

Das Osterspiel von Muri und der Anfang des deutschen Dramas

Das ehemalige Benediktinerkloster Muri im Freiamt begeht diesen Sommer den 950. Jahrestag seiner Gründung. Ein feierliches Pontifikalamt am Pfingstsonntag war der Auftakt zu diesem Jubiläum, das auch Anlass ist für eine erneute Aufführung des mittelalterlichen Osterspiels von Muri. Die von Josef Elias betreute Inszenierung wird am 21. Juni Premiere haben. Der nachfolgende Beitrag würdigt das Osterspiel von Muri als einen gewichtigen Anfang des deutschen Dramas überhaupt.

Von Professor Max Wehrli, Zürich

Der Name des Klosters Muri erscheint zweimal ruhmreich in der älteren deutschen Literaturgeschichte, beidemale liefert Muri das älteste und zugleich bedeutendste Beispiel einer literarischen Gattung in der Volkssprache. Dem späteren 12. Jahrhundert schon entstammt die grossangelegte Mariensequenz, die kostbare deutsche Nachbildung eines lateini-

Bei unserem Beitrag über das Osterspiel von Muri und die Anfänge des deutschen Dramas handelt es sich um die gekürzte Fassung eines Vortrages, den der emeritierte Ordinarius für ältere deutsche Literaturgeschichte an der Universität Zürich, Professor Dr. Max Wehrli, vor einigen Jahren in Muri hielt.

schon Kirchenliedes, eines der schönsten und zugleich ältesten geistlichen Lieder deutscher Sprache. Ganz ähnlich ist das etwas jüngere Osterspiel von Muri ein Werk des Anfangs und zugleich schon der Vollendung, einmalig in seinem Rang, seiner Art und seinem Alter.

Muri — dieser Name ist dem ältesten deutschen Drama allerdings erst nachträglich zugewachsen. Wir wissen nicht, ob es wirklich von Haus aus von Muri stammt. Hier lag es nur in den Buchrücken und Deckeln zweier Inkunabelbände zerstückelt, die frühestens 1527 aus privatem Besitz in die Klosterbibliothek gekommen sind. Woher der Buchbinder dieser Bände, die schon aus dem 15. Jahrhundert stammen, die Pergamentrolle hatte, die er da zerschneidete und verklebte, das wissen wir nicht.

Sicher aber kann der Ort, wo das Werk um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden und wohl auch aufgeführt worden ist, nicht allzu fern sein. Der sprachliche Befund deutet auf den mittleren oder westlichen Teil des Hochalemannischen, das heisst des schweizerischen Alemannischen. Der geistliche Autor zeigt höfische Einflüsse im Stil, und er rechnet zugleich mit einem breiteren, auch bürgerlichen Publikum. Diese kennzeichnende Verbindung geistlicher, adeliger und bürgerlicher Elemente deutet wohl doch darauf hin, dass wir uns das Spiel an einem bedeutenderen gesellschaftlichen Mittelpunkt vorzustellen haben. Das könnte Muri selber sein, aber auch eine argauische Stadt oder der Hof einer bedeutenden Burg.

Der Text vergegenwärtigt die Aufführung

Es gehört zu den Einzigartigkeiten des Textes, dass er uns gerade diese Aufführung vergegenwärtigt. Die allermeisten geistlichen Spiele der früheren Zeit sind sozusagen literarisch überliefert, sind als reine Texte, als Lesetexte in irgend einem Codex eingetragen. Muri aber bietet uns den kostbaren Fall einer Rolle, ein in der Rekonstruktion 2 Meter langes Pergamentband, im ursprünglichen theatemässigen Sinn des Wortes ein Rollenstück, der in diesem Falle wohl für den Regisseur oder den Souffleur bestimmt war. Eine reizvolle Ahnung von den Umständen des Spiels gibt uns das Detail, dass neben dem Text der wichtigsten und attraktivsten Figur des Spiels, der bekehrten Sünderin Maria Magdalena, der Name Antonius steht — der Name des Klosterschülers oder jungen Bürgers, der diesen anspruchsvollen Part zu spielen hatte. Schliesslich finden sich in der Krämerszene humoristische Apostrophierungen der Zuschauer, ja einzelner mit Namen genannter Vertreter. Die Zuschauer sind dadurch als adeliges und bürgerliches Laienvolk charakterisiert.

