

Von der biblischen Kleinerzählung zum geistlichen Spiel. Zur Neubestimmung der Gattung von ‚Von Luzifers und Adams Fall‘ und zu seiner Stellung in der Spieltradition / Christoph Gerhardt

Wissenschaftlicher Artikel

Mit freundlicher Genehmigung zur Verfügung gestellt durch den  
Universitätsverlag Winter, Heidelberg

**Empfohlene Zitierweise / Suggested Citation (ISBD)**

Gerhardt, Christoph:

Von der biblischen Kleinerzählung zum geistlichen Spiel. Zur Neubestimmung der Gattung von ‚Von Luzifers und Adams Fall‘ und zu seiner Stellung in der Spieltradition, in: Euphorion 93 (1999), S. 349-397. – <https://doi.org/10.25353/ubtr-svcg-9b8a-3076>

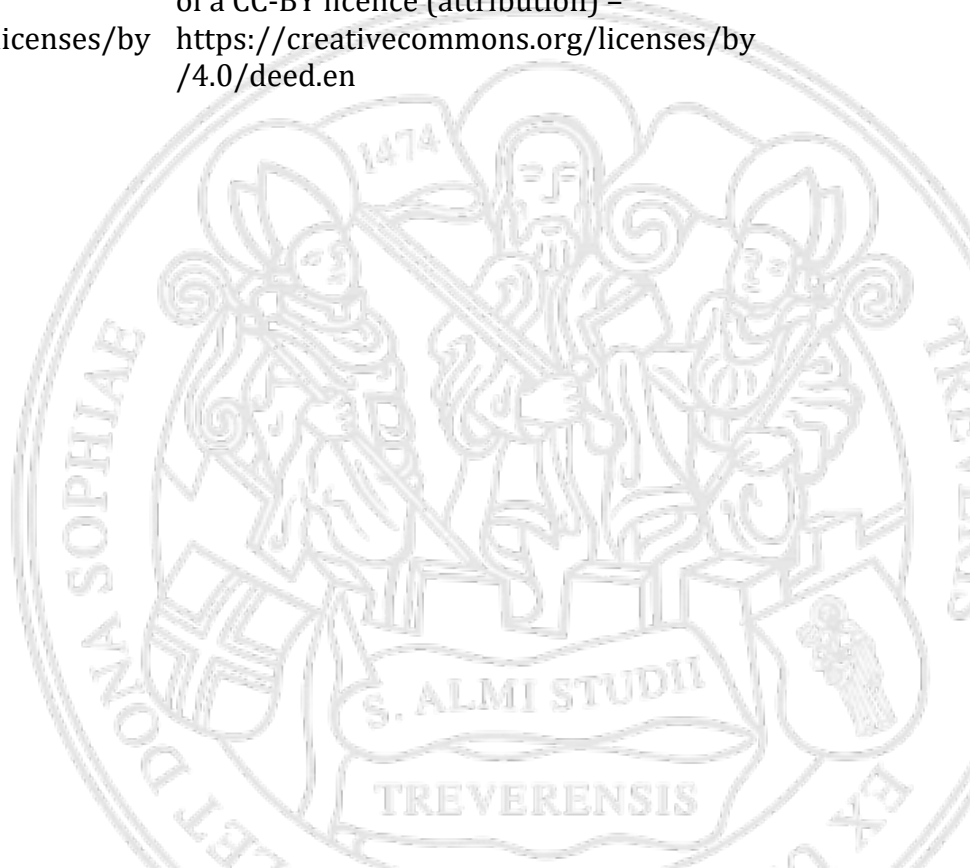
**Nutzungsbedingungen**

Dieser Text unterliegt einer CC-BY-Lizenz (Namensnennung) –  
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>



**Terms of use**

The contents are available under the terms of a CC-BY licence (attribution) –  
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en>



# Von der biblischen Kleinerzählung zum geistlichen Spiel

Zur Neubestimmung der Gattung von *Von Luzifers und Adams Fall*  
und zu seiner Stellung in der Spieltradition

von

Christoph Gerhardt (Trier)

## I

In der zweiten Auflage des Verfasserlexikons hat Kurt Illing nach einer Handschrift (K) eine „biblische Kleinerzählung‘ in 577 Versen (Reimpaare)“<sup>1</sup> vorgestellt, die „aus fünf verschiedenen langen Abschnitten besteht“: „Es wird erzählt von der Erschaffung der Engel und der Auflehnung Luzifers gegen Gott, von Luzifers Verstoßung durch den Erzengel Michael, von der Erschaffung Adams und Evas, von ihrer Versuchung und ihrem Fall und, zuletzt, in *Des teuffel buch* von Luzifer und seinen Gesellen in der Hölle.“ Illing sanktioniert den handschriftlich nicht überlieferten Titel *Von Luzifers und Adams Fall*. Dieser ist ebensowenig für den ganzen Text treffend wie der, mit dem ihn Brian Murdoch in Anlehnung an die von ihm erstmalig herangezogene zweite, Züricher, handschriftliche Fassung (Z) bedacht hat: *Das spätmittelalterliche Gedicht vom Sündenfall*.<sup>2</sup> Auch Murdoch ordnet den Text literaturgeschichtlich als „Beispiel einer epigonalen spätmittelhochdeutschen Bibelepik“ ein (S. 212). Überliefert ist er hauptsächlich im Codex Karlsruhe 408,<sup>3</sup> einer umfangreichen Handschrift, die, „zwischen 1430 und 1435“ in Nordschwaben, in einem Grenzgebiet des ‚Schwäbischen-Bairischen-Ostfränkischen‘, entstanden,<sup>4</sup> Kleinepik verschieden-

<sup>1</sup> S. VL <sup>2</sup>V, 1102. Vgl. zum Titel Schmid [wie Anm. 3], S. 25, die ihn bereits verwendet.

<sup>2</sup> S. Brian Murdoch, *Das spätmittelalterliche Gedicht vom Sündenfall aus Hs. A 131 der Züricher Zentralbibliothek*, in: *Beitr. z. Erforschung der deutschen Sprache* 1 (1981), S. 212–222; dens., *Genesis and Pseudo-Genesis in Late Mediaeval German Poetry*, in: *Medium Aevum* 45 (1976), S. 70–78, bes. S. 70–74. Illing (1985) kennt beide Aufsätze Murdochs nicht.

<sup>3</sup> S. *Codex Karlsruhe 408*, bearbeitet von Ursula Schmid, Bern/München 1974 (= *Bibliotheca Germanica* 16. Dt. *Sammelhandschriften des späten Mittelalters*), S. 460–478 (fol. 116ra–120rb).

<sup>4</sup> S. VL <sup>2</sup>IV, 1028 *Karlsruher Fabelcorpus* und Schmid [wie Anm. 3], S. 21. Vgl. auch Rosemarie Moor, *Der Pfaffe mit der Schnur. Fallstudie eines Märes*, Bern/Frankfurt/New York 1986 (= *Europäische Hochschulschriften* I, 945), die S. 83–223 Haupttonvokalismus und Konsonantismus auch der *Karlsruher Hs.* analysiert, Zusammenfassung S. 208 f., und auf der Basis des *Pfaffen mit der Schnur* zu einem entsprechenden Ergebnis kommt. Es verdient einen Hinweis (s. u.), daß man für die sog. *Tiroler Passion* „die Entstehung in den Zeitraum zwischen 1391 (Niederschrift von *Innsbruck*) und 1430 (erster Beleg aus Hall) ansetzt“, s. Wolfgang F. Michael, *Das*

ster Gattungen überliefert.<sup>5</sup> Die Herausgeberin der Handschrift rechnet das Gedicht ebenfalls den „biblischen Kleinerzählungen“ zu (S. 30), deren einziger Vertreter es in der Handschrift allerdings ist, nicht anders Dunphy in einer Quellenuntersuchung<sup>6</sup> zu einem Detailproblem.

Die Karlsruher Handschrift (K) bietet – wie gesagt – den Text in fünf als selbständige Teile aufgefaßten Abschnitten, wobei sich Differenzen zwischen den Überschriften und den Einträgen im Generalregister der Handschrift ergeben,<sup>7</sup> deren Wortlaut, der unten in extenso zitiert ist, auf den Schreiber der Handschrift zurückgeht, doch u. U. Eigenarten der Vorlage reproduziert (s. u.).

Es gibt jedoch so starke Indizien dafür, daß wir es mit einem als Einheit konzipierten Stück zu tun haben, daß diese als gesichert gelten kann. Das wichtigste ist die zweite von Murdoch [wie Anm. 2] vollständig edierte Version Z aus dem Jahre 1393. Sie bietet ohne die Binnengliederung von K den ganzen Text mit allen fünf Teilen, wenn auch auf weniger als die Hälfte verkürzt (45%). Die fünf Teile sind allerdings ganz unterschiedlich stark zusammengestrichen.<sup>8</sup>

Dazu kommen einige Textkorrespondenzen zwischen den einzelnen Teilen, die nicht auf Zufall beruhen können, sondern offensichtlich der Verklammerung der fünf Teile dienen.<sup>9</sup> Besonders auffällig ist dabei, daß der Teufel, der Adam

*deutsche Drama des Mittelalters*, Berlin/New York 1971 (= *Grundriß der German. Philologie* 20), S. 161. Das ist etwa der gleiche Zeitraum der Entstehung des Codex Karlsruhe 408 und seiner Vorlagen; vgl. auch Wackernell [wie Anm. 34], S. CCXCV f.; *VL* 2III, 420 f.

<sup>5</sup> S. Schmid [wie Anm. 3] Übersicht S. 22–34. Die Diskussion um den Märenbegriff, die heftig und m. E. geradezu ahistorisch prinzipiell geführt worden ist – s. Strasser [wie Anm. 17], S. 29–33; *GRM* 69 (1988), S. 207–209; *Zjda* 117 (1988), S. 277–296; *Zfom. Philol.* 106 (1990), S. 582 f. – hilft in diesem Fall nicht weiter.

<sup>6</sup> S. Graeme Dunphy, *On Neutral and Fallen Angels. A Text from the Codex Karlsruhe 408 and its Source in Enikel's 'Welchronik'*, in: *Neuphilolog. Mitteilgn.* 96 (1995), S. 9–13, z. B. S. 10 „creation-fall narratives“. Vgl. dens., *Daz was ein michel wunder. The Presentation of Old Testament Material in Jans Enikel's 'Welchronik'*, Göppingen 1998 (= GAG 650), S. 72. Zur Datierung der *Welchronik* s. meine Bemerkungen *Beitr.* 112 (1990), S. 471 f.

<sup>7</sup> S. Schmid [wie Anm. 3], S. 25.

<sup>8</sup> Um der Bequemlichkeit des Zitierens willen nummeriere ich die fünf Abschnitte mit I–V. Teil I hat in K 78 Vv., in Z 76 (= 98%); Teil II in K 48 Vv., in Z 16 (= 33%); Teil III in K 87 Vv., in Z 35 (= 40%); Teil IV in K 133 Vv., in Z 92 (= 69%); Teil V in K 231 Vv., in Z 42 (= 18%) [vgl. Anm. 26]. Den insgesamt 577 Versen der Karlsruher Hs. stehen 261 Vv. der Züricher Hs. gegenüber. Nach Schmid [wie Anm. 3], S. 22 liegt der Durchschnitt der Verserzählungen der Hs. bei 150–300 Versen. Der längste Text ist Strickers *Pfaffe Amis* (2259 Vv.), der aber in 13 'Kapitel' unterteilt ist, der kürzeste eine Fabel von 25 Versen. *Von Luzifers und Adams Fall* bleibt vom Umfang her gesehen im Rahmen des für die Kleinepik Üblichen.

<sup>9</sup> Vgl. II, 1 f. mit I, 71 f.; II, 9 f. mit I, 77 f.; II, 13 f./47 mit I, 39 f.; III, 82 mit V, 1 ff., bes. 27; III, 9,56 und IV, 41 mit V, 14 f. (diese Verse werden so recht verständlich im Vergleich mit V. 110–114 des *Wiener Passionsspiels* [ed. R. Froning]; vgl. Murdoch [wie Anm. 2], S. 71; Wilhelm Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, Halle/Saale 1911, 2I, S. 130 Anm. 1);

und Eva verführt, Mathalyon heißt (III, 82; V, 27),<sup>10</sup> wo es doch sonst generell Satan ist, der die ersten Menschen zum Biß in das *obs* (IV, 27, 39) bzw. den Apfel (IV, 29) verleitet hat.<sup>11</sup>

Murdoch ordnet, wie bereits angedeutet, den Text ein in die Tradition der epischen Bibeldichtung vom Frühmhd. an, und insbesondere dient ihm die Nummer 1 des Karlsruher Codex *Adam und Eva*,<sup>12</sup> eine Predigtparodie, als direkte Parallele für Biblepik im 'Märenformat' (S. 74–77). Er faßt seine Meinung zur Gattungsfrage zusammen: „The poem of the Karlsruhe collection stands at the end of the mediaeval German Genesis tradition in poetry at least“ (S. 73).

Bei seiner Analyse der Quellen konzentriert sich Murdoch ganz einseitig auf die Adam-und-Eva-Geschichte (S. 212 f., S. 71 ff.), obwohl Englerschaffung, Engelsturz, gefallene Engel und 'Teufel-Buch' eine viel größere Rolle spielen. Daß die Ergebnisse der Quellenuntersuchung von Dunphy [wie Anm. 6] nur bedingt zutreffen, wird sich aus dem Folgenden ergeben. Mittelbar, über eine 'Zwischentradition' also, d. h. über die unmittelbare Vorlage von *Von Luzifers und Adams Fall*, ist es allerdings durchaus möglich, daß Jans Enikels *Weltchronik* benützt worden ist. Denn es hat nichts Auffälliges, daß volkssprachige epische Texte – um hiermit der folgenden Argumentation voranzugreifen – von Autoren von Spieltexten herangezogen worden sind. *Die Erlösung* ist dafür das prominenteste Beispiel im Bereich des geistlichen Spiels; für das weltliche Spiel denke man nur an Hans Folz oder an die zu Spielen umgeformten Helden-dichtungen vom *Rosengarten*, dessen eine Spielversion „eine bloße Dialogisierung, d. h. [...] Ausschaltung des Erzählerberichtes“ ist (Hoffmann [wie Anm. 43], S. 184), obwohl sie mit der zweiten auf eine gemeinsame Vorlage zurück-

V, 17–20 mit IV. Vgl. Murdoch [wie Anm. 2], S. 73 und 70. Die vorletzte Textkorrespondenz ist deshalb wichtig, weil sie drei Teile miteinander verklammert.

<sup>10</sup> Wilhelm Arndt, *Die Personennamen der deutschen Schauspiele des Mittelalters*, Breslau 1904 (= *Germanistische Abhandlungen* 23), verzeichnet diesen Namen nicht, auch keine ähnlich klingenden. Vgl. Maximilian Josef Rudwin, *Der Teufel in den deutschen geistlichen Spielen des Mittelalters und der Reformationszeit. Ein Beitrag zur Literatur-, Kultur- und Kirchengeschichte Deutschlands*, Göttingen 1915 (= *Hesperia* 6), S. 96–98.

<sup>11</sup> Vgl. Rudwin [wie Anm. 10], S. 45: „In fast allen Dramen ist es Satan, der sich Eva nähert.“ Vereinzelt wird noch Luzifer genannt. Generell s. Hans Martin von Erffa, *Ikonomie der Genesis*, Bd. I, München 1989, S. 166 ff. In Gundackers von Judenburg *Christi Hort* (ed. J. Jaksche), V. 103, 161 ist es *Leviathan*, der Eva und Adam verleitet.

<sup>12</sup> S. VL 21, 44 f.; zu Predigtparodien vgl. Malcolm Jones, *The Parodic Sermon in Medieval and Early Modern England*, in: *Medium Ævum* 66 (1997), S. 94–114. *Adam und Eva* (s. VL 21, 45–47) wäre hier ferner zu nennen, doch taucht dieser Text auch unselbständig als Einlage in anderen umfangreichen Werken auf, so daß über die ursprüngliche Gattungszugehörigkeit keine definitive Aussage der Zeit möglich ist.

gehen soll (s. *VL* 2I, 726), und bei der es so aussieht, als träten die Bildbeischriften zusammen mit den Regieanweisungen auf, und vom *Wunderer*.<sup>13</sup> So wie die chronikalische Dichtung von den Spielen genommen hat, wie z. B. bemerkenswert früh (vor 1320) und damit für die Chronologie der 'Teufelsszenen' im geistlichen Spiel nicht uninteressant Ottokar in seiner *Österreichischen Reimchronik* (ed. J. Seemüller) die Szene vom 'Hoftag der Teufel' (V. 93765–93849, s. Anm. z. St.), so kann sie einzelne Motive auch an sie gegeben haben, vorausgesetzt, daß das von Seemüller eindeutiger als es die Sachlage erlaubt formulierte Ergebnis seiner Analyse richtig ist: *Diese verwendung des motivs vom hoftag der teufel stammt aus den geistlichen spielen. Zu möglichen Beziehungen zur Exempel-literatur s. u. Anm. 30.*

Illing und Murdoch – und damit will ich die Forschungslage nicht nur skizzieren, sondern auch einleitend extensiv auswerten – geben allerdings zwei Hinweise, die aufhorchen lassen und Zweifel erwecken an der Einordnung als Biblepik, will man die Gattung von *Von Luzifers und Adams Fall* überdenken und genau bestimmen, die bisherige Einordnung nicht einfach übernehmen. So schreibt Murdoch [wie Anm. 2]: „Auffallend ist z. B. der Gebrauch von direkter Rede“ (S. 212), und Illing [wie Anm. 1]: „Die Textgestaltung ist lebhaft; erzählende Abschnitte wechseln mit Dialogpartien ab“ (Sp. 1102).

Dabei ist Illings Formulierung stark untertrieben und irreführend, Murdoch zieht aus seiner richtigen Beobachtung keine Konsequenzen. Betrachtet man den Text, so ergibt sich, daß der weitaus überwiegende Teil aus direkter Rede besteht und nur wenige und kurze, oft sich nur auf Redeeinleitung beschränkende Partien 'erzählenden' Inhalts vorhanden sind, die hier ohne genauere Klassifikation aufgezählt werden sollen (Näheres s. u.): s. I, 1–2, 7–10, 23–24, 39–40, 47–48, 53–54, 57–58 (= 16 Vv., bei einem Halbvers); II, 1–2, 11–14, 21–22, 35–36 (= 10 Vv.); III, 1–3, 20, 32–38, 42–43, 60–62, 82 (= 17 Vv. bei 4 Halbversen); IV, 1–2, 9–10, 23, 25–26, 39–45, 55–56 (diese 'Regieanweisung' wird durch eine gesprochene in Adams Rede nahezu wörtlich vorbereitet, s. IV, 53), 80–81 (= 18 Vv., bei 2 Halbversen); V, 1–4.

Die Verse III, 32–38 sind in der Ausgabe [wie Anm. 3] nicht als Rede gekennzeichnet. Gen 2, 24 wird in V. 34–38 paraphrasiert; eingeleitet wird die

<sup>13</sup> S. *VL* 2II, 600 f.; Bergmann [wie Anm. 83], S. 124 ff. und besonders Helmut Lomnitzer, *Ein Textfund zur Frankfurter Dirigierrolle*, in: *Deutsche Handschriften 1100–1400. Oxforder Kolloquium 1985*, hg. von V. Honemann/N.F. Palmer, Tübingen 1988, S. 590–608, hier S. 592 f.; vgl. meinen Aufsatz *Eine unbemerkt gebliebene Bilderhandschrift des 'Rosengarten zu Worms' und der Funktionswandel von Überschriften im Überlieferungsprozess*, erscheint in *WW* 49 (1999), S. 27–45. Gustav Milchsack, *Die Oster- und Passionsspiele. Eine literarhistorische Untersuchung über den Ursprung und die Entwicklung derselben bis zum 17. Jahrhundert vornehmlich in Deutschland*, Bd. I: *Die Lateinischen Osterfeiern*, Diss. phil. Leipzig, Wolfenbüttel 1879, S. 20 f.

Paraphrase mit *Horent*, durch *welch sache Wir leiden dise swache* [‘Schmach’, Anm. z. St.]. Die Aufforderung *horent* ist offenkundig an ein Publikum gerichtet und legt nahe, an einen Sprecher zu denken, der weder Gott noch Adam sein kann. Wenn das allgemeine Publikum gemeint sein sollte, müßte man an einen Sprecher denken wie den *rector processionis* des *Künzelsauer Fronleichnamspiels* (ed. P. K. Liebenow) mit V. 211 ff. Aber das halte ich für wenig wahrscheinlich. Einer der gefallenen Engel käme eher in Betracht, und zwar mit einer an die Teufel gerichteten Rede, vgl. III, 42 ff. und besonders III, 59; auch das *wir* hätte in III, 71, 80 f. Entsprechungen. Bei beiden Möglichkeiten wären die Verse als ‘Rede’ ohne Redeeinleitung aufzufassen, was in *Von Luzifers und Adams Fall* nichts Ungewöhnliches ist, sie entfielen als Verse ‘erzählenden’ Charakters.

Das letzte Verspaar *Do behut got alle vor Vnd breng vns inder engel kor* (V, 230 f.) beurteilt Murdoch [wie Anm. 2] m. E. falsch; er hält es für „in fact the first explicit reference to the replacement doctrine“ (S. 73). Es handelt sich jedoch um einen Schreiberzusatz, wie er nicht nur für diese Handschrift mit Kleinepik charakteristisch ist;<sup>14</sup> er stammt also nicht aus der Vorlage von *Von Luzifers und Adams Fall*.

Von den 577 Versen sind somit wahrscheinlich mehr als 512 Verse Redetext (bei sieben Halbversen), also etwa 90%. Dieser Befund ist in der Tat höchst auffallend, vor allem wenn man bedenkt, in welchem Umfang sich direkte Reden ohne Redeeinleitung aneinanderreihen (IV, 57 ff., V, 5 ff.), obwohl mehrere unterschiedliche Sprecher aufeinander folgen, ganz vergleichbar einem der ältesten Texte dramatisch-weltlichen Inhalts, dem *Spiel vom Streit zwischen Herbst und Mai* (s. VL <sup>2</sup>IX, 389 f.), dem jegliche szenischen Anweisungen ebenso fehlen wie Bezeichnungen der Sprecher, die sich vielmehr selbst vorstellen; die Gattungsbestimmung des Stückes ist dementsprechend umstritten und schwierig. Wenn man auch den Anteil des Dialogischen nicht zum alleinigen Kriterium der Gattungszugehörigkeit eines kleinepischen Textes machen kann,<sup>15</sup>

sah seinen *neuen standpunkt* für die Beurteilung der Geschichte der Passionsspiele in *der benutzung geistlicher epen*.

