
Stefan Engels

Die Münchner Marienklage D-MBS Cgm 716

Ein dramatisierter Gesang zur Darstellung psychischer Gewalt

Abstract: Cgm 716 of the Bayerische Staatsbibliothek, a 'cantionale' from the Benedictine monastery Tegernsee from the 3rd third of the fifteenth century, contains a 'planctus Mariae', the so-called 'Münchner Marienklage', in which Mary, the mother of God, grieves for her dead son Jesus. The monodic arrangement follows the monodic structure of its two Latin models, the 'Planctus ante nescia' and 'Mi Johannes planctum move' from the chant 'Flete fideles animae'. It consists of two different independent chants derived from these archetypes. The 'planctus' is not a part of the official liturgy. It serves as spiritual devotion and edification, but this does not mean that it would not be sung inside the church. Moreover, during the Middle Ages, violence was considered not only physical, but also psychological. What was done to Mary's son, was also done to her ('compassio'). For this reason the lament has no visible dramatic action. It would be contradictory to the character of the piece to construct a storyline by means of the stanzas. The meaning is the dramatically staged sorrow of a mother for her dead child. The rubrics 'Quando vadit ad crucem' and 'Cum recedit a sepulchro' do not describe the historical locality, but rather the real place of the performance. Both rubrics indicate the same place, namely beside or before the Holy Sepulchre where the cross was laid after the liturgy on Good Friday. Mary's plea for other women to mourn with her and her speech to John, which can be found only in the original Latin stanza, is no indication that more than one actor is needed. The 'Münchner Marienklage' originates and evolves from late medieval forms of devotion and invites participants to assist the mother of God as she mourns her dead son. The outcome is an impressive piece which even today, particularly in its monodic version, continues to have an impact on its audience.

Cgm 716 der Bayerischen Staatsbibliothek ist eine Sammelhandschrift, ein Cationale aus dem dritten Drittel des 15. Jahrhunderts (21,2 x 15,5 cm). Die Handschrift stammt aus dem Benediktinerkloster Tegernsee, wo sie schon um oder bald nach 1500 nachweisbar ist. Sie wurde aber nicht unbedingt dort geschrieben.¹ Im Jahre 1790 kam sie in die Bayerische Staatsbibliothek in Mün-

¹ Vgl. Schneider, *Deutsche Handschriften*, S. 93. In der älteren Literatur ist die Handschrift meist in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts datiert worden. Vgl. Emerson, „Entstehung und Inhalt“, S. 33.

chen.² Sie enthält 266 Gesänge, ein Großteil davon sind Marienlieder. Den Abschluss einer größeren Gruppe von solchen Marienliedern bildet eine Marienklage³ auf fol. 150^r–154^r.⁴

Der Text wird durch 30 große, mittelgroße und kleine Initialen gegliedert.⁵ Die Rubriken stehen schlecht lesbar in senkrechten schmalen Spalten vor den jeweiligen Initialen. Das ganze Stück ist in klarer Gotischer Choralnotation auf vier Linien mit Rand notiert. Am Ende der Zeile steht jeweils ein deutlicher Custos. Die Notation verwendet allgemein in der Handschrift den C- und den F-Schlüssel, in der Klage selbst steht nur der C-Schlüssel auf der vierten Linie. Gelegentlich werden B-Vorzeichen verwendet.

Der Charakter und die Verortung der *Münchener Marienklage*, die offensichtlich für den Karfreitag gedacht ist, geben seit jeher Anlass zu Diskussionen. Marienklagen werden in der Literatur oft als liturgische Spiele angesehen. Im Folgenden soll es darum gehen, das Wesen dieses Gesanges und seinen Bezug zur Liturgie näher zu untersuchen. Kann es sich hier um einen liturgischen Gesang handeln oder ist dieser Planctus Mariae eine von der Liturgie unabhängige Betrachtung oder gar Teil eines Mysterienspiels?⁶

Der Ursprung der Marienklage

Im Mittelpunkt des Planctus steht Maria, die Gottesmutter. Ihr kam in der christlichen Heilsgeschichte stets eine besondere Rolle zu. Sie war von Gott dazu bestimmt, die Mutter Christi zu sein. Sie galt als frei von Erbschuld und Sünde und somit als ideale Frau, als idealer Mensch. Als sie Gabriel ihre Bereit-

