

Sonderdruck aus:

Das Geistliche Spiel
des europäischen Spätmittelalters

Herausgegeben von Wernfried Hofmeister und Cora Dietl
unter redaktioneller Mitarbeit von Astrid Böhm

Reichert Verlag Wiesbaden 2015
ISBN 978-3-95490-093-0

Inhaltsverzeichnis

Sieglinde Hartmann: Vorbemerkung/Preface	VIII–IX
Wernfried Hofmeister und Cora Dietl: Vorwort der Herausgeber	1–2
Abkürzungen	3

Geistliche Spiele im sozialen und regionalen Kontext

Roman Reisinger (Salzburg) <i>Laude drammatiche e rappresentazioni sacre</i> Zu Tradition und regionaler Vielfalt des Geistlichen Spiels in Italien	4–18
Aneta Bialecka (Wien) Verhandlungen der <i>communitas</i> . Inszenierung und soziale Repräsentation der Gemeinschaft im Kontext der Wiener Fronleichnamsspiele	19–34
Reinhard Hahn (Jena) Thüringen als Spiellandschaft	35–58
Klaus Wolf (Augsburg) Alte und neue Methoden der Lokalisierung geistlicher Spiele. Eine kritische Überprüfung am <i>Sankt Galler/Mittelrheinischen/Wormser Passionsspiel</i>	59–68

Feier und Spiel: Aspekte der Aufführung

Johannes Janota (Augsburg) <i>Miranda sunt, que vidimus</i> . Zur Konkurrenz zwischen Marien- und Apostelfeier in den lateinischen Osterfeiern	69–80
Verena Linseis (München) Eingemeindungen des Sakralen Grenzüberschreitende Heiligkeit im Jüngerlauf der Osterspiele	81–92
Stefan Engels (Graz) <i>Poenitentiam agite</i> . Über die Realisierung mittelalterlicher geistlicher Spiele	93–102
Stefan Morent (Saarbrücken) Zur <i>Wolfenbütteler Marienklage</i> und ihrer Aufführungspraxis heute Ein Werkstattbericht	103–112
Glenn Ehrstine (Iowa City, USA) <i>Ubi multitudo, ibi confusio</i> Wie andächtig war das Spielpublikum des Mittelalters?	113–131
Ursula Schulze (Berlin) Teufel und Juden. Dramaturgische Strategien in der Hessischen Passionsspielgruppe	132–147

Stefan Engels

Poenitentiam agite

Über die Realisierung mittelalterlicher geistlicher Spiele

Die Salzburger Virgilschola¹ hat in der Vergangenheit mehrere spielartige Konzerte aufgeführt, die halbszenisch oder szenisch als ‚liturgische Spiele‘ zu bezeichnen sind. Der Charakter dieser Spiele ist Gegenstand der folgenden Überlegungen.

Das Ensemble „Salzburger Virgilschola“ wurde 1983 vom Verfasser dieses Beitrages gegründet. Benannt ist die Choralschola nach dem aus Irland stammenden Hl. Virgil, der von 746–784 Bischof von Salzburg war und dort die erste Kathedrale erbauen ließ. Die zusätzliche Bezeichnung „Ensemble für mittelalterlichen Choral“ soll andeuten, dass das Repertoire der Schola über die sogenannten authentischen Gesänge des Gregorianischen Chorals bis zum 10. Jahrhundert hinausgeht und sich auch mit geistlicher einstimmiger Musik der späteren Zeit (Hymnen, Tropen, Sequenzen, Cantionen, Reimoffizien etc.) mit besonderer Berücksichtigung des Salzburger Repertoires beschäftigt.

Um die Arbeitsweise der Schola zu verstehen, betrachten wir den Werdegang eines Konzertprogrammes und hier zunächst den Umgang mit den überlieferten musikalischen Quellen. Der wissenschaftliche Zugang zu den Quellen unterscheidet sich von der praktischen Umsetzung grundsätzlich. Die praktische Realisierung von Musik ist die schöpferische Leistung eines Musikers, einer Musikerin; die wissenschaftliche Aufarbeitung ist Gegenstand der historischen Musikwissenschaft als geisteswissenschaftliche Disziplin.² Für die Praktiker ist das Studium der Quellen nicht Selbstzweck, sondern dient der praktischen Anwendung für die Interpretation eines Stückes. Die Aufführungspraxis steht dabei im heute und jetzt. In diesem Sinn unterscheidet sich der Zugang ganz wesentlich von der wissenschaftlichen Aufarbeitung durch Musikhistoriker. Die historische Musikwissenschaft ist für ausübende Musiker insofern von Bedeutung, insoweit sie den Interpreten Hilfen zur Aufführungspraxis gibt. Die historische Musikwissenschaft hingegen braucht bei ihren Untersuchungen keinerlei Rücksichten auf aufführungspraktische Gegebenheiten zu nehmen, sondern kann sich ihrem Forschungsgegenstand weitgehend unbefangen nähern. Besonders gilt dies für mittelalterliche Quellen. Nehmen wir als Beispiel die Melodien für den liturgischen Gebrauch im Gottesdienst auf Liniennotation³ und die Lie-