<sup>14</sup> S. Arend Mihm, *Überlieferung und Verbreitung der Märendichtung im Spätmittelalter*, Heidelberg 1967 (= *German. Bibl.*, 3. Reihe), S. 72; vgl. S. 66; Schmid [wie Anm. 3], S. 23 f. S. auch meinen Aufsatz ‘*Willehalm von Orlens*. Studien zum Eingang und zum Schluß der strophischen Bearbeitung aus dem Jahre 1522’, in: *WW* 35 (1985), S. 196–230, hier S. 211, 217; vgl. noch *Codex Vindobonensis 2885*, bearbeitet v. Ursula Schmid, Bern/München 1985 (= *Bibliotheca Germanica* 26. Dt. Sammelhandschriften des späten Mittelalters), S. 10 f. über die stereotypen Schreiberzusätze dieser Handschrift, mit denen, ganz ähnlich wie im Codex Karlsruhe 408, „eine gewisse formale Einheit“ des sehr vielfältigen Inhalts angestrebt worden zu sein scheint.

<sup>15</sup> S. Hans-Joachim Ziegeler, *Erzählen im Spätmittelalter. Mären im Kontext von Minnereden, Bispeln und Romanen*, München 1985 (= *MTU* 87), S. 53 f.; Dieter Trauden, *Auch ander ler exempel*

so ist der Fall hier doch außergewöhnlich, selbst wenn die Mären durchaus einen hohen Prozentsatz wörtlicher Rede aufweisen. Das Vergleichsmaterial aus den Mären im Allgemeinen,<sup>16</sup> aus denen des Strickers im Besonderen,<sup>17</sup> gibt einen ersten, indirekten Hinweis auf eine andere Gattung, nämlich das Drama. Die Textstruktur verweist also nicht auf *Bibelepik*, sondern auf das geistliche Spiel.

Diesem ersten Indiz für eine andere Gattung als 'Bibelepik' lassen Illing und Murdoch – ohne sich dessen bewußt zu sein – ein zweites folgen. So meint Illing [wie Anm. 1] lakonisch: „Eine szenische Darstellung ließe sich denken“ (Sp. 1102) und Murdoch [wie Anm. 2] hat nicht übersehen können: „Eine stärkere Verbindung finden wir zwischen diesem Gedicht und den spätmittel-

gut'. *Der Mondseer Benediktiner Johann Hauser als Sammler volkssprachiger Dramen? (Mit einer Edition des 'De contemptu mundi' (deutsch) und des Wiener 'Vom Sterben, Gericht, den Pforten des Todes und den Stätten des Jenseits')*, in: *Sô wold ich in fröiden singen. Fs. f. A. H. Touber z. 65. Geb.*, hg. von C. Dauven-van Knippenberg/H. Birkhan, in: *ABäG* 43/44 (1995), S. 485–519, hier S. 491. Christian Kiening unter Mitwirkung von Florian Eichberger, *Contemptus Mundi in Vers und Bild am Ende des Mittelalters*, in: *ZfdA* 123 (1994), S. 409–457, 482 konnte von Trauden nicht mehr zur Kenntnis genommen werden.

<sup>16</sup> S. Hans-Friedrich Rosenfeld, *Mittelhochdeutsche Novellenstudien*, I: *Der Hellerwitz*, II: *Der Schüler von Paris*, Berlin 1927 (= *Palaestra* 153), S. 525–527. Rosenfeld erfaßt 82 Nrr. tabellarisch; ca. 40% an Redeversen ist der Durchschnitt (s. S. 527). Vgl. ferner Karl-Heinz Schirmer, *Stil- und Motivuntersuchungen zur mittelhochdeutschen Versnovelle*, Tübingen 1969 (= *Hermaca NF* 26), S. 106 f. und besonders S. 321–324.

<sup>17</sup> S. Ingrid Strasser, *Vornovellistisches Erzählen. Mittelhochdeutsche Mären bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts und altfranzösische Fabliaux*, Wien 1989 (= *Philologica Germanica* 10), S. 51 ff. *Dialog, Rede und Handlung*, S. 53 eine Tabelle mit 17 Mären des Strickers. Nur *Das heiße Eisen* und *Ehescheidungsgespräch* (Nr. 2, 3) reichen mit 82% bzw. 88% Redeversen an *Von Luzifers und Adams Fall* heran, die Mehrzahl liegt weit darunter. Vgl. Hanns Fischer, *Studien zur deutschen Märendichtung*, Tübingen 1968, S. 268 f. zur „monodramatischen-mimischen“ „Aufführungspraxis“ von Mären. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist das von Otto Springer, in: *ZfdA* 111 (1981), S. 22–52 veröffentlichte Spiel von *Aristoteles und der Königin*, an dem sich „das Problem 'vom Schwank zum Spiel'“ (S. 26) deutlich abzeichnet, in welchem Zusammenhang man auch noch auf die Entwicklung der Neidhart- und Pseudo-Neidhartlieder zu den Neidhartspielen verweisen könnte (*VL*<sup>2</sup>VI, 893–898). Die Mehrzahl der Regieanweisungen besteht in kurzen Redeeinleitungen, die in der Stichomythie V. 223 ff. allmählich bis auf die Angabe *Regina* bzw. *Alexander* verknappt werden. V. 254a f. wird in der Redeeinleitung und zu Redebeginn der Bote *Mynnenbant* namentlich angedredet, vgl. V. 2861 f., vgl. 307, 467 und u. Anm. 19. In wenigen Regiebemerkungen finden sich Handlungsanweisungen wie V. 306a *Die konygynne fort den boden hyn*, V. 326a *Alexander laß der konygynnen brieff*, V. 350a *Alexander in den garten spranck*. Vgl. ferner V. 376a, 490a, 583a/b [wegen des Reimes vom Hg. als Redetext in die Verszählung einbezogen], 679a, 703a/b. Die sprachliche Form und die geringe Zahl und Kürze der Handlungsanweisungen ähneln denen in *Von Luzifers und Adams Fall*, nur daß sie nicht in den Reimpaarvers integriert sind. Aber die eine Ausnahme zeigt den Weg; V. 301 ist die Redeeinleitung von V. 300a wiederholt, um mit einem Flickwort *also* der Waise V. 302 einen Reimpartner zu verschaffen. Die Anweisung V. 703a/b ist zwar gereimt, entbehrt aber der Vergestalt.

alterlichen Dramen, wo das Dialoghafte selbstverständlich auch eine große Rolle spielt“ (S. 213, vgl. S. 71). Aber diesen Schritt in die richtige Richtung in bezug auf die Quellen geht Murdoch nicht weiter, denn durch die Einengung auf Adamspiele hat er sich in eine Sackgasse bewegt und diesen Gedanken daher nicht weiter verfolgt und ganz unspezifisch belassen.

Ein dritter Punkt, der den Wortlaut des Textes selbst betrifft, tritt zu den beiden ersten ergänzend hinzu: Die namentlichen Selbsteinführungen der sprechenden Personen und das namentliche Anreden der Dialogpartner, oft bei fehlender Redeeinleitung.

Vgl. I, 3<sup>18</sup>, 10 ff., IV, 57 und V, pss., z. B. V, 39 (das vollständige Zitat unten in Abschnitt III):

*Jch bin hie, Rademant ...*

Vgl. ferner I, 41, 59, 71; III, 3, 20, 39, 44; IV, 11, 28, 37, 96; V, pss., z. B. V, 53:

*Hab danck, Radamant ...*

Dazu kommen Namensnennungen in Redeeinleitungen wie z. B. I, 39:

*Do sprach sant Michel ...*

Vgl. dazu II, 13, 21, 35 f.; III, 20, 82; IV, 25 und solche ‘Erzählerbemerkungen’, die man ‘Regieanweisung’ nennen könnte. Vgl. II, 1 f.:

*Sant Michel der engel her  
Komt mit dem hymel sper,*

oder IV, 1 f.:

*DO ging Adam der weis  
Schawen indem paradeis.*

Für eine kleinepische Verserzählung ist dieses überreiche Vorkommen von Namen außerhalb der Redeeinleitungen untypisch und unnötig. Für Spiele

<sup>18</sup> Daß Gott-Vater sich nicht ‘namentlich’ vorstellt, sondern allein in der 1. Person Sg.:

*Jch schuff ein licht zu scheinen [...]*

ist auch in anderen Spielen belegt. Daß I, 3–6 Rede Gottes ist, hat Schmid [wie Anm. 3] nicht markiert. Vgl. z. B. das *Maastrichter Ribuarische Passionsspiel* [Bergmann, Nr. 60], V. 1–2 und V. 3–8; das *Egerer Passionsspiel* [Bergmann, Nr. 122], V. 29 ff., 71 ff.; das *Künzelsauer Fronleichnamspiel* [Bergmann, Nr. 128], V. 75 ff. Vgl. Rolf Bergmann, unter Mitarbeit von Eva P. Diedrichs und Christoph Treutwein, *Katalog der deutschsprachigen geistlichen Spiele und Marienklagen des Mittelalters*, München 1986. Luzifer dagegen stellt sich zwar auch in der Ich-Form vor, nennt aber seinen Namen (I, 10–12).



dagegen sind Namensnennungen unentbehrlich für die Aufführungspraxis ebenso wie für die Rezeption durch ein Publikum.<sup>19</sup>

Diese drei ins Auge springenden Auffälligkeiten der Textgestaltung von *Von Luzifers und Adams Fall* weisen gemeinsam darauf, den Überlieferungszusammenhang in der Handschrift nicht überzubewerten und nicht mit der Gattung 'biblische Kleinerzählung' zu rechnen, die nach Illing [wie Anm. 1] anzusetzen ohnehin problematisch ist, sondern vielmehr den textinternen Signalen den Vorzug zu geben und ein geistliches Spiel als Vorlage vorzuschlagen. *Von Luzifers und Adams Fall* soll also als 'Erzählung' auf der Quellenbasis eines Spiels, der Vorlage, verstanden werden, nicht selbst als Spiel; oder anders gesagt: Auf der Grundlage der genannten Indizien möchte ich an Hand eines Vergleiches mit entsprechenden Partien anderer geistlicher Spiele im Folgenden versuchen, die These plausibel zu machen, daß es sich bei *Von Luzifers und Adams Fall* in der Karlsruher Fassung um ein wenig redigiertes Fragment eines geistlichen Spiels handelt. Fragment deshalb, weil es wahrscheinlicher ist, daß dem Karlsruher Text eine wie auch immer geartete Fortsetzung fehlt, wenn dies auch nicht 'bewiesen' werden kann; vgl. die Diskussion über den Umfang des *Wiener Passionsspiels* bei Hennig [wie Anm. 48], S. 6 f. Denn abgesehen von dem für ein Spiel relativ kleinen Umfang ist *Von Luzifers und Adams Fall* mit diesem Spiel in der Gesamtanlage so eng verwandt, wie sich im Folgenden noch zeigen wird, daß mit einer entsprechenden Fortführung des Spiels in der Vorlage von *Von Luzifers und Adams Fall* mit ziemlicher Sicherheit zu rechnen ist. Was den Bearbeiter bzw. den Sammler des Karlsruher Codex 408 zur Auswahl bzw. zum Abbruch bewogen hat, ist nicht mehr nachvollziehbar. Immerhin kann auch das *Hessische Weihnachtsspiel* nach handschriftlicher Variante mit dem Teufelsspiel enden.

In Hinblick auf die 'Vollständigkeit' von *Von Luzifers und Adams Fall* könnte es von Bedeutung sein, daß in der Züricher Handschrift, die ansonsten nur Prosastücke enthält, „auf unserem Gedicht [...] ein Gedicht von der Geburt Christi

<sup>19</sup> Im Gegensatz zu *Drei listige Frauen I* (NGA 17), wo nur eine der handelnden Figuren einen Namen hat (V. 294), tragen in *Drei listige Frauen II* (NGA 18) alle sechs Personen einen Namen (V. 45, 289 und 51, 109 und 111 mit 301, 247 und 249, weitere Namen V. 168–171), von denen aber keiner in einer Redeeinleitung oder Anrede vorkommt. Daß Namen häufig nur in den Bühnenanweisungen auftauchen, das Publikum von ihnen also gar keine Kenntnis haben kann, beschreibt Anthonius H. Touber, *Spielüberschreitung dramatischer Texte*, in: *Mittelalterliches Schauspiel. Fs. f. H. Linke* z. 65. Geb., hg. von U. Mehler/A. H. Touber, in: *ABäG* 38/39 (1994), S. 329–337, bes. S. 330 ff. Zur Selbstvorstellung s. auch Rolf Max Kulli, *Die Ständesatire in den deutschen geistlichen Schauspielen des ausgehenden Mittelalters*, Bern 1966 (= *Basler Studien z. dt. Sprache u. Lit.* 31), S. 34; Trauden [wie Anm. 15], S. 491. Vgl. o. Anm. 17.

folgt.<sup>20</sup> Da auch das *Hessische Weihnachtsspiel*<sup>21</sup> eine Kombination der Geburt Christi mit einem Teufelspiel bietet, könnte die Überlieferungssymbiose der beiden Gedichte in der Züricher Handschrift quellenkritisch von Bedeutung sein.

## II

Zunächst ist das Gegenargument zu entkräften, daß die handschriftliche Überlieferung diese These nicht unterstützt. Überliefert ist *Von Luzifers und Adams Fall* nämlich in einer Sammelhandschrift von kleinepischen Texten verschiedenster Gattungen, also in einer Handschrift, die in keiner Weise mit einer Aufführung in Zusammenhang gebracht werden kann; das gilt für die Züricher Fassung ebenso eindeutig.

Der Tatsache, daß *Von Luzifers und Adams Fall* in einer zur Lektüre bestimmten Sammelhandschrift überliefert ist, ist allerdings in bezug auf die Vorlage einer einzelnen Nummer<sup>22</sup> kein Gewicht beizumessen, ist doch insgesamt eine ganze Reihe von Spieltexten in Handschriften überliefert, die für die Lektüre bestimmt gewesen ist.<sup>23</sup> Die Handschrift allein kann daher nicht Aus-

<sup>20</sup> S. Murdoch [wie Anm. 2], S. 212: fol. 83r–85r und fol. 85r–86v.

<sup>21</sup> S. Bergmann [wie Anm. 18], Nr. 71, S. 174–176. Carl Schröder, in: *Germania* 15 (1870) schreibt in der Rezension zur Erstausgabe des Spiels: *Wenn nun ein ausgeführtes Teufelspiel einem Oster-spiel einverleibt ist, welches den descensus ad inferos darstellt, so hat das nichts Auffallendes; daß es aber den Beschluß eines Weihnachtsspielles bildet, ist ein Unikum, erklärlich nur aus der von der kirchlichen Lehre sich entfernenden Auffassung, daß die Erlösung der Menschheit und damit die Entleerung der Hölle schon mit der Geburt Christi statt mit dessen Tode und Auferstehung eintritt, daß also schon hier der Teufel gerathen findet, sich nach neuen Seelen umzusehen* (S. 378). Und etwas vorher konstatiert Schröder: *Das Eintreten des Teufelspiels an diesem Orte hat etwas entschieden Befremdendes* (S. 377). Vgl. zu diesem Spiel auch Winfried Frey, *Zur Rolle der Juden in mittelalterlichen Texten des Weihnachtstoffkreises*, in: *Spannung und Konflikte menschlichen Zusammenlebens in der deutschen Literatur des Mittelalters. Bristoler Colloquium 1993*, hg. von K. Gärtner/I. Kasten/F. Shaw, Tübingen 1996, S. 125–141, hier S. 138 f., der ohne weitergehendes Erkenntnisinteresse auch in diesem Spiel Antijüdisches erkennt.

<sup>22</sup> Vgl. Hansjürgen Kiepe, *Sangspruch und Reimpaarform. Zu 5 Strophen im Codex Karlsruhe 408*, in: *ZfdA* 105 (1976), S. 53–66.

<sup>23</sup> Vgl. den Überblick bei Bergmann [wie Anm. 18], S. 502; Dieter Trauden, *Archetyp oder Auf-führung? Überlegungen zur Edition mittelalterlicher Dramen*, in: *ABÄG* 37 (1993), S. 131–146, bes. S. 135; dens. [wie Anm. 15], S. 492; Christoph Gerhardt, *Zur Spieltradition von 'Sündenfall und Erlösung'. Mit textkritischen und kommentierenden Bemerkungen zum Text*, in: *Fs. f. F.J. Ronig z. 70. Geb.*, hg. von M. Embach/A. Schommers/H.-W. Stork, Trier 1999; hier auch einige Vorbehalte gegenüber einer allzu starren und unbeweglichen Vorstellung von der Gattung 'Moralität', die unvoreingenommen und auf verbreiteter Quellenbasis neu diskutiert werden müßte (s. dort Anm. 2, 31). Auf den Kontext der Handschriften, die die Nürnberger Fastnachtspiele überliefern, will ich hier nur summarisch hinweisen, s. Gerd Simon, *Die erste deutsche Fastnachtspieltradition*, Lübeck/Hamburg 1970 (= *German. Stud.* 240), besonders aufmerksam gemacht sei auf cap. 2.12 „Zur Textkritik der Regieanweisungen“.

kunft darüber geben, ob wir es z. B. mit einem dialogisierten, dramenähnlichen Erbauungsbuch zu tun haben, mit einer Verserzählung, die, wie des Strickers *Das heiße Eisen*, dramatischer Form sich nähert oder mit einem Spiel in redigierter Fassung. Innere Gründe wie die oben genannten sind die wichtigeren.

Ich möchte daher noch einmal die Aufmerksamkeit lenken auf die wenigen Partien, die nicht zu den Dialogen und Redeeinführungen zu rechnen sind. I, 1 f. mit Hinweis auf das Geschriebene ist in dieser Form sicherlich Zutat des Redaktors oder Schreibers und keine 'Reduktionsform' eines Prologes, obwohl solche in schwankhaften Mären, wie Schirmer [wie Anm. 16], S. 59 ff. ausführt, immerhin vorkommen; allerdings wird auch hier irgendeine Art von 'Bühnenanweisung' in der Vorlage vorhanden gewesen sein. Aber bereits II, 1 f. hat dieselbe Funktion wie in Spielen eine 'Regieanweisung'; und das gilt weitestgehend auch für die entsprechenden weiteren Verse, vgl. II, 11 f., III, 1 f., III, 32–38 (ist unklar, s. o.), IV, 1 f., 39–44, V, 1–4. Auffällig ist dabei, daß regelmäßig an den Abschnittsanfängen diese Art von 'Regieanweisungen' zu finden ist, ansonsten sind es nur noch zwei (?), so daß die fünf Abschnitte in der Karlsruher Handschrift so etwas wie eine vorgefundene Szenenabgrenzung bzw. Szeneneinteilung der Vorlage widerspiegeln könnten. Denn mit dem Übergang vom Spieltext zum Lesetext kann die ursprüngliche formale Gestalt durchaus verloren gehen, es muß aber nicht so sein, und verschiedene Zwischenstufen des Bearbeitungsprozesses sind teils erschließbar, teils, wie bei den *Theophilus*-Spielen,<sup>24</sup> sogar belegt, einschließlich der in den Verstext integrierten, gereimten 'Bühnenanweisungen'. Daß *Von Luzifers und Adams Fall* ein eigentlicher Prolog

<sup>24</sup> S. VL<sup>2</sup>IX, 779 f. Vgl. noch Volker Krobisch, *Die Wolfenbütteler Sammlung (Cod. Guelf. 1203 Helmst.). Untersuchung und Edition einer mittelniederdeutschen Sammelhandschrift*, Köln/Weimar/Wien 1997 (= *Ndt. Stud.* 42), S. 126–142 (aber auch S. 118–125, bes. S. 122 f. mit Tabellen zur Dialogisierung); bei der Redigierung in einer Sammelhandschrift des 'Wolfenbütteler Theophilus' zum Lesetext handelt es sich um einen parallelen Fall zu *Von Luzifers und Adams Fall*. Das von Trauden [wie Anm. 15], S. 504 ff. in den Lesarten aufbereitete Material ist hier sehr ergiebig. Insgesamt ist aufschlußreich, wie unsicher Trauden hinsichtlich der Gattungsfragen ist, s. S. 488, 492, 495 f.; dies allerdings mit guten Gründen und auf Grund interessanten Materials. Im Gegensatz zu dem von Karl Künstle, *Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz*, Berlin u. a. 1908, S. 38–40 abgedruckten mhd. Gedicht *die doten und die künige* (109 Vv.), in dem der „Dichter dramatische Rollen für eine öffentliche Darstellung schaffen wollte“ (S. 37) und die nur lateinische Sprecherzuweisungen hat, weist eine von Stephan Cosacchi, *Makabertanz*, Meisenheim am Glan 1965, S. 217–220 veröffentlichte lateinische dialogisierte Version (314 Vv.) neben den Sprecherbezeichnungen zusätzlich noch ein bis zwei Verse umfassende, durch Reime dem Sprechtext integrierte Redeeinleitungen auf. Cosacchi druckt S. 712–716 eine lateinische Version der *Visio eremitae* ab (vgl. Kiening [wie Anm. 15], S. 456), die mit Versen eines *actor* eingeleitet und beschlossen wird, vergleichbar einem *precursor* bzw. *concluser*; dieser greift aber auch noch zwischendurch (V. 828 f., 850 f., 872 f. 894 f., 917 f., 939 f.) mit Zweizeilern, die Regieanweisungen gleichen, in das Gespräch der acht Figuren ein.

fehlt (s. o.), ist gewiß Teil der Redigierung des Spieltextes zum Lesetext, in dem der Eröffnungsmonolog eines *Praecursor* seine Funktion verloren hat. Das Fehlen bedarf also keiner weiteren Begründung oder gattungspoetologischer Erörterung.