2 Vgl. Emerson, „Entstehung und Inhalt“, S. 49.

3 Nach der Zählung von Emerson, „Entstehung und Inhalt“, S. 37, die Stücke 173–197.

4 Vgl. die Edition im Anhang. Im Internet ist die gesamte Handschrift digitalisiert abrufbar. Die Marienklage beginnt unter: <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0003/bsb00031110/images/index.html?id=00031110&fip=193.174.98.30&no=&seite=305> [letzter Zugriff: 26.12.2012]. Zu den früheren Editionen vgl. Mehler, *Marienklagen* I, S. 212; neuere Editionen mit Melodien: Hankeln, *Beobachtungen* III, S. 328–43; Mehler, *Marienklagen* II, S. 115–20 (Tonbuchstaben) und S. 235–41 (Notenschrift). Mehler hat die Arbeit von Hankeln nicht berücksichtigt.

5 Vgl. Hankeln, *Beobachtungen* I, S. 126.

6 Zur Schwierigkeit der Definition des Begriffs *Marienklage* vgl. Mehler, *Marienklagen* I, S. 1–10. Young sieht den Planctus als nicht zur offiziellen Liturgie gehörig: „Although the planctus are sometimes found attached to parts of the authorized liturgy, it seems probable that they did not originate as explicit embellishments of the official text, as did the tropes, but were independent lyrical inventions“ (Young, *Drama*, S. 493). Für Taubert handelt es sich um ein liturgisches Spiel: „Bei der Beschäftigung mit mittelalterlichen Karfreitagsriten wurde ein neuer Typus liturgischer Spiele entdeckt. Es sind dies die Kreuzabnahmespiele, die eng verbunden sind mit Marienklagen und in der Germanistik auch teilweise unter diesem Begriff laufen“ (Taubert, „Marienklagen“, S. 607).

schaft für den Plan Gottes zusichert, bezeichnet sie sich selbst als Magd des Herrn. Sie ist Jungfrau und Mutter zugleich, und zwar ebenso die Mutter des Menschen Jesus als auch die Mutter des Gottes, und sie wird in weiterer Folge als Mutter oder auch Typus (Urbild) der Kirche bezeichnet. Sie ist die neue Eva – so wie Christus der neue Adam ist, der als solcher ein neues Menschengeschlecht begründet hat.

Der aus dieser Theologie herrührende mittelalterliche Marienkult entstand aus der Spiritualität der Klöster des 11. und 12. Jahrhunderts. In Verbindung mit dem Rittertum mit seinen Verhaltensnormen und der Minnelyrik entwickelte sich in der Folge eine innige Marienverehrung mit einer Fülle von Frömmigkeitsformen aller Art, an der alle Stände Anteil hatten. Diese beeinflusste – getragen von den Bettelorden und Laien – wesentlich die Volksreligion. Man dichtete und predigte über die Gottesmutter und weihte ihr Kirchen und Kathedralen. Liturgischer Ausgangspunkt der Dichtungen waren die zahlreichen Marienfeste und die großen Feste des Jahreskreises, die in enger Beziehung zu ihr stehen, sowie v.a. die Liturgie der Kartage und des Osterfestes. Gattungen und Formen der Dichtungen können dem Repertoire der Liturgie (Antiphonen, Responsorien, Hymnen und Sequenzen) entnommen sein, sie können Formen aus den Liedern der Troubadours, Trouvères oder Minnesänger übernehmen oder als volkssprachliche Lieder auftreten.

