der gemeinsame Gesang des deutschen Osterhymnus
„Christ ist erstanden“, mit dem auch bereits das (lateinische) Kloster-
neuburger Spiel vom Anfang des 13. Jahrhunderts ausklingt.

Das Wortkunstwerk. Mit seinem Inhalt steht unser Spiel fest in der
Tradition des aus der liturgischen Osterfeier entwickelten lateinischen
Osterspiels des 12./13. Jahrhunderts. Ihr hat der Dichter sein Szenar
entnommen, das — gleich oder fast gleich — im Klosterneuburger und
Benediktbeurer sowie in dem Osterpiel von Tours wiederkehrt. Keinem
der drei ist unser Spiel unmittelbar nachgebildet, doch steht es in Einigem
dem von Tours näher als den beiden andern: die Wächter werden hier wie
dort bestochen zu schweigen (II 72 ff., Tours 132), während sie in den
beiden andern Spielen (nach Matth. 28) aussagen sollen, der Leichnam
Jesu sei ihnen von den Jüngern gestohlen worden; die lange Rede der
Maria Magdalena im Spiel von Muri (VII 25 ff.) erinnert in manchem
an die Magdalenenpartie von Tours (135 ff.), die in ähnlichen Weise
zwischen Klage und Freude wechselt (auf einige wörtliche Parallelen
weisen die Anmerkungen zum Text).

Den Schritt aus der lateinischen Tradition zum Spiel in deutscher
Sprache hat unser Dichter als erster und ohne deutsches Vorbild gewagt;
sein Werk steht einsam und eigenartig an der Spitze der deutschen
Schauspiele des Mittelalters: ein erster Versuch in dramatischer Form,
der sogleich eine beachtliche Höhe erreicht hat und sich durch Selbst-
ständigkeit der Erfindung wie durch die Kunst lebendig bewegter Rede-
führung in gleicher Weise auszeichnet. Derartiges gab es damals auch
in lateinischer Sprache nicht. Schon der aus der Liturgie stammende

Gesangsvortrag und die damit zusammenhängende strophische Form der meisten Redepartien im lateinischen Osterspiel bedingen eine grundsätzlich andere Haltung, als sie unser Rededrama in Reimpaarversen zeigt.²³ — Dagegen gab es in Frankreich zu Beginn des 13. Jahrhunderts bereits geistliche Schauspiele in der Volkssprache, an die unser deutscher Text in seiner sprachlichen Haltung vielleicht nicht zufällig erinnert. Dort finden wir den schnellen, schlagartigen Redewechsel sogar in noch höherem Grade ausgebildet als im deutschen, dazu die gleiche Technik der Reimbrechung und eine ähnliche, wieder das deutsche Spiel noch überbietende Neigung, die Gegenwartswirklichkeit in die heilige Handlung hineinzuziehen.

Freilich kann ich einen unmittelbaren Zusammenhang der dramatischen Kunst unseres Dichters mit der der französischen Spiele nicht nachweisen; und ebenso wie das altfranzösische Schauspiel die hochentwickelte französische Verserzählung voraussetzt, könnte auch der deutsche Dichter seinen Sprachstil allein aus der deutschen Versepiik der Blütezeit entwickelt haben. Ohne den Vorgang der höfischen Erzählkunst eines Hartmann von Aue wäre jedenfalls auch das Osterspiel von Muri nicht möglich gewesen. Das zeigt schon die Technik des zwar mundartlich gefärbten, aber grundsätzlich reinen Reims, ferner der mit feinem Gefühl für die Ausdruckskraft des einsilbigen Taktes geregelte Versbau²⁴ und

²³ Daß in unserem Spiel an liturgischen Gesängen nur das *Advenisti desiderabilis* (IV 57 a) und das *Quis revolvit* (IV 115) vorkommt, kann allerdings an der Sonderart der Handschrift liegen, die als „Souffliertrolle“ nur den deutschen Sprechertext zu berücksichtigen brauchte; damit könnte sich auch die auffallende Wortlosigkeit der Auferstehung erklären: ging sie etwa zwar ohne deutschen Sprechertext, aber unter liturgischen Gesängen vor sich? — Doch hat unser Spiel auf keinen Fall die liturgischen Partien in annähernd ähnlichem Maße beibehalten wie das spätere mitteldeutsche Osterspiel, so daß es die Bezeichnung „Rededrama in Reimpaarversen“ ebenso verdient wie das ihm nachgebildete schweizerische Weihnachtsspiel (vgl. S. 22).