Aufführungshandschriften und -texte sind im Gesamtbestand der geistlichen Spiele in der Minderheit, häufiger sind Spiele mehr oder weniger redigiert und zu Lesetexten bearbeitet in Lesehandschriften überliefert. Dazu gehört auch *Von Luzifers und Adams Fall*, wie insbesondere die in die Reimpaarverse integrierten Redeeinleitungen und der weitgehende Verzicht auf detaillierte Bühnenanweisungen zeigen, im Gegensatz zu den eigentlichen Dialogpartien, an denen keine offensichtlichen Bearbeitungsspuren zu erkennen sind. Das Besondere an ihm ist also nicht die Umredigierung und der Funktionswandel, sondern allenfalls der Umstand, daß dieser Text in eine der Märenhandschriften gelangt ist und nun unter der Etikette und im Kontext von Kleinepik steht; aber selbst für diesen Tatbestand ist die Stockholmer Handschrift Cod. Holm. Vu 73 (ed. L. Geeraedts) vergleichbar, überliefert sie doch eine Lesefassung des *Theophilus*-Spiels im Kontext von kleineren und größeren Dichtungen, darunter den Mären *Die Buhlschaft auf dem Baume*, *Der Dieb von Brügge* und *Die Frau des Seekauffmanns*, oder die Handschrift, die das [Anm. 17] genannte Spiel von *Aristotiles und der Königin* beinhaltet und die daneben noch ein *Katharinen*-Spiel, drei Mären, eine Legende und vier geistliche Stücke in Vers und Prosa umfaßt.

Der Wortlaut der Vorlage ist in der Karlsruher Fassung, wie ich hier postulieren möchte, strukturell nur wenig bearbeitet, in der Züricher Fassung in radikaler Bearbeitung erhalten, und zwar bei verändertem Interesse der „späten und kunstlosen Klosterpoesie“.<sup>25</sup> Denn in der Züricher Fassung sind Teil I *Das got die engel magt* und IV *Die slange Adam vnd Eva betróge* viel weniger gekürzt als die Teile II *Von dem engel michahel*, III *Wie got den menschen macht* und V *Das teuffel buch* [s. Anm. 8]. Es ist zwar häufig zu belegen, daß Bearbeiter von Vorlagen umso stärker kürzen, je mehr sie sich dem Werkende nähern,<sup>26</sup> aber

<sup>25</sup> S. Murdoch [wie Anm. 2], S. 212 (nach Wilhelm Wackernagel). Die Zeitangabe „spät“ ist allerdings nur im Hinblick auf eine allgemeine Literaturgeschichte zu sehen, nicht auf die Chronologie von *Von Luzifers und Adams Fall* im Vergleich der beiden Handschriften, sowie mit der zugehörigen Spieltradition. Es bestätigt sich hier wieder einmal die immer wieder zu machende und immer wieder in ihrer Relevanz unterschätzte Beobachtung, daß der jüngere Textzeuge den autornäheren Text erhalten hat als der ältere.

<sup>26</sup> S. Christoph Gerhardt, *Das Lied 'Willehalm von Orlens' von 1522. Bemerkungen zum 'Stilwillen'*, Paderborn 1995, S. 41 ff. Vgl. auch Wackernell [wie Anm. 34], S. CCIII: „Wie gewöhnlich war auch bei H [sc. Haller Passion] der Eifer der Überarbeiter am Beginn grösser als späterhin [...], nur die Teufelscomödie am Schlusse (670) belebte sie von neuem, so dass Anfang und Ende am meisten Umgestaltung erfahren haben.“ Wie sorgfältig man den inhaltlichen Vergleich mit der Vorlage für diese Frage durchführen muß, zeigt Erkki Valli (Hg.), *Otto Baldemann, Von dem Romschen Riche eyn Clage*, Helsinki 1957 (= *Annales Academiae Scientiarum Fennicae Ser. B*, Tom. 111,1), S. 19 ff.

in diesem Falle wird es wohl der Inhalt des V. Teils, *des teuffel buch*, gewesen sein, der den Bearbeiter der Züricher Version motiviert hat, die Vorlage so vehement zu verkürzen.

Einen weiteren Einwand, den man gegen die Annahme einer Herkunft des Reimpaargedichtes aus einer Spieltradition erheben könnte, will ich abschließend anführen. Teil V ist mit *buch* überschrieben; das weist in der Regel auf einen Lesetext hin. Da der Terminus *buch* in dieser Handschrift, im Gegensatz zu anderen Märenhandschriften, wo der Terminus gebräuchlich ist,<sup>27</sup> in keiner anderen Überschrift vorkommt, ist er hier zunächst einmal auffällig und könnte sogar als Hinweis auf eine Einzelvorlage für dieses Textstück verstanden werden; dieser Schluß ist allerdings aus inhaltlichen Gründen (s. o.) auszuschließen. Da er aber auch bei anderen eindeutig zu Lesetexten redigierten Spieltexten vorkommt, fällt der Terminus *buch* in der Karlsruher Handschrift nicht aus dem Rahmen dessen, was generell bei der Umformung von Spieltexten möglich und üblich ist.<sup>28</sup>

Es liegt auf der Hand, daß in diesem Falle die Gattungsfrage nicht von der Diskussion um den Märenbegriff oder von der Überlieferung oder Überlieferungsgeschichte her zu lösen ist, sondern daß nur Textanalyse und der Vergleich

<sup>27</sup> Vgl. meine Bemerkungen *AfdA* 81 (1970), S. 46, und in dem *Karlsruher Codex 408* (ed. U. Schmid), Nr. 62, S. 363 *Von der judin vnd dem priester*, wo V. 255 f. lautet *Daz bewert diz püchlein, Daz ist genant die jüdein*. S. ferner z. B. Strickers *Klage* (ed. W. W. Moelleken/G. Agler-Beck/R. E. Lewis), Nr. 158, Überschrift *H Dise dinch claget zv mere Des byches tichtere* (wozu Hermann-Josef Müller, *Überlieferungs- und Wirkungsgeschichte der Pseudo-Strickerschen Erzählung 'Der König im Bade'*. *Untersuchungen und Texte*, Berlin 1983 (= *Philolog. Stud. u. Quellen* 108), S. 74 f. zu vergleichen ist, doch s. auch S. 76 f. und 92 f.); *Frauentreue* (ed. K. Burchardt), mit dem Schlußvers 390 *hie endet sich daz büechelin* (Varianten: *märelin, der spruch mein*), wozu der gereimte Titel und der Zusatzzeigangs- bzw. -schlußvers zweier Hss. paßt; Schondochs *Königin von Frankreich* (ed. J. Strippel), V. 701 *Hie mit die rede ein ende hat* (Varianten: *dijß [daz] buoch*); *Der Junker und der treue Heinrich* (ed. S. Englert), Überschrift *Dis ist heinrichs buoche* und V. 2413 *Hie ußgätt Heinrichs buoch*; (beide Stellen nicht in der Parallelhandschrift (ed. K. Kinzel); Johannes von Freiberg, *Das Rädlein* (ed. W. Buske), V. 5 *büechel* bzw. *büchlein*. Zu erhaltenen und erschließbaren Einzelausgaben von Mären s. Mihm [wie Anm. 14], S. 13 ff. und besonders S. 59 f. Unangemessen einseitig übersieht Klaus Grubmüller, *Novellistik des Mittelalters. Märendichtung*, hg., übersetzt und kommentiert (= *Bibl. d. Mittelalters* 23), S. 1232 Anm. zu V. 5 diesen Aspekt der Bezeichnungsgeschichte von *buoch/büechelin*. S. auch *Berliner Weltgerichtsspiel. Augsburgs Buch vom Jüngsten Gericht [...]. Abbildung der Handschrift mit einer Einl. und Texttranskription*, hg. von Ursula Schulze, Göttingen 1991 (= *Litterae* 114), S. 40. *Das Münchener Spiel vom sterbenden Menschen* (ed. J. Bolte) ist eindeutig ein Aufführungstext (s. den Text des Titelblattes), der durch den Druck zum Lesetext 'umfunktioniert' worden ist. Dementsprechend heißt es in der redaktionellen Bemerkung am Ende: *Hye endet sich das büchel von dem aygen gericht des sterbenden menschen*. S. Klaus Düwel, *Werkbezeichnungen der mittelhochdeutschen Erzählliteratur (1050–1250)*, Göttingen 1983 (= *Palaestra* 277), S. 202 f.

<sup>28</sup> S. Rolf Bergmann/Stefanie Stricker, *Zur Terminologie und Wortgeschichte des Geistlichen Spiels*, in: *Mittelalterliches Schauspiel* [wie Anm. 19], S. 49–77, hier S. 59 f.

mit möglichst vielen vergleichbaren Texten zu einem Ergebnis führen kann, daß nur eine ganz traditionelle 'Frontalanalyse der Quellen' Erfolg verspricht. Daß meine gattungsorientierte Studie zum geistlichen Spiel des Mittelalters nicht vom gesicherten Kernbestand ausgeht, sondern sozusagen eine 'Annäherung vom Rande' darstellt, sei nicht verschwiegen; ein Schade scheint es mir allerdings nicht zu sein (s. u.), ebensowenig, daß ich mich trotz des Titels aus einer allgemeinen Gattungstheoriediskussion heraushalte, und statt dessen lieber von einem Einzelfall berichte.

### III

Es ist nützlich, die Untersuchung einer möglichen Spielvorlage aufzuteilen, zum einen in einen Abschnitt, der Erschaffung der Engel, Engelsturz, Erschaffung der ersten Menschen und Sündenfall umfaßt (Teil I–IV), zum anderen in einen Abschnitt, der dem Teufelbuch gewidmet ist (Teil V). Weil, wie mir scheint, die Sachlage bei dem Teufelbuch am deutlichsten ist, will ich mit ihm anfangen, um, wie gesagt, die Hypothese zu verifizieren, daß das Gedicht *Von Luzifers und Adams Fall* aus der Tradition mittelalterlicher, volkssprachiger Spiele stammt; oder noch genauer: Die dem Gedicht zugrunde liegende Vorlage bildete den Anfang bzw. mehrere 'Szenen' eines Oster- bzw. Passionsspiels, zwischen denen zu unterscheiden, wie Bergmann und Stricker [wie Anm. 28], S. 53–55 gezeigt haben, sehr problematisch ist; bei einem Fragment wird eine Unterscheidung noch viel ungesicherter. Den Begriff 'Szene' gebrauche ich hier und insgesamt in dem von Lehnen [wie Anm. 57], S. IX und S. 9 [Anm. 2] charakterisierten Sinne als „teils nach inhaltlichen, teils nach immanenten formalen Kriterien gegliederte Handlungsteile“.

Besonders charakteristisch für das Teufelbuch ist der Aufbau. Nach einer kurzen Rekapitulation des Sündenfalls ruft Luzifer seine Gesellen zu einem 'Hoftag' bzw. *landtag* zusammen (V, 21–24). Es stellen sich zahlreiche Teufel ein und ab V, 39 wiederholt sich, ganz in der Art der Reihungstechnik des Nürnberger Fastnachtspiels vom Typ der Revuespiele, neunmal, daß sich ein Teufel namentlich<sup>29</sup> vorstellt, die Berufs- und Bevölkerungsgruppen aufzählt, die er 'betreut' hat, und schließlich seinem getreuen Diener Luzifer in einem Zweizeiler<sup>30</sup> dankt, ihn allerdings nicht beschenkt oder belohnt. Dieser Aufbau ist

<sup>29</sup> S. *Das Redentiner Osterspiel mndt. und nhd.*, übersetzt und kommentiert von Brigitta Schottmann, Stuttgart 1975 (= *Reclam UB 9744–47*), S. 237 Anm. zu V. 1325a, 1330. Von den zehn Teufelsnamen der Verse V, 27–34 tauchen acht nur hier auf, der erste, *Mathalion* tritt auch III, 82 auf, der achte, *Asterot*, agiert später V, 186 ff.

<sup>30</sup> V, 218 taucht in der Rede des Astarot ein neuer *teuffel heißt Fugel* auf, den in der Antwort Luzifer Astarot vorzieht (V, 224). Es ändert sich also gegenüber dem Vorangehenden die Textstruktur,

nun, wie im folgenden auszuführen sein wird, für Szenen einer Reihe von Spielen typisch. Das kann kein zufälliges Zusammentreffen sein, sondern muß auf einem genetischen Zusammenhang beruhen. Diesen am Teufelbuch erkannten genetischen Zusammenhang mit geistlichen Spielen will ich dann auf die Teile I–IV übertragen, wiederum im Vergleich mit den entsprechenden Partien weiterer Spiele, wobei ich chronologische Fragen hinsichtlich der Spiele bei Seite lassen möchte; aber im Vergleich mit den Spielen ist *Von Luzifers und Adams Fall* relativ früh (s. o. Anm. 4), wobei man nicht vergessen darf, daß *Von Luzifers und Adams Fall* durch Z ganz sicher noch ins 14. Jahrhundert zu datieren ist. Die oben zitierte Teufelsszene aus Ottokars *Österreichischer Reimchronik* von 1320 und das *Wiener Passionsspiel* aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts sind eine zu dürftige Folie, um hinsichtlich Chronologie und Abhängigkeitsverhältnissen präzise Aussagen machen zu können; die anderen im folgenden herangezogenen Texte sind später entstanden.

Unter dem Stichwort 'Seelenfangszenen' hat Bergmann [wie Anm. 18], S. 530, Nr. 205 eine Reihe von Spielen aufgezählt, während Kulli [wie Anm. 19] unter dem Stichwort 'Ständesatire' die Mehrzahl der entsprechenden Szenen ausführlich interpretiert hat. Beide Begriffe sind nicht ganz glücklich, zum

doch sind V, 225/6 verderbt (s. Anm. z. St.), so daß letzte Klarheit hier nicht zu gewinnen ist; s. u. Anm. 41. Die Struktur des Teufelsapparates der Spiele erinnert auf verblüffende Weise an die entsprechenden Schilderungen in den *Vitas Patrum* und bei Cassian; vgl. dazu Fidel Rädle, 'De Udone quoddam horribile'. Zur Herkunft eines mittelalterlichen Erzählstoffes, in: *Tradition und Wertung. Fs. f. F. Brunhölzl* z. 65. Geb., hg. von G. Bernt u. a., Sigmaringen 1989, S. 281–293, bes. S. 290 f. mit einigen rekapitulierenden Hinweisen. Vgl. auch *Bruder Rausch* (hg. von Heinrich Anz, *Jb. d. Vers. f. nd. Sprachforsch.* 24 [1898], S. 76–112), V. 211 ff., wo Luzifer vier namentlich genannte Teufel empfängt – V. 212 *Beltzebeck*, V. 219 *ypocras*, V. 231 *norpel*, V. 241 *duuen nest* – und sich über ihre Erfolge berichten läßt. Bei den ersten beiden bedankt sich Luzifer in einem Zweizeiler (V. 217 f., 229 f.). Als Fünfter erscheint dann V. 251 ff. *Ruszke myt syner schaer* und prahlt mit seinen Taten (bis V. 260). Die Szene gehört bereits der 'Grundfabel' an (s. *Die heilige Regel für ein vollkommenes Leben* [ed. R. Priebsch], Nr. 22, S. 49), allerdings ohne die hier wichtige detaillierte Ausfaltung des Motivs des 'Teufelsrapport'; s. ferner in *Das Passional* (ed. K. Köpke) die Legende Nr. 28 *Diz ist von deme heiligen kruze*, die Sp. 284, 27–287, 16 von einer belauschten Teufelsversammlung berichtet; Albert Wesselski, *Mönchslatein. Erzählungen aus geistlichen Schriften des XIII. Jahrhunderts*, Leipzig 1909, Nr. 49 mit der Anm. z. St.; Johannes Pauli, *Schimpf und Ernst* (ed. J. Bolte), Nr. 489 f. mit den Anm. z. St. In den Spielen tritt an die Stelle des Lauschers in den Exempeln gewissermaßen der Zuschauer. Die Parallelität dieser Teufelszene mit der der Spiele ist offenkundig. Entfernter nur vergleichbar ist das im 14. Jahrhundert in volkssprachliche Verse gebrachte Exempel *Teufelsbeichte* (s. VL<sup>2</sup>IX, 727–729), in dem der Teufel seine Mitwirkung bei einer Reihe von wichtigen alt- und neutestamentlichen Ereignissen beichtet, aber nicht bereuen kann. Besonders bemerkenswert ist, daß der Teufel beichtet, Anstifter von Luzifers Fall gewesen zu sein (V. 67–76). Vgl. auch Robert Stumpfl, *Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas*, Berlin 1936, S. 336 ff. 'Das Teufelspiel'. Man sollte heute von Stumpfls eindeutig falscher Grundthese und Zielvor-

einen, weil keineswegs in allen hierhergehörigen Spielen die Seelen eingefangen und vor Luzifer gebracht werden, zum anderen, weil die Unterschiede zu Ständesatiren wie *Meister Reuauß*, Heinrichs von Burgais *Der Seele Rat, Des Teufels Netz*,<sup>31</sup> dem *Buch der Rügen* u. a. m. recht bedeutend sind, aber auch deswegen, weil man *ezzer*<sup>32</sup> und *dopler* (V, 75), *keczzer* (V, 87), *alte weib* (V, 122) *felscher vnd virhartter* (V, 142 f.)<sup>33</sup> usw. kaum als 'Stände' bezeichnen kann; allerdings ist der Begriff 'Stand'/*status* nicht klar und eindeutig definiert und kann auch sehr weit und unspezifisch gebraucht werden, wie Gurjewitsch [wie Anm. 93], S. 300 an den *Sermones vulgares seu ad status* Jakobs von Vitry zeigt. Hennig [wie Anm. 48], S. 7, 16 gibt dem Szenentyp den Titel „Höllengericht“ und hat damit, wie mir scheint, den bisher sachlich zutreffendsten, glücklichsten Begriff gefunden; man könnte ihn noch präzisieren und die Szene betiteln: 'Teufelsrapport und Höllengericht'.

stellung absehen können und das in großer Fülle und Breite dargebotene Material für die Fragen, für die es relevant ist, zur Kenntnis nehmen dürfen. Für das hier interessierende Teufelspiel sind seine Ausführungen allerdings nicht hilfreich, ja abwegig. S. ferner Luis Schuldes, *Die Teufelszenen im deutschen geistlichen Drama des Mittelalters*, Göttingen 1974 (= *GAG* 116).

<sup>31</sup> S. VL<sup>2</sup>VI, 341 f., <sup>2</sup>III, 706 f., <sup>2</sup>IX, 726 f.; vgl. Wackernell [wie Anm. 34], S. CXCIV Anm. 1. Allen drei Texten wird eine gewisse Nähe zu geistlichen Spielen nachgesagt.

<sup>32</sup> Da im 'Teufelbuch' mehrfach zwei einander sich sehr ähnelnde Berufe oder Vertreter von Verhaltensweisen genannt werden (V, 41 f., *wucherer – geschucherer* [s. u.], V, 87 f. *keczzer – zauberer*, V, 104 f., *schuster – refeler*, V, 142 f. *velscher – virhartter*), so wird man das mhd. nicht nachgewiesene *ezzer* als mehr oder weniger synonym mit *dopler* verstehen, zu mhd. *esse*, *es* (ein Auge auf dem Würfel) stellen und als 'Bezeichnung für den Würfelspieler' ansehen können; s. ohne genaue Entsprechung Walter Tauber, *Das Würfelspiel im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Eine kultur- und sprachgeschichtliche Darstellung*, Frankfurt/Bern/New York 1987 (= *Europäische Hochschulschr.* I, 959), S. 83 und 87 f.; 'Würfelleger' (s. Tauber, S. 39 mit Anm. 15) wäre ein entsprechender, aber belegter Begriff. Die Bedeutung *esser* 'Säckler' scheint mir hier nicht zu passen, s. *Das Innsbrucker Osterspiel. Das Osterspiel von Muri mhd. und nhd.*, hg., übersetzt, mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen v. Rudolf Meier, Stuttgart 1962 (= *Reclam UB* 8660/61), S. 158 Anm. zu IO V. 420 (nach F.J. Mones Ansatz, den E. Hartl weiter abgestützt hat). Bei *wucherer – geschucherer* fällt auf, daß hier, charakteristisch für die Entstehung im 14. Jahrhundert, das Attribut 'jüdisch' fehlt, das sonst als pauschales Vorurteil des öfteren hinzugesetzt ist, vgl. Thomas Murners *Schelmensunft* (ed. M. Spanier), II, 15 oder Will-Erich Peuckert, *Die große Wende*, Bd. I: *Das apokalyptische Saeculum und Luther*, Hamburg 1948, S. 137 mit der Anm. z. St. Vgl. ferner das Priamel bei Adelbert von Keller, *Alte gute Schwänke*, Heilbronn <sup>2</sup>1876, Nr. 29, 5 f. *vnd den Juden zu tail wurt mit irem gesuch, so sie in schreyben in das wucherbuch*; das Priamel ist mehrfach überliefert und wird von Karl Euling, *Das Priamel bis Hans Rosenplüt. Studien zur Volksposie*, Breslau 1905 (= *Germanist. Abhlg.* 25), Nachdruck, Hildesheim/New York 1977, S. 534 Rosenplüt zugesprochen. S. ferner das *Basler Teufelspiel-fragment* – s. Bergmann [wie Anm. 18], Nr. 14, S. 56–58; VL<sup>2</sup>I, 632 f. – 2. Bl. V. 57–60 (ed. G. Binz), wo von Wucher der Christen die Rede ist, der den der Juden übertrifft. Ansonsten gibt das Fragment für die hier behandelten Fragen wegen seiner Kürze nichts her, obwohl eine 'Seelenfangszene' zu erkennen ist.

<sup>33</sup> S. Lexer III, 341 s. v. *vierharter* 'falscher Spieler'.



