

**Zeitschrift:** Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires  
**Herausgeber:** Empirische Kulturwissenschaft Schweiz  
**Band:** 54 (1958)  
  
**Artikel:** Adams Testament und Tod : Apokryphe und Totentanz im lebendigen Volksschauspiel der Steiermark  
**Autor:** Kretzenbacher, Leopold  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-115246>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 09.12.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## Adams Testament und Tod

Apokryphe und Totentanz im lebendigen Volksschauspiel  
der Steiermark

Von *Leopold Kretzenbacher*, Graz

### I.

Es gehört zu den eindrucksvollsten Begegnungen mit religiöser Volksdichtung in unserer Zeit, der Aufführung eines geistlichen Volksschauspiels in einer innerösterreichischen Bauern- oder Wirtschausstube beizuwohnen. Auf einem kleinen freien Platz gleich neben der Stubentür, kaum 2,5 m im Geviert, ohne Bühne und Vorhang oder Versatzstücke, mitten unter den von drei Seiten andrängenden Zuschauern rollt so ein geistliches Geschehen aus Bibel oder Evangelienbericht, aus Volksbuch oder Legende ab. Volkstümlich zurechtgebogene Kirchenliturgie bestimmt die streng beibehaltene, eigenartig steife Gestik und das mienenspiellose Gehaben, dazu aber auch manches aus dem überlieferten Liedsang der Spieler, die durchwegs der ländlichen Bevölkerung angehören. Bauern, Holzknechte, Handwerker, Eisenbahn- und Strassenarbeiter haben sich die reimgebundenen Verstepte mühsam in Verbindung mit dem eigenartigen ambulando-Stil des Auf- und Abgehens während des stark rhythmisierten Sprechens aus den eigenen Handschriften und aus dem ständigen Vorsprechen und Vor-Agieren der älteren Spieler eingelernt. Nun spielen sie, in kleinen Gruppen von etwa acht bis zehn Rollenträgern, zusamt ihrem Bündel von seltsam unhistorischen Kostümen und Masken und Requisiten umziehend, an Samstagen und Sonntagen im Advent oder in der Fastenzeit rundum in den Dörfern und auf den Einschichthöfen ihres Heimatumskreises. Hier spielen sie ihr geistliches «G'spiel»<sup>1</sup> deshalb, weil ein duldsamer oder gar spielfreundlicher Pfarrer die Aufführung in den geistlichen Sonntagsunterricht seiner «Christenlehre» einbezieht; dort wieder, weil eine ganze Gemeinde die Spieler von weither zu sich gebeten hat und da, weil sich's ein Hof zur Ehre und zum geistlichen Nutzen anrechnet, wenn die Spieler von heute auch zu ihm kämen und mit ihnen die ganze «Freundschaft», die Verwandten und die Nachbarn, so wie es ehemals der Brauch gewesen sei.

Das beliebteste Thema im lebendigen Volksschauspiel der Steiermark und Kärntens ist unzweifelhaft das «Paradeisspiel». Einst hatte es in den Jahrzehnten der Verachtung und Verfolgung des geistlichen

<sup>1</sup> Vgl. V. Geramb, Vom «geistlichen Gspiel» in Steiermark: Zeitschrift des Historischen Vereins für Steiermark 43 (Graz 1952) 152 ff.

Volksschauspiels der Alpenländer, während der Aufklärung zwischen 1760 und der Jahrhundertwende, ja noch drüber hinaus fast bis zum Auftreten Karl Weinholds<sup>2</sup>, der ganzen Gattung den Namen gegeben. Dutzende von Behörden-Currenten gegen die «Paradeisspieler» verengten ihren Lebensraum, da «von Amts wegen derley unanständige Fuerstellung» nicht geduldet wurde, zumal «derley Spieler zu keiner Auferbauung, sondern lediglich nur zur Ärgerniß des Publici Anlaß geben». Die «Paredeißpiller» aber, denen man Masken, Kostüme, Handschriften und die paar verdienten Kreuzer weggenommen hatte, wurden als «solchem Verbotte zuwider Handelnde sogleich arrestirlich angehalten»<sup>3</sup>. Noch heute aber nennen sich die Träger des geistlichen Volksschauspieles in der Steiermark mit Vorliebe «Paradeisspieler».

Auch im lebendigen Spielbrauch der Steiermark und Kärntens gibt es etliche Typen des Paradeisspieles. Die Grundform bleibt im wesentlichen freilich immer die selbe, wie sie bei Hans Sachs vorgebildet erscheint in seiner «Tragedia von schepfung, fal vnd ausstreibung Ade auss dem paradeyss», geschrieben 1548<sup>4</sup>. Während aber das Spiel des steirischen Obermurtales und seiner Kärntner Nachbarschaft rein auf das gesprochene Wort gestellt ist, halten die steirischen Mürztaler und jene aus dem weststeirischen Södingtal an ihrem «gesungenen Paradeisspiel» fest. Das ist jene sehr altertümlich anmutende Art, nach der die priesterlich gekleideten drei «Göttlichen Personen» auf einer Bank mitten unter den Zuschauern sitzend dreistimmig in epischer Breite mit jeweils einem Reimpaar und einem Kehrreim jenen heiligen Bericht von Weltschöpfung, Teufelslist und Sündenfall, vom Gericht über das Urelternpaar und seiner Vertreibung aus dem Paradiese singen, der dann immer wieder nach etlichen Strophen dafür unterbrochen wird, dass nun all das Gesungene auf dem neutralen Spielplatz vor den Füßen dieser Bauern-Dreieinigkeit in lebendiges Spiel übertragen werden kann<sup>5</sup>.

Der tiefe Ernst des gesungenen Schöpfungsberichtes oder der hart auf einander prallenden Streitverse von «Barmherzigkeit» und «Gerechtigkeit», die nach der hohen Theologie des Mittelalters in der

<sup>2</sup> K. Weinhold, Weihnacht-Spiele und Lieder aus Süddeutschland und Schlesien. Graz 1853.

<sup>3</sup> Beide Archivstellen aus L. Kretzenbacher, Lebendiges Volksschauspiel in Steiermark (Wien 1951) 51.

<sup>4</sup> Hans Sachs, Gesammelte Werke, herausgegeben von A. Keller: Bibliothek des Stuttgarter Litterarischen Vereins 102 (Tübingen 1870) 19 ff.

<sup>5</sup> Vgl. Spielerlebnisse und Textschichten-Untersuchungen steirischer Paradeisspiele bei L. Kretzenbacher, Lebendiges Volksschauspiel 41 ff.

«litigatio sororum»<sup>6</sup> die beiden widerstreitenden Wesenseigenheiten Gottes vor der Tatsache des Sündenfalles versinnbilden, der wechselt mit den burlesken Szenen des «Höllischen Rates» und des «Luzifer-Thrones» der Teufel und mit ihren grotesken Bockssprüngen zwischen Dreifaltigkeitsbank, Paradeisbaum und Sünderpaar.

Dann aber ist das Gericht über das Urelternpaar zu Ende. Trotz des brüllenden und heulenden Protestes der Teufelsspieler in der stickig heißen Spielstube verkündet Gottvater seinen Ratschluss, das Menschengeschlecht dennoch, wenn auch nur vor der ewigen Strafe zu bewahren, es durch seinen Sohn, der als priesterlich gekleideter Christusspieler demütig fürbittend vor ihm auf dem Stubenboden gekniet hat, erlösen zu lassen. Hier konnte nun, wie üblich in der Steiermark und in Kärnten, das weihnachtliche Erlösungsthema, also das «Hirteng'spiel» unmittelbar anschliessen oder auch das österliche im Grosspiel der Passion<sup>7</sup>, oder aber es konnte zeitlos gültig das Gleichnis vom Guten Hirten und dem verlorenen Schäflein, der sündigen Menschenseele im gesungenen «Schäferspiel» barocker Herkunft folgen<sup>8</sup>.

Eine ganze Gruppe steirischer Paradeisspiele aber schliesst hier noch einen sehr kennzeichnenden, gesungenen, gesprochenen und gespielten «Totentanz» an, der in den älteren Handschriften wie im lebendigen Spielbrauch als «Testament Adams» geht. Es ist sogar die überwiegende Mehrzahl der vorliegenden Texte, die diesen Abschluss des Paradeisspieles als Übergang zu einem Folgespiel wählt, meist dem «Schäferspiel», das ja selber wieder einen Totentanz («Tod und Schäferin») enthält.