1 Siehe unter www.virgilschola.org.

2 Näheres bei S. Engels, 2007.

3 Dazu zählen neben den Melodien des authentischen Gregorianischen Chorals auch Neukompositionen, Tropen, Sequenzen, Reimoffizien, Cantionen und geistliche Lieder in der Volkssprache.

der der Troubadours, Trouvères und Minnesänger. Sie sind in der Regel einstimmig und ohne genaue rhythmische und andere aufführungsrelevante Angaben (etwa Tempo oder Dynamik) überliefert. Dies bedeutet für eine klangliche Realisierung, dass die von der historischen Musikwissenschaft in Transkriptionen oder Editionen bereitgestellten Gesänge zunächst für die Praxis bearbeitet werden müssen, bevor man sie ausführen kann. Die Verbindung von Wissenschaft und Praxis, also die Umwandlung von wissenschaftlicher Erkenntnis in klingende Realität,⁴ erfolgt dabei über drei Schritte:

- Rekonstruktion, Restitution (wissenschaftliche Übertragung)
- Interpretation (praktische Edition)
- Präsentation (Ausführung)

Wichtig dabei ist, dass sich die wissenschaftliche Edition von einer praktischen Ausgabe wesentlich unterscheidet.⁵

Bei der musikalischen Realisierung kann man sich durchaus an überlieferten mittelalterlichen Praktiken orientieren, auch wenn wir über nicht allzu viele Informationen zur mittelalterlichen Aufführungspraxis verfügen. Einstimmige Melodien können in parallelen Oktaven, Quinten oder Quartan gesungen werden. Borduntöne (Liegetöne) können den Gesang stützen, ähnlich wie bei einer Drehleier oder einem Dudelsack. Schließlich kann – etwa an hohen Festtagen – auch improvisatorisch eine zweite Stimme hinzugefügt werden, vor allem, wenn es sich um einen solistischen Vortrag handelt. Regeln für die Realisierung einer solchen Zweistimmigkeit (*diaphonia* oder *organum*) finden sich in den Schriften mittelalterlicher Musiktheoretiker, angefangen bei der *Musica enchiriadis* (zweiten Hälfte bzw. Ende des 9. Jahrhunderts) über Guido von Arezzo (um 992–1050?) im 18. und 19. Kapitel seines um 1025/26 entstandenen Hauptwerkes *Micrologus* bis zu Johannes Cotto (Affligemensis) und anderen,⁶ die sich als Vorlage für die Konzeption eines Organums verwenden lassen, einer zweiten Stimme, wobei diese nicht überliefert oder bezeugt sein muss.

Bei der szenischen Ausführung steht für die Salzburger Virgilschola ebenfalls das Mittelalter Pate. Ausgangspunkt ist der damalige gottesdienstliche Ritus. Ritual und Spiel stehen dabei in einem gewissen Zusammenhang,⁷ denn die Gottesdienstfeiern der christlichen Kirchen enthalten bereits dramatische Elemente und können selbst als ‚heiliges Spiel‘ aufgefasst werden. Von Interesse sind hier liturgische Prozessionen im Jahreskreis, nämlich zu Lichtmess, am Palmsonntag und in der Liturgie des *Triduum Sacrum* vom Gründonnerstag bis Karsamstag, sowie die Feierlichkeiten am Ostersonntag. Sie erinnern an bestimmte Begeben-

4 Dies kann durchaus durch ein- und dieselbe Person erfolgen, die allerdings die Quellen einmal unter wissenschaftlichem Gesichtspunkt und einmal unter praktischem Gesichtspunkt zu bearbeiten hat.

5 Nach einer wissenschaftlichen Ausgabe mit ihrem kritischen Apparat kann man in der Regel nicht musizieren; eine praktische Edition hingegen ist bereits Interpretation und für eine wissenschaftliche Beschäftigung mit der Quelle nicht geeignet.

6 Siehe R. Bernagiewicz, 2012, H. H. Eggebrecht [u. a.], 1984.

7 Dies ist schon in den Riten antiker Mysterienkulte nachweisbar. Vgl. S. Felbecker, 1995.

heiten im Leben Jesu, wie es in den Evangelien geschildert wird (Darbringung im Tempel an Lichtmess, Einzug in Jerusalem am Palmsonntag, Tod und Auferstehung in der Karliturgie und an Ostern) und vergegenwärtigen sie durch bestimmte dramatisierende Elemente wie symbolische Handlungen, Gesten oder Gesänge. Bei der Prozession am Palmsonntag beispielsweise vertritt die Gemeinde das damals in Jerusalem anwesende Volk, der Bischof, auf einem Reittier sitzend, vertritt Christus. Dabei geht es natürlich nicht um eine Theateraufführung in unserem Sinn. Die historische Situation des Einzugs in Jerusalem wird vielmehr in die Gegenwart versetzt: Der Einzug Christi geschieht jetzt, und alle nehmen daran teil. Diese Aktion ist Teil des offiziellen Ritus. In ähnlicher Weise wird am Karfreitag nach der offiziellen Liturgie in Zusammenhang mit einer Prozession symbolisch das Kreuz mit dem *Corpus Christi*, manchmal auch der *Corpus* allein in das ‚Heilige Grab‘ gelegt (*depositio crucis*). Das Kreuz oder der *Corpus* wird als Zeichen der Auferstehung am Ostersonntag in aller Frühe von einem Priester aus dem Grab entfernt (*elevatio crucis*), weshalb der Konvent bei der morgendlichen Matutin das Grab ‚leer‘ vorfindet. Begleitet wird die Handlung von Gesängen aus der Liturgie, in der Regel Antiphonen und Responsorien.