Vorbote des Dramas in der Volkssprache

Das Osterspiel von Muri ist der frühe und zugleich in seiner Art vollendete Vorbote eines Dramas in der Volkssprache und damit zugleich auch der Beginn einer reichen schweizerischen Theatergeschichte. Wir pflegen im ganzen Mittelalter von «Spielen» zu reden; denn im geist-

lichen wie im weltlichen Bereich handelt es sich nicht um eine persönlich verantwortete literarische Fiktion, um ein literarisches «Drama»; sondern um die gemeinsame Begehung eines heilsgeschichtlichen Geschehens, um vergegenwärtigende Wiederholung eines Heilsvorganges, der vorgegeben, verbindlich und an sich bekannt ist. Eine «dramatische» oder auch nur gedankliche Spannung im modernen Sinne fehlt; kein Autor ist da, der einen literarischen Anspruch erheben würde. Das Ganze ist ein Stück Ritus, eine feierliche oder festliche Handlung in festen Formen, und auf der Bühne, soweit sie überhaupt durch Gegenstände und Kulissen bezeichnet ist, sind die gemeinten Spielplätze simultan nebeneinander: in unserem Spiel der Himmel und die Hölle, dazwischen das Grab Christi, der Hof des Pilatus und der Marktplatz des Krämers. Kein Vorhang, keine Beleuchtungsregie, keine Szenen- und Akteinteilung kanalisiert und strafft das Geschehen auf einen dramatischen Ablauf hin.

In diesem Sinne zeigt das mittelalterliche Spiel, auch wenn es schon längst nicht mehr in der Kirche vor sich geht, seine Herkunft aus der Liturgie, letztlich aus dem Gottesdienst (oder im Falle des späteren Fasnachtsspiels aus dem weltlich-heidnischen Brauchtum).

Das Mittelalter kennt im strengen Sinn kein Drama. Warum die grosse Hinterlassenschaft des klassischen Altertums, des antiken Dramas, im Mittelalter weithin vergessen war, warum es fast 1000 Jahre lang kein Drama im antiken oder modernen Sinn gab, bleibt eine rätselhafte Frage. Die ritterliche Kultur des Hochmittelalters erfand den Roman und die Liebeslyrik, aber kein Drama. Das Spielelement trat offenbar genügend hervor im festlichen Vortrag der Erzählung, im gesellschaftlichen Rollenspiel des Minnedienstes oder in den Waffenspielen des Turniers. Man möchte sogar sagen, das Mittelalter sei überhaupt ein unheimliches Zeitalter gewesen, es sei, im geschlossenen Raum der göttlichen Schöpfung behütet seinen ruhigen Weg gegangen, vielleicht nicht ohne Entscheidungen und Spannungen, aber doch ohne Tragik und ohne Verzweiflung. Das stimmt nur zum Teil. Man würde vielleicht richtiger sagen: an das objektive heilsgeschichtliche Drama von Schöpfung, Sündenfall und Erlösung, in welchem sich das Mittelalter stehen fühlt, reicht zum vornehmsten kein anderes Drama heran, und jenes spätere, literarisch-subjektive Drama ist eben doch nur eine Spezialisierung des umfassenden mittelalterlichen Spiels um das menschliche Heil.

Die Entstehung des Osterspiels

Man kann beim Prozess der Entstehung eines Osterspiels verschiedene grundsätzliche Entwicklungsstufen unterscheiden; doch ist es streng genommen keine geschlossene Entwicklung, sondern es sind verschiedene weit vortriebene Versuche, bei denen ältere Formen am einen Ort bleiben, am andern fortgeführt, am dritten übersprungen werden.

Die erste Stufe ist es, wenn aus dem biblischen Text ein kurzes Gespräch zwischen den Frauen am Grab und dem das Grab bewachenden Engel oder mehreren Engeln zusammengestellt und in der Ostermesse gesungen wurde: es ist der sogenannte Quem-quaeritis-Tropus, ein kurzes antiphonisches Gesangsstück in der Liturgie, in verschiedenen Varianten seit dem 10. Jahrhundert nachzuweisen. Man hat diese entscheidende Erfindung des Ostertropus und der Tropen überhaupt vor allem St. Gallen zugeschrieben und damit unserem an Spieltraditionen besonders reichen Land, doch wird neuerdings Oberitalien als Ursprungsort vermutet. Dieser Ostertropus der Messe mit dem Gespräch der Frauen und der Engel am Grab kann nun unter Umständen in die Ostermatutin übertragen und zugleich durch weitere symbolisch-liturgische Handlungen und Gesänge erweitert werden, teils in berichtender Form, teils in direkter Rede. Wir sprechen dann, bei dieser zweiten Stufe, von eigentlichen Osterfeiern. Es sind Feiern insofern, als nun ein gerundetes Geschehen zwar noch symbolisch, aber

doch bewegt und mit verteilten Rollen und an einer besonderen Stelle der Kirche, vor einem als Grab Christi gedachten Aufbau, vorgetragen wurde. Der Besuch der drei Marien am Grab des Auferstandenen wird erweitert und dazu erscheinen zwei neue Themen: nämlich der sogenannte Apostellauf (das heisst die Ankunft von Johannes und Petrus am Grab) und vor allem neu die Begegnung des durch einen Priester dargestellten Auferstandenen mit einer der drei Frauen, mit Magdalena, deren Schicksal dadurch besonders vergegenwärtigt wird.