²⁴ Der Dichter meidet ersichtlich den dreisilbigen Takt: zweisilbige Senkung findet sich abgesehen von den *ime, olde, vnde* (I 53. 54. 65 III 65), die den Schreibern zur Last fallen, nur in Fällen von Elision (*wolte ih, laze ùh, iemanne als* usw.), die in Fällen wie *rat ich, recht als, laz ime, selfu, sprihchel* (I 19. 22. 54. II 14. 32) usw. auch von den Schreibern bezeichnet ist, von naheliegender Verschleifung (*ce der, ce dem* VII 2. 24; *ez ist* IV 78) oder oberdeutscher Apokope (*hüte der* VI 18), die in *an für âne* (I 58) und *wer für waere* (III 19, VIII 36) auch von den Schreibern befolgt ist. Auch die „Verschleifung auf der Hebung“ erscheint auffallenderweise abgesehen von dem *ane* II 9, das dem Schreiber zur Last fällt, nur bei Elision (*sage ih* usw., *in geb vich, geb ùh* I 57, II 90) auch von den Schreibern durchgeführt, bei Synkopierung (*ienme* I 32; *menge* III 12. IV 31; *santir* III 50; *sammir* IV 42, *megde* VII 27) oder bei Formen,

die den Redewechsel wie die Satzfolge beherrschende Reimbrechung, jener „gotische Fluß“ der Diktion, der innerhalb der deutschen Dichtung ebenfalls zu den Errungenschaften der Blütezeit gehört;²⁵ auch die Gestaltung einer bewegten Redeszene mit fünf und mehr Sprechern hat die deutsche Dichtung der Blütezeit erst schrittweis erarbeitet.²⁶ Dazu kommt die ungezwungene, gleichzeitig natürliche und gepflegte Sprache mit ihren durchsichtigen Sätzen, die Kunst der ausgewogenen Antithesen und des schlagkräftigen Wortwechsels. In unserm Spiel wirkt sich eine sprachlich=dichterische Kultur aus, die es neben die besten Werke der Generation etwa eines Rudolf von Ems stellt. Dabei hält die allem bewußten Redeschmuck abholde Schlichtheit der Diktion die Linie Hartmanns und zeigt sich weder von Gottfried noch von Wolfram spürbar beeinflusst. Allerdings sind infolge dieser schlichten Unauffälligkeit der Sprache wörtliche Entlehnungen auch aus Werken der Hartmann-Gruppe kaum nachzuweisen: wo sich Gleichungen finden, ergeben sie sich fast notwendig aus dem inhaltlichen Gleichlauf.²⁷ — Eine ältere Dichtungsgruppe taucht hinter der Magdalenenrede auf: die gereimte Sündenklage des 12. Jahrhunderts.²⁸

neben denen auch einsilbige stehen (vernement II 59; ferner III 60, VI 33. 37); der Fall aber I 35 ist durch den Korrektor beseitigt (vgl. S. 9), sodaß einzig der unsichere Vers II 92 mit rede übrigbleibt. Was ohne diese Abneigung des Dichters gegen den dreisilbigen Takt auch im Versinnern zu erwarten wäre, zeigen die nicht seltenen zweisilbigen Auftakte (I 23. 99 [?]; II 15. 25. 26. 77; VI 19. 35; VIII 10. 77) und die massenhaften zweisilbigen Reime mit kurzer Tonsilbe (I 1. 55. 61. 73. 75. 81 usw.).

²⁵ Im echten Gespräch sind Rede und Gegenrede ausnahmslos durch Reimbrechung gebunden: mit dem Reimpaar beginnt eine Rede nur nach einer Pause (Beginn einer neuen Szene oder eines neuen Gesprächs) oder im einzeiligen Redewechsel.

²⁶ Vgl. W. Schwarzkopff, Rede und Redeszene in der deutschen Erzählung bis Wolfram von Eschenbach. Berlin 1909.