Einen völlig anderen Charakter hat jedoch die *visitatio sepulchri* am Ostermorgen. Nach einer feierlichen Prozession zum Grab – meist vor dem Gesang des *Te Deum* – wird in kunstvoll zusammengestellten Antiphonen aus der Liturgie gemäß den Berichten in den Evangelien in einem Dialog zwischen den Frauen und dem Engel einerseits und einem Wettlauf zum Grab zwischen Petrus und Johannes andererseits das Geschehen am Ostermorgen plastisch dargestellt.⁸ Die Änderung im Charakter lässt sich an drei Merkmalen festmachen:⁹

1. Durch die Bezeichnung der beteiligten Person: Die liturgischen Bücher verwenden die Bezeichnungen der Dargestellten und nicht der Darsteller, also: *tres Marie* anstelle von *tres diaconi*, ebenso *angelus*, *Petrus*, *Johannes* etc.
2. Durch die Umdeutung der verwendeten liturgischen Gewänder und Geräte zu Kostümen und Requisiten: So sind die drei Diakone, welche die drei Marien darstellen sollen, *induti cappis cum thuribulis*, also angetan mit Vespermantel und Weihrauchfass, während der Engel *coopertus stola candida*, also mit einem weißen Gewand (nämlich der liturgischen Albe) bekleidet zu sein hat.
3. Durch die Änderung der dargestellten Zeit: Liturgische Zeremonien beziehen sich stets auf Gegenwärtiges. Im Spiel wird im Gegensatz dazu ein Geschehen aus der Vergangenheit dargestellt. Bei der *visitatio sepulchri* ist es der Besuch der Frauen am Grab Christi am Morgen des Ostertages, wie es sich damals nach den Berichten in den Evangelien abgespielt hat.

8 Im deutschsprachigen Raum wird die *visitatio sepulchri* meistens vom ganzen Volk (*populus*) mit dem im 12. Jahrhundert entstandenen Lied *Christ ist erstanden* abgeschlossen.

9 Dieser Spielcharakter ist keine regionale Eigentümlichkeit, sondern im gesamten abendländischen Ritus zu finden. Vgl. W. Lipphardt, 1975–1981.

Die drei zur ursprünglichen Liturgie hinzugefügten Prozessionen *depositio crucis*, *elevatio crucis* und *visitatio sepulchri* bilden für sich allein genommen eine gleichsam durchgehende Handlung, ein eigenes Spielgeschehen, und beschreiben in Ergänzung der Karfreitagsliturgie vom Leiden und Sterben Christi das Geschehen von seiner Kreuzabnahme bis zu seiner Auferstehung am Ostermorgen.

Wieder anders, aber als Vorbilder für eine Realisierung von Interesse sind die bürgerlichen Spiele des späteren Mittelalters, wie etwa die Spiele der Sterzinger Spielhandschrift oder auch das aus jüngerer Zeit, der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammende *Admonter Passionsspiel*. Sie verbinden den Spieltext mit typischen Gesängen aus der Liturgie, die den Zuhörern der damaligen Zeit genauso vertraut waren wie uns das Lied *Stille Nacht* an Weihnachten.

Die Gestaltungsprinzipien liturgischer Spiele im Mittelalter lassen sich also in folgender Weise beschreiben: Geeignete Gesänge aus der Liturgie werden zu einem dramatisierten Geschehen mit rituellen Handlungen und symbolische Gesten ebenso wie mit dramatischen Spielhandlungen zusammengestellt. Nur wenn es notwendig erscheint, werden neue Gesänge hinzukomponiert, wie der Dialog des Engels mit den Frauen in der *visitatio sepulchri*. Der Charakter der Spielhandlung oszilliert dabei zwischen dem ‚es war‘ und dem ‚es ist‘. Die Salzburger Virgilschola hat sich bei ihren Aufführungen an diesen Grundsätzen orientiert. Ausgewählte Gesänge in den Konzerten werden nicht nur der Reihe nach abgesungen, sondern die Stücke werden in ein Geschehen verpackt um den Anwesenden eine Geschichte zu erzählen. Kostüme und Requisiten sind einfach gehalten bzw. gar nicht vorhanden. Die Männer tragen schwarze Hosen und ein Obergewand (je nach Temperatur und Jahreszeit Hemd oder/und Pullover mit eigens angefertigten schwarzen Kantorenmänteln mit Kapuzen). Die Frauen tragen schwarze lange Kleider mit bunten Seidentüchern. Die verschiedenen Aufführungstypen vom einfachen Konzert bis zum ausgearbeiteten Spiel haben den gleichen Charakter. Auch bei gewöhnlichen Konzerten der Schola, so etwa beim jährlichen traditionellen Adventkonzert in der Franziskanerkirche in Salzburg kommt dies zum Ausdruck, indem das Ensemble innerhalb des Konzertes prozessionsartig den Platz wechselt, sodass im Laufe der Veranstaltung die Zuhörer verschiedenste akustische Eindrücke erhalten.