Zu diesen Gesängen gehört auch die Gruppe der Marienklagen, die als *Planctus Mariae* bezeichnet werden. Maria, die Mutter Christi, trauert über den Tod ihres Sohnes am Kreuz. Auch im Mittelalter wusste man, dass violente Gewalt nicht nur physische, sondern auch psychische Gewalt sein kann. Maria hat an der Erlösungstat Christi am Kreuz entscheidenden Anteil. Sie ist durch ihr Mitleiden unter dem Kreuz sozusagen Miterlöserin (*corredemptrix*) geworden und gilt so als Königin der Märtyrer. „Deine Seele wird ein Schwert durchbohren“, prophezeit der greise Simeon Maria, als Jesus im Tempel dargebracht wird (Lk 2,35). Diese Voraussage erfüllt sich, als Maria den Tod ihres Sohnes am Kreuz miterleben muss. Das Leid Marias spielt sich nicht auf körperlicher, sondern auf seelischer Ebene ab. Sie muss als Mutter das Leiden und langsame Sterben ihres einzigen Sohnes ertragen (*compassio*). Im Zuge der Passionsmystik entstand die vom 13. Jahrhundert an nachweisbare Verehrung dieser *Mater dolorosa*. Sie wurde besonders in Deutschland und Italien volkstümlich und fand ihren Ausdruck in der bildenden Kunst (Maria steht unter dem Kreuz oder hält in sogenannten Vesperbildern oder als Pietà ihren toten Sohn auf den Knien), in Volksandachten (Schmerzhafter Rosenkranz, Kreuzwegandachten), in der Benennung von Wallfahrtsorten, im Fest der Sieben Schmerzen Mariens und in Traktaten, Hymnen und Liedern, darunter nicht zuletzt in der bekannten Sequenz „Stabat mater dolorosa iuxta crucem lacri-

mosa dum pendebat filius“.⁷ Eine der Spielarten dieser Verehrung ist eben auch der *Planctus Mariae*, die Marienklage.

Die Marienklage ist ein Klagegesang in Form einer Betrachtung, die den Schmerz der Gottesmutter ausdrückt, hat also keine eigentliche Handlung, sondern verfügt über eine inhärente Dramatik. Die Passion Christi wird nicht unmittelbar präsentiert, aber vorausgesetzt; sie bildet den Hintergrund, den Anlass für die Dichtung. Ziel ist die *compassio*, das Mitleiden der Zuhörer. Die Tradition dieser Dichtungen ist in der Christenheit weit verbreitet, etwa in der Ostkirche.⁸ Im Westen entstehen diese Klagedichtungen zwischen dem 11. und dem 15. Jahrhundert. Der *Planctus* ist ähnlich der *Visitatio Sepulchri* die liturgische Form einer dramatischen Gestaltung. Dies kann in einem Dialog, etwa mit dem Apostel Johannes, geschehen, der nach dem Johannesevangelium mit Maria unter dem Kreuz gestanden ist. Maria wurde von Jesus unter die Obhut des Johannes gestellt, indem er zu ihr die Worte „Siehe, dein Sohn“, zu Johannes „Siehe, deine Mutter“ sprach (Joh 19,26f.).

Der *Planctus Mariae* kann aber auch als rein monodischer Gesang konzipiert sein. Dazu zählen die beiden Dichtungen „*Planctus ante nescia*“ und „*Flete fideles animae*“. Beide lateinischen Gesänge, die der deutschen Klage zugrunde liegen, waren im deutschen Sprachraum wohlbekannt. Dies zeigt sich schon daran, dass sie in das Repertoire der *Carmina Burana* aufgenommen worden sind.⁹ Der Leich „*Planctus ante nescia*“ wird Godefroy von Breteuils (Subprior von St. Viktor in Paris, ca. 1130–96) zugeschrieben.¹⁰ Er besteht aus 13 Versikelpaaren und einem Abschlussversikel. Von diesem Gedicht lässt sich eine Nachdichtung aus dem 13. Jahrhundert in deutscher Sprache ableiten. Diese deutsche Nachdichtung ist mit zahlreichen Strophen überliefert,¹¹ die allerdings in jeder der überlieferten Fassungen in unterschiedlicher Abfolge und unterschiedlicher Anzahl vorkommen und sich auch nicht konsequent an ihre lateinische Vorlage anlehnen. Möglich wird das durch die Struktur des Gesanges. Das Charakteristikum eines Leichs und sein Reiz bestehen ja darin, dass er nicht regelmäßig gebaut ist. Jede seiner Strophen bzw. Versikel hat unterschiedliche Verlängen und eine unterschiedliche Anzahl von Silben. Nur innerhalb der Versikeln gibt es eine strenge Form in Versmaß und Melodieführung. Im gesamten ersten Teil der *Münchener Marienklage*, der im F-Modus steht, endet jedes Doppelversikel auf dem Finalston F. Daher ist es aus musi-

7 Vgl. Finkenzeller, „Schmerzensmutter“.

8 Sticca, *Planctus Mariae*, S. 31–49, bringt eine ausführliche Zusammenfassung.

9 „*Planctus ante nescia*“: 14*; „*Flete, fideles anime*“: 4*.