²⁷ So wird z. B. in der wörtlich gleich lautenden Zeile IV 9 Tünt vf, ir vursten, uwer tor = Urstende 125,6 = Pass. S. 100, 62 der deutsche Wortlaut durch den des gemeinsamen lateinischen Vorbilds (attollite portas, principes, vestras) derart nahe gelegt, daß er leicht dreimal selbständig gefunden werden konnte; auch das in der Urstende folgende Reimband der gewaltige an urlüge: geziuge 125,10, dem im Osterspiel gezüge: starhe an urlüge (IV 18) entspricht, gibt nur das zu Grunde liegende fortis in proelio beide Male mit der nächstliegenden deutschen Wendung wieder.

²⁸ Man vergleiche etwa aus der Millst. Sündenklage die Verse 320 f. wan ich han gefundet / nu soî iz sin gehundet mit VIII 15 mih rüwent mine sünde / die ih dir, here, chünde; 335 f. die mine sünde manichvalt / die sind chomen in sine (des tiuvels) gewalt mit VIII 53 f. mit starchen funden manievalt / vnd in des tievels gewalt / mih sere hat gesenchet; 434 f. do dich die iuden viengen / vnd dich dar an

Der Dichter unseres Spiels lebt in den Vorstellungen der höfisch-ritterlichen Welt: die Grabwächter sind ihm natürlich „Ritter“ (II 9) und werden von Pilatus I 4 als gute chnechte (etwa „edle Knappen“), II 13 als heren angeredet. Der Krämer spricht zu einem Marktpublikum, das mit den Schminkmitteln der Gesellschaft (III 63 ff.), mit Minne und Minnesang (IV 2) vertraut ist, und hat neben seinen Liebes- und Schönheitsmitteln „Gürtel, Täschchen und Ringlein“, die typischen Waren des höfischen Marktes, feil (IV 1). Man beachte auch, mit welcher fast pedantischen Genauigkeit der Dichter die Gesetze des höfischen Zeremoniells befolgen läßt (III 47 ff.). — Doch sieht er mit bemerkenswert nüchternem Blick in diese ritterliche Welt: die guten chnechte verlassen, ihrer früheren Prahlreden uneingedenk, beim Donnerschlag der Auferstehung entsetzt ihren Posten am Grabe und wagen sich nicht wieder zurück (I 73, II 18), sie geraten über dem Erlebnis in einen Streit, der — zum Mindesten nach den drastischen Reden — in eine sehr unhöfische Prügelei auszuarten im Begriff ist, und lassen sich — was allerdings mit dem Stoff gegeben war — das Schweigegeld gern auszahlen. In der Ansprache des Pilatus an das Volk (I 41 ff.) mischen sich übertriebene Drohungen eines Wüterichs mit hausväterlicher Gutmütigkeit; im Gespräch mit dem Krämer erweist Pilatus sich als vorsichtiger Geschäftsmann, dessen grundsätzliches Mißtrauen schwer zu beruhigen ist (III 18 ff.). Den Krämer zeichnet der Dichter als niedrigen Geschäftemacher, der sich vor Pilatus der bedenklichen Wirkung der von ihm verkauften Mittel noch rühmt (III 45 f.); er nimmt die „Minne“ sehr illusionslos und berührt bei der Anpreisung seiner Waren mit hibergeil und alrune (III 55) eine Wirklichkeitsphäre, die zu erwähnen nur noch der „unhö-

(daz chriuzze) hiengen mit VI 16 f (La.) den die iuden viengen / vnd an daz chrvee hiengen; 762 nu riwent mich mine funde mit VIII 15 mih rüwent mine fünde; vielleicht auch 707 ff. durch daz dine hantgetat / der übele satanat / niene verflieche mit IV 81 f. la vnf niht verfliehen / den tieuel dur tin güte (hantgetat auch IV 30 und VIII 63); aus der Uppsalaer Sündenklage die Verse 9 ff. ich geben mich an des almehtigen gotes gewalt / wan mine funden sinth so manichfalt / daz ich si alle nith nemach genennen mit VIII 10 ih ergibe mih in din gebot und VII 70 f. min funde sint so manicvalt / daz si belibent vngezalt; aus der Vorauer Sündenklage die Verse 233 ff. hilf mir, daz ich von deme tiuele werde enbunden / durch willen der vinf wunden, der got durch unsich erliten habe mit VIII 42 ff. nu löse mih von shanden / vnd von der helle grunde / dur tine fünf wunde, die dir die iuden taten; 440 nu lose mich von der helle mit VIII 42 f. nu löse mih ... von der helle grunde. — Allerdings gehen auch diese Gleichungen noch nicht entscheidend über das hinaus, was durch den gleichen Gedankeninhalt sprachlich nahegelegt war.

fische" Wolfram sich nicht gescheut hat; er bleibt auch den drei Marien gegenüber der echte, realistisch gezeichnete Händler, wenn er behauptet, der hohe Kaufpreis, den er für seine Salben verlangt, ersetze ihm nicht einmal die Selbstkosten (V 115).