Der nächste Schritt führt zu einfachen szenischen Darstellungen. Die oben beschriebenen Prozessionen für die Kartage sind relativ einfach umzusetzen, da man sich nur an die in den liturgischen Büchern aufscheinenden Rubriken halten muss. Interessanter ist die Umsetzung der *Münchener Marienklage* aus der Handschrift D-Mbs cgm 716. Dieses Cationale vom 3. Drittel des 15. Jahrhunderts aus dem Benediktinerkloster Tegernsee enthält auf fol. 150^r–154^r einen *Planctus Mariae*, die so genannte *Münchener Marienklage*.¹⁰ Die Gottesmutter Maria trauert um Jesus, ihren toten Sohn. Ihre monodische Anlage folgt der Struktur ihrer

10 Siehe S. Engels, 2014.

beiden lateinischen Liedvorlagen, dem Lied *Planctus ante nescia* und der Liedstrophe *Mi Johannes planctum move* aus dem Gesang *Flete fideles animae*. Die Klage selbst besteht aus zwei verschiedenen unabhängigen Gesängen, die von diesen zwei Modellen abgeleitet sind. Der *Planctus* ist als solcher nicht Teil der offiziellen Liturgie. Er dient der geistlichen Erbauung. Der Gesang folgt auch keiner bestimmten äußeren Dramatik, sondern entbehrt vielmehr eines konkreten Handlungsablaufs. Die Aussage ist der dramatisch inszenierte Schmerz einer Mutter um ihr totes Kind. Im Gegensatz zu anderen Marienklagen, die im Dialog mit Johannes stehen, ist die Münchener Marienklage ein reiner Monolog.¹¹ Hier bedient sich die Schola bei der Aufführung eines Kunstgriffes: Abgesehen von den lateinischen Liedstrophen, die in den Monolog eingefügt sind, wird der Ruf *Awe (O weh!)* an einigen Stellen der Klage von den umstehenden Frauen wiederholt, die sich wie mitleidig um Maria scharen. Er wird außerdem in einer Art ‚Kanon‘ angestimmt, das heißt, mit hintereinander folgendem Einsatz der einzelnen Stimmen, wodurch ein Klangteppich entsteht. Der *Planctus* stellt davon unabhängig ein beeindruckendes musikalisches Ganzes dar, das auch in der rein monodischen Version bis heute ihre Wirkung auf die Zuhörer nicht verfehlt. Hier entfaltet sich die größte Intensität, zu der die mittelalterliche einstimmige Musik fähig ist, um den Schmerz der Mutter ob ihres getöteten Kindes zum Ausdruck zu bringen.

Das Totenspiel

Beruhten die bisher beschriebenen dramatischen Darstellungen der Salzburger Virgilschola auf vorhandenen Quellen, sind die zwei folgenden Spiele nach mittelalterlicher Weise neu konzipiert. Beim Totenspiel *Dies irae – Mitten im Leben sind wir im Tod*¹² werden überlieferte lateinische und deutsche Gesänge zu einem Spiel über den Tod zusammengestellt.

Historischer Hintergrund ist die Auseinandersetzung mit dem Tod in Dichtung und Musik im späten Mittelalter, also etwa ab dem 14. Jahrhundert. Kriege, Pest, klimatische Veränderungen, soziale und kirchliche Missstände verbreiteten Unsicherheit und Angst. In solchem Umfeld entstand eine Endzeitstimmung, welche ein fast bizarres Bild vom Schrecken der letzten Dinge und dem Jüngsten Gericht entstehen ließ.

Das Spiel enthält Auszüge aus den Gesängen der Toten- und Begräbnisliturgie sowie Lieder von Hildegard von Bingen und Oswald von Wolkenstein. Daneben gibt es auch Sprechtexte. Sie stammen aus der *Nachfolge Christi* des

11 Die Aufforderung an die Frauen, mit Maria zu klagen, und die Anrede an Johannes, die nur der lateinischen Herkunftstrophe zu entnehmen ist, ist kein Hinweis auf mehrere Darsteller.

12 Untertitel: „Ein Mysterienspiel vom Tod und dem Jüngsten Gericht mit Texten und Liedern aus dem mittelalterlichen Salzburg“. Zusammenstellung der Texte: Stefan Engels. Erstaufführung am 20. August 1999, evangelische Kirche in Hallein; seither wurde das Stück mehrfach bearbeitet. Die letzte Aufführung fand am 24. Juli 2010 in der Franziskanerkirche in Salzburg statt.