Diesen verschiedenartigen, lateinisch-liturgischen Osterfeiern gegenüber bedeutet nun das, was im Osterspiel von Muri entgegnetritt, etwas völlig anderes. Der motivische Kern der Osterfeier, der Besuch am Grab, ist zwar noch immer die Mitte, aber im Rahmen einer zusammenhängenden Dichtung mit weiteren Szenen und Szenengruppen, ein Werk der Volkssprache, im Wesentlichen nicht zum Singen, sondern zum Sprechen bestimmt; statt symbolischer Darstellung ein realistisches Agieren mit einer gewissen Illusion durch Kostüme und Bühnenrequisiten, ja gewissen Theater-Effekten wie Donner Schlag und so weiter, und das Ganze ist

Magdalenas Gebet

Im Osterspiel von Muri spricht Maria Magdalena den auferstandenen Christus am Ostermorgen mit einem Gebet an. Der kurze Textaustausch mag zeigen, wie schlicht und zugleich eindrücklich die Sprache des Osterspiels von Muri klingt.

*da wider bin ich aber vro,
sit mir ist gelungen so,
daz du, süezer Jesus Christ,
von dem tode erstanden bist
und mir diu saelde ist beschehen,
daz dich, herre, hant gesehen
vil selechliche tougen;
min sündigen ougen;
aller sundere trost,
hilf mir, daz ich werde erlost
von minen sunden manigvalt
und von des tiefels gewalt:
la mich nicht verderben...*

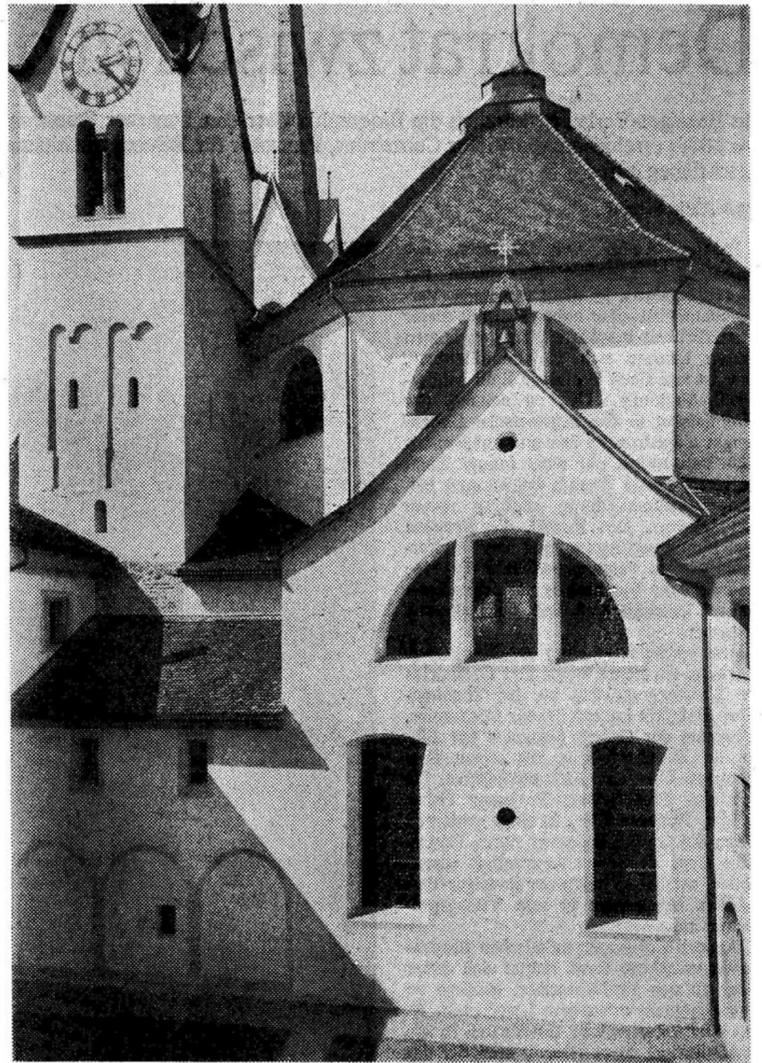
(Nun aber bin ich wieder froh, seit mir das Glück widerfahren ist, dass du, süsser Jesus Christ, vom Tode auferstanden bist und mir das Heil geschah, dass dich, Herr, in seliger Heimlichkeit meine sündigen Augen gesehen haben. Du aller Sünder Trost, hilf mir, dass ich erlöst werde von meinen vielen Sünden und von des Teufels Gewalt. Lass mich nicht verderben.)

kaum mehr in der Kirche zu denken, sondern im Klosterhof, auf einem städtischen Platz oder einem Burghof im profanen Freien.