Dieser Blick für die Wirklichkeit des Menschenlebens bestimmt im ersten „realistischen“ Teil des Spiels auch den sprachlichen Stil der Darstellung: kurze Reden, in denen die Hauptsätze weit überwiegen, folgen einander in schnellem Staccato. In diesem Teil geht es dem Dichter um natürliche Bewegtheit und Lebensnähe der Handlung. — Mit der Höllenfahrtszene ändert sich der Zeitschritt des Spiels: die Reden bekommen längeren Atem, die Bögen der Sätze spannen sich weiter und gliedern sich reicher, die Sprache wird gedanklich und feierlich. Jetzt ist es dem Dichter nicht mehr um Lebensnähe, sondern um den religiösen Gehalt zu tun. Die in Christi Tod und Auferstehung vollbrachte Erlösung ist das Thema, das seine Sprache zum Strömen bringt, und das er nach drei verschiedenen Seiten behandelt; nach der theologisch-rechtlichen in der Ansprache Jesu an den Teufel, dessen Rechtsanspruch auf die Menschheit durch Christi Opfertod getilgt ist; als beglückende Tatsache im Jubelruf der erlösten Seelen der Altväter; als Problem der persönlichen Aneignung in der Rede der Maria Magdalena, die durch alle Tiefen und Höhen der Klage, Reue, Verzweiflung, Hoffnung und Gewißheit führt und zuletzt, aus dem Bereich des Individuellen zur höheren Sphäre der Gemeinschaft aufsteigend, als Gebet um Gnade für die gesamte Menschheit endet. Vor allem diese Gebetsrede der Maria Magdalena mit ihren geschliffenen Antithesen (bes. VIII 33 ff., aber auch VIII 5 f., 64 ff.) und den immer aufs Neue daherströmenden Wellen des erregten Gefühls zeigt den Verfasser nicht nur — wie alles übrige — als redebegabten Dichter, sondern daneben als den gedanklich geschulten Geistlichen, dem für die religiöse Erschütterung seiner Hörer die reichsten Register seiner Kunst zur Verfügung stehn.

Die Aufführung. Da unsere Handschrift als reines Textbuch, genauer wohl als „Soufflierrolle“, fast gar keine szenischen Bemerkungen enthält, sind wir für alles, was über das gesprochene Wort hinausgeht, auf Rückschlüsse aus dem Text und aus der sonstigen Tradition des mittelalterlichen Osterspiels angewiesen. Während auch bei den am weitesten entwickelten lateinischen Osterspielen des 13. Jahrhunderts die Frage offen bleibt, ob ihre Aufführung noch innerhalb der Kirche zu denken

eine Seele, drei Marien, ein Engel,³¹ mindestens zwei Apostel; dazu eine große Anzahl von Statisten: mehrere Juden, sieben weitere Wächter, mehrere Unterteufel, die Schar der Seelen in der Hölle, die übrigen Jünger. Dagegen wird das „Volk“, zu dem Pilatus spricht, und dem der Krämer seine Waren anpreist, wohl von den Zuschauern des Spiels gebildet. — Sechs der Sprecher haben Rollen, die an Vortrag und Spiel höhere Anforderungen stellen: Pilatus, der erste Wächter, der Krämer, Jesus, die „anima“ und vor allem Maria Magdalena. Deren Rolle ist weitaus die schwerste Aufgabe des Ganzen; ihre etwa 140 Verse lange Rede mit ihrem Auf und Ab der Stimmungen, ihrem Wechsel zwischen Klage, Preis, Flehen, Reue, Verzweiflung, Hoffnung, Liebe, Erlösungsgewißheit fordert einen Spieler von großer Ausdrucksfähigkeit. Daß diese Rolle ihrer Bedeutung entsprechend gewertet worden ist, läßt die Überlieferung noch spüren: sie allein wird mehrmals durch ein besonderes Zeichen herausgehoben, nur in den von ihr gespielten Szenen sind die Partien der verschiedenen Sprecher durch den wagenrechten Strich getrennt, und nur zur Rolle der Maria Magdalena hat man am Rande den Namen des Geistlichen notiert, der sie gespielt hat.³² War es etwa der Dichter selber? War es ein „Gast“, dessen meisterhaftes Spiel der Name festhalten sollte? Auf jeden Fall zeigt uns die Sonderbehandlung der Magdalenenrolle durch den Schreiber noch einmal die hohe und bewußte Sprach- und Spielkultur, die zum Osterpiel von Muri gehört.