Wir wollen hier dem Schluss eines Paradeisspieles im Frühsommer 1958 in der Weststeiermark beiwohnen. Ganz junge Leute aus den Dörfern Stiwill, Södingberg und Stallhofen haben die nie völlig unterbrochene Tradition aus dem Munde jener älteren Spieler übernommen, denen einst Max Mell zugehört und in seinem «Steirischen Lobgesang» ein Denkmal gesetzt hatte<sup>9</sup>.

Eben hat der Engel auf Gottvaters Geheiss mit einem quergehaltenen Schwerte, so wie es manche Steinbilder des Mittelalters darstellen, das Urelternpaar aus der Spielstube gedrängt. Doch hat er dabei auf den Trost einer Erlösung wenn auch in ferner Zeit nicht

<sup>6</sup> Ebenda 78 ff.

<sup>7</sup> L. Kretzenbacher, Passionsbrauch und Christi-Leiden-Spiel in den Südost-Alpenländern. Salzburg 1952.

<sup>8</sup> Zum Schäferspiel und seinen kulturhistorischen Wurzeln vgl. L. Kretzenbacher, Lebendiges Volksschauspiel 151 ff.

<sup>9</sup> Max Mell, Steirischer Lobgesang (Leipzig 1939) 221 ff.



vergessen. Das singt sie nun nochmals, die «Göttlichkeit», die drei göttlichen Personen, und wiederum im gleichen festen Rhythmus und in der einprägsamen Weise dieses Bauernpsalmes, der durch das ganze Paradeisspiel des Södingtales wie durch jenes des Mürztales zieht:<sup>10</sup>

Dreieinigkei:	Als Adam im Paradies nicht mehr war, Sandt' Gott einen Engel vom Himmel herab. So loben wir Gott im höchsten Thron.  Der ihn getröst' in seinen Leid Und die Erlösung hat prophezeit. So loben wir Gott im höchsten Thron.  Er lebt wohl neunhundertdreissig Jahr, Dass seine Erlösung folget dar. So loben wir Gott im höchsten Thron.  Alsdann macht Adam vor seinem End Seinen Kindern ein Testament. So loben wir Gott im höchsten Thron.
---------------	---

Was sie aber eben gesungen haben, das wird gleich in lebendige Wirklichkeit, sinnennahe und erregend in der einfältigen Darstellung umgestellt. Würdevoll schreiten die Drei Göttlichen Personen aus der Spielstube. Durch die gleiche Tür wankt nun schon der «930 Jahre alte» Adam herein. Nicht mehr aufrecht und weiss, wie ihn Gottvater durch seinen belebenden Hauch von der «Erde», einem weissen, in die Stube gebreiteten Linnen weg aufstehen hatte heissen. Nun ist Adam alt und längst in Schuld gefallen. So trägt er einen breiten, schwarzen Bauernhut, der sein bärtiges Gesicht verdeckt, und einen dunklen Mantel, unter dem freilich noch Hosen, Strümpfe und Schuhe weiss hervorschauen. Tief gebückt wankt Adam herein, in den heftig zitternden Händen eine klappernde «Betten», einen grobkörnigen, grossen Rosenkranz oder eine «Psalterbeten». Und glaubwürdig berichtet er nun den Zuschauern von seinem endlos langen Leben und Hoffen und schliesst daran sein «Testament», den Auftrag an seine Kinder:

«O ihr meine lieben Kinder, ihr habt gar oft und vielmal gehört, wie dass ich in dem Paradeis, in dem Ort der Wollustbarkeit gewesen bin und wegen meinem Ungehorsam in dieses Elend bin verstossen worden. Als ich einst über die Massen sehr betrübt war, sendete mir Gott einen Engel, welcher zu mir sagte, wie aus meinem Stamme ein Mensch soll geboren werden, der uns aus diesem Elend erlösen soll. Darum ihr meine lieben Kinder bittet Gott unablässlich, dass er seine Ver-

<sup>10</sup> Tonbandaufnahmen vom Mai 1957 im Schallarchiv des Steirischen Volkskundemuseums, Graz, Band Nr. 23 und 25.

heissung einmal erfülle. O Erden, eröffne dich! O ihr Felsen, zer-spaltet euch und bringt uns hervor den langgewünschten Messias!»

Hinterdrein aber war schon der Tod zur Tür hereingeschlichen. Graubraunes Sackleinen umschliesst enganliegend seinen Leib. Darauf sind mit weissen Ölfarben und schwarzen Rändern die Ge-beine gemalt. Nur durch die Augenschlitze schaut der Todspieler unablässig auf sein Opfer Adam, das vor ihm herwankt. In der Hand hält der Tod ganz nach der mittelalterlichen Vorstellung vom «grim-mig Tod mit seinem Pfeil» eine holzgeschnitzte Pfeilwaffe, die er un-aufhörlich wie den Zeiger der ablaufenden Lebensuhr dreht. Durch die leinerne Schädelmaske raunt der Todspieler nun in einer Art monotonen Sprechgesanges die Totentanzverse, wobei er ständig dem vor ihm einherwankenden Adam auf den Fersen bleibt. Jeweils gegen Ende des Reimpaarverses sinkt der Sprechgesang um eine Quart ab. Gerade das steigert noch das Unheimliche dieser Szene, deren Text sich inhaltlich jenen Merkversen zu Totentanzfresken und anderen Bilderfolgen anschliesst, wie wir sie vielfach gerade auch aus den Alpenländern seit dem Spätmittelalter her kennen.

Tod:	«Ich bin der grimmige Tod genannt. Den Pfeil trag ich in meiner Hand. Der Pfeil ist eben so stark Und dringt dem Menschen durch Bein und Mark. Hernach bricht man ihm das Leben ab. Dann legt man ihn wohl in das Grab. Er sei jung, alt, arm oder reich, Das ist mir alles gleich. Die kleinen Kinderlein Werden vor mir auch nicht sicher sein. Der Reisende auf der Strass' Hat von mir auch keinen freien Pass. Bürger und Bauerngeschlecht, Ist mir jeder recht. Die päpstliche Heiligkeit Ist von mir auch nicht befreit. Sei's ein Fürst oder Graf oder geistlicher Herr, Alles muss durch mich zu Staub und Asche werden. Adam hat gelebt neunhundertdreissig Jahre, Jetzt stehe ich eben da Und stoss dem Adam das Leben ab.»
------	--

Da war nun der zitternde Adam schon in die Nähe der Türe gewankt und jäh stösst ihm der Todspieler den Pfeil in den Rücken und gibt ihm noch einen Fusstritt, dass der alte Adam unmittelbar zur Tür der Spielstube hinausstürzt. Noch einmal wendet sich der Todspieler in die Spielplatzmitte, seinen Pfeil drohend auf die Zuschauer ringsum gerichtet und rezitiert ebenso monoton wie früher diese Worte, ehe

er mit seinem wiegenden Schritte leise, wie er gekommen war, die Spielstube verlässt:

«Ich habe dem Adam das Leben genommen, was ihm Gott gegeben hat. Hernach wird er ihn schon belohnen, was er Gutes und Böses hat getan.»

Noch einmal betritt die Dreifaltigkeit die leer gewordene Spielstube. Ruhig nehmen die Drei auf der Bauernbank Platz und singen im epischen Berichtliede weiter, was eben geschehen war und was weiter werden soll:

Dreieinigkeit:      «Unterdessen stirbt Adam, der frommen Mann  
Und lasst seine Kinder im Frieden stahn.  
So loben wir Gott im höchsten Thron.  
Es kommt schon die Zeit der Erlösung herzu,  
Da Gottes Sohn Mensch werden tu'.  
So loben wir Gott im höchsten Thron.»

Damit ist aber der Übergang zu einem der nachfolgenden Erlösungsspiele gegeben.