Das Spiel und sein Ablauf

Das Grab des Auferstandenen bleibt im Zentrum der Bühne, die sich da nun zwischen Himmel und Hölle weitet und verschiedene, durch einfache Requisiten markierte Schauplätze nebeneinander stellt. Zu einer Seite beginnt die Handlung mit den Besprechungen der Juden mit Pilatus, mit der Befehlsausgabe an die Wächter, mit der Postierung der Wächter an die verschiedenen Seiten des Grabes. Das Ereignis der Auferstehung in diese lächerliche Menschenwelt hinein scheint sich nun doch wortlos abzuspielden — wir vernennen und sehen nur die erschreckten Berichte der Wächter, die davongelaufen sind und Pilatus berichten. Nochmals beginnt ein sehr irdisches Geschehen: die im ganzen volkstümlichen Osterspiel beliebten Krämerszenen. Der Krämer oder Apotheker löst sich sein Marktpatent bei Pilatus. Er preist mit zum Teil sehr zweideutigen Argumenten seine Waren an und verkauft den drei Marien den Balsam, mit dem sie nun zum Grabe ziehen.

Inzwischen ist Christus erschienen, links vor dem Höllentor, das er gegen den Protest des Teufels erbricht, um die Seelen der sogenannten Altväter, das heisst der frommen Verstorbenen aus der vor-



Die Klosterkirche von Muri im Aargauer Freiamt

christlichen Zeit, zu befreien. Sie ziehen singend hervor, auf die andere Seite der Bühne zum Himmelstor.

Nun kommt erst die eigentliche, alte Visitatio, der Besuch des leeren Grabes durch die Marien; vielleicht auch, in einer Lücke, der Lauf der Jünger Petrus und Johannes zum Grab. Vor allem aber folgt nun die grossartige Magdalenaszene, das heisst die Begegnung der trauernden Magdalena mit Christus in der Gestalt des Gärtners, und (einzig im Spiel von Muri so lang und ergreifend ausgeführt) ihre gebethaft lyrische Rede zum Auferstandenen, in der sich der ganze Ertrag des Spiels, des Ostergeschehens überhaupt, zu sammeln und seelisch zu verwirklichen scheint. Hier bricht das Fragment ab, es wäre wohl nur noch wenig gefolgt: die Rückkehr der Frauen zu den Jüngern, der Gesang eines gemeinsamen Osterhymnus.

Wie vollzog sich der Uebergang?

Wie kam es zu diesem gewaltigen Sprung, der zu dem Osterspiel von Muri führt und der ein dichterisches Werk im Rahmen der Osteraufführung begründet? Bei aller Konstanz einzelner Szenen und Textelemente sind die Wege verwickelt. Eine sozusagen logische Entwicklung kann nur in abstracto angenommen werden. Der Uebergang der Feier zum Spiel, das heisst das Verlassen des Gottesdienstes, der Liturgie zugunsten eines religiösen Theaters, ist wohl im 12. Jahrhundert vollzogen worden; wir haben eine Reihe solcher lateinischer Osterspiele aus dieser Zeit in Deutschland einen Ludus paschalis aus Benediktbeuren und einen sogenannten Ordo paschalis aus Klosterneuburg. Es sind, wie man gesagt hat, religiöse Singspiele, die Rollentexte meist strophige Hymnen, dazwischen viel stimmungsvolle Handlung, wohl mit musikalischer Begleitung, alles noch stark liturgisch. Es gab nun grundsätzlich zwei Wege, ein solches lateinisches Spiel in der Volkssprache wiederzugeben und allenfalls auch sonst für ein breites und ungebildetes Publikum auszubauen. Man konnte die sakralen lateinischen Lieder zum Teil belassen und mit deutschen Liedern, allenfalls auch mit Partien aus Sprechversen, erweitern und ergänzen. Es gibt aus dem 13. Jahrhundert, zweisprachige Spiele dieser noch stark liturgisch gefärbten Art, ja es scheint, dass fast alle Osterspiele der nächsten Jahrhunderte diesem Typus folgen. Man vermutet sogar hinter dieser Tradition eine einmalige Schöpfung im rheinisch-hessischen Gebiet. Auch das später berühmte Luzerner Oster- und Passionsspiel gehört wohl in diese Reihe.