Thomas von Kempton, aus einem französischen Totengedicht des 13. Jahrhunderts, aus der byzantinischen Liturgie und aus der Heiligen Schrift, nämlich aus den Büchern Jeremia und Ijob, dem Markusevangelium und dem 1. Korintherbrief des Apostels Paulus. Neben dem Chor gibt es einige Hauptpersonen: Peccator, das ist ein Sünder, eine Sünderin, also jeder von uns als ein Mensch, der sich als fehlerhaft ansieht und vermeint, im Angesicht des Todes vor Gott nicht bestehen zu können. Gegenpart des Peccators ist die gläubige Seele (*anima fidelis*), die in kindlichem Vertrauen auf die Barmherzigkeit Gottes den Tod als Übergang begreifend sich auf die Ewigkeit hin ausrichtet. Der Mahner wird als Sprechrolle gestaltet. Er versucht in der Art eines mittelalterlichen Bußpredigers, den Menschen auf die *vanitas* des irdischen Lebens und den Schrecken des Jüngsten Gerichtes hinzuweisen. Der Engel verkündet die Worte Gottes. Stimmen aus dem Chor meditieren über einzelne Abschnitte. Orgelimprovisationen geben die jeweilige Stimmung wieder.

Die Ablauf ist folgender: Mit dem Invitatorium aus der Totenliturgie *Regem cui omnia vivunt, venite adoremus* und Teilen aus dem dazugehörigen Psalm 94 werden die Zuhörer in die mystische Klangwelt mittelalterlicher Klöster entrückt. Ein Mensch beginnt – vielleicht angeregt durch die Teilnahme an einer Begräbnisliturgie – über den Tod nachzudenken, dem niemand entkommen kann. Der Mensch jedoch gerät durch die Worte des ‚Mahners‘ immer mehr in Angst vor dem Tod und dem Gericht am Ende der Welt, deren Schrecken er sich zunehmend ausmalt. Im Mittelpunkt steht der Gesang *Media vita in morte sumus* mit seinem Tropus *Ach homo perpende*. Die Orgel beschreibt mit zunehmend hektischer werdenden Herzschlagrhythmen (kurz-lang, kurz-lang) die immer angespanntere düstere Stimmung, die sich letztlich in den Visionen vom Jüngsten Gericht im Responsorium *Libera me* und der Sequenz *Dies irae* entlädt. Alles erstarrt in einer langen Stille. Dann verkündet der Engel den Willen Gottes: „Ich habe kein Gefallen am Tod des Schuldigen, sondern daran, dass er auf seinem Weg umkehrt und am Leben bleibt“ (Ez 33,11). Damit wird zum Ausdruck gebracht, dass die Menschen Gott völlig falsch verstanden haben: Er ist nicht der strafende Richter, sondern der liebende Gott. Die versöhnlichen Gesänge verkünden Frieden den Toten und die Hoffnung auf die Auferstehung; die gläubige Seele geht von Christus erlöst unter den Gesängen der Engel (Gloria und Sanctus)¹³ in die Ewigkeit ein. Der Chor holt die Zuhörer in die Wirklichkeit zurück und beschließt das Stück wie einen feierlichen mittelalterlichen Gebetsgottesdienst mit dem Ruf *Benedicamus Domino. Deo gratias*.

Das Geißlerspiel

Das Spiel „Poenitentiam agite! Tut Buße!“¹⁴ ist von ähnlichem Inhalt wie das Totenspiel, hat aber eine ganz andere Struktur und beruht auf originalen Quel-

13 Zu den Gesängen der Engel siehe R. Hammerstein, 1990.

14 Untertitel: „Ein Mysterienspiel mit Texten und Liedern der Geißler und aus mittelalterlichen liturgischen Handschriften.“ Zusammenstellung der Texte: Stefan Engels. Erstaufführung

len.¹⁵ Es erzählt von der Geißlerbewegung des 14. Jahrhunderts.¹⁶ Geißler oder Flagellanten (von lat. *flagellum* / Geißel) gab es bereits seit dem 11. Jahrhundert, als man in Eremitenkreisen begann, durch Selbstgeißelung das Leiden Christi am eigenen Körper gleichsam ‚erfahrbar‘ zu machen. Das Flagellantentum entwickelte sich ausgehend von Italien zu einer allgemeinen Bewegung, die sich in Laienbruderschaften organisierte. Als 1348 die Pest aus Zentralasien nach Europa eingeschleppt wurde, brach – ausgelöst durch die unheimlichen Krankheitssymptome, deren Ursache man sich nicht erklären konnte – eine allgemeine Hysterie in der Bevölkerung aus. Diese griff derart um sich, dass eine Massenbewegung von Geißlerkommunitäten entstand, die sich parallel zur Ausbreitung der Pest von der Steiermark aus über das heutige Österreich, ganz Deutschland, Polen und den Niederlanden bis nach Nordfrankreich und teilweise sogar England ausbreitete. Die Flagellanten zogen in Gruppen unter der Leitung von ‚Magistern‘ durch das Land, um durch Selbstgeißelung Gottes Versöhnung zu bewirken, das drohende Jüngste Gericht aufzuschieben und das Ende der Pest herbeizuführen. Ihre Mitglieder setzten sich aus allen Teilen der Bevölkerung zusammen. Kamen sie an einem Ort an, zogen sie in Prozessionen zur Kirche oder zu einem geeigneten Platz, wo sie sich einer rituellen Geißelung unterzogen und spezielle Lieder in der Volkssprache sangen. Dabei wurde der sogenannte ‚Himmelsbrief‘ verlesen, eine angebliche Botschaft Gottes an die Menschen. Sie soll von Engeln nach Jerusalem gebracht worden sein. In dieser Botschaft heißt es, dass Gott mit schweren Strafen drohe, sollten die Menschen sich nicht von ihren bösen Taten bekehren. Nur der Fürsprache Mariens sei es zu verdanken, dass Gott sein Strafgericht noch nicht vollzogen hätte. Mit der Selbstgeißelung glaubte man die Vergebung Gottes gleichsam erzwingen zu können, wobei man dachte, der Erfolg wäre umso größer, je mehr Schmerzen man sich zufügte – ein Gedankengang, der für die meisten von uns heute nur mehr schwer nachvollziehbar scheint.