Über die zum Spiel erforderlichen Requisiten fehlen in der Handschrift alle Angaben. Etwas deutlicher wird uns nur der Warentisch des Krämers. Zur Auferstehung gehört außer dem Donnergerät die

³¹ Vor den Worten des Engels steht in der Handschrift befremdlicherweise sowohl VI 7 a (deutlich) wie VI 22 a (kaum mehr zu lesen): ih'c = Jesus. Da ein bloßer Schreibfehler kaum vorliegt und eine absichtliche Entfernung vom Bericht der Evangelien nicht in Frage kommt, bleibt nur die Erklärung, daß der gleiche Spieler die Rollen Jesu (des Gärtners) und des Engels zu spielen hatte, was durch einen leichten Wechsel der Requisiten angedeutet werden konnte. Vgl. auch Hartl S. 267 f., der zwar an den beiden Stellen anstatt Ihesus mit Bartsch und Baechtold g^s = gertenerer las, aber schon richtig erkannt hat, daß „der Engel und der in der Doppelrolle als Gärtner und Christus auftretende Priester ein und dieselbe Person“ sind.

³² Diese von Hartl (S. 267) stammende Deutung des Namens leuchtet unbedingt ein. Doch ist dazu zu bemerken, daß der Personennamen Antonius in der Schweiz erst nach der Mitte des 13. Jhdts. zu erscheinen beginnt: ein Anthonius miles im Jahr 1256 (U. d. Stadt u. Landschaft Zürich Bd. 3 No. 989), ein Antonius prepositus in Wangen a. Aare im Jahr 1258 (Font. rer. Bern. 2, 476) (Mitteilung H. de Boors).

Osterfahne; mit ihr und wohl einigen von Engeln getragenen Lichtern erscheint Christus nachher vor dem Höllentor; als Gärtner wird er durch einen Spaten oder dergleichen gekennzeichnet gewesen sein;³³ als Engel am Grab hatte der gleiche Spieler wohl einen Palmzweig in der Hand. — Das Kostüm der Wächter, des Dieners, des Krämers, wohl auch der Juden und des Pilatus werden wir uns als realistische Zeittracht, das der heiligen Personen (Jesus, Engel, Marien, Apostel) liturgisch stilisiert zu denken haben. Die Teufel trugen wahrscheinlich abschreckende Masken; an den Seelen in der Hölle war vielleicht Nacktheit angedeutet.

Als Publikum des Spiels dürfen wir uns mit einiger Phantasie die Ritter, Geistlichen und Bürger eines Städtchens oder die Insassen und Gäste einer größeren Burg des Aargaus vorstellen. Zu ihnen mögen auch jener Johannes Krumm und Rueli Stäzen gehört haben, die der Dichter durch den Mund des Krämers als besondere Frauenliebhaber neckt (III 69 und 75).

Von einer Nachwirkung des Spiels von Muri ist nur in seiner engeren Heimat etwas zu spüren: in dem wenige Jahrzehnte später ebenfalls in der Nordwestschweiz entstandenen Weihnachtsspiel gehen die Anklänge an den Wortlaut unseres Textes entschieden über das Zufällige hinaus.³⁴ — Das gegen Ende des 13. Jahrhunderts auf rheinisch-hessischem Boden entstandene mitteldeutsche Osterspiel dagegen, das allen späteren deutschen Osterspielen des Mittelalters zu Grunde liegt, arbeitet sich, ersichtlich ohne Kenntnis seines höfischen Vorgängers und wesentlich unfreier, ein zweites Mal aus der lateinischen Tradition heraus. Ein Vergleich unseres Spiels mit den nächstältesten deutschen Osterspieltexten³⁵ setzt die erstaunliche Leistung des alemannischen Dramatikers noch einmal deutlich ins Licht: Das mitteldeutsche Osterspiel hält sich streng an die lateinische liturgische Feier, deren Wortlaut es im vollen Umfang übernimmt und nur durch dazwischengeschobene Parallelpatrien

³³ Vgl. Hartl I S. 151.