Es ist vielleicht nicht überflüssig zu betonen, daß ich im folgenden selbstverständlich davon ausgehe, daß im Mittelalter für die Zuschauer Teufel und Hölle real existierende Größen waren, zeitlich und örtlich auf bzw. unter dieser Erde angesiedelt. Die Hölle in die Tiefe der menschlichen Psyche zu versetzen, den personalen Teufel aus dem Glauben zu eliminieren oder ihn als Symbol, Metapher, Allegorie, Personifikation usw. von aller moralischen Wucht zu 'entschärfen', wäre bei aller Höllenangst und Teufelsfurcht keinem Zuschauer derartiger Spiele in den Sinn gekommen. Diesen Standpunkt muß man akzeptieren, will man an dem 'Sitz im Leben' dieser Spiele nicht vorbeiiinterpretieren; ihn als 'unsensibel' u. a. m. abzuqualifizieren, ist für eine historische Untersuchung wenig hilfreich. Moderne Übersetzungen wie 'Reich des Todes' oder 'Totenreich' statt 'Hölle' sind nicht nur 'Übersetzungsvarianten', sondern markieren sachliche, religionsgeschichtlich zu erklärende Unterschiede; außerdem suggerieren sie einen straffreien 'Verwahrort' der Seelen der Toten und beseitigen damit ein charakteristisches Spezifikum des Christentums in der Geschichte der Jenseitsvorstellungen.

Das Tiroler *Haller Passionsspiel*, das *Sterzinger Passionsspiel von 1486* (Pfarrkirchers Passion)<sup>34</sup> und das Kärntner *Erlauer Magdalenspiel*,<sup>35</sup> die nach Kummer [wie Anm. 35], S. XXVIII, XLVII und Wackernell [wie Anm. 34], S. CCXCVI ff. untereinander direkt verwandt sind, stehen *Von Luzifers und Adams Fall* ganz besonders nahe, denn in diesen Spielen stellen mehrere Teufel Luzifer eine lange Reihe von verschiedensten Seelen vor, wofür sich Luzifer bedankt. Zwar bedankt sich Luzifer im mitteldeutschen *Wiener Passionsspiel* (ed. R. Froning), V. 74–79 bei *Satanaz* und auch bei der *lupperrinne* (V. 249–252;

<sup>34</sup> S. Bergmann [wie Anm. 18], Nr. 145 und 148; *Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol mit Abhandlungen über ihre Entwicklung, Composition, Quellen, Aufführungen und Litterarhistorische Stellung*, hg. von J. E. Wackernell, Graz 1897 (= *Quellen u. Forschgn. z. Gesch., Litt. u. Sprache Österreichs und seiner Kronländer* I), S. 257 ff., S. 340 ff., dazu S. CCXV ff. und S. CLXXXVIII ff. Die *Brixener Passion*, ebd., S. 426 ff., Bergmann [wie Anm. 18], Nr. 66, weicht in der Struktur der Szene von den beiden anderen Tiroler Spielen ab.

<sup>35</sup> S. Bergmann [wie Anm. 18], Nr. 40; *Erlauer Spiele. Sechs altdeutsche Mysterien. Nach einer Handschrift des 15. Jahrhunderts zum erstenmale* hg. u. erläutert v. Karl Ferdinand Kummer, Wien 1882, S. 96 ff. Daß im *Erlauer Magdalenspiel* neben Lucifer noch sechs Teufel auftreten, insgesamt also sieben, könnte mit den 'sieben Dämonen' zusammenhängen, von denen Magdalena besessen war. Wenn also diese Siebenzahl nicht zufällig zustande gekommen ist, sondern bewußt aus dem biblischen Bericht abgeleitet wurde, dann wäre das ein zusätzliches Argument, das Kummers Ansicht (S. XLVIII) stützt: „den Anlaß zur Verbindung des Magdalenspieles mit dem Teufelsspiele sehe ich in der Bibelstelle Marc. 16, 9 Maria Magdalena, de qua eiecerat septem daemonia (vgl. Luc 8, 22).“ Die geistliche Dichtung, um 1300, *Der Salden Hort* (s. VL<sup>2</sup>VIII, 506–509) bietet in kaum verbundenem Nebeneinander eine Vita Johannes Baptista und der Maria Magdalena, zeigt also eine nicht weniger ungewöhnliche Kombination als das Erlauer Spiel. Vgl. u. Anm. 92.

s. Lexer I, 1989), im *Hessischen Weihnachtsspiel* (ed. R. Froning) bei *Sathanas* (V. 754–759), *Beelzebuck* (V. 774–779) und V. 817–820 kollektiv bei drei Teufeln, die vorher je einzeln gesprochen hatten, doch fehlt beiden Spielen sowohl die größere Zahl von Berichten einzelner Teufel vor Luzifer als auch die Systematik im Aufbau und Wortlaut der anderen vorher genannten Spiele. Immerhin zeigen sie im Ansatz, woraus sich das Spätere entwickelt haben kann; insofern sind auch diese beiden Spiele hier von Bedeutung.

Zum Vergleich sei je eine Teufelsrede mit Luzifers Antwort zitiert, um der Bequemlichkeit des Nachvollzugs wegen in jeweils vollständigen Reden. Im *Erlauer Magdalenenspiel* [wie Anm. 35] lauten V. 107a–131:

*Sextus demon dicit:*

*Herr, ich haïß Nottier,<sup>36</sup>  
ein teufel huebsch und zier.*  
110 *ich pin nuor schoenr frau chnecht,  
den ich zu dienst pin recht;  
wann ich chan se wol zieren  
und chan in das har wol floriern,  
ich chan auch machen goldvar*  
115 *zoeph, loekch und das har,  
das stet so minnichleich  
eben slecht und dar zu geleich;  
ich durchgrab mit allem fleis  
di muendelein in soelher weis,*  
120 *das si rosenvarb werden gevar  
und manig man sein augen wendet dar,  
das si ze chainer stund  
haben gesehen so raten mund;  
ir haelstein mach ich liligenweis,*  
125 *gespilteu augen mit allem fleiz.  
herr das hab ich gelert,  
lones pin ich wol wert.*

*Lucifer dicit:*

*Nottier, ich geb dier ze lon  
in der hell ein feurein chron,  
130 de ist wol umbhanger  
mit natern und mit slangen.*

<sup>36</sup> Zum Namen *Nottier* vgl. *Von Luzifers und Adams Fall*, V, 154, 184; Kummer [wie Anm. 35], S. XLVIII Anm.\*; Arndt [wie Anm. 10], S. 88. Dieser Teufelsname „kommt sehr häufig vor“. Daß das Eingangsverspaar beider Reden nahezu identisch ist, wird man nicht überbewerten dürfen. Ähnlichkeiten liegen in der Natur der Sache und im Zwang zum Reimen.

Im *Sterzinger Passionsspiel von 1486* [wie Anm. 34] heißt es V. 1233a–1247 (V. 4070a–4084):

*Septimus diabolus Ruffo*:<sup>37</sup>  
*Ich pin genant ein fürst: Ruffo.*  
 1235 *Ich mach dy strasrauber fro:*  
*Ich leren si rauben und prennen;*  
*Kelber, küe und dy hennen*  
*Leren ich si von armen lewten treyben.* 4075  
*In aynner sund lasz ich si nit pleyben:*  
 1240 *Ich leren sy marteren dy gefangen*  
*Und si zw wegen über dy stangen;*  
*Ich mach si willig auff rennen und stechen*  
*Und wie man aynnen müg prechen* 4080  
*Mit untrew leyb und leben;*  
 1245 *Zw rauben kan ich gar gueten rad geben.*  
*Wie mier aber aynner wiert zw tayl,*  
*Den lasz ich enden an dem sayl.*

Im *Haller Passionsspiel* wird der aus dem vorhergenannten Spiel übernommene<sup>38</sup> Rede des Teufels jeweils noch eine Antwort Luzifers dazugegeben:

*Grossn danckh sag ich dier,*  
*Das sollstu Ruffo glaubn mier.*  
*Du pist in disn sachn weiss:*  
*Thue furan auch dein pestn fleis.* (s. Lesarten S. 263)

Außerdem werden, was wiederum an den Typus des Reihenspiels der Fastnachtspiele erinnert, den zehn Teufeln der Vorlage noch sechs weitere hinzugefügt,<sup>39</sup> z. B. V. 1815a–1841 (ed. J. E. Wackernell, S. 343):

<sup>37</sup> Zum Namen *ruffo* vgl. *Von Luzifers und Adams Fall*, V, 73, 84 *Ruffir*, Arndt [wie Anm. 10], S. 91, 103. Er leitet *Ruffo* und *Ruffin* von mhd. *ruffian* 'Lotterbube, Kuppler' ab, wozu *Lexer* II, 533 Nebenformen mit auslautendem [r] wie *riffiger*, *ruffiger*, *ruffer* verzeichnet. Vgl. insgesamt Erkki Mietinen, *Zum mundartlichen Fortleben mhd.-mnd. Lehnwortgutes romanischer Herkunft. Eine semantische Untersuchung*, Helsinki 1962 (= *Annales Academiae Scientiarum Fennicae, Ser. B* 126), S. 282–284. Zum Motiv des Seiles V. 1247 vgl. das *Berner Weltgerichtsspiel* (ed. W. Stammler), V. 696 mit der Anm. z. St.; ferner *Lancelot* (ed. R. Kluge), II, S. 80, 8 f.; Bruder Hansens *Marienlieder* (ed. M.S. Batts), V. 3922–3925; Thomasins von Zirclaria *Der wälsche Gast* (ed. H. Rückert), V. 12018 ff.; Winsbecke (ed. A. Leitzmann/I. Reiffenstein), 54, 2; Strickers *Karl der Große* (ed. K. Bartsch), V. 2914 (um ein paar Beispiele außerhalb des erbaulichen Schrifttums zu nennen); *Innsbrucker Osterspiel* [wie Anm. 32], V. 405 mit der Anm. z. St. Das Teufelsseil wird des öfteren durch eine Kette ersetzt. Vgl. ferner Erna Döring-Hirsch, *Tod und Jenseits im Spätmittelalter*, Berlin 1927 (= *Stud. z. Gesch. d. Wirtschaft u. Geisteskultur* 2), S. 97.

<sup>38</sup> S. *VL* <sup>2</sup>III, 419; <sup>2</sup>IX, 317 ff.

<sup>39</sup> S. Wackernell [wie Anm. 34], S. 342. Mit V. 1832 f. vgl. *Von Luzifers und Adams Fall* V, 107–112, das *Erlauer Magdalensspiel* [wie Anm. 35], V. 174–176 und das *Redentiner Osterspiel* [wie

*Duodecimus diabolus Lesterer:*

- Merckh, Luciper, was ich Lestrer kan.  
 Ich will von dem obristen hebn an:  
 Den kaiser kan ich erweckhn wider den pabst  
 Und den münich wider den probst.
- 1820 Die nun wider die eptessin  
 (Daraus uns stett gar grosser gbin)  
 Und kan auch zbitracht machen under den furstn,  
 Das ainer auf den andern thuet dursten.  
 Dem edlman gib ich ain grossen misgelauben:
- 1825 Auf der stras lern ich sy rauben.  
 Den purger hais ich der wein will trinckhen,  
 Das sy nach den wenden hin ton sinckhen.  
 Die frauen lern ich die menner petriegen.  
 Die hantberchsleut teur schbern und liegen.
- 1830 Mit den peckhn kan ich es woll:  
 Ich haiss sy das prot machn rogl und holl.  
 Dem schuester pin ich gever,  
 Das er schmier das leder mit wasser.  
 Den schneider hais ich dy grossn fleckh pehalten,
- 1835 Und den weber der getzelt ist für ain alten,  
 Der nie gestoln hiet kain garen.  
 Den mulner hais ich das mel durchfarn:  
 Und solcher und ander stuckh kan ich vill,  
 Der ich iecz nit nennen vill.

*Luciper respondit:*

- 1840 Hab danckh, du edler heldt,  
 Du fuegst mir nit ubl in mein getzelt.

Vergleicht man diese Passagen mit solchen aus dem *Teufelbuch* der Karlsruher Fassung, so sind die charakteristischen Gemeinsamkeiten unübersehbar:

*'Her, so heiß ich Ruffir,  
 Fur wor so clag ich dir,*

Anm. 29], V. 1399 ff. und die Anm. z. St. In dem Märe *Die zwei Beichten* (NGA 9) beichtet in der einen Handschrift die Frau ihrem Manne vier Liebhaber, in der zweiten fünf und in der dritten vierundzwanzig; auch hier greifen in der Überlieferungsgeschichte eines Textes die stilistischen Prinzipien der Reihung und der 'Vergrößerung der Reihe' ineinander, sicherlich stets zum Vergnügen des Publikums; vgl. Ziegeler [wie Anm. 15], S. 458 f. Anm. 5; Strasser [wie Anm. 17], S. 214 ff.; Max Lüthi, *Völksmärchen und Literaturwissenschaft*, in: ders., *Völksmärchen und Volkssage. Zwei Grundformen erzählender Dichtung*, Bern/München <sup>3</sup>1975, S. 145–159, hier S. 146 ff.

- V, 75            *Jch pflig der ezzer vnd der dopler.  
Kegel werff vnd gampel spil,  
An der vnfür so vil,  
Der wirt von mir vergolten,  
Vnd do mit sie wolten*
- 80                *Effen die leút.  
Jch wúriff sie auff die heút  
Enmitten inder helle rast,  
Do werden si nymmer erlost.'*
- 85                *'Hab danck, Ruffir,  
Du múst ymer sein bey mir.'*

oder, um ein zweites Beispiel zu geben:

- V, 155            *'Her, so heyß ich Nottir.  
Jch bin hubsch vnd zir,  
Jch kan brúfen den tancz,  
Den frawen zir ich im swancz,  
Vnd mit húbschen weyben  
Kan ich die zeit vertreyben.*
- 160                *Jch schurcz sie indie kalten  
Vnd richt in die valten.  
Jch gib in daß gebende  
Vnd slicht in die hende.  
Mit hubsc<h>en worten*
- 165                *Zir ich in die borten.  
Jch mach sie rot vnd weis,  
Dar an leg ich meyn fleis.  
Jch ler sie schon brangen  
Vnd hubschlichen zwangen.*
- 170                *Mit ritter vnd mit knappen  
Kan ich das wol geschaffen.  
Jch bruff die turnay  
Mit so mangerley.  
Ich hur<sup>40</sup> vnd hoffir*

<sup>40</sup> *hur* zu *hurten* 'stoßend losrennen, stossen', vor allem im Kampf, s. Lexer I, 1398 f. Zum „Schwund des *t*, auch des Flexivs der 3. Pers. Ind.“ s. Oskar Reichmann/Klaus-Peter Wegera (Hg.), *Frühneuhochdeutsche Grammatik*, Tübingen 1993 (= *Sammlg. kurzer Grammatiken german. Dialekte A 12*), § L 47,4, S. 97. Zu V, 154 f. vgl. *Erlauer Magdalenspiel*, V. 108 f. *Herr, ich haiß Nottier, ein teufel huebsch und zier*; zu V, 166 vgl. *Erlauer Magdalenspiel*, V. 84, 112–125, *Sterzinger Passionspiel von 1486*, V. 1160; zu V, 156 vgl. ebd., V. 1163; zu V, 161 f. vgl. ebd., V. 1182 ff.; zu V, 172 ff. vgl. ebd., V. 1151 f.

- 175            *Vnd fur in das bonir.  
Jch brüff die zymer  
Vnd den helm her.  
Jch wúcz vnd schalle  
Vnd laüff noch dem palle.*
- 180            *Mit vil hubschen dingen  
Kan ich die sel bringen  
Zu der helle grünt.  
Do wurff ichs ein als ein hünt.’  
‘Hab danck, Nottyr,  
Jch geb dich nit vmb ander vier.’*
- 185

Insbesondere im *Haller Passionsspiel* und in *Von Luzifers und Adams Fall* sind Aufbau und Struktur identisch: Der Teufel stellt sich mit seinem Namen im jeweiligen Eröffnungsvers vor und nennt dann mehr oder weniger detailliert die Bevölkerungs- oder Berufsgruppen, um die er sich kümmert. Abschließend bedankt sich Luzifer, wobei er den Namen des Teufels wiederholt; im *Haller Passionsspiel* zunächst mit einem Vierzeiler, bei den Zusätzen ebenso wie in *Von Luzifers und Adams Fall*<sup>41</sup> mit einem Zweizeiler. Im *Sterzinger Passionsspiel von 1486* fehlen jeweils Luzifers Antworten und im *Erlauer Magdalenenspiel* sind sie unterschiedlich ausführlich, können aber auch ganz entfallen;<sup>42</sup> es fehlt jedenfalls der strenge Aufbau der *Haller Passion* und von *Von Luzifers und Adams Fall*.

Diese Identität, die bereits der bloße Textvergleich evident gemacht hat, kann nicht auf Zufall beruhen, zweimal unabhängig voneinander sich ergeben haben, sie deutet auf eine Abhängigkeit beider Texte, wenn auch auf keine direkte, sondern auf eine durch eine oder mehrere Zwischenstufen vermittelte. Ein Vergleich mit weiteren ‘Seelenfangszenen’ unterstreicht diese Einschätzung kräftig, da dieser spezifische Aufbau nicht wieder belegt ist. Mit ‘Identität’ meine ich die im Aufbau und in der Struktur, natürlich keine, die sich auf den Wortlaut im einzelnen bezieht. Da gibt es, wie bereits die zitierten Stellen zeigen,

<sup>41</sup> Nur beim letzten Teufel Astarot ist diese Ordnung durchbrochen, da er V, 218 *Ein teuffel heißt Fugel* einen weiteren Teufel namentlich in seiner Rede nennt, und Luzifer anschließend V, 224 *Liber ist mir Fugel* darauf eingeht. Doch sind V, 224 und V, 225 Waisen und V, 225 f. sind korrupt, so daß der Grund für diese Strukturänderung in Rede und Antwort nicht mehr aufzuklären ist; s. o. Anm. 30. Zu dem V, 228 genannten *ewick bech dranck* vgl. Leopold Kretzenbacher, *Der ‘Höllentrunk’*, in: ders., *Geheiligttes Recht. Aufsätze zu einer vergleichenden rechtlichen Volkskunde in Mittel- und Südosteuropa*, hg. von B. Sutter, Wien/Köln/Graz 1988 (= *Forschgn. z. europ. u. vergleichenden Rechtsgeschichte* 3), S. 198–216; Ph. Schmidt, *Der Teufels- und Dämonenglaube in den Erzählungen des Caesarius von Heisterbach*, Basel 1926, S. 24 f., 122; *Udo von Magdeburg* (ed. K. Helm), V. 530 ff., bes. V. 556 ff.

<sup>42</sup> S. V. 50–57, 106–107, 128–131; keine Antwort nach V. 67, 79, 89.

keine nennenswerten Gemeinsamkeiten, die auf einen genetischen Zusammenhang zu schließen erlauben; ein solcher ist allerdings auch gar nicht zu erwarten. Ähnlichkeiten stellen sich naturgemäß in bezug auf die Auswahl der Stände und Personengruppen als solche ein (vgl. Kummer [wie Anm. 35], S. XLVII f.) und auch in der Sache hinsichtlich ihres frevelhaften Treibens und betrügerischen Tuns (vgl. Anm. 39 und 40); gemeinsame 'Ständereien' oder auch nur Teile davon gibt es jedoch nicht, und auch namensgleiche Teufel befassen sich meist nicht mit den gleichen Sündern. In diesem Bereich sind, wie u. a. die verschiedenen Bearbeitungen der *Sterzinger Passion* vor Augen führen, die Autoren traditionsungebundener und selbständiger, und sie nutzen diese Freiheiten nach ihrem individuellen Vermögen und nach ihren Fähigkeiten mehr oder weniger reichlich aus. Diese individuelle Vielfalt demonstrieren beispielsweise die jeweils nur wenigen Verse, mit denen zum 'Teufelsrapport' aufgerufen wird (s. u. Abschnitt IV). Unterschiede des Wortlautes bei Gemeinsamkeit der Struktur sind also kein Gegenargument gegen die Verwandtschaft zweier Spieltexte. Aber auch Textähnlichkeiten muß man genau analysieren, ehe sie Schlüsse auf Gemeinsamkeiten genetischer Art erlauben, wie ich [Anm. 43] an einem Beispiel gezeigt habe. Kummer [wie Anm. 35] hat also ganz Recht, wenn er feststellt: *Auf den Zusammenhang der einzelnen Teufelsszenen unter einander ist wiederholt hingewiesen worden. Abzusehen ist von den Formeln des Auftretens, der Anreden und der Bescheide Lucifers auf die einzelnen Teufelreden (S. XLVII).*

Wie allerdings die Gemeinsamkeiten zwischen dem Karlsruher Text und der *Haller Passion* im engen Sinne, im weiteren Sinne einschließlich des Sterzinger und Erlauer Spiels zustande gekommen sind, dazu will ich mich hier nicht weiter äußern. Denn zum einen dürfte, wie bereits gesagt, *Von Luzifers und Adams Fall* nur ein Bruchstück eines umfangreicheren Spiels sein, und zum anderen sind die Zusammenhänge zwischen den Spielgruppen und einzelnen Spielen durch den Austausch der Spieltexte ebenso wie durch den der Spieler und Schauspieler insgesamt so vielfältig und verwickelt, daß ich nicht von nur wenigen Szenen her urteilen kann, da auch innerhalb ein und desselben Spiels die Vorlagen wechseln können.<sup>43</sup> Denn da das Gesamtspiel, das *Von*

<sup>43</sup> Vgl. Wackernell [wie Anm. 34], S. CCXCVIII ff., Schottmann [wie Anm. 29], S. 16, die Karten bei Barbara Thoran, *Studien zu den österlichen Spielen des deutschen Mittelalters (Ein Beitrag zur Klärung ihrer Abhängigkeit voneinander)*, Diss. phil. Bochum 1969, S. 43 oder Antje Knorr, *Villinger Passion. Literarhistorische Einordnung und erstmalige Herausgabe des Urtextes und der Überarbeitungen*, Göppingen 1976 (= *GAG* 187), S. 152a (bzw. S. 150 das Schema). Mit der o. gemachten Einschränkung meine ich nicht eine (stets angebrachte) generelle Schutzklausel und Vorsichtsmaßnahme, sondern ich will damit sagen, daß ich nicht über eine ebenso ins Detail gehende wie alle Szenen und Spiele übergreifende Kenntnis verfüge, um konkret-positive Aussagen machen zu können. Im übrigen „ist auch hier wieder daran zu erinnern, daß Überein-

*Luzifers und Adams Fall* als Vorlage gedient hat, nicht erhalten ist, sind naturgemäß konkrete positive Aussagen nur sehr bedingt zu machen.