Die offiziellen Vertreter der Kirche beobachteten die Geißler mit zunehmender Skepsis, zumal ihre Züge durch das Land zunehmend nicht nur durch den Einfluss von Fanatikern und der Teilnahme von Frauen und sogar von Kindern, sondern auch durch die Machenschaften von Betrügern zu entarten drohten. Im Oktober 1349 wurden die Flagellantenzüge von Papst Clemens VI. verboten. Die Bewegung brach in der Folge bald zusammen und hielt sich nur gelegentlich an einzelnen Orten, bis sie vom Konzil von Konstanz (1414–1418) als häretisch verboten wurde.

Das Ritual der Selbstgeißelung wird uns detailliert in zwei Chroniken beschrieben: Die *Straßburger Chronik* des Fritsche Klosener beschreibt das Ritual anhand eines konkreten Ereignisses, nämlich des Auftretens der Bruderschaft in

am 20. Juli 1212 in der Franziskanerkirche Salzburg im Rahmen des Festes zur Eröffnung der Salzburger Festspiele.

15 „Poenitentiam agite“ ist auf eine Anregung von Eberhard Kummer entstanden, der auf die Editionen der Geißlerriten hingewiesen hatte.

16 Eine ausführliche Einführung findet man bei M. Lütolf, 2005, 5–23.

Straßburg im Jahre 1349. Wichtig ist dieser Bericht auch durch die Tatsache, dass Klosener uns den vollständigen Wortlaut des Himmelsbriefes überliefert. Das *Chronicon* des Hugo Spechtshart von Reutlingen – die Schrift befindet sich heute in der Russischen Nationalbibliothek in St. Petersburg¹⁷ – beschreibt ebenfalls das Auftreten der Geißler im Jahre 1349, ist aber für uns die wichtigere Quelle, denn die Schrift Hugos überliefert als einzige sowohl Text als auch Melodien der angestimmten Geißlerlieder.

Die Beschreibung des Geißlerrituals bei Hugo und der Himmelsbrief bei Klosener bildeten die textliche Grundlage für die Konzeption des Spieles. Dabei konnte es nicht darum gehen eine historische Situation nachzustellen, also etwa ein Geißlerspektakel zu kreieren. Ziel war vielmehr, das Phänomen der Selbstgeißelung als solches zu präsentieren und zu kommentieren. Das bei Hugo beschriebene Geißlerritual wurde dafür wörtlich übernommen, aber adaptiert und gestrafft. So mussten beispielsweise die langen Litaneigesänge gekürzt werden, etwa indem nicht jeder Ruf der Litanei wie vorgesehen vom Chor wiederholt wird. Der Himmelsbrief, der bei den Umzügen am Ende des Geißlerrituals als Ganzes verlesen wurde, wäre in seiner Gesamtheit für einen Vortrag während des Konzertes zu lang: Daher werden vier zentrale Ausschnitte gewählt und vor den Geißelungsumgänge bzw. vor den Schlussriten eingefügt. Eine Erzählerin kommentiert das Geschehen, der Kantor der Schola fungiert als *magister* der Geißler und die Schola selbst bildet den Büsserchor. Der schon vom Totenspiel bekannte Mahner predigt die Abschnitte aus dem Himmelsbrief. Eine zentrale Bedeutung kommt wiederum der Orgelimprovisation zu. Die Dramatik wird gesteigert, indem nicht nur der Magister die Verse vorsingt, sondern auch der Mahner selbst sie interpretiert. Die Menschenmenge, die das Geschehen mit Ergriffenheit oder Entsetzen verfolgt, wird von einem Laienchor dargestellt: Er fällt in die Litaneirufe ein und kommentiert das Geschehen mit Zwischenrufen und Schreckensschreien. Als Requisiten werden Geißeln mit drei Knoten verwendet. Weiters musste die Sprache der Verständlichkeit wegen entsprechend adaptiert werden: Die volkssprachlichen Geißlerlieder hat uns Hugo von Reutlingen in seiner Sprache, dem Schwäbischen überliefert. Für die Aufführung wurden die Texte eingedeutscht bzw. im bereitgestellten Textheft an die heutige Rechtschreibung angeglichen.