³⁴ Zu den Gleichungen, die Jos. Klapper in seiner Ausgabe (a. a. O. S. 45 ff.) zusammengestellt hat, kommt aus den alten Fragmenten etwa noch II 46 here, el ist en warheit: St. G. 705 sagt, ist diz ein warheit? — II 55 da von sehent ir dar zü: St. G. 527 dar zuo sehent ir in zit. — IV 53 gewerer got vnd todes vri: St. G. 801 gewerer got, 809 todes und untriwen fri. — Die neuen Fragmente steuern nur noch das vhm. seltene behaltene VIII 12 = St. G. 443 bei. — Auch die unliturgische Haltung des reinen „Rededramas“ hat der Verfasser des Weihnachtsspiels anscheinend an unserm Spiel gelernt.

in deutscher Sprache einem Laienpublikum verständlicher zu machen sucht; die Übersetzung ist formal sehr anspruchslos, eher handwerksmäßig als künstlerisch. — Ihm gegenüber steht das Osterspiel von Muri als ein in sich einheitliches deutsches Sprachkunstwerk und echtes Bühnenspiel da, das den im Stoff liegenden dramatischen Möglichkeiten nach allen Richtungen nachgeht, menschliches Leben und menschliche Typen in einer für die Zeit ungewöhnlichen Lebendigkeit Gestalt werden läßt und dabei doch den hohen Zweck des kirchlichen Festspiels erreicht: seine Zuhörer religiös zu erbauen, zu erschüttern und im Glauben an die Auferstehung des Erlösers zu festigen.

III. Grundsätzliches zur Ausgabe.

Da der Text nur in der einen fast fehlerfreien Handschrift erhalten ist, die noch dazu vielleicht unter den Augen des Verfassers entstand (vgl. S. 9), kam für die Ausgabe nur der möglichst genaue Abdruck dieser Handschrift in Frage. Ich gebe sie daher mit allen mundartlichen und orthographischen Eigenheiten ihrer beiden Schreiber wieder,³⁶ verzichte z. B. auf die Unterscheidung der langen von den kurzen Vokalen und habe auch, um das Textbild dem des Originals möglichst anzugleichen, die Sprecherangaben an ihrer Stelle belassen. Dagegen habe ich, um zugleich doch einen möglichst bequem lesbaren Text zu liefern, normale Worttrennung (mit Vermerk in den Lesarten) und Satzzeichen eingeführt, den Eigennamen (nicht aber dem Zeilenbeginn) den großen Anfangsbuchstaben gegeben, die Abkürzungen (in Schrägdruck) aufgelöst,³⁷ offensichtliche Schreibfehler (in runden Klammern und mit Vermerk in

³⁵ Man vergleiche etwa das Trierer (Hartl Bd. 2 S. 48 ff.) oder das Wolfenbütteler Osterspiel (D. Schönemann, Der Sündenfall und die Marienklage, Hannover 1855 S. 149 ff.). — Zur ältesten Gestalt der deutschen Osterspiele s. besonders H. Rueff, Das rheinische Osterspiel (Göttingen 1925) S. 111.

³⁶ Mittelhochdeutsches ü und iu erscheint als ū oder v̄, beim ersten Schreiber iu auch einige Male als vi, mhd. uo und üe ohne Unterschied als ū oder v̄, mhd. ou und öu ebenso als o, ō oder (einmal) als v̄, mhd. œ als ō oder (seltener) als o. Andere großenteils mundartlich bedingte Züge der Orthographie sind S. 9 ff. zusammengestellt.

³⁷ An Abkürzungen im deutschen Text sind die besonders in alemannischen Handschriften beliebten *dc*, *wc*, *bc* (= *daz*, *waz*, *baz*) und das altertümliche *d'* = *de* bemerkenswert; in den lateinischen Sprecherangaben und einzelnen Wörtern erscheinen sehr viel stärkere Abkürzungen (*pil'* = *Pilatus*, *c'* = *custos*, *inst'* = *institor* u. dergl.), die Zahlenangaben in Ziffern (*j'*, *ij'* = *primus*, *secundus* usw.).