10 Die Zuschreibung wird in der neueren Forschung v.a. aufgrund der Überlieferungsgeschichte und aus stilistischen Gründen angezweifelt. Vgl. Brewer, „Web of Sources“.

11 Vgl. die Ausführungen bei Hennig, „Die lateinische Sequenz“, S. 165–69.

kalischer Sicht kein Problem, einzelne Strophen auszulassen, hinzuzufügen oder umzustellen. Anton Schönbach erstellte 1874 eine Liste aller an „Planctus ante nescia“ orientierten Strophen, die er nach inhaltlichen Gesichtspunkten ordnete.¹² So wollte er eine Art ‚Urform‘ rekonstruieren, aus welcher alle Marienklagen ihr Material nehmen. Diese muss allerdings Hypothese bleiben, da sie als Ganzes in dieser Abfolge in keiner Quelle überliefert ist. Gesine Taubert erstellte 1975 eine Liste von 12 Marienklagen, welche durch die gesungenen Strophen – in der Regel abwechselnd zu gesprochenen Texten – und den gleichen Inhalt verbunden sind.¹³ Ob diese von einem ursprünglichen Monolog abzuleiten sind, ist allerdings nicht nachweisbar. Ursula Hennig rechnet mit einer solchen ‚Urklage‘.¹⁴

In der bei Taubert angeführten Liste ist die *Münchener Marienklage* die einzige, die durchgesungen ohne eingefügte Sprechabschnitte (*dicit*-Abschnitte) dargestellt wird und in welcher nur eine Person, nämlich Maria selbst, singt. In den anderen Quellen gibt es Dialoge zwischen Maria und Johannes, in sechs der deutschen Klagen auch eine Rolle für Christus, der allerdings nur die Abschiedsworte in lateinischer Sprache singt, die nach den Rubriken möglichst von einem Priester ausgeführt werden sollen. Dieser steht mit einem Kreuz in den Händen in der Mitte der Darstellerguppe und leiht der stummen Christusfigur am Kreuz gleichsam seine Stimme.¹⁵ Was die Abfolge der Strophen in der *Münchener Marienklage* betrifft, so sind diese nach Ansicht von Anton Schönbach und Ulrich Lomnitzer¹⁶ in Unordnung geraten und ergeben keinen fortlaufenden inhaltlichen Sinn. Ursprüngliche Parallelstrophen seien auseinandergerissen worden. Dazu kommt die Annahme, dass der Schreiber bei der Abfassung der Klage nicht sehr sorgfältig vorgegangen zu sein scheint.¹⁷ Ursula Hennig stellt dazu jedoch fest, dass dieses Argument nicht stichhaltig ist, da keine der überlieferten deutschen Versikelpaare eine der lateinischen Sequenz entsprechende Abfolge bietet.¹⁸

12 Vgl. Schönbach, *Marienklagen*. Die Verse der *Münchener Marienklage* haben nach seiner Nummerierung die Abfolge: XIV, XVI (mit zwei Zusatzzeilen), I, II, III, VI, XII, V, XI, VIII, ---, XIII, ---, ---, XVIII, IV, XV, IX (mit einer Zusatzzeile), XVII. Es fehlen die Verse VII und X.

13 Vgl. Taubert, „Marienklagen“, S. 608f.

14 Vgl. Hennig, „Die lateinische Sequenz“, S. 176f.

15 Vgl. Taubert, „Marienklagen“, S. 616f.

16 Vgl. Taubert, „Marienklagen“, S. 613, Anm. 47.

17 Dies zeigt sich daran, dass er etwa in der ersten Strophe „lapsor“ anstelle von „lassor“ schreibt. Vgl. Taubert, „Marienklagen“, S. 624.