Der Ablauf des Stückes gestaltet sich folgendermaßen: Zu Beginn tritt die Männerschola als Mönchschor auf und beginnt mit dem Gesang einer liturgischen Vesper. Die Frauenschola schreitet in Prozession in den Kirchenraum und singt einen Teil der bei Hugo überlieferten Marienlitanei. Die Erzählerin führt in die historische Situation ein, begleitet von Bußgesängen der Mönche und einer allgemeinen Bußprozession. In der Art eines mittelalterlichen Bußpredigers beginnt der Mahner mit der Verlesung des Himmelsbriefs. Magister und Mahner rufen zur Selbstgeißelung auf. Der Büsserchor schlägt sich mit den Geißeln, wobei die Geißelschläge durch akustische Schläge auf der Orgel verstärkt werden.

17 RF-SPn Lat. O. v. XIV No 6

Wie es der Ritus der Geißler verlangt, werfen sich die Büsser in Kreuzform zu Boden, erheben sich wieder und heben die Hände. Dieser Geißelritus geschieht dreimal, wobei die Reaktion der Umstehenden, des Laienchors, immer heftiger wird.

Wie aber sollte dieses Stück abgeschlossen werden? Man konnte diesen Ritus des Selbstgeißelns unmöglich unkommentiert enden lassen. Hier wurde eine in sich schlüssige Lösung gefunden: Als die Büsser am Schluss zu einer neuerlichen Selbstgeißelung ansetzen, greift die Erzählerin ein und gebietet Einhalt: Niemals verlange Gott ein solches Tun. Es sei völlig sinnlos, sich selbst auf diese oder andere Weise zu strafen, denn Gott lasse sich nicht zu irgendetwas zwingen. Passend wird der Hl. Franziskus zitiert, der seinen Ordensbrüdern Praktiken des Selbstquälens ausdrücklich verboten hat. Es erklingt ein befreiendes Alleluja. Wie beim Totenspiel schließt das Stück mit dem liturgischen Abschluss *Benedicamus Domino / Deo gratias*.

Die Aufführungen der Salzburger Virgilschola mögen als experimentell innovativ wirken, sie stehen jedoch andererseits völlig in der Tradition mittelalterlichen Denkens. Spiele, die wie zum Beispiel das *Admonter Passionsspiel* aus der bürgerlichen Sphäre hervorgingen, schlugen mit der Einfügung liturgischer Gesänge, die für das Voranschreiten der Handlung eigentlich nicht notwendig sind, gleichsam eine Brücke zur Liturgie und präsentierten sie auf diese Weise als legitime Nachfolger der innerhalb der Liturgie stehenden Spiele. Die oben erläuterten Spiele verleugnen indessen niemals ihre Herkunft aus der liturgischen Gestaltung der Gottesdienste – was vielleicht letztlich ihren besonderen Reiz und Erfolg ausmacht.

Bibliographie

Quellen

- Die Chronik des Fritsche Klosener. In: Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis ins 16. Jahrhundert. Bd. 8. Straßburg I, hrsg. von C. Hegel, Straßburg/Leipzig 1870, 79–151.
- Die Geißlerlieder von 1349 nach Hugo von Reutlingen. Hrsg. von Max Lütolf in Verbindung mit Bernhard Hangartner und Max Schiendorfer. In: Geistliche Gesänge des deutschen Mittelalters. Bd. 5. Zyklische Sammlungen. Kassel [u. a.] 2005 (= Das deutsche Kirchenlied Abteilung II/5.) Einführung 5–23, Edition 93–109.
- Paul Runge (Hrsg.): Die Lieder und Melodien der Geißler des Jahres 1349 nach der Aufzeichnung Hugos von Reutlingen. Leipzig 1900.

Sekundärliteratur

- Robert Bernagiewicz: Die Musica Enchiriadis und die Aufführungspraxis des Gregorianischen Chorals. In: Beiträge zur Gregorianik 54 (2012), 59–106.
- Hans Heinrich Eggebrecht [u. a.]: Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit. Darmstadt 1984 (= Geschichte der Musiktheorie 5).
- Stefan Engels: Von der Schrift zum Klang. Die geistlichen Lieder der Mondsee-Wiener Liederhandschrift und die mittelalterliche Salzburger Liturgie. In: Birgit Lodes (Hrsg.): Wiener Quellen der älteren Musikgeschichte zum Sprechen gebracht. Tutzing 2007, 257–286.
- Stefan Engels: Die Münchner Marienklage D_Mbs cgm 716 als dramatisierter Gesang zur Darstellung psychischer Gewalt. In: Cora Dietl [u. a.] (Hrsg.): Power and Violence in Medieval and Early Modern Theater. Göttingen 2014, 49–72.
- Sabine Felbecker: Die Prozession. Historische und systematische Untersuchungen zu einer liturgischen Ausdruckshandlung. Altenberge 1995. (= Münsteraner theologische Abhandlungen 39).
- Reinhold Hammerstein: Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters. 2., durchges. Aufl. Bern 1990.
- Walther Lipphardt: Lateinische Osterfeiern und Osterspiele. 6 Bde. 1975–1981 (= Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts; Reihe Drama 5).