Ähnlich im Darstellungsstil, aber etwas anders im Text und vor allem in den Liedweisen vollzieht sich der Tod Adams im gegenwärtigen Paradeisspiel des Mürztales. Auf dem Bauernhofe des greisen Spielführers Karl Schneller, insgemein Ranner am Eichberg hoch über dem Mürztal in der Gegend von Kindberg wurde es letztmals Mitte Mai 1957 auf Tonband genommen. Zu den drei göttlichen Personen, zu Gottvater, Gottsohn und dem Heiligen Geist, dessen reine Singrolle von einer Frau gespielt wurde, treten im epischen Berichtliede noch ein Spieler der «Gerechtigkeit» mit Römerhelm, mit rotem Wams und weissem Chorrock darunter, eine gewöhnliche Waage wie sonst St. Michael der Seelenwäger<sup>11</sup> sie hält, in der Rechten, dazu eine, hier ebenfalls von einer jungen Frau gesungene und rezitierte «Barmherzigkeit». Zu fünft singt man also in der Spielstube zwischen den Einzelszenen in einer langgezogenen Kirchenliedweise das Berichtlied:

Himmlisches Gericht: «Also wurd' Adam und Eva weiss  
Geschlagen aus dem Paradeis.  
So loben wir Gott schon im höchsten Thron.  
Der Adam weinet also heiss,  
Weil er von keiner Erlösung nichts weiss.  
So loben wir Gott schon im höchsten Thron.»

<sup>11</sup> Vgl. L. Kretzenbacher, Die Seelenwaage. Zur religiösen Idee vom Jenseitsgericht auf der Schicksalswaage in Hochreligion, Bildkunst und Volksglaube, Klagenfurt 1958.

Wieder wankt nun der arme, alte Adam in dunklem Mantel und mit einem schwarzen Hut bekleidet, einen Rosenkranz in den zitternden Händen herein und beginnt zu rezitieren:

Adam: «O ich armer Mann, was hab ich getan, dass ich wegen einen einzigen Apfelbiss in ein so grosses Elend geraten bin? Soll ich denn nie mehr die Hoffnung haben in das Paradeis zu kommen? Soll ich denn all mein Lebtage in dem Tal der Zähren hier verbleiben müssen? O barmherziger Gott, erbarme Dich meiner und strafe mich nicht ewig wegen einer einzigen Sünde.»

Gottvater beauftragt den Erzengel Gabriel, dem Adam die Hoffnung auf Erlösung zu verkünden. Und wieder singt das himmlische Gericht ein paar Strophen und leitet damit zu Adams Testament und Tod über:

Himmlisches Gericht: «Alsdann macht er vor seinem End  
Seinen Kindern ein schönes Testament.  
So loben wir Gott schon im höchsten Thron!»

Adam: «O Ihr meine lieben Kinder, Ihr habt oft und vielfach gehört, wie ich im Paradeis in der Wollust bin gewesen ...» Es sind die gleichen Worte, wie sie auch der weststeirische Adam zu rezitieren hatte. Flehentlich hebt auch der aus dem Mürztal die zitternden Hände gen Himmel und bittet um den Messias. Aber auch hier im Mürztal tritt nun schon der Todspieler von hinten durch die Stubentüre an Adam heran. In einem mit Ölfarben auffallend bunt gefleckten, die ganze Gestalt einhüllenden Maskenkostüm, das einen verwesenden Leichnam darstellen soll, tritt der in diesem Falle über 84 Jahre alte «Tod» den Adam an. Singend beginnt er den Totentanz:

Tod: «Ich Tod von Gott geschicket bin.  
So nimm ich Dir das Leben.  
Dein Leib muss werden wie ein Aas  
Den Würmlein untergeben.  
Mach Dich nur auf und säum Dich nicht,  
Du musst ja heute noch  
Jawohl mit mir auf fremde Strassen.»

In der gleichen Liedweise singt nun Adam dawider:

Adam: «Ach nit, ach nit, Du toter Mann,  
Tu mich nicht hinweg reissen,  
Hab ich gelebt auf dieser Erd so lang,  
Neunhundert Jahr und dreissig,  
Soll ich von all meinen Kinderlein  
In diesem Jahr schon scheiden?»

Und wieder singt der Tod:

«Verlass Du's all Deine Kinderlein,  
Du musst ja jetzt schon sterben.  
Hast Du gelebt auf dieser Erd!  
Solang: neunhundert Jahr und dreissig,  
Das ist eine lange Zeit.  
Dein Lebenslauf ist aus,  
Du musst hin in die Ewigkeit.»

Adam: «Behüt Euch Gott, Ihr lieben Kinderlein,  
Ich muss von Euch schon scheiden.  
Halt's Gott vor Augen stets allzeit,  
Tut's Sünden und Laster meiden.  
Gedenket meiner allezeit  
Und denkt auch ans Sterben,  
Auf dass bereit seid's allezeit  
Den Himmel zu erwerben.»

Hart war der Todspieler während dieser gesungenen Verse, die freilich schon starke «Zersingens»-Erscheinungen zeigen, dem Adam auf den Fersen geblieben, der immer langsam und zitternd auf der schmalen Spielfläche zwischen den Zuschauern im Kreise herumgegangen war. Da wechselt die Szene vom gesungenen Totentanz zum gesprochenen über:

Tod: «Ich als der Tod von Gott gesandt  
Den Pfeil trag ich in meiner Hand.  
Dieser Pfeil ist also stark  
Und dringt dem Menschen durch Bein und Mark  
Und bricht ihm auch das Leben ab.  
Dann legt man ihn ins Grab.  
  
Jung und alt, gross und klein,  
Soll alles meinesgleichen sein.  
Arm oder reich,  
Das gilt mir gleich.  
Bürger und Bauerngeschlecht,  
Das ist mir auch eben recht.  
Der Reisende auf der Strass  
Hat von mir auch keinen freien Pass.  
Der Adam hat gelebt neunhundertdreissig Jahr.  
Das ist eine lange Zeit.  
Sein Lebenslauf ist aus,  
Er muss hin in die Ewigkeit.  
Darum steh ich da  
Und brich dem Adam das Leben ab.  
Ich, der allergewisseste Tod,  
Den man alle Stund und Augenblick zu hoffen hat,  
Ich hab dem Adam das Leben genommen,  
Welches er von Gott hat empfangen.  
Gott wird ihm schon belohnen,  
Was er auf dieser Welt Gutes oder Böses hat getan.»

Damit stösst der Todspieler dem Adam auch hier den Pfeil in den Rücken, dass der Urmensch vornüber durch die Türe aus der Spielstube stürzt<sup>12</sup>.

Verständlicherweise macht dieses unheimliche Umkreisen und Raunen und fremdartig-eintönige Singen des Todspielers in der Stube auf die vielen Zuschauer einen besonderen Eindruck. Wenn die Alten dazu die Hände falten und schweigen, so können sich die Jungen der unangenehm ernsten Stimmung nur durch jähes Auflachen beim Fusstritt des Todes gegen sein Opfer erwehren. Es ist eine jener Stellen im lebendigen Volksschauspiel aus alter Überlieferung, wo es sich heute um das noch wenig beachtete und diskutierte «Problem der Zuschauer», nicht um jenes der Spieler handelt. Wir haben es hier eben tatsächlich mit einer Altüberlieferung zu tun, die seltsam trümmerhaft und dem übrigen Gang der Handlung nur lose verbunden zwischen dem Paradeisspiel, das ja dieser Szene gar nicht bedarf (die steirischen Spiele des Obermurtales kennen sie nicht!) und dem darauf folgenden Volksschauspiel (Hirten- oder Schäferspiel) stehen blieb und von den Spielern anderer Spielkreise aber als fest zugehörig empfunden wird.

## II.

Ausser dem vorgebrachten Mürztaler Spiele<sup>13</sup> und dem eben jetzt im Frühsommer 1958 wieder weitem gespielten Paradeisspiel der Weststeiermark<sup>14</sup> kennen unseren Sonderabschluss mit «Adams Testament und Tod» auch noch die folgenden steirischen Paradeisspiele: Kraubath bei Leoben<sup>15</sup>, Wildalpen im Salzatal<sup>16</sup>, Admont<sup>17</sup>, Donners-

<sup>12</sup> Zur Gesamteinordnung vgl. vorerst L. Kretzenbacher, Totentänze in der ostalpinen Volkskultur: Berichte über die Vorträge auf dem 4. Kongress des Savez udruženja folklorista Jugoslavije zu Warasdin, 1957, Agram 1958 (im Druck).