18 Vgl. Hennig, „Die lateinische Sequenz“, S. 176f.

Ein weiterer wichtiger lateinischer Planctus ist „Flete fideles animae“. ¹⁹ Aus diesem, „einer im 13. Jahrhundert entstandenen Mariendichtung, nämlich der weitverbreiteten *Unser frowen klage* oder der *Spiegel*, die mit dem im Mittelalter ebenso bekannten deutschen *Bernhardstraktat* auf den *Tractatus beati Bernardi de planctu beatae Mariae* des Abtes Oglerius von Trino (1136–1214) zurückgeht“, ²⁰ wird in die meisten Klagen nur der erste Teil der fünften Strophe „Mi Johannes planctum move“ übernommen. ²¹ Auch in der *Münchner Marienklage* wird aus diesem Text der zweite Teil des Stückes entwickelt. Sowohl Taubert als auch Hennig vermuten dort irrtümliche Versänderungen, ²² doch konnte Hankeln nachweisen, dass die Abfolge der *Münchner Marienklage* dem textlichen und musikalischen Aufbau besser als diejenigen anderer Überlieferungen entspricht und dieser Version daher der Vorzug zu geben ist, wie der folgenden Übersicht zu entnehmen ist: ²³

Text	Reim	Melodie
Durch got ir frawen all gemaine,	a	01
paide käwsch vnd auch raine,	a	02
ir hellft zechlagen mir mein kind,	b	03
Ia wisst ir wol wie lieb si sind.	b	04
Wo sol ich nun tröst vinden?	c	05
Mein hent müs ich winden,	c	06
Awe mir herczen liebes kind.	b	03
Awe wo sol ich nun hin cheren?	a	01
mein vngemach will sich meren.	a	02
Ich han mein liebes kind verloren,	b	03
ein liebers kind ward nie geporen;	b	04
er ist meines herczen wunne,	c	05
sussleiches kunne,	c	06
ze müter hat er mich erkoren.	b	03

Die Herkunft der deutschen Texte aus zwei verschiedenen lateinischen Vorlagen ist dem Schreiber sehr wohl bewusst gewesen, und so wird das ganze Stück schon optisch in zwei Teile geteilt, die durch jeweils eine Strophe aus den bei-

¹⁹ Weitere Dichtungen wie „Cruce redde meum filium“ und „Maestae parentis Christi“ bei Sticca, *Planctus Mariae*, S. 71. Dazu gehört natürlich auch das bekannte *Stabat mater* des Jacopone da Todi, verfasst zwischen 1303 und 1306.

²⁰ Hankeln, *Beobachtungen* I, S. 129.

²¹ Vgl. Lipphardt, „Altdeutsche Marienklagen“, S. 77.

²² Vgl. Taubert, „Marienklagen“, S. 624, und Hennig, „Die lateinische Sequenz“, S. 440.

²³ Vgl. Hankeln, *Beobachtungen* I, S. 133–37.

den lateinischen Gesängen eingeleitet werden, welche so gleichsam als ‚Überschrift‘ dienen:

1. Teil der Marienklage:

Planctus ante nescia

Awe des ganges den ich ge [...]

2. Teil der Marienklage:

Mi Johannes planctum move

Durch got ir frawen all gemaine [...]

Es handelt sich bei den beiden Teilen also um zwei völlig verschiedene Gesänge, was sich schon aus den verschiedenen Tonarten ergibt. Sowohl „Planctus ante nescia“ als auch dessen deutsche Nachdichtung stehen im F-Modus,²⁴ „Mi Johannes planctum move“ und die deutsche Nachdichtung (diese um eine Quart nach oben transponiert) stehen hingegen im D-Modus.

Dass beide Klagen hintereinander notiert sind, könnte seinen Grund darin haben, dass sie traditionell als ein einziger Gesang nacheinander gesungen worden sind oder dass sie der Schreiber aus thematischen Gründen nacheinander notieren wollte. Die verschiedenen Tonarten sprechen dabei nicht gegen eine Kombination der Gesänge. In verschiedenen Tonarten stehen auch die Eingangsantiphonen „Dum transisset sabbatum“, „Maria Magdalena et altera Maria“ sowie die folgenden Dialogabschnitte und Antiphonen der *Visitatio Sepulchri*, um nur ein markantes Beispiel aus dem Bereich liturgischer Spiele zu nennen.

Schönbach nahm an, dass die *Münchener Marienklage* eine Abschrift einer Spielrolle ist, die einem Spiel mit mehreren Personen entnommen wurde.²⁵ Walther Lipphardt ist jedoch anderer Ansicht: „Die Klage selbst ist nicht, wie früher behauptet wurde, die Marienrolle eines Passionsspiels, sondern ein geschlossenes Ganze [sic].“²⁶ Ursula Hennig hingegen plädiert wie Lipphardt dafür, dass mehrere Personen für das Spiel vorgesehen waren, da sowohl Johannes als auch – und das wiederholt – die umstehenden Frauen zum Mitklagen aufgefordert werden. Zum zweiten Teil meint sie:

²⁴ Wie bei vielen großen Gesängen des späteren Mittelalters lässt sich aufgrund des großen Ambitus der Melodie zwischen authentischem und plagalem F-Modus keine Unterscheidung mehr treffen.