Mag. art. Dr. phil. Stefan Engels
Kunstuniversität Graz
Institut für Kirchenmusik und Orgel
Bürgergasse 3
8010 Graz
www.virgilschola.org
engels@virgilschola.org

- Winfried Frey (Frankfurt am Main)
o ir schwestern vnd brüder min / helfft mir rechen dise tat
Über Herkunft, Ausgestaltung und Wirkung der Judenfeindschaft
Ein Zwischenruf 148–161
- Franz Karl Praßl (Graz)
Das *Admonter Passionsspiel* und seine mittelalterlichen liturgischen Quellen 162–169
- Andrea Grafetstätter (Bamberg)
Geistliches Spiel im Neidhartspiel? Aspekte der Aufführung 170–184

Figuren und Motive im performativen Zusammenhang Geistlicher Spiele

- Sandra Désirée Theiß (Bochum)
Ein Verzweifelter? Die Josephsfigur im geistlichen Spiel 185–197
- Simone Loleit (Duisburg-Essen)
Das *Augsburger Spiel vom Hl. Georg*
im Kontext spätmittelalterlicher Frömmigkeit 198–214
- Andrea Moshövel (Göttingen)
Zur Performativität zweier Teufelsbündnerinnen-Spiele: Dietrich Schernbergs *Spiel von Frau Jutten* und *Mariken van Nieuweghen* 215–229
- André Schnyder (Bern/Lausanne)
Der Theophilus-Stoff zwischen *superbia*-Thematik, Bußtheologie und Marienverehrung. Eine vergleichende Lektüre des mnd. Theophilus-Spieles und des *Theophilus Cilix* (1621) Georg Bernards 230–243
- Christian Neuhuber (Graz)
ludus de sancta dorothea – The Virgin Martyr
Zur Entwicklung des Dramas vom spätmittelalterlichen Laienspiel zum professionellen Theater der Frühen Neuzeit 244–263

Text, Bild und Spiel: Beobachtungen zu Medialität und Intermedialität

- Elke Ukena-Best (Heidelberg)
Retextualisierungsverfahren im geistlichen Drama
am Beispiel des *Heidelberger (Mainzer) Passionsspiels* 264–279
- Cornelia Herberichs (Stuttgart)
Das Jungst Gericht pûch. Zur Medialität des *Berliner Weltgerichtsspiels* 280–293
- Andrea Hofmeister-Winter (Graz)
Das *Soliloquium* des Andreas Kurzmann (um 1400)
als Inszenierung eines ‚inneren Schauspiels‘ 294–311
- Irma Trattner (Linz)
Zur Rhetorik von Mimik und Gestik in Passionsdarstellungen der sakralen Malerei des 15. Jahrhunderts: Der österreichische *Meister der Votivtafel von St. Lambrecht* und seine Werkstatt 312–324

Sprachliche Untersuchungen zum Geistlichen Spiel

- Peter Andersen-Vinilandicus (Straßburg)
Eine sprachliche Untersuchung der *Bordesholmer Marienklage*
mit Fokus auf die Reimtechnik 325–344
- Martin Fischer (Bamberg)
Schawet, wie disser mensch ist gestalt. Sprache und Gewalt
im *Sterzinger Passionsspiel* 1496 und 1503 345–360
- Galina Baeva (St. Petersburg)
Konnektoren und ihre textuellen Funktionen im *Admonter Passionsspiel* 361–371

Überlieferung, Rezeption und Neugestaltung des Geistlichen Spiels im Konfessionellen Zeitalter

- Klaus Amann (Innsbruck)
Das *Vorauer Osterspiel-Fragment* im mitteleuropäischen Kontext
Eine Skizze 372–386
- Johann Tomaschek (Admont)
Bibliothekarische und stiftsgeschichtliche Bemerkungen
zum *Admonter Passionsspiel* 387–398
- Danielle Buschinger (Amiens)
Die biblischen Dramen des Hans Sachs. Zum Verhältnis zwischen
dem *Admonter Passionsspiel* und dem *Passionsspiel* des Hans Sachs 399–410
- Cora Dietl (Gießen)
Für oder wider Brüche in der Theatertradition des 16. Jahrhunderts
Johannes Agricolas *Tragedia Johannis Huss*
als „protestantisches Passionsspiel“ 411–423
- Regina Toepfer (Berlin)
Herodes und sein Narr. Karnevaleske Elemente in den Johannesspielen von
Johannes Aal (1545), Daniel Walther (1558) und Johannes Sanders (1588) 424–439
- Johanna Thali (Freiburg)
Schauspiel als Bekenntnis. Das geistliche Spiel als Medium im Glaubensstreit
am Beispiel des *Luzerner Antichrist- und Weltgerichtsspiels* von 1549 440–461
- Ursula Röper und Hans Jürgen Scheuer (Berlin)
Von Deutgeistern und anderen Versatzstücken. Das Nachleben
des mittelalterlichen Fronleichnamsspiels im Heiligen Grab
des Klosters Neuzelle 462–481
- Günther Jontes (Graz)
Das steirische Jesuitentheater. Stücke und Stoffe 482–488
- Register 489–494
- Farbabbildungen 495–510