<sup>13</sup> E. Stepan, Das Paradeisspiel, ein obersteirisches Volksspiel. Wien o.J. (1911). Dazu: P. Rosegger, Das «Paradeisspiel» zu Kindberg: Heimgarten 36 (Graz 1912) 54ff., bes. 57.

<sup>14</sup> A. Schlossar, Deutsche Volksschauspiele. In Steiermark gesammelt. Band I (Halle/S. 1891) 1ff. 311ff. Dazu vgl. K. Mautner in: Wiener Zeitschrift für Volkskunde 17 (1921) 16. Über die Aufführungen der Spieler von Stiwill und St. Oswald bei Plankenwart 1933 vgl. Grazer Volksblatt, Nr. vom 30. März 1932. Versproben aus der weststeirischen Szene bei K. Polheim, Textveränderungen im Volksschauspiel: Germanisch-Romanische Monatsschrift 19 (Heidelberg 1931) 143ff.

<sup>15</sup> Aufgenommen 1916. Handschriftlich in der Sammlung K. Polheim, mit einem Liede «Ich bin der Tod, gesandt von Gott ...». Vgl. K. Polheim, 2. Bericht über die ... Vorarbeiten zur Herausgabe steirischer Volksschauspiele: Akademie der Wissenschaften in Wien, 1918, nr. XVI, 128f.

<sup>16</sup> Vgl. die Proben bei J. Gregor, Das Theater des Volkes in der Ostmark (Wien 1943) 72ff.

<sup>17</sup> J. R. Bünker, Volksschauspiele aus Obersteiermark (Wien 1915) 33f.



bach (in einem rechten Seitengraben des steirischen Mitterennstales)<sup>18</sup> und noch weitere<sup>19</sup>. Unter den älteren steirischen Texten findet sich unsere Szene am ausgeprägtesten im Paradeisspiel aus Vordernberg, wie es Karl Weinhold 1853 nach einer jungen Handschrift aus dem Jahre 1847 veröffentlichte<sup>20</sup>.

Nicht enthalten ist die Szene lediglich im ältesten gedruckt vorliegenden Paradeisspieltext aus der Steiermark, d.i. in jenem aus Fohnsdorf bei Judenburg vom Jahre 1813. Hier ist vielmehr eine zeitkritische, sozialanklägerische Szene vom groben Verwalter eingefügt, den dann der Teufel holt<sup>21</sup>. Desgleichen fehlt die Szene in den gegenwärtig noch regelmässig aufgeführten Paradeisspielen des Obermurtales, hauptsächlich der Spieldörfer Steirisch und Kärntisch Lassnitz und St. Georgen-St. Lorenzen ob Murau<sup>22</sup>. Damit im Zusammenhang verwundert auch das Fehlen dieser Szene im nachbarlich kärntischen Teile der Volksschauspiellandschaft Innerösterreich<sup>23</sup> nicht.

Eine recht eigenartige Sonderstellung nimmt auch hierin der bisher nur handschriftlich vorliegende Paradeisspieltext aus Obdach (südlich Judenburg am Übergang ins kärntische Lavanttal) ein<sup>24</sup>. Hier ist zunächst an die Stelle eines besonderen Todspielers der Teufel Belial getreten, der sich aber dennoch singend so vorstellt:

«Ich Tod von Gott geschicket bin,  
Zu nehmen Dir das Leben,  
Denn es ist verflossen hin,  
Was Dir Gott hat gegeben ...»

Nach dem Gegensange Adams heisst es aber «Tod (tritt auf)»:

<sup>18</sup> Ebenda S. 73 ff. Die Szene: «Adam in seynem Aelter».

<sup>19</sup> z.B. bei C. Reiterer, Zeitschrift «Steirer Seppl» 26 (Graz 1891) 135 f. Leider ohne genaue Ortsangaben, vermutlich aus dem Mitterennstal.

<sup>20</sup> K. Weinhold, wie Anm. 2, 302 ff., bes. 328 ff.

<sup>21</sup> Textabdruck bei V. Geramb, Die Knafl-Handschrift, eine obersteirische Volkskunde aus dem Jahre 1813 (Berlin und Leipzig 1928) 97 ff. (Quellen zur Deutschen Volkskunde, 2).

<sup>22</sup> Texte bei J. R. Bünker, wie Anm. 17, 93 ff. (St. Georgen ob Murau). Der Text aus Steirisch Lassnitz handschriftlich bei R. Pramberger, Volkskunde der Steiermark, Hs. Bd. 16, Niederschrift 1921 nach einer Vorlage von 1893, im Steirischen Volkskundemuseum Graz.

<sup>23</sup> Vgl. L. Kretzenbacher, Die Steiermark in der Volksschauspiellandschaft Innerösterreich: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, NS 2 (1948) 148 ff. Zum Kärntner Spiel vgl. G. Graber, Kärntner Volksschauspiele II, Das Kärntner Paradeisspiel. Wien 1923.

<sup>24</sup> Handschriftlicher Text bei R. Pramberger, Hs. Bd. 16, 1920, nach einer Vorlage aus dem Jahre 1870. Vgl. L. Kretzenbacher, Schlangenteufel und Satan im Paradeisspiel. Zur Kulturgeschichte der Teufelsmasken im Volksschauspiel, im Sammelwerk: Masken in Mitteleuropa, herausgegeben von L. Schmidt (Wien 1955) 72 ff. mit Exkursen über das Obdacher Spiel.

«Verlass Du Deine Kinder hier!  
Auf musst Du Dich schon machen,  
Ich lass Dir ja kein Tag mehr Ruh.  
Dein Leben tu betrachten ...»

Von Belial ist weiter nicht die Rede. Es handelt sich dann lediglich um den üblichen Totentanz zwischen Tod und Adam. Das könnte an sich ein Handschriftfehler sein, doch mehren sich solche Merkwürdigkeiten. Ganz abgesehen davon, dass im Obdacher Paradeisspiel der Ruf Gottes an den gefallen Adam erst nach dem Himmlischen Gerichte des Schwesternstreites zwischen Barmherzigkeit und Gerechtigkeit erfolgt, was ja durchaus sinnvoll ist, da erst die theologisch-dogmatische Grundlage für den Urteilsspruch gegen Adam geschaffen werden muss, ist es z. B. im Schäferspiel aus dem gleichen Obdach so, dass Adam als «Tod» der Schäferin das memento mori entgegen singen muss, wenn sie mit ihm zum Abschluss des Spieles zum Totentanz antritt<sup>25</sup>.

Das Erscheinen des Todes an sich ist theologisch gesehen eine Folge der Sünde und dementsprechend gelegentlich auch in der Renaissance schon vorgebracht. In Jakob Ruff's «Adam und Eva» (um 1550) kommt der Tod sofort nach Evas Apfelbiss und stellt sich in einem Monologe vor: «Ich bin der Tod in d'welt erborn, gemacht von der Sünd und ußerkorn ...»<sup>26</sup> Doch handelt es sich dabei nicht um einen Totentanz in unserem Sinne als Abschluss des Adam-Zyklus. Übrigens erscheint der Tod im Schweizer Spiel des Jakob Ruff ohne das sonst ständig wiederkehrende Attribut des Pfeiles, mit dem z. B. in einem Elsässer Spiel an die Stelle des Todes der Teufel getreten ist und den Menschen bedroht:

«Mein Pfeil isch Gift,  
Wenn er dich trifft,  
Müäsch dich bald ergäwä.  
Wiä mänger Hans  
Fiähr ich zum Tanz,  
Mit mir in die Helle neinfahre»<sup>27</sup>.

Wohl aber tritt der Tod mit seinem Pfeil im 16. Jahrhundert in einem Weihnachtsspiele auf, den Herodes am Spielende damit zu durchbohren<sup>28</sup>. Vor dem 16. Jahrhundert begegnen diese Szenen nirgends im Volksschauspiel.

<sup>25</sup> R. Pramberger, Hs. Bd. 16, S. 417f. Im gleichen Spiel tritt andererseits Adam wieder völlig undogmatisch als Teufel im «Letzten Höllischen Rat» auf, eine Szene, die eine Art Parallelisierung ähnlicher Paradeisspielszenen darstellt. A.e.O. S. 428 vgl. bes. Vers 984ff., also Adam noch nach der Erlösung als Teufel!

<sup>26</sup> Vgl. K. Weinhold, wie Anm. 2, 329, Anm. 1.