Die bisher behandelte Gestaltung der sogenannten 'Seelenfangszene' kann man mit einigen Versen aus Ottokars *Österreichischer Reimchronik* (ed. J. Seemüller) zusammenfassen (s. o.):

[...]  
*die bæsen geist al gelich.*  
 93800 *si schriren eislich*  
*gegen Lucifern,*  
*wie nutze si im wærn.*  
*iegelicher des verjach,*  
*waz er ze leid und zungemach*  
 93805 *sînem schepphær het getân*  
*beid an wîben und an man.*

Im *Erlauer Magdalenenspiel* wird die Teufelrapport-Szene weitergeführt (V. 152–295), indem eine größere Zahl von Einzelseelen vor Luzifer gebracht wird, um sich verantworten zu müssen; Luzifer fällt danach Urteile, die recht unterschiedlich ausfallen. Vergleichbar wird im *Sterzinger Passionsspiel von 1486* (vgl. S. 267 ff.) und im *Haller Passionsspiel* (vgl. S. 267 ff., 347 ff.) verfahren. In der *Villacher Passion* [wie Anm. 43] ist die 'Seelenfangszene' eingebettet und Bestandteil von *Lucifers klag* (V. 6705–6779). Im *Innsbrucker Osterspiel* [wie Anm. 32] beherrscht die 'Seelenfangszene' ein langer Monolog Luzifers (V. 389–451), danach treten die einzelnen Seelen der Handwerker etc. auf und werden jeweils mit einem Urteilsspruch gerichtet (bis V. 506).<sup>44</sup> In den insgesamt besonders umfangreichen 'Seelenfangszenen' des *Redentiner Osterspiels* [wie Anm. 29] (V. 1044–1986) sind die einzelnen Bestandteile wie Reden der Teufel, der Einzelseelen und Luzifers ganz individuell ineinandergeschoben, so daß ein

stimmungen in Erzählmustern oder auch in gängigen einzelnen Motiven keinen genetischen Zusammenhang von Dichtungen erweisen können“ – so Werner Hoffmann, *Mittelhochdeutsche Heldendichtung*, Berlin 1974 (= *Grundlagen der Germanistik* 14), S. 130. So gehört z. B. die auf Jes 14, 12–14 zurückgehende Rede Luzifers I, 10–22 zum Grundbestand aller Darstellungen des Engelsturzes. Gemeinsamkeiten und Übereinstimmungen in diesem Punkt können in der Regel wenig beweisen. Vgl. mit einigen weiteren Belegen Kurt Stübiger, *Untersuchungen zu Gundacker von Judenburg*, Berlin 1922 (= *German. Stud.* 15), S. 80; *GA* 1, V. 201 ff.; Michel Beheim (ed. H. Gille/I. Spriewald), 70, 24 f.

<sup>44</sup> Eduard Hartl hat in seiner Ausgabe Umstellungen vorgenommen, die Meier zwar übernommen hat, die aber nicht akzeptabel sind, s. *VL* <sup>2</sup>IV, 400 f. Bergmann [wie Anm. 18], S. 161 f. gibt V. 271–421 nach der Ausgabe von F.J. Mone an.



unvergleichbares Stück von eigenem Reiz entstanden ist,<sup>45</sup> das sich kaum unmittelbar in die Tradition der übrigen 'Seelenfangszenen' eingliedern läßt. Leider ist die 'Seelenfangszene' des *Brandenburger Osterspiels*<sup>46</sup> nur fragmenta-

<sup>45</sup> S. Hansjürgen Linke, *Die Teufelsszenen des Redentiner Osterspiels*, in: *Ndt. Jb.* 90 (1967), S. 89–105; Siegfried Grosse, *Zur Ständekritik in den geistlichen Spielen des späten Mittelalters*, in: *ZfJdPh* 86 (1967), Sonderheft S. 63–79, bes. S. 68 ff.; Brigitte Schulte, *Zur Funktion der Priesterszene im 'Redentiner Osterspiel'*, in: *Ndt. Wort* 32 (1992), S. 103–107.

<sup>46</sup> S. *Das Brandenburger Osterspiel. Fragmente eines neuentdeckten mittelalterlichen geistlichen Osterspiels aus dem Domarchiv in Brandenburg/Havel*. Ausgabe und Kommentar von Renate Schipke und Franzjosef Pensel (*Beitr. aus der Dt. Staatsbibl.* 4), Berlin 1986. Den Abriß des Aufbaus der hier interessierenden Szene S. 77 f. rücke ich, da er bei Bergmann [wie Anm. 18], Nr. 24, S. 75 noch nicht detailliert aufgeführt werden konnte, am Ende der Anm. vollständig ein. S. 78 f. ist die Szene unter dem Blickwinkel der Ständesatire analysiert. Der Unterteufel *Pluto* ist für *Von Luzifers und Adams Fall* deswegen von Interesse, da der sonst in Spielen nicht bezeugte Name (s. Arndt [wie Anm. 10], Register, Rudwin [wie Anm. 10], S. 97 f.; Grübel [wie Anm. 54], S. 147 ff.) ebenso aus der griechischen Mythologie stammt wie *Rade(a)mant* (V, 39, 53) in *Von Luzifers und Adams Fall*, denn auch diesen belegt Arndt nicht; *Radimant* im *Wartburgkrieg* (ed. K. Simrock), 120,7 ist wohl hierherzustellen. Frank W. Chandler, *A Catalogue of Names of Persons in the German Court Epics*, ed. with an Introduction and an Appendix by Martin H. Jones, London 1992 (= *King's College London Medieval Studies* 8) belegt *Pluto* aus Heinrichs von Veldecke *Eneid*, Herborts von Fritzlar *Liet von Troje* und dem *Reinfried von Braunschweig*, *Radamant* aus der *Eneid* und Wolframs *Parzival*, allerdings stets als Gestalt der griechischen Mythologie. Michel Beheim (ed. H. Gille/I. Spriewald) bietet in seinem Lied Nr. 70 *von der verstopfung der teuffel*, für das bisher noch keine Vorlage nachgewiesen ist, drei Dutzend bekannter und unbekannter Teufelsnamen in Form einer Teufelshierarchie. In *Morgant der Riese* (ed. A. Bachmann) findet sich S. 24 eine umfangreiche Liste mit Teufelsnamen, u. a. *Pluto: Lutziffer, Mammon, Astarott, Bälzzybock, Ackaron, Pluto, Fregetton, Cerberus, Sathan*, dazu die *tuwflinnen Proserpinna, Gorgonnas, Alletton, Megara*. In dieser Liste überwiegen die Namen, die aus der griechischen Mythologie stammen; im Register sind sie aufgeschlüsselt. Zur Dämonisierung antiker Götter usw. s. Friedrich von Bezold, *Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus*, Bonn/Leipzig 1922, S. 60 ff.; Grübel [wie Anm. 54], S. 139–150. Zum Aufbau der Teufelsszene im *Brandenburger Osterspiel* vgl. S. 77 f. der Ausgabe:

„Der Handlungsablauf läßt sich in fünf Abschnitte aufgliedern: 1. Lucifer ruft Satan zu sich, um ihn nach dem Ergebnis seines Erdenauftrages, dem Seelenfang, zu fragen; 2. Satan stellt sich dem Publikum vor und zählt die gefangenen Seelen auf; 3. Lucifer bedankt sich bei Satan, nennt ihn seinen besten Freund und verspricht als Lohn seine eigene Schwester; 4. Satan nimmt das Angebot dankend an; 5. Lucifer befiehlt Pluto zu sich und verlangt Auskunft über dessen Erdentätigkeit; es entwickelt sich ein Dialog, der mit einer Fortsetzung in der Aufzählung der gefangenen Seelen endet. Möglicherweise ist im Teufelsspiel Textverlust eingetreten, denn es fehlen Szenen, die zum Repertoire der meisten Spiele gehören: Das Seelenverhör und die Lamentatio Luciferi. Das Spiel umfaßt, verglichen mit dem übrigen vorhandenen Textbestand, etwa ein Sechstel des Gesamtumfangs. Es rückt damit in die Nähe von InnO und WiO. Drei Spielfiguren gestalten den Handlungsablauf, von denen Lucifer und Satan in allen bekannten Spielen gemeinsam oder einzeln auftreten. Pluto dagegen ist als Figurenbezeichnung – wie bereits erwähnt – eine singuläre Erscheinung. Lucifer wird dargestellt als in Ketten gebunden und entspricht damit der üblichen Auffassung der Figur in den Spielen. Er bewegt sich in den traditionellen Bahnen und trägt keine individuellen Züge. Auffällig, da sonst unbekannt, ist die Lohnvariante für

risch erhalten, so daß keine endgültige Klarheit über den Aufbau zu gewinnen ist. Obwohl es mit *Von Luzifers und Adams Fall* und den oben genannten Spielen eine Reihe von Gemeinsamkeiten gibt, wie die namentliche Selbstvorstellung, die Liste der Verführungskünste und der Betrogenen, Luzifers Dank, so sind doch die trennenden Unterschiede, wie z. B. das Fehlen der eigentlichen 'Seelenfangszene', ebenso markant und gewichtig; sie unterstreichen noch einmal, daß das 'Teufelbuch' der Karlsruher Handschrift nicht unabhängig von einigen bestimmten Spielen eingeschätzt werden kann, jedenfalls nicht in den Partien und Szenen, die es mit ihnen gemeinsam hat.

Da die 'Verschwörung der Teufel gegen Jesus' im *Alsfelder Passionsspiel* (ed. R. Froning), V. 133–463<sup>47</sup> im wesentlichen eigene Wege geht, sei nur noch auf das *Hessische Weihnachtsspiel* (s. o. Anm. 21) und das *Wiener Passionsspiel*<sup>48</sup> verwiesen. Während die 'Beratung der Teufel über die Geburt Jesu' des *Hessischen Weihnachtsspiels* ohne Parallele ist,<sup>49</sup> stellt Bergmann [wie Anm. 18] neben die 'Verschwörung der Teufel gegen die Menschen' im *Wiener Passionsspiel* die entsprechende Szene aus dem *Egerer Passionsspiel*.<sup>50</sup> Beide haben aber keine inhaltlichen Gemeinsamkeiten, sondern ihnen ist die Positionierung der Szene im heilsgeschichtlichen Ablauf gemeinsam. Im *Egerer Passionsspiel* setzt sich die Szene aus einem Dialog von Luzifer und Sathanas zusammen; im *Wiener Passionsspiel* werden dagegen einzelne Seelen Luzifer vorgeführt und schildern ihre Verfehlungen, worauf Luzifer sie aburteilt. Hier, im wahrscheinlich ältesten erhaltenen Spiel, das im deutschsprachigen Gebiet die Teufelsszene überliefert, ist die grundsätzliche Verwandtschaft mit anderen 'Seelenfangszenen' offensichtlich, aber ebenso der Unterschied zu *Von Luzifers und Adams Fall* und den anderen Spielen in der Detailgestaltung der Szene.

Satan (vgl. Abschnitt 3 der Handlung). Satan ist der Vertraute Lucifers; in der Darstellung der Figur folgt der Verfasser der üblichen Tradition. Als einziger Unterteufel agiert Pluto, der sich wohl besonders gut auf die Frauen zu verstehen scheint.“

<sup>47</sup> S. Bergmann [wie Anm. 18], Nr. 70, S. 171; im Spielinhaltsregister, S. 522, Nr. 73 auch die verwandten Texte; vgl. Edith Wenzel, 'Do worden die Judden alle geschant'. Rolle und Funktion der Juden in spätmittelalterlichen Spielen, München 1992 (= *Forschgn. z. Gesch. d. älteren dt. Lit.* 14), S. 127 ff.

<sup>48</sup> S. Bergmann [wie Anm. 18], Nr. 167; (ed. R. Froning), V. 36–79. Vgl. *Das Drama des Mittelalters*, I: *Die lateinischen Osterfeiern und ihre Entwicklung in Deutschland. Osterspiele, Passionsspiele*, II: *Passionsspiele*, III: *Passionsspiele. Weihnachts- und Dreikönigsspiele. Fastnachtsspiele*, Stuttgart [1891–1892] (= *DNL* 14,1–3), Nachdruck Darmstadt 1964, S. 302–324, das *Wiener Passionsspiel Cod. 12887 (Supp. 561) der ÖNB zu Wien*, mit Einleitung und Textabdruck in Abbildung hg. von Ursula Hennig, Göppingen 1986 (= *Litterae* 92), das Kap. II „Stoffauswahl und -komposition“ (S. 15–23).

<sup>49</sup> S. Bergmann [wie Anm. 18], S. 521, Nr. 61.

<sup>50</sup> S. Bergmann [wie Anm. 18], S. 519, Nr. 6; (ed. G. Milchsack), V. 373–404.

## IV

Im folgenden sei noch ein Blick geworfen auf die Worte, mit denen Luzifer seinen 'Hoftag' einberuft, nachdem er sich III, 64 f. mit ähnlichen Worten bereits schon einmal an die Seinen gewandt hatte, um sich über das an ihm geschehene Unrecht zu beklagen:

V, 21                    *'Nu wol her aus der helle,  
Alle mein geselle!  
Jr sült euch alle nennen,  
Daß ich eúch múg erkennen.'*

Vgl. damit aus dem *Erlauer Magdalenspiel*<sup>51</sup>, das, was wenig überrascht, den gleichen eröffnenden Reim aufweist:

*Tunc Lucifer sedens super sedem vocans diabolos:  
Nuo wol her auz hellen,  
lieben mein gesellen,  
nuo wol her all mein genaßen,  
di mit mier von himel sein gestoßen!  
30                    nuo sagt mier allgeleich,  
mit weu chuent ier do dienen meinem reich?*

aus dem *Wiener Passionsspiel* (ed. R. Froning):

*Quo facto Lucifer sit paratus in forma diaboli et ducatur per  
dyabolum ad sedem suam in medium omni silentio, et diaboli  
intransentes in infernum. [Lucifer clamet:]<sup>52</sup>  
36                    Wol her gesellen  
alle aus der helle!*

<sup>51</sup> Kummer [wie Anm. 35] führt in der Anm. z. St. die Parallelstellen auf, die ich hier übernehme. Vgl. auch Kulli [wie Anm. 19], S. 25 mit Anm. 33, 32 f.

<sup>52</sup> „Nachdem dies getan ist [sc. Luzifers Sturz], soll er in Gestalt eines Teufels hergerichtet werden und durch einen Teufel zu seinem Sitz in die Mitte geführt werden bei vollständigem Schweigen, und die Teufel betreten die Hölle. [Luzifer schreit:]“. Zur Kostümierung der Teufelsdarsteller s. Rudwin [wie Anm. 10], S. 75 ff. Gemäß der u. zitierten Verse des *Alsfelder Passionsspiels* V. 132a und V. 1121a wird üblicher Weise *doleum* als 'Fass' gedeutet, s. die Anm. von Schottmann zum *Redentiner Osterspiel* [wie Anm. 29], V. 1043b, obwohl es V. 144 (ed. R. Froning) *bodde* genannt wird. Doch ist die Übersetzung *büit* nicht nur literarisch überliefert – s. Lorenz Diefenbach, *Glossarium latino-germanicum mediae et infimae aetatis*, Frankfurt/M. 1857, s. v. S. 189 –, sondern auch bildlich: s. Wirth, *Die Biblia pauperum* [wie Anm. 80], fol. 22r, wo eine 'Bütte' inschriftlich als *dolium* bezeichnet wird; fol. 21v wird dagegen ein 'Faß' auch als *vas* bezeichnet. Eindeutigkeit ist also nicht gegeben, ob Luzifer 'auf einem Faß' oder 'in einer Bütte' sitzt, vgl. noch Döring-Hirsch [wie Anm. 37], S. 61, 95.

aus dem *Redentiner Osterspiel* (ed. B. Schottmann):

*Lucifer:*

375                    *Wol her, wol her, wol wol her,  
Alle duvelsche her!  
Wol her ut der helle,  
Satana, leve gheselle!*

aus dem *Hessischen Weihnachtsspiel* (ed. R. Froning):

*Lucifer clamat:*

720                    *Wol her, wol her, wol her,  
alle tufels here!  
wol her, wol her us der helle,  
Sathanas mit dynen gesellen,  
Beelcebuok, Fedderwisch, Machdancz, Krenzlin und Belial!  
kummet, er dufel al:  
beyde groß und cleine!  
kummet, er tufel alle gemeyne!*

aus dem *Sterzinger Passionsspiel von 1486* (ed. J. E. Wackernell, S. 257):

*Lucifer dicit:*

1135                    *Nw wol her aus der hellen,                    3970  
Mein trewen diener und gesellen!  
Und last uns gen auf den plan,  
Da wier weiter zw reden han.*

aus dem *Haller Passionsspiel* (ed. J. E. Wackernell, S. 341):

*Lucifer clamans et vocans diabolos:*

1530                    *Nun woll her, ir teufl aus der helln,                    (1529–1534 zu  
Ir getreuen lieb'n mein gesellen!                    Pf 1133–1136)  
Kumt her mit gmainer wall,  
Die heut sind gbes'n in dem vall:  
Ain landtag will ich mit euch hie haben,  
Auf gbin und verlust woll wirs wagen!*

aus dem *Alsfelder Passionsspiel* (ed. R. Froning):

*Hoc facto Lucifer ascendit doleum et dicit:*

*Woil her, woil her uß der hellen,  
Sathanas und alle dyne gesellen!*

- 135                    *kommet zu mer, er hellerodden*  
                           *(das uch die ridde muß schidden!)*  
                           *und losset mich nit alleyn stan,*  
                           *willet er anders den lon von mer honn!*

Ferner steht das *Brandenburger Osterspiel* (ed. R. Schipke/F. Pensel), da allein Sathan angesprochen wird:

- a    *Et vadant viatores de locis eorum*  
 b    *Lucifer clamat Sathanam:*  
                           *Sathanas, Sathanas, min liver selle,*  
                           *Kum hen tu mi snelle!*  
                           *Wo langhe scal ich hir ghebunden stan?*  
 50                    *Saghe mich, wat hast tu in der werlt began?*  
                           *Kum balde hir tu hoven,*  
                           *So will ich di ... loven.*

ebenso das *Innsbrucker Osterspiel* (ed. R. Meier); hier aber, weil der Dichter unabhängig verfährt und selbständig formuliert:

- Tunc Lucifer currit ad pallatium, clamans alta voce:*  
                           *Gesellen, liben gesellen alle,*                    (=V. 271)  
                           *kumt mit eyne grußen schalle*  
                           *vnd mercket myne clage,*  
 365                    *dy ich uch wil sage:*  
                           *wir waren gewaldig lange:*  
                           *ez ist vns vbel ergangen,*  
                           *wir haben dy selen vorlorn,*  
                           *des last uch allen wesen czorn!*  
 370                    *nu vahet waz ir mueget begriffen,*  
                           *daz last uch nicht entwichen!*  
                           *daz muz mit vns ewiclichen wesen*  
                           *vnd kan nicht genesen:*  
                           *Ihesus, der gruße herre,*  
 375                    *gehindert uns nummermere!*

Entfernt vergleichbar ist das *Künzelsauer Fronleichnamspiel* (ed. P. K. Liebenow), weil hier Luzifer seine noch-engelhaften Genossen zusammenruft:

- LUCIFER In forma angeli*  
*dicat ad socios suos:*  
                           *Nu wol her, gesellen mein,*  
                           *Dy mir dinstlich wollen sein*  
 95                    *Vnd mir wollen bey stan.*

Und nur noch auf das wiederholte *wol her, wol her* beschränkt sich die Ähnlichkeit im *Egerer Fronleichnamsspiel* (ed. G. Milchsack), mit dem *Lucifer* die Teufel zusammenruft, um über die Durchführung des Sündenfalls zu beraten:

373                    *wol her, wol her all mein genossen,  
und die mit mir seind abgestossen...*

Den Reim teilen diese Verse mit dem *Erlauer Magdalenenspiel* (s. o.), vgl. auch in *Von Luzifers und Adams Fall* V, 17 f.

Selbst die Reihung von Teufelsnamen in *Von Luzifers und Adams Fall*, die dann im folgenden bis auf einen keine Rolle mehr spielen, hat eine Parallele. Vgl. mit

V, 25                    *Herre, wir seint hie alle  
Mit gemeinem schalle.  
Hie ist Mathalion  
Vnd euwr knech <t> Drasion;  
Dor zu ist bereit*

30                      *Beelzebock der vngeseit,  
Beel vnd Dracko  
Vnd vnser bot Brifo,  
Zeray vnd Asterot,  
Bahel vnd Parydolt;*

35                      *Daß sint die fursten alle  
Auß der bech valle.<sup>53</sup>*

die oben zitierte Stelle aus dem *Hessischen Weihnachtsspiel* und Ottokars *Österreichische Reimchronik* (ed. J. Seemüller):

93765                    *Lucifer der bæsewiht,  
dem man des gihit,  
er sulle gewalt haben  
über ander helleraben,  
durch sines furstentumes nôit*

93770                    *einen hof er gebôt.  
dar kômen durch sîn gebot*

<sup>53</sup> Vgl. Lexer I, 138 *bechvalle* und *bechwalle* (so liest die Züricher Hs. von *Von Luzifers und Adams Fall*, V. 78 an II, 11 f. entsprechender Stelle), dazu *bechwelle*; vgl. dazu Heinrich von Melk, *Erinnerung an den Tod* (ed. R. Heinzel), V. 728 und die Anm. z. St. In V. 30 *der vngeseit* ist zu verstehen als 'der, den man nicht nennen darf'; vgl. s. v. *daz ungenande* Lexer II, 1852, sowie die Anmerkung von Renate Decke-Cornill in ihrem Stellenkommentar (Marburg 1985) zu Wolframs von Eschenbach *Willehalm*, V. 154,23.

93775  
*Sathanas und Astharoth,  
 Belzebub und Belial,  
 Asmodeus und Rukaval,  
 dar kômen ouch schier  
 Ruffin und Nottier,  
 die habent alle meisterschaft  
 über ander tiuvel unde kraft:  
 über si si fursten sint.*

Sogar die Bezeichnung *fursten* findet sich in beiden Texten für diese Mitglieder der Hierarchie der Teufel.<sup>54</sup> So ist auch dieser Aufruf, mit dem Luzifer seine Getreuen zusammenschreit, ein gewichtiges Argument dafür, daß *Von Luzifers und Adams Fall* in die Tradition geistlicher Spiele gehört, obwohl die Szene mit diesem Aufruf in den jeweiligen Spielen an verschiedenen Stellen eingebaut ist; das aus den in Abschnitt V angeführten Textstellen gewonnene Ergebnis weist in die gleiche Richtung (s. u.).