²⁵ Vgl. Schönbach, *Marienklagen*, S. 19; der gleichen Ansicht ist Mehler, *Marienklagen* I, S. 194.

²⁶ Lipphardt, „Altdeutsche Marienklagen“, S. 76.

Maria wendet sich nicht wie in der lateinischen Sequenz an die *filiae Sion*, sie vermeidet den Hinweis auf Jerusalem; sie wendet sich vielmehr an alle Frauen der Christenheit und beschwört deren Klagegemeinschaft.

Daraus zieht sie den Schluss:

Allein durch die Doppelheit von Binnen- und Abschlussklageaufruf erweist sich die *Münchener Marienklage* nicht als ‚monodramatische‘ Frühform, sondern als eine – zugegeben radikale Umgestaltung einer figurenreichen Marienklage, die überdies zu einem Grablegungsspiel umgestaltet worden war.²⁷

Hankeln stellt die Frage, ob der erste Teil der Klage „nicht eine Zusammensetzung aus dem ‚Corpus‘ der deutschen Marienklagen-Strophen darstellen könnte“,²⁸ da die einzelnen Strophen ja jeweils ein abgeschlossenes Ganzes ergeben. Ob die Fassung der Münchner Klage die ursprüngliche ist, muss daher offenbleiben.

Besondere Schwierigkeiten bereiten seit jeher die beiden Rubriken „Quando vadit ad crucem“ und „Cum recedit a sepulchro“. Fasst man sie wörtlich als Regieanweisungen auf, so bedeuten sie, dass sich die Darstellerin der Maria zum Kreuz Christi (also auf den Golgotahügel) begibt und sich nach zwei kurzen Strophen bereits vom Grab Christi zurückzieht, wobei dann völlig unklar ist, wie sie vom Kreuz weg zum Grab gekommen ist und ob etwa während der zwei dazwischen liegenden Strophen eine Kreuzabnahme und die Überführung des Leichnams zum Grab zu denken ist. Um dies zu verstehen, müssen wir uns mit dem Wesen der Marienklage als liturgischem Spiel und ihrer Stellung in der Liturgie auseinandersetzen.

Das Wesen des liturgischen Spiels

Wollen wir nun das Wesen der *Münchener Marienklage* näher bestimmen, ist es notwendig, den Begriff des *liturgischen Spiels* näher zu untersuchen. Wir müssen dabei zwischen *liturgischem Spiel* und *Mysterienspiel* streng unterscheiden. Begriffe wie *liturgisches Spiel*, *liturgisches Drama*, *Mysterienspiel* und andere, die sich in der einschlägigen Literatur finden, werden seit ihrem Aufkommen im 19. Jahrhundert nicht eindeutig definiert und voneinander abgegrenzt; sie sind daher vielschichtig und problematisch.²⁹ Es stellt sich nämlich die Frage, was an einem Spiel ‚liturgisch‘ ist, was innerhalb einer Liturgie als *Spiel* zu be-

²⁷ Beide Zitate Hennig, „Die lateinische Sequenz“, S. 176.

²⁸ Hankeln, *Beobachtungen* I, S. 164.

²⁹ Vgl. Körndle und Lipphart, „Liturgische Dramen“, Sp. 1388.

zeichnen ist und welcher Zusammenhang zwischen dem Ritus mit seinen dramatischen Elementen und einem Spiel besteht.