<sup>27</sup> J. Bolte, Ein elsässisches Adam- und Evaspiel: Alemannia 17 (1889) 121ff., bes. 123, Vers 231ff.

<sup>28</sup> Vgl. F. Vogt, Die schlesischen Weihnachtsspiele (Leipzig 1901) 293.

## III.

Offenkundig handelt es sich bei dieser Textüberlieferung eines Totentanzes zum Abschluss einiger steirischer Formen des Paradeis-spieles inhaltlich um das Nachleben einer Apokryphe, wie es deren im lebendigen Volksschauspiel der Steiermark mehrere gibt<sup>29</sup>. Es ist schwierig, die unmittelbare Herkunft der Texte zu erkennen. Bei den Singweisen handelt es sich einfach um jenen mehrmals besonders in den altertümlicher verbliebenen Spielformen begegnenden Sprech-gesang, der deutlicher noch als Texte und Gestik auf die sakral-liturgischen Wurzeln des geistlichen Volksschauspieles weist<sup>30</sup>. In der Darstellungsart ist die übliche Wiedergabe des Totentanzes im Sinne eines Umkreisens oder Nachschleichens nach einem Opfer durch den Todspieler nicht verändert. Auch das Kostüm erhielt die überlieferte Form, bei der ein Zusammenhang mit den mittelalterlichen Fresko-bildern unverkennbar ist, wenngleich eine direkte Herleitung zunächst die (heute meist vergessenen) Formen der Todesdarstellungen in den Gross-Spielen des Volksschauspiels<sup>31</sup> und in den bis zur Aufklärungs-zeit überragend wichtigen und geläufigen Figuralprozessionen be-rücksichtigen muss<sup>32</sup>.

Was den Inhalt anlangt, so handelt es sich also um eine Apokryphe. Sie muss auf mannigfachen Umwegen schliesslich in die für solche geistliche Erzählungen immer sehr aufnahmebereite barocke Erbauungsliteratur gekommen sein. Diese wiederum hat sich in vielen Einzelheiten sowohl der Spielüberlieferung als auch der Bilddarstellung etwa des «Geheimen Leidens»<sup>33</sup> Christi als die entscheidende vorstellungsbildende und textgestaltende Zwischenschicht erwiesen.

Für unsere Szene des Adamstestamentes ist wohl unverkennbar eines der bedeutendsten Erbauungsbücher des späteren 17., des ganzen 18., ja noch des 19. Jahrhunderts die Quelle: «Das Grosse Leben Christi» des Kapuzinerpaters Martin von Cochem, das seit 1680 oft

<sup>29</sup> Vgl. z.B. das «Hirtenspiel» mit den Szenen des Räuberüberfalls auf die hl. Familie bei der Flucht nach Ägypten mit dem Dismas-Wunder der Heilung des aussätzigen Dismas-Söhnleins im Badewasser des Jesuskindes. L. Kretzenbacher, Lebendiges Volksschauspiel 140f. Dazu: L. Kretzenbacher, St. Dismas, der Rechte Schächer. Legenden, Kultstätten und Verehrungsformen in Innerösterreich: Zeitschrift des Historischen Vereins für Steiermark 42 (1951) 119ff.

<sup>30</sup> Vgl. die Weisen der steirischen Volksschauspiele bei L. Kretzenbacher, Lebendiges Volksschauspiel, Beiheft.

<sup>31</sup> Vgl. G. Graber, Passionsspiel aus Köstenberg (Graz 1937) Bilder wie z. B. S. 98. 132.

<sup>32</sup> Vgl. L. Kretzenbacher, Barocke Spielprozessionen in Steiermark: Aus Archiv und Chronik. Blätter für Seckauer Diözesangeschichte 2 (Graz 1949) 13ff. 43ff. 83ff.

<sup>33</sup> Vgl. F. Zoepfl, Das unbekannte Leiden Christi in der Frömmigkeit und Kunst des Volkes: Volk und Volkstum. Jahrbuch für Volkskunde 2 (München 1937) 317ff.

aufgelegt wurde<sup>34</sup>. Dieses Erbauungsbuch ist für das süddeutsche geistliche Volksschauspiel im allgemeinen und für das steirisch-kärntische im besonderen von einer geradezu erstaunlichen Bedeutung, wenn man seine Einflüsse bloss auf die Textgestaltung betrachtet<sup>35</sup>. Die weiten Ausgriffe des fabulierlustigen Kapuzinerpredigers und Volksschriftstellers mussten dem Stil seiner zuhörfreudigen und lesehungrigen Zeit entsprechend verständlicherweise auch jene alten Überlieferungen heranziehen, die die Lebensumstände Christi und seiner Vorfahren als Mensch bis zum Urelternpaar romanhaft dartaten. Und da den Menschen im Barock vom Spiel, von der Figuralprozession und von der Predigtantithese her immer das Gegenüber von alttestamentlicher Präfiguration und neutestamentlicher Erfüllung vor Augen stand, hätte Martin von Cochem gar nicht am Erdengang und am Jenseitsschicksal des Urmenschen vorbeigehen können. So nahm er selbstverständlich das legendär überlieferte, apokryphe «Testament Adams» in sein «Grosses Leben Christi» auf. Im 9. Kapitel «Wie über Adam Gericht gehalten vnd er auß dem Paradeyß verstossen worden», in dem «der Streit zwischen der Gerechtigkeit vnd Barmhertzigkeit» als nahezu wörtlich übernommene Vorlage für unser weststeirisches Spiel so breiten Raum einnimmt, begegnen auch diese Abschnitte, aus denen ebenfalls ganze Sätze und jedenfalls der gesamte Grundgedanke in das steirische Paradeisspiel übertragen erscheinen:<sup>36</sup>

«Als einmahls der fromme Ertz-Vatter Adam den Weeg zum Paradeyß ansahe, vnd bey sich bedachte, was für ein grosses Gut er für sich vnd seine Kindskinder verschertzt hatte, da fieng er an bitterlich zu wainen vnd zu sprechen: O mich armen Mann, was hab ich gethan? was für ein grosses Gut hab ich durch einen Apffel-Biß verschertzt. Soll ich dann nimmer Hoffnung haben wieder ins Paradeyß zu kommen? Soll ich dann all mein Lebtag in diesem Thal der Zäher verbleiben müssen? Es wäre kein Wunder, daß ich mich für Layd verrawete,

<sup>34</sup> «Das Grosse / Leben Christi / Oder / Außführliche, Andächtige / Und / Bewegliche Beschreibung / deß / Lebens vnd Leydens vnsers / HErrn JEsu Christi / Und seiner Glorwürdigsten Mutter Mariae. / Sambt aller Ihrer Befreundten ... Erster Theil. / Darin die fürnehmste Ding, so sich von Erschaffung der / Welt biß nach der Verstörung Jerusalems, der Histori deß Alten / vnd Newen Testaments betreffend, im Jüdischen Land zugetragen, vnd in der Bi- / -bel etwas dunckel oder kürztlich beschriben seynd, außführlich erklärt / vnd angezeigt werden. / Sambt einer erschröcklichen Beschreibung deß Jüngsten Ge- / -richts vnd der Höllen. / Anjetzo zum andernmahl in Quarto auffgelegt ... / Authore P. Martino Cochem. Ord. Capuc. / München, Johann Hermann Gelder 1686.

<sup>35</sup> J. J. Ammann, Das Leben Jesu des P. Martin v. Cochem als Quelle geistlicher Volksschauspiele: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 3 (1893) 208 ff.

<sup>36</sup> M. Cochem, 2. Aufl. 1686, 57.

vnd meine Augen auß dem Haupt wainte. O lieber GOtt erbarm dich meiner, vnd straff mich doch nit ewiglich wegen meiner Sünd.»