## V

Zum Abschluß dieses Teils der Untersuchung soll der Eingangspassage des 'Teufelbuches', die bislang ausgeklammert geblieben ist, das Augenmerk gelten. In *Von Luzifers und Adams Fall* wird das 'Teufelbuch' mit einem Dialog zwischen Mathalion [s. o. Anm. 10] und Luzifer eingeleitet, in dem insbesondere an den Sündenfall des ersten Menschenpaares erinnert wird, um so die Verbindung mit den Teilen III und IV herzustellen und die Handlung kontinuierlich fortzuführen (s. u.). Der Engelsturz kommt eher indirekt zur Sprache in V, 3 f. und 19 f., wozu sich in den folgenden Zitaten aus den Spielen Anklänge einstellen. Diese Überleitung von einer Szene zur nächsten konnte in *Von Luzifers und Adams Fall* so knapp andeutend ausfallen, da der Engelsturz ja vorher in den Teilen I und II ausführlich in Szene gesetzt ist. In den Oster- bzw. Passionspielen dagegen, in denen die 'Seelenfangszene' bzw. 'Ständesatire' meist in Zusammenhang mit der Höllenfahrt bzw. Auferstehung Christi ihren Platz hat,

<sup>54</sup> S. Isabel Grübel, *Die Hierarchie der Teufel. Studien zum christlichen Teufelsbild und zur Allegorisation des Bösen in Theologie, Literatur und Kunst zwischen Frühmittelalter und Gegenreformation*, München 1991 (= *Kulturgesch. Forschgn.* 13), bes. III, 2, S. 80 ff. Vgl. das *Sterzinger Passionsspiel von 1486* [wie Anm. 34], in dem sich die einzelnen Teufel ebenfalls als *fürst* bezeichnen, vgl. V. 1186, 1204, 1220 usw. Zu *hellerabe* V. 93768 s. Lexer I, 1236 und das *Donaueschinger Passionsspiel* (ed. A. H. Touber), V. 2505a mit der Anm. z. St. Zur Hierarchie der Engel, von der die der Teufel abgeleitet ist, vgl. Barbara Bonard, *Der Albrechtsaltar in Klosterneuburg bei Wien. Irdisches Leben und himmlische Hierarchie. Ikonographische Studie*, München 1980 (= *tuduv Studien. Reihe Kunstgesch.* 2), S. 27 ff.

eröffnet Luzifer diese Szene mehrfach mit einer Klagerede, in der er an seine Erschaffung als schönsten aller Engel und an den Engelsturz erinnert.<sup>55</sup> Für die Autoren der Oster- bzw. Passionsspiele war es ein theologisches Anliegen, den Zuschauern den inneren, heilsgeschichtlichen Zusammenhang von Luzifers Sturz, Sündenfall einerseits und dem Teufelspiel andererseits ins Bewußtsein zu rufen. Da jene Szenen in der Regel im Spiel nicht vorkamen, mußten die Dichter an dieser Stelle etwas ausführlicher werden, mußte die Rekapitulation des Falls der Engel und der Menschen etwas detaillierter ausfallen.<sup>56</sup>

In *Von Luzifers und Adams Fall* wird das 'Teufelbuch' wie folgt eröffnet (s. u.):

V, 1	<i>DO fur der maintet, Der si verrotten het, Jndie hell vil ferre Vnd sprach zu seinem here:</i>
5	<i>'Meinster, nu gehab dich wol. Ver nym, was ich dir sagen sol: Jch hon eß alles wider tan An dem irdischen man, Der do heißet Adam.</i>
10	<i>Der ist vngehorsam Worden seinem herren. Waß mag im mer gewerren? Daß hot er von meinem rat, Daß im die englisch wat</i>
15	<i>Mit iamer ist enpfallen.</i>

<sup>55</sup> S. Kulli [wie Anm. 19], S. 81, 22 ff. Vgl. in *Von Luzifers und Adams Fall* II, 21–34 mit einem vergleichbaren Klage monolog.

<sup>56</sup> Im *Erlauer Magdalenenspiel* fehlt eine entsprechende Klage Luzifers. Das mag mit der Stellung des Spiels in der Handschrift zusammenhängen, die eine „Kompilation aus mehreren Spieltexten“ ist (*VL*<sup>2</sup>II, 593), aber auch damit, daß das Spiel aus zwei Teilspielen, dem 'Teufelspiel' und dem eigentlichen 'Magdalenenspiel' kompiliert ist. So bemerkt Kummer [wie Anm. 35], S. LVI zu dem 5. Spiel, zur Höllenfahrt Christi im *Ludus Judeorum circa sepulchrum Domini*, „ebenso fehlen die Teufelberatungen, die der Höllenfahrt hie und da vorausgehen, sowie das Possenspiel der Teufel, welche nach der Heimführung der Väter durch Christus auf neuen Raub ausgehen“, ohne hinzuzufügen, daß gerade diese 'Lücken' im 'Magdalenenspiel' ausgeführt und somit behoben sind im Rahmen der handschriftlichen Symbiose aller Spiele. Immerhin erinnert im *Erlauer Magdalenenspiel* der *primus demon Sathanas* in der ersten Rede vor Luzifer an den Sündenfall (ed. F. Kummer):

45	<i>so pin ich auch der pot, der mit häimleichen rat [der] Adam und Evam hat wetrogen, und hab seu zu der hell gezogen.</i>
----	--

Vgl. hierzu Wackernell [wie Anm. 34], S. CLXXXVIII ff., bes. S. CXCI.



*Des müg wir wol schallen.'*  
*'Adam ist vestoßen*  
*Mit allen sein genossen.*  
*Er ist zú vns gevallen*  
 20 *Mit weib vnd mit alle. [...]'*

Im *Innsbrucker Osterspiel* (ed. R. Meier) wird dagegen der Schwerpunkt anders gesetzt, nicht zuletzt in der Erkenntnis, daß die Ursünde der *superbia* Grund für Luzifers Sturz war, ein Gedanke, der in *Von Luzifers und Adams Fall* I, 41 ff., 61 ff., II, 33 f. sich wiederfindet:

*Lucifer dicit:*

*Awe, awe, hoffart,*  
*daz din y erdacht wart!*  
*ich waz eyn engel klar*  
*vnd luchte vbir aller engel schar.*  
 350 *ich hatte mich dez vormeßen,*  
*daz ich welde hochir han geseßen*  
*wen der ware got,*  
*der da ist der hoste rat.*  
*dar czu brachte mich myn hoffart,*  
 355 *daz ich ernyder gestoßen wart*  
*vil tyff in dy helle,*  
*ich vnd alle myn gesellen.*  
*we dem der da tribit hoffart!*  
*iz wert em alles czu der sele gespart,*  
 360 *ouch mußen sy liden gruße not:*  
*we dem der da hoffart tut!*

Vgl. damit aus dem *Alsfelder Passionsspiel* (ed. R. Froning):

*Et dicit [sc. Luzifer] sine intermedio:*  
 145 *Owe und owe hoffart und obermut!*  
*nu erwirbestu doch nummer gut!*  
*ach, nu byn ich verloren,*  
*want ich hat die hoffart ußerkoren!*  
*ich thun uch allen kunt in truwen,*  
 150 *das uch nummer magk beruwen:*  
*hye vor was ich eyn engel clar,<sup>57</sup>*

<sup>57</sup> Vgl. Brigitte Lehnen, *Das Egerer Passionsspiel*, Frankfurt/Bern/New York/Paris 1988 (= *Europäische Hochschulschriften* I, 1034), S. 299 Anm. 1 zum 'Motiv der Klarheit'; vgl. im *Innsbrucker Osterspiel* (ed. R. Meier), V. 348 f. (o. zitiert) und in *Von Luzifers und Adams Fall* II, 23 f.

- 155                    *nu byn ich vorstoissen gar!  
geheysßen was ich Lucifer,  
ich was in dem obersten thron eyn licht-treiger!  
des erhub ich mich also sere:  
ich wol myn stul seczen uber mym scheppere  
und wol mich em glichen  
in den fronen hymmelrich!  
daruß wart ich vorstoisßen*
- 160                    *myt allen mynen genoisßen  
viel tieff in der helle grunt!  
darumb werde ich nummer gesunt!*

Wieder andere Akzente setzt Luzifer im *Sterzinger Passionsspiel von 1486* (ed. J. E. Wackernell, S. 257):

*Postea Lucifer stat ante infernum et clamat alta voce:  
'Ha, ha, haha!'  
Et dicit:*

- 1115                    *Ach und ach, hewt und ymer mer!  
Wie pin ich peraubt so ser!  
Wie ist mier so unrecht geschechen!  
Wer hat sölchs ye mer gesechen,                    3955  
Als mier hewt peschechen ist*
- 1120                    *Von Jhesum, der sich nennet Crist?  
Ich hab funff tausent jar<sup>58</sup> in gueter gewer  
Gehabt mit volken gar ein grosses her:  
Das hat er mich an recht entwert                    3960  
Mit seinem graussamen gevert.*
- 1125                    *Nw schauet zwe alle und secht:  
Wie geschicht mier so gröslich wider recht!*

*Primus diabolus dixit:*

*Herr Luciper, wier süllen uns rechen  
An den, die wier noch haben (das wil ich sprechen): 3965*

<sup>58</sup> S. zu dieser Zahlenangabe und zahlreichen weiteren Datierungen Gerhardt [wie Anm. 23], Anm. zu V. 129. Vgl. ferner das *Redentiner Osterspiel* (ed. B. Schottmann), V. 355 f. mit der Anm. z. St. (5600 Jahre) und V. 745 *mer wen vif dusent jar*; das *Egerer Passionsspiel* (ed. G. Milchsack), V. 7578; altdt. Passionsspiele aus Tirol (ed. J. E. Wackernell), V. 1121/3958 S. 257; das *Innsbrucker Osterspiel* (ed. E. Hartl), V. 17 mit der Anm. z. St. Zum *Nikodemus-Evangelium*, durch das dieser Typ einer Zahlenangabe verbreitet war, vgl. *The Medieval 'Gospel of Nicodemus'. Texts, Intertexts, and Contexts in Western Europe*, hg. von Zbigniew Izydorczyk, Tempe, Arizona 1997.

1130 *Si müessen sein gröslich engelten.  
Gesel, trag zwe plöckh, stockh und spelten:  
Wier wellen doch czwar dester haisser praten  
Und mit guetten schwebel und pech saten!*

Die *Haller Passion* (ed. J. E. Wackernell, S. 340 f., vgl. S. CCXIV ff.) nennt zum einen wie die zitierten Spiele auch zentrale Stichworte wie 'Hoffart', 'verstoßen'; es fehlt ein Hinweis auf Luzifers ursprüngliche Schönheit, dafür wird ausführlicher als z. B. im *Innsbrucker Osterspiel* begründet, warum Luzifer seine 'Genossen' auf Seelenfang schickt:

*Post descensum horribiliter Luciper exclamat:*  
*Ach, we Mir der grauslichn stund!*  
*Ich pin verstossn uncz an den grund,*  
*In die tieffe der hellen*  
*Mit sampt alln mein gesellen:*  
1505 *Awe der jemerlichen not!*  
*Wie gar grossn gbalz treibt got*  
*Mit mir und den mein genossen,*  
*Das wir von himl send gestossen!*  
*Ich het mich im gsezct geleich*  
1510 *Auf seinen stuell im himlreich:*  
*Von grossn freiden ich verstossn ward*  
*Allain umb di verfluecht hochfard,*  
*Die hat mich beraubt der gnaden sein*  
*Vnd pringt mich zu der helle pein,*  
1515 *Darin ich ewig zeit mues leiden:*  
*Das soll nit ungerochn pleibm!*  
*Seid ich der hell nu pin verphlicht,*  
*So mues es auch darnach sein gericht,*  
*das die selb nu werde gemert*  
1520 *Und hinfur nimer werd zerstert;*  
*Auf das so will ich potn schichhn*  
*In ainen kurczn augn plichhn,*  
*Die mir die hell mit leutn anfulln:*  
*Das wirt ain werckh nach meinem willen!*  
1525 *Seid ich von got nu gschaiden pin,*  
*So will ich richtn meinen sin*  
*Wider got zu streben ewickleich*  
*Mit sampt den dienern des geleich.*

Bei den beiden letztzitierten Passagen handelt es sich jeweils um die Eröffnung des 2. Teils des 3. Spiels, und bei beiden folgt unmittelbar darauf die oben zitierte

Einberufung seiner teuflischen Gesellen durch Luzifer. Die Ähnlichkeit im Aufbau und in der Stellung zu Szenenbeginn mit *Von Luzifers und Adams Fall* Teil V ist auch hier wieder besonders groß und ganz offenkundig.

Erstaunlich ist, daß sich eine entsprechende, ausführliche Klage Luzifers auch im *Wiener Passionsspiel* (ed. R. Froning) findet, geht doch hier ebenso wie in *Von Luzifers und Adams Fall* die Inszenierung des Engelsturzes unmittelbar voraus. Allerdings handelt es sich um eine besonders eindringliche und eindrucksvolle Partie, auf die der Dichter nicht verzichten wollte, zumal sie bei der Darstellung des Engelsturzes direkte Parallelen hat.

Vgl. also mit den vorangehenden ebenso wie mit den folgenden Zitaten das *Wiener Passionsspiel* (ed. R. Froning):

*Et clara voce vereantur stantes coram eo. Lucifer dicat:*

40            *Ich dang eu hêrren alle,  
              daz ir mich mit schalle  
              habet gebrâht auf mîn gesidele!  
              wan ich dô ze himele  
              waz ein engel schoen unt clâr,  
              nû bin ich verschaffen gar!  
              schoen waz mîn angesiht,*

45            *wan von mir schein gotez liht  
              clâr alsam deu sunne:  
              ich waz aller engel wunne!  
              daz hân ich allez gar verlorn:  
              ich hân verdient mîns schepfers zorn!*

50            *Owî, owî hôemuot,  
              dû wurde nie guot,  
              noch nimmer enwerden maht!  
              ze spâte hân ich dez gedâht:  
              dez muez ich in die helle!*

55            *ê, Satan mîn geselle!  
              dû solt vil chundig sîn dor an,  
              wie uns werde der man,  
              der unser erbe sol besitzen.*

Für die letzten vier Verse sind aus *Von Luzifers und Adams Fall* III, 80–87 vergleichbar, wo Luzifers Vorschlag folgende Antwort findet:

*‘Wir sollen nit lenger dagen,  
wir sollen wenden disen schaden.’  
Do sprach der teuffel Mathalyon:  
‘Wie gern ich nû mit in won,*

*Biß ich sie ver rat.  
 Kurzclichen trat  
 Mag ich es gefugen,  
 Ich wil sie vber clügen.'*

Im zweiten Teil von *Von Luzifers und Adams Fall* heißt es von Luzifer:

*Lucifer der aysch  
 Rieff mit großer freysch:  
 'E was ich ein engel klar  
 Also licht vnd offenbar.  
 25 Von vberingem schallen  
 Bin ich tieff gefallen  
 Aus dem fron himelrich.  
 Wem bin ich worden gleich?  
 Mir stet naß vnd der munt  
 30 Krummer dan einem hellehunt.  
 Wie bin ich geschaffen?  
 Wirser dan die affen.<sup>59</sup>  
 Hoffart vnd vber müt,  
 Die zwey seint nymant güt.'*

Besonders eindrucksvolle Klagen Luzifers, stilistisch-rhetorische Glanzstücke des ganzen Spiels, finden sich im *Egerer Passionsspiel*<sup>60</sup> (ed. G. Milchsack), V. 183–252,<sup>61</sup> im *Künzelsauer Fronleichnamspiel* (ed. P. K. Liebenow), V. 165–210 oder in Arnold Immessens *Der Sündenfall* (ed. F. Krage), V. 585–630. Sie lassen sich mit der aus *Von Luzifers und Adams Fall* vergleichen, zumal sie an entsprechender Stelle der Heilsgeschichte stehen.

Man hätte meinen können, daß die unterschiedlichen Bedingungen, unter denen das 'Teufelspiel' in *Von Luzifers und Adams Fall* einerseits, andererseits in das *Wiener Passionsspiel*, in das *Hessische Weihnachtsspiel*, in das *Erlauer Magdalenenspiel* und in die Spiele der *Tiroler Passion* (ed. J. E. Wackernell) eingebaut ist, zu groß seien, um Gemeinsamkeiten neben dem eigentlichen 'Teufelsrapport' erwarten zu lassen. Umso überraschender sind die Parallelen, die sich beim

<sup>59</sup> S. Jürgen Leibbrand, *Speculum bestialitatis. Die Tiergestalten der Fastnacht und des Karnevals im Kontext christlicher Allegorese*, München 1989 (= Kulturgeschichtl. Forschgn. 11), S. 116–121, bes. S. 119; Frederic C. Tubach, *Index Exemplorum. A Handbook of Medieval Religious Tales*, Helsinki 1969 (= FFC 204), Nr. 1530–1532.

<sup>60</sup> S. Lehnen [wie Anm. 57], S. 297–307; S. 302: „seine beispiellos extensive Klage [...]“

<sup>61</sup> S. Lehnen [wie Anm. 57], S. 302 Anm. 2 dazu, daß die handschriftliche Redeeinleitung *SATHANAS respondit Lucifero* falsch sein muß. Im *Maastrichter Osterspiel* (ed. J. Zacher), V. 27–36 entspricht allerdings eine Klage *Belzebubs*.

Vergleich beider 'Parteien' herausstellen. Sie erlauben den Schluß, daß das 'Teufelspiel' eine Art 'Versatzstück' ist, das vielseitig verwendbar und einsetzbar ist. So können sich die Ähnlichkeiten erklären, die trotz der verschiedenen 'Einsatzorte' bestehen.

Ich hoffe, hinreichend plausibel gemacht zu haben, daß der gesamte fünfte Teil von *Von Luzifers und Adams Fall* in allen Einzelheiten inhaltlicher und struktureller Art so enge Verbindungen zu geistlichen Spielen hat, daß ein genetischer Zusammenhang zwischen diesem 'Gedicht' und den Spielen als erwiesen gelten kann, d. h. auf einem Zusammenhang, der nicht auf zufällig zustande gekommenen Ähnlichkeiten beruht, sondern auf einer wie auch immer gearteten Abhängigkeit, die deutlich mehr ist, als ein 'Angesiedeltsein' des Textes in der geistlichen Spieltradition.

## VI

Auf der Basis dieses Nachweises will ich im folgenden die Teile I–IV mit geistlichen Spielen vergleichen, wenn auch nicht mehr in einer ins einzelne gehenden Ausführlichkeit wie bisher, sondern insbesondere im Hinblick auf die Konzeption und Textstruktur. Hier kommen das *Egerer Passionsspiel*,<sup>62</sup> das *Künzelsauer Fronleichnamspiel*,<sup>63</sup> das *Maastrichter Osterspiel*<sup>64</sup> und vor allen anderen das *Wiener Passionsspiel* in Frage, dazu Arnold Immessens *Sünderfall*.<sup>65</sup> Leider fehlt im *Maastrichter Osterspiel* durch Blattverlust gerade die Partie mit der Erschaffung der Menschen,<sup>66</sup> so daß es zum Vergleich nur bedingt tauglich ist; die Vergleichsmöglichkeiten unmittelbarer Art sind also ziemlich eingeschränkt, weil begrenzt durch die Überlieferungslage.

Allen Texten ist gemeinsam, daß die Schöpfung von Himmel und Erde, Sonne, Mond und Sternen, Tieren und Pflanzen so gut wie vollständig ausgeblendet ist; vgl. im *Egerer Passionsspiel* (ed. G. Milchsack), V. 37–48, im *Maastrichter Osterspiel* (ed. J. Zacher), V. 4 oder bei Arnold Immessen (ed. F. Krage), V. 134–143 die spärlichen Andeutungen. Alle konzentrieren sich auf das theologisch Bedeutsame, in aller Kürze auf die Erschaffung der Engel und Menschen sowie in aller Ausführlichkeit auf den Fall Luzifers, den seiner Anhänger und auf Adams und Evas Sündenfall; insbesondere ist die Planung

<sup>62</sup> S. Bergmann [wie Anm. 18], Nr. 122.

<sup>63</sup> S. Bergmann [wie Anm. 18], Nr. 128.

<sup>64</sup> S. Bergmann [wie Anm. 18], Nr. 60.

<sup>65</sup> S. Bergmann [wie Anm. 18], Nr. 171.