Einer der ersten, der den Ausdruck *liturgisches Drama* präzise formulierte, war 1860 Edmond de Coussemaker, der 22 Texte von Spielen mit den Melodien aus sechs französischen und einer italienischen Handschrift veröffentlichte.³⁰ Coussemaker unterteilt den Oberbegriff *drame religieux* – darunter versteht er allgemein das Spiel, das innerhalb des Kirchenraumes stattfindet – in zwei Unterbegriffe: *Drames liturgiques* innerhalb der Liturgie, deren Ausführende Kleriker sind, und *Mystères*, Theaterspiele, die aus den *drames liturgiques* selbst hervorgegangen sind; ihre Träger sind Laienschauspieler, der Auführungsort ist eine Bühne.³¹ Innerhalb der *drames liturgiques* unterschied Coussemaker zwischen Spielen, die fest mit den liturgischen Zeremonien verbunden sind und mit ihnen unter Verwendung liturgischer Texte eine Einheit bilden, und Spielen, die ihren Platz bei Prozessionen bzw. vor oder nach der Liturgie im Chor oder beim Lettner hatten, aber dennoch eine Verbindung zur liturgischen Handlung behielten, also keine *mystères* waren.³²

innerhalb der Liturgie		außerhalb der Liturgie
liturgisches Drama		Mysterienspiele
ausdeutende Riten		
Allegorese	<i>religiöses Drama</i>	Spiele, Feste
Dramatisierung		
(Passionslesungen)		

Folgt man dieser Einteilung, erweist es sich allerdings als erforderlich, den Begriff *liturgisches Spiel* exakter zu definieren oder, wenn nötig, durch einen geeigneten Begriff zu ersetzen und ihn gegen andere liturgische Formen und Zeremonien – das betrifft etwa die Allegorie, ausdeutende Riten oder die Dramatisierung liturgischer Texte – auf der einen Seite und gegen außerliturgische Spiele auf der anderen Seite abzugrenzen.³³

Das abendländische Mittelalter kennt nämlich den Begriff *Liturgie* nicht, sondern spricht von einem ‚Dienst‘: *ministerium*, *munus*, *opus (Dei)* und v.a. *officium (divinum)*, oder von der Sache selbst, nämlich von *actio*, *celebratio*, *solemnitas*, *sacrum*, *sacramentum* und *cultus*. Gemeint ist also das, was im Deut-

30 Vgl. Coussemaker, *Drames liturgiques*, S. viif. Coussemaker konnte sich auf Felix Clément berufen, der diesen Terminus erstmals 1848 ebenfalls benutzt hatte. Vgl. Körndle und Lipphart, „Liturgische Dramen“, Sp. 1388.

31 So ist der bekannte Klosterneuburger *Ludus paschalis* A-KN CCl 574 ein Mysterienspiel, welches außerhalb der Liturgie aufgeführt wurde. Die eigentliche liturgische Visitatio Sepulchri der Osterliturgie, die man in den verbindlichen liturgischen Büchern nachlesen kann, unterscheidet sich von diesem Spiel grundlegend. Vgl. Engels, „Notation“, S. 35f.

32 Vgl. Coussemaker, *Drames liturgiques*, S. ix.

33 Vgl. dazu die zu diesem Thema wichtige Studie von Müller, „Realpräsenz“.

schen mit dem von Martin Luther geprägten Begriff *Gottesdienst* (engl. *divine service*) ausgedrückt wird. Ritual und Spiel stehen dabei in einem gewissen Zusammenhang. Die Gottesdienstfeiern der christlichen Kirchen enthalten bereits dramatische Elemente und können selbst als heiliges Spiel aufgefasst werden: „Mittelalterliche Liturgie ist theatralisch, und mittelalterliches Theater ist liturgisch.“³⁴