Beim Abschluss des Kapitels lässt Martin von Cochem den greisen Adam seine Kinder zusammenrufen und sie sein «Testament» vernehmen:<sup>37</sup>

«Zu selbiger Zeit war der fromme Adam schon sehr alt, vnd hatte schon viel hundert Jahr auf die Erlösung gewart; gleichwol verluhre er die Hoffnung nit. Als er aber nun endlich sahe, daß bey seinem Leben nichts wolte darauß werden, vnd fürchtete seine Kinder mögten villeicht die Hoffnung deß Heiß verlieren, da liesse er dieselbige vor seinem Todt-Beth zusammen kommen, tröstete sie, vnd sprach: Ihr meine liebe Kinder, ich hab euch vilmahl gesagt, wie daß ich im Paradeyß der Wollustbarkeit gewesen, vnd leyder durch meinen Vngehorsam in diß Elend verstossen worden. Als ich nun dessentwegen einsmahls über die massen betrübt war, da schickte mir GOtt seinen heiligen Engel, welcher mir gesagt, daß auß meinem Samen würde ein Mensch gebohren werden, welcher vns auß dem Elend erlösen würde. Derwegen meine lieben Kinder bleibt in dieser gewissen Hoffnung, dan GOtt, der nit liegen kan, wird seine Verheissung gewißlich erfüllen. Ob ich schon die Gnad nicht gehabt, vnsern Heyland bey meinem Leben zusehen, so werdet jhr dannoch ohn allen Zweifel diese Gnad haben. Derwegen lebt nur Gottseelig, vnd bittet den lieben GOtt ohn Vnderlaß, er wölle seine Verheissung doch endlich einmahl erfüllen. Also sturbe dieser fromme Vatter, als er neunhundert vnd dreissig Jahr alt war, vnd vermachte seinen Kindern zum Testament die Hoffnung der Erlösung. Auff welche sie sich auch so fast gegründ haben, daß ein jeder vermaint, er wolte die Zeit der Erlösung noch erleben.»

Man sieht, die Übernahme ist stellenweise wörtlich. Darüber darf man sich nicht wundern, wenn man die Wirkung barocker und noch späterer Erbauungsbücher auf das einfache Volk, die Träger des geistlichen Volksschauspiels, etwa im 19. Jahrhundert kennt und Parallelen bis zur unmittelbaren Gegenwart miterleben kann<sup>38</sup>.

Für diesen letztgebotenen Abschnitt nennt Martin von Cochem, entgegen seinem sonstigen Brauch, keine Quelle der ihm zu Gebote ste-

<sup>37</sup> Ebenda 58f.

<sup>38</sup> So hat der 1958 verstorbene Christusspieler des steirischen Obermurtales, der Knoblochbauer von St. Georgen ob Murau in den Text des Passionsspieles eine Prosastelle aus den Visionen der Anna Katharina Emmerich hineingenommen und gegenüber den anderen Spielern durchgesetzt. Es ist die Begrüssung des Kreuzholzes durch den zum Sterben bereiten Jesus, weil den Spieler diese Stelle, die er aus einem modernen Andachtsbuche kennengelernt hatte, so tief ergriffen hatte.



henden hagiographischen Literatur von Homiletikern, Exegeten u.ä. Das wäre auch kaum zu erwarten gewesen. Denn das Wissen um die «930 Jahre» Lebenszeit Adams und sein schmerzliches Entsagen einer Hoffnung auf nahe Erlösung nach dem bösen Erlebnis mit seinem Sohne Kain gehört zum selbstverständlichen Bestand an Überlieferungen im christlichen Abendlande mindestens seit dem Mittelalter, als die Apokryphen auch im lateinischen Westen breitesten Volksschichten bekannt wurden und ihren Niederschlag in Bildzeugnissen, Spieltexten und Legendenromanen fanden. Hier setzt ja die christliche Tradition zunächst lediglich die altjüdische Überlieferung vom Tode Adams fort. Bereits die Genesis (5, 5) weiss, dass Adam im Alter von 930 Jahren gestorben sei<sup>39</sup>. Nach der «Lehre der Väter» im «Buch der Weisheit» (10, 2) wurde er von Gott mit seinem Weibe begnadigt<sup>40</sup>. Diese sehr knappen Angaben wurden nachmals in der hebräischen und in der judenchristlichen Literatur dem Geiste der Apokryphen entsprechend sehr stark erweitert und umgestaltet.

Das «Adambuch» ist es vor allem, das diese Umformung vornimmt und die Grundlage für die gesamte fernere Überlieferung bis weit über das Mittelalter hinaus darstellt. Auf einem Werke jüdischen Ursprunges beruht eine Fülle von äthiopischen, syrischen, syro-arabischen, griechischen, lateinischen und slawischen Bearbeitungen<sup>41</sup>. Neben diesen Fassungen, von denen die syro-arabische «Das Testament Adams» genannt wird<sup>42</sup>, kommt für die lateinisch-westlichen Überlieferungen des Abendlandes vor allem die nahe verwandte Version der «Vita Adae et Evae» als Quelle in Betracht<sup>43</sup>. Hier ist in der lateinischen Version, die vor 730 als Übersetzung einer griechischen Vorlage entstanden war und nachmals weit verbreitet und viel gelesen worden sein muss, schon der ganze Inhalt unserer Spielszene vorgebildet, übrigens ohne weite Abschweifungen vom griechischen Text:<sup>44</sup>

«Nachdem Adam 930 Jahre alt geworden war, sprach er, da er wusste, dass seine Tage zu Ende gingen: Alle meine Söhne sollen sich

<sup>39</sup> «Und Adam war 130 Jahre alt und zeugte einen Sohn, der seinem Bilde ähnlich war, und hieß ihn Seth. / Darnach lebte er 800 Jahre und zeugte Söhne und Töchter, / Daß sein ganzes Alter ward 930 Jahre, und starb.»

<sup>40</sup> «Und brachte ihn aus seiner Sünde und gab ihm Kraft, über alles zu herrschen.»

<sup>41</sup> Vgl. Lexikon für Theologie und Kirche, herausgegeben von M. Buchberger, 1 (Freiburg i.B. 1930) Sp. 89f.

<sup>42</sup> Mit französischer Übersetzung herausgegeben von Renan: *Journal Asiatique* (Paris 1883) 427ff.

<sup>43</sup> Herausgegeben von W. Meyer: *Abhandlungen der Bayerischen Akademie in München, phil.-hist. Cl. XIV/3* (München 1878) 185 und in deutscher Sprache von E. Kautzsch, *Die Apokryphen und Pseudoepigraphen des Alten Testaments* (Tübingen 1900) 506ff.

<sup>44</sup> E. Kautzsch, 516f.



bei mir versammeln, dass ich sie segne, bevor ich sterbe, und mit ihnen rede. Und sie versammelten sich in drei Teilen vor seinem Angesicht am Bethaus, wo sie Gott den Herrn anzubeten pflegten. Und sie fragten ihn: Was ist dir, Vater, dass du uns versammeltest? Warum liegst du in deinem Bett? Da antwortete Adam und sprach: Meine Söhne, es ist mir übel vor Schmerzen. Und alle seine Söhne sprachen zu ihm: Was ist das, Vater, wenn es einem übel ist vor Schmerzen? Darauf sagte sein Sohn Seth: Herr, vielleicht verlangst du nach der Paradiesesfrucht, von der du assest, und liegst darum so betrübt da? Sage es mir, so will ich ganz nahe an die Pforten des Paradieses herangehen, Staub auf mein Haupt streuen und mich vor den Toren des Paradieses zur Erde werfen, in laute Wehklage ausbrechen und den Herrn anflehen. Vielleicht erhört er mich dann und sendet seinen Engel, dass er mir von der Frucht bringt, nach der du verlangst. Adam antwortete und sprach: Nein, mein Sohn, ich verlange nicht darnach, sondern Schwäche und grossen Schmerz empfinde ich an meinem Leibe. Seth antwortete: Was ist Schmerz, Herr Vater? ich weiss es nicht; aber verhehle es uns nicht, sondern sage es uns! Da antwortete Adam und sprach: Hört mich an, meine Söhne. Als Gott uns schuf, mich und eure Mutter, setzte er uns ins Paradies und gab uns alle fruchtbringenden Bäume zu essen, aber er verbot uns: Vom Baume der Erkenntnis des Guten und Bösen, der inmitten des Paradieses steht, von dem dürft ihr nicht essen! Gott gab aber einen Teil des Paradieses mir und (den andern) eurer Mutter: die Bäume des östlichen Teils und desjenigen, der gen Norden gelegen ist, gab er mir, und eurer Mutter gab er den südlichen und den westlichen Teil. Gott der Herr gab uns zwei Engel zu unserer Bewachung. Die Stunde kam, da die Engel hinaufgingen, vor Gottes Angesicht anzubeten. Als bald benutzte der Widersacher, der Teufel die Gelegenheit, da die Engel abwesend waren. Und der Teufel verführte eure Mutter, dass sie ass vom unerlaubten Baum. Und als sie gegessen hatte, gab sie mir davon. Und als bald geriet Gott in Zorn über uns und der Herr sprach zu mir: Weil du von meinem Gebot abgewichen bist und mein Wort, das ich dir bekräftigt hatte, nicht gehalten hast, siehe, so will ich über deinen Leib bringen 70 Plagen; mit mancherlei Schmerzen von Kopf, Augen und Ohren bis zu den Fussnägeln, an allen Gliedern sollt ihr gequält werden. Dies hat Gott zur Geisselung bestimmt. Dies alles aber hat Gott gesandt über mich und alle unsere Nachkommen.»