<sup>66</sup> S. in Julius Zachers Ausgabe *ZfdA* 2 (1842), S. 304. In der *Fs. für A. H. Toubert* [wie Anm. 15] sind zwei Aufsätze, von Arend Quak und von Frank Willaert, dem *Maastrichter Osterspiel* gewidmet, sie betreffen jedoch die hier behandelten Fragen nicht.

der Verführung des ersten Menschenpaares durch Luzifer und seine Helfer ausführlich in Szene gesetzt, die Erschaffung von Licht und Finsternis mit der der Engel und ihres Sturzes in Zusammenhang gebracht. Es liegt also eine einheitliche theologische Konzeption zugrunde, die bereits im *Wiener Passionsspiel* vom Anfang des 14. Jahrhunderts textlich voll ausgebildet überliefert ist: „hinter aller Sünde der Welt erblickt er [sc. der Autor der Wiener Passion] die Höllenmacht als eigentliche Urheberin“, wie es Wackernell [wie Anm. 34], S. CXCI formuliert hat. Von anderen theologisch-dogmatischen Spekulationen, wie z. B. über die Trinität als Schöpfer, die Existenz der göttlichen Weisheit vor aller Schöpfung, den Aufenthalt Gottes vor der Schöpfung, den Streit der Töchter Gottes, den göttlichen Beschluß, den Menschen zu erschaffen, über dessen dichterische Behandlung in der ‘Wiener Genesis’ Gutfleisch-Ziche [wie Anm. 69], S. 115 f. handelt, etc. ist sie durchaus frei; nicht einmal der Gedanke, daß der Mensch erschaffen sei, um die Lücke im Himmlischen Heer wieder zu vervollständigen, die durch den Engelsturz entstanden ist, taucht auf. Daß mit dem Engelsturz Darstellungen der Schöpfungsgeschichte beginnen, ist nicht außergewöhnlich,<sup>67</sup> daß der nichtbiblische Engelsturz<sup>68</sup> Bestandteil der Schöpfungs-

<sup>67</sup> S. z. B. *Cursus Sanctae Mariae. A Thirteenth-Century Manuscript, now M. 739 in The Pierpont Morgan Library*, Introduction and Description by Meta Harsen, New York 1937, S. 37 mit Tafel 4; die Beischrift zum 1. Bild lautet (nach Jes 14, 13) *Ich vil sezen in meinen stul* (auf der Abb. nicht erkennbar; vgl. auch Gutfleisch-Ziche [wie Anm. 69], S. 70, 192). Im sog. *Hildegard-Gebetbuch* steht jeweils einer ganzseitigen Miniatur ein Gebet gegenüber, das auf das Bild bezogen ist. Der meditative Charakter des Bilderzyklus’ ist offensichtlich; s. *Beten mit Bild und Wort. Der Meditationszyklus der Hildegard von Bingen nach der Handschrift für den St. Galler Abt Ulrich Rösch. Codex Einsidlenensis 285: Devotionale Pulcherrimum*, hg. von Peter Ochsenbein, Zollikon-Zürich 1996, Bildband, S. 8 ff. [Bild 1: Gott, Schöpfer der Welt und Engelsturz, Bild 2–6: Erschaffung Adams und Evas, Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradies, Bild 7: Erscheinung dreier Engel vor Abraham, Bild 8: Opferung Isaaks, Bild 9: Gott erscheint Mose im brennenden Dornbusch, Bild 10: Moses empfängt das Gesetz], vgl. Gutfleisch-Ziche [wie Anm. 69], S. 191 f. Vgl. ferner: *Heilsspiegel. Die Bilder des mittelalterlichen Erbauungsbuches ‘Speculum humanae salvationis’*, mit Nachwort und Erläuterungen von Horst Appuhn, Dortmund 1981 (= *Bibliophile TB* 267), Abb. 1 mit S. 79; Adrian Wilson/Joyce Lancaster Wilson. *A Medieval Mirror. Speculum humanae salvationis 1324–1500*, Berkeley/Los Angeles/London 1984, Abb. III, 9, Tafel III, 9 u. öfter, s. Register; Manuela Niesner, *Das Speculum humanae salvationis der Stiftsbibliothek Kremsmünster. Edition der mhd. Versübersetzung und Studien zum Verhältnis von Bild und Text*, Köln/Weimar/Wien 1995 (= *pictura et poësis* 8), S. 40–42 (Text), S. 173–179 „Der Sündenfall und seine Folgen: eine erlösungsbedürftige Welt“. Vgl. auch Lehmanns [wie Anm. 69] Interpretation, bes. S. 58 f. Christian Beutler, *Meister Bertram. Der Hochaltar von Sankt Petri. Christliche Allegorie als protestantisches Ärgernis*, Frankfurt/M. 1984 (= *kunststück*, Fischer TB 3912), S. 26 ff. Hier wird der alttestamentliche Zyklus nach der Vertreibung fortgeführt mit *Adam und Eva bei der Arbeit*, *Das Opfer Kains und Abels*, *Der Brudermord*, *Der Bau der Arche*, *Isaaks Opferung*, *Isaak und Esau* und *Isaaks Segen*, womit der alttestamentliche Teil abgeschlossen wird. Zur individuellen Themenauswahl und dem theologischen Programm s. Hans Platte, *Meister Bertram in der Hamburger Kunsthalle*, Hamburg

geschichte wird, ist ebenfalls nicht ungewöhnlich,<sup>69</sup> aber daß der Beginn des Sechstagerwerkes auf ihn konsequent reduziert wird,<sup>70</sup> läßt eine bestimmte Absicht erkennen, bei der es nicht auf eine möglichst vollständige und detailreiche Darstellung der Schöpfungsgeschichte oder gar deren Allegorisierung ankommt.<sup>71</sup> Gerade bei den Spielen, die auf breite Volksbelehrung zielen, ist der Gedanke der Einheit von Sündenfall und Erlösung zentral. Luzifers „Revolte, mit der die superbia, die erste der sieben Todsünden, in die Welt gebracht wird, stört zwar die Harmonie der Schöpfung, aber sie setzt nach dem christlichen

<sup>2</sup>1965 (= *Bilderhefte der Hamburger Kunsthalle* 1), S. 8–11; doch s. u. Heimo Reinitzer, Hamburg, bereitet einen Beitrag vor mit einer neuen Deutung der Ikonographie des Altars; ihm will ich hier nicht vorgreifen.

<sup>68</sup> S. v. Erffa [wie Anm. 11], S. 66 ff.; Rudwin [wie Anm. 10], S. 40–44.

<sup>69</sup> S. Edgar Lehmann, *Ein didaktischer Bilderzyklus des späten Mittelalters an der St. Nikolai-Kirche zu Jena-Lichtenhain. Ein Beitrag zur alttestamentarischen historischen Bibelillustration und ihre Ikonographie*, Straßburg 1932 (= *Stud. z. dt. Kunstgesch.* 289), S. 53, 57 f.; KDIH II, 15.1, S. 218 *Alteutsche Genesis* und Barbara Gutfleisch-Ziche, *Volkssprachliches und bildliches Erzählen biblischer Stoffe. Die illustrierten Handschriften der 'Alteutschen Genesis' und des 'Leben Jesu' der Frau Ava*, Frankfurt/M. u. a. 1997 (= *Europ. Hochschulschriften* I, 1596), S. 79 f. mit Abb. 21 ff.

<sup>70</sup> Aufschwung der Schöpfungsgeschichte mit z. B. naturkundlichen Details war recht verbreitet, s. z. B. *Die Loccumer Historienbibel [Die sog. Loccumer Erzählungen]. Eine mittelniederdeutsche Bibelparaphrase aus der Mitte des XV. Jhs.*, untersucht und hg. von Erik N. Liljebäck, Lund 1923. Im Allgemeinen s. Johannes Zahlten, 'Creatio mundi'. *Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter*, Stuttgart 1979. Vgl. auch Herrad von Landsberg, *Hortus Deliciarum*, hg. von Otto Gillen, Neustadt/Weinstr. 1979, S. 26 ff., wo auf Luzifer in seiner Herrlichkeit, Luzifers Erhebung gegen Gott, Luzifers Sturz (fol. 3r, 3v) eine sehr detailreiche Darstellung der Schöpfungswoche folgt (fol. 8r–fol. 17v). Vgl. in der Ausgabe von Rosalie Green u. a., London/Leiden 1979, Bd. I, S. 89 ff., Bd. II, S. 7 ff.

<sup>71</sup> S. Kurt Gärtner, *Die Auslegung der Schöpfungsgeschichte in der 'Christherre-Chronik'*, in: *Die Vermittlung geistlicher Inhalte im deutschen Mittelalter*, hg. von T. R. Jackson/N. F. Palmer/A. Suerbaum, Tübingen 1996, S. 119–151. Vgl. bei Jörn-Uwe Günther, *Die illustrierten mhd. Weltchronikhandschriften in Versen. Katalog der Handschriften und Einordnung der Illustrationen in die Bildüberlieferung*, München 1993 (= *tuduv-Studien, Reihe Kunstgesch.* 48), besonders die Bildthementabelle A, S. 496 f.; B, S. 577; C, S. 633. S. ferner Ralf Plate, *Christherre-Chronik. Linz, Bundesstaatliche Studienbibliothek, Cod. 472*, München 1994 (= *Codices illuminati medii aevi* 29), Einführungstext S. 11 und 32 f.; KDIH II, 15.4.2 und 3, S. 232 ff., bes. S. 227 (mit je einem sehr umfangreichen alttestamentlichen Zyklus); Ute von Bloh, *Die illustrierten Historienbibeln. Text und Bild in Prolog und Schöpfungsgeschichte der deutschsprachigen Historienbibeln des Spätmittelalters*, in: *Vestigia Bibliae. Jb. d. dt. Bibel-Archiv Hamburg* 13/14 (1991/92), S. 54–57; S. 57 f. zur sog. 'Ersatztheorie'; Reiner Sörries, *Die alpenländischen Fastentücher. Vergessene Zeugnisse volkstümlicher Frömmigkeit*, Klagenfurt 1988, S. 359 „Ikonographisches Verzeichnis“ (mit z. T. sehr umfangreichen erzählenden Bildzyklen zum Alten Testament). Der Miniaturenzyklus zur Weltchronik Ottos von Freising im Codex Jenensis Bose q. 6 (von Walter Scheidig, Straßburg 1928 [= *Stud. z. dt. Kunstgesch.* 257], S. 6 f.) setzt mit der Erschaffung Evas und der Vertreibung aus dem Paradies ein, worauf eine Darstellung der Sintflut mit der Arche Noah folgt; danach geht der Illustrationszyklus eigene Wege. Die kümmerliche Schrupfform der Schöpfungsgeschichte in den *Historien der alden e* (ed. W. Gerhard), V. 51 ff. lohnt fast nicht angeführt zu werden.



Glauben ein Geschehen in Gang, das als Heilsgeschichte die von Gott geplante, durch Christus sogar mit Hilfe der Hölle bewirkte Erlösung zum Ziel hat. Die Absicht des Spielautors, den für die Handlung konstitutiven Gedanken der göttlichen Überlegenheit seinen Zuschauern einzuprägen, findet in der Gliederung des ersten Teils ihren Ausdruck.<sup>72</sup> Ein grundlegender Gedanke der Heilsgeschichte sollte dem Zuschauer einfach und gradlinig, dadurch aber um so wirkungsvoller vor Augen geführt werden: „Hätten die Engel nicht selbst gesündigt und nachher die ersten Menschen zum Sündenfall gebracht, wäre Christo diese Erniedrigung erspart geblieben.“<sup>73</sup>

Das Zusammentreffen der genannten geistlichen Spiele und *Von Luzifers und Adams Fall*, das durch dessen 'Fragmentcharakter' nicht tangiert ist, legt nahe, an einen gemeinsamen Ursprung der genannten Dichtungen zu denken;<sup>74</sup> der Vergleich mit anderen, jeweils ganz unterschiedlich konzipierten volkssprachigen Gedichten wie z. B. dem *Anegenge* (ed. D. Neuschäfer), der *Erlösung* (ed. F. Maurer), Gundackers von Judenburg *Christi Hort* (ed. J. Jaksche) oder den verschiedenen *Weltchroniken* und *Historienbibeln*,<sup>75</sup> bestärkt dies Argument zusätzlich, auch wenn ich diesen hier nicht mehr in der gebotenen Ausführlichkeit mit Zitaten belegen kann, da die Einzelbeispiele, zumal sie nicht undisputiert zitiert werden können, insgesamt zu weit vom Thema wegführten; nicht minder der Vergleich mit Meisterliedern wie Michel Beheims Lied Nr. 70 (ed. H. Gille/I. Spriewald) oder *VII lieder von der geschopft und von dem val der engel*.<sup>76</sup> Allerdings wird man bei Fragen nach einem gemeinsamen Ausgangspunkt von Spielen immer berücksichtigen müssen, was Wackernell [wie Anm. 34], S. CCLXXXVII ff. methodisch wegweisend anhand einer Skizze *Vigil Rabers*<sup>77</sup> zu einer Teufelsszene belegt und überdacht hat, nämlich das Mit-, Neben- und Ineinander von schriftlicher und gedächtnismäßiger Überlieferung, was gradlinige Abhängigkeiten nicht durchgehend erwarten läßt, oft genug aber ausschließt. Den Einfluß des *Wiener Passionsspiels* auf andere Spiele hat Hennig [wie Anm. 48], S. 17–19 ausführlich beschrieben.

<sup>72</sup> S. Lehnen [wie Anm. 57], S. 298.

<sup>73</sup> S. Rudwin [wie Anm. 10], S. 43.

<sup>74</sup> S. Wackernell [wie Anm. 34], S. CXCII; vgl. S. CCXV.

<sup>75</sup> Zu Jans Enikel s. o. Anm. 6. Auch die *Oberrheinische Chronik* (ed. F. K. Grieshaber, s. VL<sup>2</sup>VII, 7–8) beginnt allein mit Engelsturz und Sündenfall (S. 1, Z. 1–9), doch macht ein Vergleich mit der *Sächsischen Weltchronik* (ed. L. Weiland), S. 67 deutlich, daß hier keine theologische Konzeption, sondern nur die Kürze der Darstellung für diese Auswahl verantwortlich ist.

<sup>76</sup> S. *Die Sammlung von Meisterliedern in der Heidelberger Handschrift cpg 680*. Edition und Kommentar v. Elisabeth Wunderle, Göttingen 1993 (= GAG 584), Nr. 12, Kommentar S. 351–356.

<sup>77</sup> S. VL<sup>2</sup>VII, 943–958.

Dem typologischen Zyklus des in Anm. 67 bereits herangezogenen ‘*Speculum humanae salvationis*’ geht voraus eine Einleitung von zwei ‘Kapiteln’ mit je vier Bildern, die, wie alle Bilder dieses Werkes, von entsprechenden Texten begleitet sind, und die als Ganzes erzählenden, nicht typologischen Charakters ist. Die ersten sechs Bilder von Kap. 1 und 2 (Luzifers Sturz, Erschaffung Evas, Gott vermählt Adam und Eva, die Schlange versucht Eva,<sup>78</sup> der Sündenfall, Vertreibung aus dem Paradies) ähneln in der Schwerpunktsetzung und damit der theologischen Konzeption *Von Luzifers und Adams Fall* beträchtlich, wie nicht zuletzt Niesners [wie Anm. 67] Interpretation ganz deutlich macht; auf sie kann daher verwiesen werden: Der zweifache Fall allein bestimmt Text und Bild. Das *Speculum humanae salvationis* war außergewöhnlich verbreitet und wirkungsmächtig,<sup>79</sup> sogar einige Handschriften der ganz streng typologisch konzipierten und mit dem *Speculum* konkurrierenden *Biblia Pauperum* sind von diesem nicht-typologischen Eingangsteil des ‘*Speculum*’ beeinflusst worden.<sup>80</sup> Insofern wäre sogar eine Einwirkung durch dieses populäre Text-Bild-Ensemble denkbar und nicht einmal unwahrscheinlich. Aber die formale Darstellung in *Von Luzifers und Adams Fall* (I–IV) weicht radikal von der erbaulich-predigt-haften, gelegentlich objektiv-chronographischen des *Speculum humanae salvationis* ab und hat insbesondere durch die strenge, fast durchgehende Dialogisierung, ja Dramatisierung nichts mit ihm gemein. Daß in *Von Luzifers und Adams Fall* die Rolle Michaels, die von der apokalyptischen Fesselung Satans (Apoc 20, 2) durchaus zu trennen ist, wenn auch Kontaminationen stattfinden, so dezidiert hervorgehoben wird, was nach Lehmann [wie Anm. 69], S. 57 im

<sup>78</sup> In *Von Luzifers und Adams Fall* IV, 9 ff. versucht der Teufel zunächst erfolglos Adam, dann, obwohl eine zweite Rede an Eva fehlt, erfolgreich Eva (IV, 25 ff., vgl. Murdoch [wie Anm. 2], S. 71 f.), was im Gegensatz steht zur Ansicht der *Historia scholastica*, „dass der Teufel nicht wagte, den Mann zu versuchen“, die das *Anegenge* aufgegriffen hat; s. Edward Schröder, *Das Anegenge. Eine litterarhistorische Untersuchung*, Straßburg/London 1881 (= *QuF* 44), S. 51, vgl. v. Erfä [wie Anm. 11], S. 168a.

<sup>79</sup> S. *VL* <sup>2</sup>IX, 52–65.

<sup>80</sup> S. Henrik Cornell, *Biblia Pauperum*, Stockholm 1925, S. 164 ff., 133; Gerhard Schmidt, *Die Armenbibeln des 15. Jahrhunderts*, Graz/Köln 1959, S. 42, 96 f.; *Die Biblia Pauperum im Cod. Pal. Lat. 871 der Bibliotheca Vaticana sowie ihre bebilderten Zusätze*, hg. von Karl-August Wirth, Zürich 1982 (= *Codices e Vaticanis selecti* 51). Vgl. dazu Karl-August Wirth, *In einer deutschen Handschrift des 15. Jahrhunderts blättern. Bemerkungen zu einigen Bildern im Cod. Pal. Lat. 871 der Vatikanischen Bibliothek*, in: *Städel Jb. N.F.* 11 (1987), S. 83–116, hier S. 84. Leider ist dieser Zusatz nicht behandelt von Hans Engelhardt, *Der theologische Gehalt der Biblia Pauperum*, Straßburg 1927 (= *Stud. z. dt. Kunstgesch.* 243). Wenn S. 88 f. Engelhardt für die *Biblia Pauperum* den „massiven Teufelsglauben“, den „stark legendären Zug“ und eine Betonung des mariologischen Gedankenkreises hervorhebt, so gelten diese Züge auch für das *Speculum humanae salvationis*.

Spätmittelalter durchaus nicht üblich ist,<sup>81</sup> hat sicherlich etwas mit dem dramatischen ‘In-Szene-Setzen’ auf der Bühne zu tun. Dieses fehlende erzählerische Element unterscheidet *Von Luzifers und Adams Fall* von größeren und kleineren bibelepischen Werken; ein Vergleich der verschiedenen Texte mit Kap. 1 und 2 der biblischen *Genesis* unterstreicht den gewaltigen Abstand zwischen bibelepischen Paraphrasen und *Von Luzifers und Adams Fall*. Auch das nicht-vorhandene Interesse an dogmatischen Themen und Details oder Allegorien<sup>82</sup> des Dichters von *Von Luzifers und Adams Fall* (bzw. dessen Vorgänger), auf das ich bereits hingewiesen habe, gibt einerseits ein gewichtiges, unterscheidendes Merkmal her zu vielen der angeführten Denkmäler. All dies Trennende ist aber andererseits etwas Verbindendes zu den behandelten Spielen. Nur in bezug auf sie decken sich inhaltliche Parallelen gleichzeitig mit formalen und strukturellen, und von diesem Zusammentreffen glaube ich, daß es einem Beweis nahekommt, den zu führen ich mir vorgenommen habe.

## VII

Nachdem ich die Konzeption der Teile I–IV von *Von Luzifers und Adams Fall* in gedrängter Kürze betrachtet habe, will ich mich abschließend und nicht weniger knapp noch der Frage nach dem Zusammenhang dieser ersten vier Teile mit dem fünften, dem ‘Teufelbuch’ widmen, denn zur Konzeption von *Von Luzifers und Adams Fall* gehört auch die ungewöhnliche Fügung, daß auf die Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies sofort das Höllengericht über die Menschheit mit ihrer Vielfalt von Berufen und Verhaltensweisen folgt, der die Vielfalt der Teufel entspricht; ich kenne nur das *Wiener Passionsspiel* als hinreichend genau entsprechende Parallele,<sup>83</sup> wodurch diese aber auch besonderes

<sup>81</sup> Vgl. LCI I, 642 f. Auf der besonders eindrucksvollen Darstellung des Engelsturzes in den Très Riches Heures des Jean Duc de Berry im Musée Condé Chantilly (fol. 64v) z. B. spielt Michael keine erkennbare Sonderrolle. Daß auf der Darstellung des Engelsturzes im *Stammheimer Missale* Michael eine zentrale Position einnimmt, ist ein Einzelfall, der dadurch plausibel erklärt werden kann, daß die Handschrift „in und für die Benediktinerabtei St. Michael in Hildesheim“ geschaffen worden ist; daher wurde „besonderes Gewicht [...] dem Erzengel Michael und dem Klostergründer, dem hl. Bernward (†1022) gegeben“, s. Antiquariatskatalog 5 Dr. Jörn Günther. *Handschriften und Miniaturen aus dem deutschen Sprachgebiet*, Hamburg 1997, S. 22 mit der Abb. auf dem Umschlag.

<sup>82</sup> Vgl. z. B. das Meisterlied im cpg 680 [wie Anm. 76], Nr. 48: Allegorie in Rätselform des Engelsturzes (Kommentar S. 445 f.).

<sup>83</sup> S. o. Anm. 21 und 50 mit dem dazugehörigen Text. Vgl. Rolf Bergmann, *Studien zu Entstehung und Geschichte der deutschen Passionsspiele des 13. und 14. Jahrhunderts*, München 1972 (= *MMS* 14), S. 235–237. Bergmann betont hier sehr stark die Unterschiede der Höllenszene des *Wiener*

Gewicht erhält. Es gibt allerdings einen Unterschied, wenn man von den inhaltlichen Details hier absieht, und der besteht in der Szene (ed. R. Froning), V. 147a–188a, die Bergmann<sup>84</sup> nicht ganz zutreffend überschreibt: „Klage Adams und Evas in der Hölle“<sup>85</sup>; denn in dieser klassifizierenden Zusammenfassung fehlt das entscheidende Moment nach Adams Klage:

*Lucifer dicat:*

170                    *Wiz willecume, Adam!*  
                       *wê, dû leidiger man,*  
                       *du woltez min erbe hân besezzen?*<sup>86</sup>  
                       *vuer in hin, Satanus, vil lieber vrunt,*  
                       *vil tiefe in den hellegrunt!*

und nach Evas Klage heißt es nur noch lakonisch *Et ducatur ad infernum* (ed. R. Froning), V. 188a.<sup>87</sup> Es geht in dieser Szene des *Wiener Passionsspiels* darum, daß Adam – bezeichnender Weise vor Eva – und Eva im Angesicht Luzifers und von ihm als Höllenrichter verurteilt werden. Diese Szene leitet also theologisch vorzüglich und dramaturgisch ganz vortrefflich vom Sündenfall der Menschen zum allgemeinen Höllengericht der Menschen über. In *Von Luzifers und Adams Fall* ist der Übergang, den ich oben vollständig zitiert habe, zwar nicht ganz so elegant und dramaturgisch wirkungsvoll gelöst wie im *Wiener*

*Passionsspiels* zu der in den anderen Spielen (vgl. S. 177) und führt sie darauf zurück, daß hier „der Stoff aus dem Bereich der satirisch-didaktischen Literatur in lateinischer oder deutscher Sprache stammt, die vor allem seit dem 13. Jahrhundert mit Predigten und kleineren oder größeren Lehrdichtungen vertreten ist“ (S. 236). Zur Funktion der Höllenszene äußert sich Bergmann S. 176 nur beiläufig und knapp: „sie veranschaulicht die Folgen des Sündenfalls“.