Motivisch ist auch hier ein Typus mit dem Kern der sechs Szenen: Juden- und Wächterszenen, Krämerszenen, Christi Höllenfahrt, Besuch der Marien am Grab, Apostellauf und Magdalenas Begegnung mit dem Auferstandenen.

Die andere Möglichkeit ist nun allein durch das älteste überlieferte Spiel, eben jenes von Muri, vertreten: nämlich ein reines und rundes und ausschliesslich deutsches Sprechdrama in gleichmässigen, fortlaufenden Reimpaarversen, wie sie die höfische Erzählung ausgebildet hatte. Das ist ein Verzicht auf manche feierlich-musikalische Effekte, eine gewisse Beruhigung des Geschehens zugunsten eines er-

zählerisch-epischen Theaters, aber mit dem Gewinn eines geschlossenen Stils, einer zusammenhängenden, wirklichkeitsnahen Sprechhandlung. Das gilt, auch wenn eine gewisse musikalische Aufhöhung verschiedener Stellen durch Hymnengesang und Begleitmusik denkbar ist.

Der dichterische Rang

In der genannten Eigenart liegt nun auch der einzigartige dichterische Rang unseres Werkes. Im Bereich der höfisch-ritterlichen Erzählung hatte sich um 1200 der klassische Stil einer schönen, massvoll bewegten Kunst mit feingliedrigen, leicht variablen Reimpaarversen ausgebildet. Diese ebenso schlichte wie zauberhafte Sprache hatte gerade auf dem späteren Schweizer Boden, bei Rudolf von Ems und bei Konrad von Würzburg, ein erweitertes, auch geistliches und bürgerliches Publikum gefunden; der ritterliche Klassiker dieses Stils aber blieb, aus der hohen Zeit um 1200, Hartmann von Aue, der bestimmt kein Aargauer war, aber vielleicht nicht viel weiter von da, im nördlichen Kanton Zürich oder jenseits des Rheins zu Hause war. Jetzt wird diese gepflegte Sprach- und Verskunst zum ersten und praktisch auch zum einzigen Mal zur Gestaltung eines geistlichen Spiels verwendet, und sie hebt dieses aus dem Bereich einer anspruchslos-volkstümlichen, wenn nicht vulgären Praxis (oder allenfalls aus dem Bereich des Liturgischen) in den Bereich des Wortes im höheren Sinne. Die starke Spannung zwischen den feierlichen und komischen Elementen, zwischen dem Heilsgeschehen und dem Realismus der Darstellung zwar nicht vermieden, aber doch behutsam in seiner frommen, gemessenen, liebenswürdigen Diktion verschmolzen. Das Spiel von Muri führt die verschiedenen Bereiche des Stils, die einem geistlichen Volksdrama notwendig eigen sind, zusammen. Es führt auch die verschiedenen Stände zusammen, soweit es höfische Haltung zeigt im Vortrag des elementaren biblischen Geschehens, und es verwirklicht seine Frömmigkeit gerade dadurch, dass es den Alltag, die Gegenwart mit ihren Soldaten und Krämern, mit ihrem menschlichen Tun und Treiben ohne Bruch ins heilige Geschehen einbezieht.

Die Magdalenaszenen sind im Rahmen des Spiels zu einer grossartigen lyrisch gefärbten Dichtung ausgewachsen, in der sich zart und hinreissend zugleich das menschliche Sündenbewusstsein, die Erlösungshoffnung und die Gewissheit der Auferstehung darstellen. Empfindungsvolle menschliche Einfühlung verbindet sich mit strenger Verkündigung. Die Anrede Magdalenas wird zum Gebet, wohl auch im Namen der Zuschauer.

Herausgeber der Beilage «Christ und Kultur»:

Vereinigung der Verleger katholischer Zeitungen der Schweiz

Erscheint in:

Aargauer Volksblatt; Basler Volksblatt; Bündner Tagblatt; Freiburger Nachrichten; Neue Zürcher Nachrichten; Die Ostschweiz; Solothurner Nachrichten; Thurgauer Volkszeitung; Neues Wiler Tagblatt; Bischofszeller Nachrichten; Die Nordschweiz; Vaterland.

Verantwortliche Redaktion:

Dr. Niklaus Oberholzer, Redaktion Vaterland, Postfach, 6002 Luzern.