Breit schweift der apokryphe Text aus in der Erzählung vom Schmerz Evas über Adams Leiden, vom Weg Evas und ihres Sohnes

Seth nach dem Paradiese, wie sie wieder von der Schlange angefallen und gebissen werden und wo sie um «das Öl der Barmherzigkeit» für Adam bitten, das doch verweigert wird. Dafür erhalten sie die Weissagung des Erzengels Michael, dass Adam nach sechs Tagen sterben müsse<sup>45</sup>.

«Und wie der Erzengel Michael vorausgesagt hatte, nach sechs Tagen kam Adams Tod. Als Adam merkte, dass seine Todesstunde nahte, sprach er zu allen seinen Söhnen: Seht, ich bin 930 Jahre alt; wenn ich nun gestorben bin, so begrabt mich gen Tagesaufgang in der Gegend jener Wohnung. Und es geschah, da er seine Reden alle beendet hatte, gab er den Geist auf. Da verfinsterten sich Sonne, Mond und Sterne sieben Tage lang.»

Soweit also das lateinische «Adambuch»<sup>46</sup>. Wenn es darin heisst, «da kam Adams Tod», so konnten Miniaturen, Bildhauer und Hagiographen das wohl nur sehr wörtlich nehmen und den Tod als Gestalt den kranken Adam umschleichen und niederstechen lassen. Allerdings ist die Szene von Adams Tod in der mittelalterlichen Kunst gar nicht sonderlich häufig vertreten. Die Zugaben des legendären Adamschicksals zum überlieferten Adam- und Eva-Zyklus, soweit sie sich auf die Schicksale nach der Vertreibung aus dem Paradies beziehen, begegnen in Frankreich schon im späteren 13. Jahrhundert, in Deutschland jedoch erst nach der Mitte des 14. Jahrhunderts<sup>47</sup>. Hier ist es vor allem die letzte Hoffnung Adams, durch seinen ins Paradies gesendeten Sohn Seth «das Öl der Barmherzigkeit» zu erlangen. So auf dem südlichen Hauptportal der Heilig-Kreuz-Kirche zu Gmünd (nach 1351), wo als Abschlussbild der Genesis-Reihe Adams Tod dargestellt wird<sup>48</sup>. Abweichend von den Apokryphen hat Seth hier doch von einem Engel einen Becher voll des ersehnten «Öles der Barmherzigkeit» erhalten<sup>49</sup> für Adam, der in der Portalplastik auf dem Sterbebette liegt, von Eva betreut.

<sup>45</sup> Ebenda 524.

<sup>46</sup> Zu den Adambüchern vgl. auch noch die Ausgabe von H. Petermann, Das Adambuch der Mandäer. Leipzig 1867.

Dazu B. Marmelstein, Adam. Ein Beitrag zur Messiaslehre: Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes 35 (1928) 242 ff.

<sup>47</sup> Vgl. O. Schmitt, Reallexikon der Deutschen Kunstgeschichte I (Stuttgart 1937) 144.

<sup>48</sup> Ebenda Abb. 14.

<sup>49</sup> Vgl. die Verweigerung in der Legenda aurea des Jacobus de Voragine, Ausgabe von A. Graesse, 3. Auflage (Breslau 1890) 243 (cap. LIV, De resurrectione domini): «... tunc Seth dicit: cum ivissem ad portas paradisi rogare dominum, ut transmitteret mihi angelum suum, ut daret mihi de oleo misericordiae, ut iungerem corpus patris mei Adae, cum esset infirmus, apparuit Michael angelus dicens: noli laborare lacrymis orando propter oleum ligni misericordiae. Quia nullo modo poteris de illo accipere, nisi quando completi fuerint quinque millia quingenti anni ...»

Auch die weit ausschwingende deutsche Verserzählung der Adamslegende in der Wiener Lutwin-Handschrift des 14. Jahrhunderts weiss nur vom Ölzweig, den Seth aus dem Paradiese erhielt. Dieser Ölzweig wird wachsen und später nach mannigfachen apokryphen Schicksalen zu Christi Kreuz gezimmert werden<sup>50</sup>. Aber das deutsche Adambuch von Lutwin enthält doch die Szene von Adams Testament und Tod am frühesten ungefähr in jener Form, wie sie uns heute im Volksschauspiel der Steiermark begegnet. Adam versammelt seine Kinder, ermahnt sie und ordnet an, wie man ihn begraben solle, und stirbt. Völlig persönlich gedacht kommt der «grimme Tod» und bricht ihm das Herz:<sup>51</sup>

«Un do es nohete mitten tage  
Adam der halbtodte man  
Blickete die kint mit jomer an;  
Er clagete mit grossen leiden,  
Das er sich wolte scheiden  
Von sines selbes smertzen,  
Den er leit von hertzen.  
Er sprach: 'lieben kindelin,  
Verendet sint die tage myn.  
Ich bin, als ich han gezalt,  
Nuwenhundert vnd drissig jor alt.  
Nu bitte ich, lieben kint, als ich  
Sterbe, so begrabent mich  
Ostern gegen der sunnen schin'.  
Hiemitte er die hende sin  
Gegen got zu hymel bot.  
Ime brach der gryme dot  
So er jemerlichen schrey:  
'Hertze' sprach er 'brich enzwey,  
Das ich sterbe an dirre frist,  
Wanne myn leben unnütze ist!' ...»

Dennoch ist das kein «Totentanz», weder einer im literarischen noch einer im ikonographischen Sinne. Wir wissen überhaupt nicht, wann die Szene zum erstenmal im Abendlande auch dramatisch dargestellt worden ist. Sie fehlt, soweit wir sehen, völlig im mittelalterlichen geistlichen Drama, etwa im anglonormannischen Mysterium des 12. Jahrhunderts, im «Adamsspiel»<sup>52</sup>. Hier muss Adam vielmehr mit Eva das Feld bebauen, in das der Teufel Unkraut und Dornen sät,

<sup>50</sup> Vgl. Fr. Kampers, Mittelalterliche Sagen vom Paradiese und vom Holze des Kreuzes Christi. Köln 1897. Dazu W. Meyer, Die Geschichte des Kreuzholzes vor Christus: Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften I. cl., XVI, München 1881.

<sup>51</sup> K. Hofmann und W. Meyer, Lutwins Adam und Eva: Stuttgarter Litterarischer Verein 153 (Tübingen 1881) 96, Vers 2936ff.

<sup>52</sup> K. Grass, Das Adamsspiel. Anglonormannisches Mysterium des 12. Jahrhunderts (Romanische Bibliothek, 6), 3. Aufl. Halle/S. 1928.

worüber Adam in «lamentationes» ausbricht. Später führen Teufel Adam und Eva in Ketten «ad infernum»<sup>53</sup>.

Vor allem aber fehlt die Szene von Adams Tod in einem der auch textlich, nicht nur aufbaumässig wichtigsten Vorstufen des volkstümlichen Paradeisspieles, nämlich in Hans Sachsens «tragedia von schöpfung, fal und ausstreibung Ade auss dem paradeyss». So weitgehend ansonsten die Einflüsse des Hans-Sachs-Spieles auf die Textgestaltung der innerösterreichischen Paradeisspiele sind<sup>54</sup>, unsere Sonderszene muss mittelalterliches Texteserbe genannt werden, das aber nicht auf direktem Wege einer Entwicklung im Rahmen der Mysterienspiele zur Vorgeschichte der Welterlösung herein kam, sondern vermutlich erst im Barock aus der Legenden- und Apokryphenüberlieferung neu zuwuchs.