<sup>84</sup> [wie Anm. 18], S. 362; vgl. Bergmann [wie Anm. 83], S. 176.

<sup>85</sup> Wenn Bergmann [wie Anm. 18], S. 519 im Spielinhaltsregister (Nr. 11) neben diese Szene des *Wiener Passionsspiels* allein aus Arnold Immessens *Der Sündenfall* (ed. F. Krage), Abschnitt 12, V. 2156–2185 stellt, so ist das unzulässig, weil zum einen Luzifers Urteilsspruch bei Immessens nur angedeutet ist (V. 3467), zum anderen die Stellung dieser Szene in der Gesamtkomposition eine völlig unterschiedliche ist, ist sie doch auf drei Stellen verteilt und V. 3545 z. B. David einbezogen, s. Bergmann [wie Anm. 18], S. 369. Adams und Evas Klagemonologe allein erlaubten nicht, die beiden Szenen unter einer Motivnummer zu subsumieren.

<sup>86</sup> Froning und Hennig [wie Anm. 48] geben keinen Hinweis darauf, daß der Vers eine Weise ist und auf einen möglichen Versausfall; das Reimwort *vermezzen* bietet sich an.

<sup>87</sup> Vgl. im *Künzelsauer Fronleichnamspiel* (ed. P.K. Liebenow), V. 412a–424, wo zum Abschluß der Sündenfallszene Adam und Eva von Luzifer in die Hölle verbracht werden (s. Anm. z. St.), oder in Arnold Immessens *Der Sündenfall* (ed. F. Krage), V. 1683a ff., wo zum Abschluß der Szene mit Adams Tod ein achter Teufel Luzifer auffordert, sich Adams Seele zu bemächtigen, was Luzifer dann auch ausführt. Die Szene schließt die Regieanweisung V. 1699a *Hic ducitur adam a diabolis ad infernum*. Vgl. Plate [wie Anm. 71], S. 33, wo das Bildthema ‘Die Seele des sterbenden Adam wird vom Teufel geraubt’ das erste Weltalter nach Seths Paradiesgang abschließt.

*Passionsspiel*; vielmehr besteht hier das ‘Scharnier’ in einem ‘Botenbericht’ des verführenden Teufels Mathalyon (V, 1–16), der an dessen Rede III, 82–87 anschließt. Aber, und hier zeigt sich doch auch ein großes dramaturgisches Geschick, es werden in Luzifers Antwort (V, 17–20) beide Teile verklammert, indem Luzifer das erste Menschenpaar mit dessen gesamter zukünftiger Nachkommenschaft (V, 18 und 20) gewissermaßen in einen Topf wirft und damit das Höllengericht zur konsequenten Fortsetzung der Vertreibung aus dem Paradies erklärt:

‘Adam ist vestoßen  
Mit allen sein genoßen.  
Er ist zú vns gefallen  
Mit weib vnd mit alle. [...]’

Die Überleitung ist also keineswegs so abrupt wie im *Erlauer Magdalenenspiel*, in dem Höllengericht und Magdalenenteil übergangslos, wenn auch nicht willkürlich [s. o. Anm. 35] aufeinander folgen. Diese Szene stellt zwar die literarischen Qualitäten des Verfassers des *Wiener Passionsspiels* unter Beweis, setzt aber nicht die direkte Entsprechung zwischen dem Spiel und *Von Luzifers und Adams Fall* in bezug auf die Konzeption außer Kraft, daß der Sündenfall der ersten Menschen die Sündhaftigkeit des Menschengeschlechts zur unmittelbaren Folge hat.

Mit dieser Konzeption eng verwandt ist, wie mir scheint, die der bereits angeführten ersten beiden nicht typologischen Kapitel des ‘*Speculum humanae salvationis*’. Denn den kleinen Zyklus beschließt als achttes Bild,<sup>88</sup> auf das es jetzt ankommt, eine Darstellung der ‘Sintflut’.<sup>89</sup> Eine Vergleichung beider Denkmäler scheint mir daher zum Verständnis von *Von Luzifers und Adams Fall* förderlich zu sein.

Sieht man sich vergleichsweise den Bilderzyklus des *Hildegard Gebetbuches* [wie Anm. 67] an, so zeigt sich, daß die Konzeption des *Speculum humanae salvationis* und die des *Wiener Passionsspiels* sowie die *Von Luzifers und Adams Fall* keineswegs selbstverständlich und ohne eigenes Profil sind. Denn in dem

<sup>88</sup> Vgl. o. bei Anm. 78. In dem Anm. 80 zitierten Cod. Pal. Lat. 871 fehlt bezeichnender Weise dieses achte Bild, der nicht-typologische Zyklus endet mit der Darstellung der ersten Arbeit der Stammeltern. Das Fehlen dieses Bildes in der *Biblia Pauperum* zeigt aber ganz deutlich, wie wichtig die dargestellte Szene für die theologische Aussage des achttteiligen Zyklus für das *Speculum humanae salvationis* ist.

<sup>89</sup> Vgl. Niesner [wie Anm. 67], S. 44, V. 47–56; S. 178 f. In den Fronleichnamsspielen und -prozessionsspielen ist die ‘Sintflut’ als *figura* zu finden, sie war bühnentechnisch gesehen also auf-führbar, wenigstens aber darstellbar; vgl. Bergmann [wie Anm. 18], S. 519, Nr. 12.

Gebetbuchzyklus folgt auf Schöpfung, Engelsturz und Paradiesgeschichte mit Abrahams „Erwählung und Gesetzgebung“ ein „Präludium zu den Bildern des Neuen Testaments“ (Textband [wie Anm. 67], S. 27a), in dem der Schwerpunkt der theologischen Aussage durch die Wahl der Bildthemen anders gesetzt ist, ganz abgesehen von dem subjektbezogenen meditativen Stil der Gebetstexte im Gegensatz zu dem erbaulich-predigthaften bis objektiv-chronographischen Stil des *Speculum humanae salvationis* (s. o.).

Meister Bertram hinwider, dessen Bildprogramm vom Hochaltar von St. Petri in Hamburg ich [Anmerkung 67] näher beschrieben habe und dessen Werk ich zum Vergleich ein zweites Mal heranziehen kann, setzt nach Schöpfung, Sündenfall und Paradiesvertreibung neue Akzente im anfänglichen Verlaufe der Heilsgeschichte, die Beutler [wie Anm. 67], S. 8 f. wie folgt charakterisiert: „In ihr kommen Gut und Böse zum offenen Widerstreit. Auf die Verehrung Gottes durch Kain und Abel erfolgt die Ermordung Abels durch seinen Bruder Kain, und der Bau der Arche verweist auf die Flut, mit der Gott seine eben geschaffene Welt ihrer Sünden wegen wieder zerstören will. Dem Gehorsam Abrahams, der seinen Sohn Isaak zu opfern bereit ist und Gottes Prüfung besteht, folgt die List Jakobs, der seinen blinden Vater Isaak um den väterlichen Segen und seinen Zwillingbruder Esau um sein Erbe betrügt. Diese sechs Szenen stehen für die Welt des Alten Testaments, des Bundes, den Gott mit den Juden schloß.“ Allerdings sind diese sechs Szenen nur schwerlich auf den genannten sehr allgemeinen Nenner zu bringen; denn für eben diese Bildthemenauswahl weiß ich keine plausible Begründung anzugeben, und daß Beutler mit dieser Charakterisierung das ikonologische Programm Meister Bertrams erschlossen hat, mag ich nicht glauben. Zu einer Bilderbibel als möglicher Vorlage s. Beutler [wie Anm. 67], S. 38, vgl. aber auch den *Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters (KDIH)* II, 15.4.2, S. 227 ff., wo der alttestamentliche Zyklus nach Adams und Evas Erdenleben nur mit fünf Bildern (Bau der Arche Noah, Ende der Sintflut, trunkener Noah, Kains Brudermord, Opferung Isaaks) beendet wird.

Der zentrale Gedanke der ‘Sintflut’, um damit wieder auf das *Speculum humanae salvationis* zurückzukommen, ist, Gen 6, 5–6 entsprechend, die *niuw boshait* (ed. M. Niesner, S. 44, V. 50), mit der der Mensch von neuem beginnt, wider Gott zu handeln und sich zu versündigen, sowie das darauf einsetzende Strafgericht.<sup>90</sup> Allerdings ist damit ein Hoffnungszeichen verbunden in Form des Regenbogens über der Arche als Zeichen des neuen Bundes, aber auch der

<sup>90</sup> Vgl. *Das Zerbster Prozessionsspiel 1507* (ed. W. Reupke), in dem es in unmittelbarem Anschluß an Kains Brudermord ohne nennenswerte Varianten heißt:

Erlösungsbedürftigkeit der Menschheit. Dieser zweite Aspekt fehlt dem 'Teufelbuch' in *Von Luzifers und Adams Fall*; es beherrscht nur der eine, einheitliche Gedanke, daß der Sündenfall durch die gesamte Heilsgeschichte fortwirkt und allerorts, jeder Zeit und bei jedem einzelnen Menschen aktualisierbar ist.

Adams und Evas Sündenfall haben nicht nur die Vertreibung aus dem Paradies zur Folge, sondern auch deren 'Einzug in die Hölle'. Wie nahe es liegt, die Vertreibungsszene mit der Sintflut fortzuführen, wobei die Kontinuität der Sündhaftigkeit das Verbindende beider Szenen ist, zeigen das 'Speculum humanae salvationis' und die Anm. 89 genannten Spiele. Aber gerade das im *Wiener Passionsspiel* und in *Von Luzifers und Adams Fall* 'inszenierte' Adam und Eva betreffende *et ducatur ad inferum* legt es nahe, den gleichen Grundgedanken 'mediengerechter' in Szene zu setzen. Liebenow bemerkt in den Anmerkungen zu V. 61–80 und 413 ff. des *Künzelsauer Fronleichnamspiels*:

Bei allen großen Spielen haben wir die Schauplätze einzuteilen in drei große Gruppen: Himmel, Hölle, Erde. Himmel und Hölle pflegen sich als Extreme gegenüberzuliegen (vgl. die Spielpläne von Luzern und Donaueschingen), während in der Mitte zwischen ihnen die vielfältig untergliederte Erde im Spannungsfeld der beiden Pole liegt.

Himmel und Hölle liegen sich bei den Aufführungen mittelalterlicher geistlicher Spiele meist gegenüber [...]. Luzifer zieht also Adam und Eva von der Pforte des Paradieses weg in Richtung auf die Hölle und damit auf das große mittlere Spielfeld, auf dem sich die irdischen Handlungen abspielen.

Dem Autor des *Wiener Passionsspiels* (ed. R. Froning) hat der Herausgeber 'Selbständigkeit' zugebilligt und, daß er „planvoll gedichtet“ habe (S. 304), Hennig [wie Anm. 48] unterstellt ihm „bewußte kompositorische Absicht“ (S. 15). Da das Höllengericht im *Wiener Passionsspiel* „die älteste Ständesatire im deutschen Spiel“ ist,<sup>91</sup> so ist zu überlegen, ob den Autor nicht auch dramaturgische und

23 *Dy syntflut that gantze werlt vortrincken,  
Dan dy sunde soll allewege vorsinckenn.  
Also bleib der mensche in sunden sweben.*

Vgl. im *Künzelsauer Fronleichnamspiel* (ed. P. K. Liebenow), V. 563 f., im *Egerer Passionsspiel* (ed. G. Milchsack), V. 685–690, in Arnold Immessens *Der Sündenfall* (ed. F. Krage), V. 1700 ff., die direkt an die Anm. 87 zitierte Regieanweisung anschließen. In Jans Enikels *Weltchronik* (ed. Ph. Strauch), V. 1805 ff. treibt der Teufel sogar in der Arche Noahs sein Unwesen und verführt einen Sohn Noahs zum unerlaubten Beischlaf (s. die Anm. 2 und 3 z. St. S. 36 f.; Dunphy [wie Anm. 6], S. 99–107), obwohl Noah an Adams und Evas Vertreibung aus dem Paradies expressis verbis erinnert hat (V. 1893 ff.). Die Kontinuität der ersten Sünde wird so sogar während der Sintflut gewahrt.

<sup>91</sup> S. Rolf Steinbach, *Die deutschen Oster- und Passionsspiele des Mittelalters. Versuch einer Darstellung*

bühnentechnische Überlegungen geleitet haben könnten, die die Möglichkeiten und Anregungen der mittelalterlichen Bühne berücksichtigten und der theologischen Konzeption dienlich machten. Denn unter diesem Blickwinkel betrachtet ist es sehr naheliegend, konsequent sogar, den Bühnenweg vom Paradies zur Hölle insofern zu Ende zu gehen, daß auf den Sündenfall und Brudermord nicht die Sintflut folgt, sondern daß die Szene mitten in der Hölle selbst spielt.

Das Höllengericht im 'Wiener Passionsspiel' kann daher nicht die Reduzierung oder Umformung einer ständisch geordneten Höllenszene sein, wie sie in den Osterspielen üblich ist; es dürfte vielmehr seinerseits das Vorbild für diese Szenen geboten haben. In den meisten deutschen Osterspielen hat sich die 'moderne' ständische Höllenszene durchgesetzt.<sup>92</sup>

Der auf den ersten Blick so befremdlich erscheinende zeitliche 'Sprung' im Verlaufe der Heilsgeschichte vom Sündenfall Adams und Evas auf das Höllengericht der ganzen Menschheit, repräsentiert durch eine Reihe von Einzelvertretern, dürfte uns heute mehr irritieren – vgl. Froning [wie Anm. 48], S. 302 – als die Zuschauer des 14. und 15. Jahrhunderts. Unsere Zeitvorstellungen unterscheiden sich grundlegend von denen des Mittelalters. Dem Unterschied hat sich Gurjewitsch besonders intensiv gewidmet und ihn zusammenfassend sehr eindringlich und instruktiv formuliert:

*und Wesensbestimmung nebst einer Bibliographie zum deutschen geistlichen Spiel des Mittelalters*, Köln/Wien 1970 (= *Kölner Germanist. Stud.* 4), S. 115–120, hier S. 118; vgl. Hennig [wie Anm. 48], S. 15–17; S. 17 f. über den Einfluß des *Wiener Passionsspiels*, insbesondere dessen Höllenszene.

<sup>92</sup> S. Hennig [wie Anm. 48], S. 17. Vgl. auch Meinolf Schumacher, *Der Teufel als 'Tausendkünstler'. Ein wortgeschichtlicher Beitrag*, in: *Mlat. Jb.* 27 (1992), S. 65–76 und ergänzend dazu J. Lutz/P. Perdizet, *Speculum humanae salvationis*, Leipzig/Mühlhausen 1907, Bd. I, 182 f.; Nigel F. Palmer, *Die Zisterzienser und ihre Bücher. Die mittelalterliche Bibliotheksgeschichte von Kloster Eberbach im Rheingau*, Regensburg 1998, S. 81 Abb. 61 (an der Wurzel eines Baumes der Laster sitzt Luzifer, daneben die Beischrift: *dyabolus mille artifex plantator viciorum*); *Schürebrand* (ed. Ph. Strauch), S. 7,10 Lesarten, 12,1; Johannes Kolroß, *Fünferlei Betrachtnisse, die den Menschen zur Buße reizen* (ed. Th. Odinga), V. 667, 1131; *Der geistliche Streit* (ed. Chr. Naser), V. 2075 (des Teufels *liste sint tisenvalt*). Vielleicht hat die Bezeichnung *mille artifex* für Luzifer mit zu der Vervielfältigung, Spezialisierung und Individualisierung der Teufel beigetragen, die ihren Höhepunkt in den zahlreichen Teufelsbüchern des 16. Jahrhunderts gefunden hat. Vgl. auch Gurjewitsch [wie Anm. 93], S. 295. Vergleichbar wäre in Bezug auf Maria Magdalena Mc 16, 9 (s. Kummer [wie Anm. 35], S. XLVIII); denn die dort genannten *septem daemonia* werden in der Tradition spezifiziert und individualisiert; vgl. Conny van den Wildenberg-de Kroon, *Das Welleben und die Bekehrung der Maria Magdalena im deutschen religiösen Drama und in der bildenden Kunst des Mittelalters*, Amsterdam 1979 (= *Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur* 39), z. B. Abb. 3 mit S. 41 u. o. Anm. 35.



Gerade in der Epoche, da die Philosophie Westeuropas die 'Streckung' der Zeit zu einer Linie von unumkehrbaren Abfolgen erreicht hatte, preßte das kollektive Bewußtsein immer noch die Gegenwart mit der Vergangenheit und der Zukunft zu so etwas wie einem zeitlosen Zustand zusammen und war nicht geneigt, zwischen Zeit und Ewigkeit zu unterscheiden.<sup>93</sup>

Man darf die Bedeutung dieses andersgearteten Zeitbewußtseins nicht gering schätzen und hier gewiß in Anspruch nehmen, ermöglicht es doch, den so sprunghaft erscheinenden Handlungsverlauf der hier interessierenden Spiele als einheitlich, glatt gefügt und bruchlos zu verstehen. Im übrigen ist an das Dictum von Ernst Robert Curtius zu erinnern: „Man war im Mittelalter weit davon entfernt, von einem Schriftwerk Einheit des Gegenstandes und innere Geschlossenheit des Aufbaus zu fordern“ (*Europ. Lit. u. lat. Ma.*, 1963, S. 491), dessen ästhetische und strukturelle Implikationen man nicht geringschätzen sollte.

Zu den genannten Spielen wäre nun auch *Von Luzifers und Adams Fall* zu rechnen; in ihm ist die vom Dichter des *Wiener Passionsspiels* entwickelte und traditionstiftende Konzeption beibehalten, das Höllengericht aber, wie in anderen Spielen auch, inhaltlich 'modernisiert' worden, indem eine ebenso ausführliche wie traditionelle Ständekritik den individuellen Witz<sup>94</sup> des älteren

<sup>93</sup> S. Aaron J. Gurjewitsch, *Himmliches und irdisches Leben. Bildwelten des schriftlosen Menschen im 13. Jahrhundert. Die Exempel*, Amsterdam/Dresden 1997, S. 200 f., vgl. S. 215 ff. In meinem Aufsatz *Die 'tumba gygantis' auf dem Wormelner Tafelbild 'Maria als Thron Salomons'*, in: *Westfälische Zs.* 142 (1992), S. 247–275, hier 265–268, bes. S. 267 f. habe ich frühere Überlegungen Gurjewitschs zu diesem Thema aufgegriffen und weiterführend darauf aufmerksam gemacht, daß es für die modernen Begriffe der Zeitstufen 'Vergangenheit', 'Gegenwart' und 'Zukunft' im Mittelalter volkssprachlich keine begrifflichen Äquivalente, bzw. keine Abstrakta gibt. Vgl. noch: *Von den fünf Zeiten vor Christi Geburt*, hg. von Heribert A. Hilgers, München 1980 (= *WPD* 15), S. 11. Einen besonders deutlichen Beleg für das angesprochene Problem bietet Heinrich von Heslers *Apokalypse* (ed. K. Helm), V. 17751–17790, wo die drei Zeitstufen benannt werden: *Der zit heizet eine irgangen* (V. 17765). *Sint nach Cristes gebort Zu der aljungesten vrist Daz komen sal Antecrist, Des kumft wirt sordlich gesen, Swaz da zwischen sal geschen Biz daz sin valsch wirt irkant, Ist kegenwartic genant* (V. 17778–17784). *Die dritte zit ist kumftic Genennet an der heren schrift* (V. 17786 f.). Das Fehlen von abstrakten Begriffen ist offenkundig und mit dem 'Gegenwärtigen' ist offensichtlich Anderes gemeint als heute mit 'Gegenwart'; vgl. Gurjewitsch, S. 216. Keine Rolle für diese Frage spielt im Spätmittelalter die Konzeption einer 7. *aetas* bei Beda, die „gleichsam wie ein ausgegrenzter Teil der Ewigkeit neben den sechs aetates einher läuft, seit Abel, der erste Märtyrer Christi, von seinem Bruder getötet wurde“, s. Gertrud Bodmann, *Jahreszahlen und Weltalter. Zeit- und Raumvorstellungen im Mittelalter*, Frankfurt/New York 1992, S. 195.

<sup>94</sup> S. Steinbach [wie Anm. 91], S. 120.

Dichters verdrängte. Für diesen Ablösungsprozeß ist *Von Luzifers und Adams Fall* ein weiterer, neuer Zeuge, der insofern gewisse Bedeutsamkeit hat, als er räumlich gesehen eine neue Gegend für diese Spieltradition bezeugt. Steinbach [wie Anm. 91] hat bedauernd festgestellt (S. 120):

Es ist ein unglücklicher Zufall, daß WP [Wiener Passionsspiel] und MaP [Maastrichter Passionsspiel], gerade die beiden alten Spiele, die mit Engelsturz und Welterschöpfung beginnen, nur fragmentarisch erhalten sind [...].

Dieser 'unglückliche Zufall' hat den zweien nun ein drittes Fragment hinzugesellt, und das ist im Unglück vielleicht doch ein Glück.

Bergmann [wie Anm. 18] hat gemeint, daß „mit der Möglichkeit von Neufunden auch im Bereich der Spieltexte stets gerechnet werden muß“ (S. 12). Aber er hatte nur Neufunde von Handschriften in Bibliotheken und Archiven im Auge, nicht solche in gedruckten Büchern, den wahren Inedita. Vielleicht gelingen solche Funde bei 'Annäherungen vom Rande' mit unbefangenen Auge leichter, als wenn man vom Zentrum der Erforschung geistlicher Spiele her blickt und urteilt.\*

\* In Trier habe ich Johannes Fournier, Hermann-Josef Müller, Ralf Plate, Andrea Rapp und Johannes Schwind, in Hamburg Heimo Reinitzer und in Göttingen Fidel Rädle dafür zu danken, daß sie sich meinem Manuskript ebenso anregend wie kritisch gewidmet haben; Frau Hannelore Robling, Trier, bin ich zu Dank verpflichtet für die mühsame und Geduld erfordernde Herstellung eines für den Druck geeigneten Manuskripts.