Wohl war der «Tod Adams» als Thema auch den Spieldichtern der entscheidenden Erscheinungsform der barocken Theatergeschichte, nämlich dem Jesuitendrama nicht fremd. Zu Sitten (Sion) im Wallis wurde z.B. noch zwischen 1750 und 1800 im Jesuitenkolleg «Der Tod Adams» aufgeführt, wobei sich auch ein handschriftlicher Text erhalten hat<sup>55</sup>. Das aber fällt sehr spät. Früher jedoch begegnen nur vereinzelte Stücke<sup>56</sup> ohne jene nachweisbare Direktwirkung auf das Volksschauspiel, die sonst sehr häufig und nicht zuletzt gerade auch im südostalpinen Raum der Volksschauspiellandschaft Innerösterreich zutage tritt<sup>57</sup>.

<sup>53</sup> A.e.O. S. 29f.: «Tunc veniet diabolus et tres vel quatuor diaboli cum eo, deferentes in manibus chatenas et vinctos ferreos, quos ponent in colla Ade et Eve. Et quidam eos impellent, alii eos trahent ad infernum; alii vero diaboli erunt iuxta infernum obviam venientibus et magnum tripudium inter se facient de eorum perdicione; et singuli alii diaboli illos venientes monstrabunt, et eos suscipient et in infernum mittent; et in eo facient fumum magnum exsurgere et vociferabuntur inter se in infero gaudentes, et collident caldaria et lebetes suos, ut exterius audiantur. Et facta aliquantula mora exhibunt diaboli discurrentes per plateas; quidam vero remanebunt in inferno.»

<sup>54</sup> Vgl. zum Hans Sachs-Einfluss in der Renaissanceschicht des steirischen Paradeisspieles den Text: L. Schmidt, Das Triebener Paradeisspiel: Wiener Zeitschrift für Volkskunde 47 (1942) 53 ff.

<sup>55</sup> Vgl. A. Carlen, 250 Jahre Studententheater im deutschen Wallis. 1600–1800 (1850). Sitten 1950 (gleichzeitig erschienen in: Vallesia, Jahrbuch der Walliser Kantonsbibliothek, des Staatsarchives und der Museen von Valeria und Majoria, 5, Sitten 1950) 359.

<sup>56</sup> Wenn die Eintragungen in Jesuitendiarien wie etwa 1561 zu Prag lediglich besagen: «Actio de Adamo» oder 1654 zu Hildesheim «Adamus e Paradiso eiectus» [J. Müller, Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge vom Anfang (1555) bis zum Hochbarock (1665), II. Band (Augsburg 1930) 44 und 81], so ist das für eine Inhaltbeurteilung zu wenig. Das Adam-Thema gehört nicht zu den oft wiederholten Jesuitendramen der Frühe und der Blütezeit.

<sup>57</sup> Vgl. an Direktnachwirkungen: L. Kretzenbacher, Magdalenenlegende und Volksschauspiel: Beiträge zur Volkskunde Tirols. Wopfner-Festschrift, II. Teil, herausgegeben

In das Volksschauspiel der Steiermark und ihrer Nachbarlandschaften aber kam die Szene offenkundig auf Grund zweier Komponenten: einmal textlich aus der Vorliebe noch der barocken Hagiographen für die Apokryphen überhaupt und zum andern darstellungsmässig aus der Rückwirkung des sehr häufig auf das Paradeisspiel folgenden Schäferspieles, das den Totentanz (Tod und Schäferin) nicht bloss als Zugabe wie das Paradeisspiel, sondern wesensmässig enthält. Das hatte auch C. Klimke schon erkannt.

In drei Stufen baut sich das Parabelspiel vom Guten Hirten und dem verlorenen Schäflein in Gestalt der Schäferin als der Seele des Menschen auf: der Teufel als Verlockung, im steirischen Spiel als schmukker Jäger, der «Wildschäfer» genannt, verlangt Einlass bei der Schäferin und erhält ihn. Sie fällt in Sünde. Nach dem Wildschäfer versucht Christus, der Gute Hirt sein Schäflein zu finden. Wohl klopft auch er singend an, doch die Schäferin weist ihn zurück. Später stösst sie ihn, von Satan und vom Wildschäfer gemeinsam dazu ermuntert, gar noch mit einem Stock von sich. Da kommt es nun zur dritten Begegnung: der Engel kündigt den Tod an. Gleich darauf wird er die Schäferin umtanzen: ein mittelalterlicher *memento-mori*-Ruf und dann ein gesungener und später gesprochener Dialog zwischen dem «grimmig Tod mit seinem Pfeil», der fortwährend die Schäferin umkreist, und dem Mädchen, das wie gebannt in der Spielplatzmitte steht, die Hände abwehrend gegen den Tod erhoben. So lange währt dieser Totentanz, bis die Seele alle Nichtigkeit der Erde erkennen muss und sich zu Busse und Sterben bereit findet.

Bei der seit dem Barock in den innerösterreichischen Alpenländern so häufigen Verbindung von Paradeis- und Schäferspiel wird eine Rückwirkung dieses besonders ausgeprägten Totentanzes «Tod und Mädchen» auf das Paradeisspiel durchaus verständlich. Passt sich doch diese Szene der legendar-apokryphen Überlieferung vom Adamschicksal so gut an. Und überhaupt scheint hier im innerösterreichischen Volksschauspiel eine besondere Vorliebe für die «Totentänze» nachzuwirken. Die Form begegnet seit dem Barock häufig genug auch in anderen Volksschauspielthemen: aus renaissancehafter Wurzel ist das Spiel vom Reichen Prasser und vom Armen Lazarus schliesslich

---

von K. Ilg (Innsbruck 1948) 219ff.; L. Kretzenbacher, Jesuitendrama im Volksmund. Zum Thema von der getreuen Frau in Ballade und Sage, auf dem Barocktheater und im Volksschauspiel: Volk und Heimat. Geramb-Festschrift (Graz 1949) 133ff.; dazu H. Moser, Ein Volksschauspiel von der getreuen Frau Ansberta: Blätter für Heimatkunde 28 (Graz 1954) 39ff.; L. Kretzenbacher, Der Graf von Backenweil. Ein Heimkehrerspiel auf dem steirischen Barocktheater: Festschrift für J. F. Schütz (Graz 1954) 101ff.

zu einer Szenenreihe der sieben Hauptsünden aufgestiegen, in denen sich symbolische Vertreter der «Todsünden», etwa Hoffart, Geiz, Unkeuschheit, Trägheit, jeweils dem Tod gegenüber sehen. Aus dem Totentanz der einzelnen sozialen Stände in der mittelalterlichen Auffassung ist hier sozusagen ein Totentanz der Moralbegriffe geworden<sup>58</sup>. Ähnlich ist auch das steirische «Spiel vom Verstockten Sünder»<sup>59</sup>, der «Bauernjedermann»<sup>60</sup> der innerösterreichischen Volksschauspielüberlieferung letztlich ein Totentanz, ganz abgesehen von solchen Spielen wie der «Kärntner Totentanz» oder die «Komödie von dem grimmigen Tod»<sup>61</sup>, die beide textlich weitgehend übereinstimmende Gegenstücke im lebendigen Volksschauspiel der Steiermark haben. Sind diese Totentänze vermutlich von der Bildkunst des Spätmittelalters und seiner Totentanzüberlieferung in Bildreihen und vado-mori-Gedichten beeinflusst, so kommt der Totentanz des steirischen Paradeisspiels mit «Adams Testament und Tod» aus dem Erbe der Apokryphen über barocke Vermittlung der Erbauungsbücher ins lebendige Volksschauspiel unserer Tage.

<sup>58</sup> L. Kretzenbacher, Die steirisch-kärntischen Prasser- und Hauptsündenspiele. Zum barocken Formwandel eines Renaissancethemas und dessen Fortleben im Volksschauspiel: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, NS I (1947) 67ff.

<sup>59</sup> Vgl. L. Kretzenbacher, Lebendiges Volksschauspiel in Steiermark 248ff.

<sup>60</sup> G. Graber, Kärntner Volksschauspiele II (Wien 1923) 35 ff.

<sup>61</sup> G. Graber, Der Kärntner Totentanz. Komödia von dem grimmigen Tod (Deutsche Hausbücherei, 129). Wien 1924.