Besonders missverständlich ist in diesem Zusammenhang der Ausdruck *paraliturgisch*. Liturgie ist ein öffentlicher Akt – im Gegensatz etwa zum privaten Gebet – und wird von den dafür zuständigen Autoritäten festgelegt. Im *Codex Iuris Canonici*, dem kirchlichen Gesetzbuch der römisch-katholischen Kirche von 1917, wurde dies allein dem Papst vorbehalten.³⁵ Dies hatte bis zur Liturgiereform im Gefolge des zweiten Vatikanums auch in Forscherkreisen ein Liturgieverständnis zur Folge, welches darauf hinauslief, dass alles, was nicht in zentral, d.h. von Rom aus geregelten offiziellen, also ‚amtlichen‘ liturgischen Formularen zu finden war, mit dem Wort *paraliturgisch* bezeichnet wurde. Mit diesem Begriff meinte man ein gottesdienstliches Handeln etwa der Ortskirchen, welches zwar als liturgisch verstanden wurde, es aber aufgrund der zentralen Regelung nicht sein konnte und sozusagen ‚neben‘ (*para*) der offiziellen Liturgie herlief. Im Mittelalter hatte jedoch nicht der Papst, sondern der Ortsordinarius, also in der Regel der Bischof, aber in Klöstern auch der Abt, das Recht, die Liturgie nach bestimmten Vorgaben zu organisieren und zu regeln. Diese Regelung findet in den entsprechenden liturgischen Büchern ihren Ausdruck, allen voran in den *libri ordinarii*, die eine detaillierte Beschreibung der liturgischen Abfolge bieten, aber auch in den *Ritualia* und *Processionalia*. Liturgisch ist nach kirchenrechtlicher Sichtweise also das, was in den liturgischen Büchern als Teil der liturgischen Ordnung vorgeschrieben wird. Dies gilt auch für dramatische Einfügungen wie die *Visitatio Sepulchri*, welche auf diese Weise zu Teilen des offiziellen Kultes werden, deren Durchführung nicht im Belieben des einzelnen liegt, sondern verpflichtend ist. Man kann also sagen: Aktionen und Gesänge, die in Büchern verzeichnet sind, welche die offizielle Liturgie eines Ortes enthalten, sind niemals paraliturgisch. Daher sind auch alle deutschen Lieder, allen voran „Christ ist erstanden“, in diesem Zusammenhang unbedingt als liturgische, da zur offiziellen Liturgie gehörige Gesänge anzusprechen.

Zu den wichtigen rituellen Handlungen gehören Prozessionen. Sie enthalten Elemente von Bewegung, Schau und Spiel. Hauptteilnehmer sind in der Regel der Zelebrant und der Klerus, aber es können auch alle anderen Anwesenden

³⁴ Müller, „Realpräsenz“, S. 113.

³⁵ „Unius Apostolicae Sedis est tum sacram ordinare liturgiam, tum liturgicos approbare libros“ (Can. 1257).

einbezogen werden. Liturgische Prozessionen haben – im Gegensatz zu eigenständigen Prozessionen wie Wallfahrten oder anderen Umzügen zu besonderen Anlässen – als Teil der Liturgie Aufnahme in die liturgischen Bücher wie *Ritualia*, *Antiphonalia*, *Breviere* und natürlich auch in eigene *Processionalia* gefunden und wurden auf diese Weise kodifiziert überliefert. Von Interesse ist hier die Deutung liturgischer Prozessionen verschiedenen Typs, aus denen liturgische Dramen herauswachsen.³⁶ Bestimmte Prozessionen, etwa zu Lichtmess, am Palmsonntag und während der Karwoche (*Depositio Crucis*, *Elevatio Crucis* sowie die *Visitatio Sepulchri*)³⁷ scheinen im Gegensatz zu anderen Umgängen, etwa den Flurumgängen am Markustag, eine Art von dramatisierter Handlung zu haben. Sie erinnern an eine bestimmte Begebenheit (z.B. den Einzug Jesu in Jerusalem am Palmsonntag) und vergegenwärtigen sie durch bestimmte dramatisierende Elemente wie symbolische Handlungen, Gesten oder Gesänge, die jedoch noch nicht als ‚Spiele‘ im eigentlichen Sinn anzusprechen sind. Allerdings wurden diese Prozessionen im Laufe der Zeit mit dramatischen Elementen ausgestaltet, so dass sie Geschehen aus der Heilsgeschichte gleichsam in einem Spiel nachvollziehen und so vergegenwärtigen.

Grundlage für die Ausgestaltung der Prozessionen sind die Gesänge der römisch-fränkischen Liturgie, meist längere Antiphonen, deren Texte in der Regel Zitate aus der Heiligen Schrift enthalten. Ab dem 12. Jahrhundert werden die Prozessionen mit passenden Gesängen, meist Antiphonen und Responsorien aus dem Offizium, aber auch mit volkssprachlichen Gesängen ergänzt, und die Handlung wird durch ausdeutendes rituelles Tun angereichert. Ab dem 14. Jahrhundert werden diese Gesänge durch die Aufteilung auf verschiedene Ausführende weiter dramatisiert und durch passende Gesänge ausgeschmückt.

Ein gutes Beispiel dafür ist die Dramatisierung der Antiphon „*Scriptum est enim*“ bei der *Statio* der Prozession am Palmsonntag. Der Text lautet: „*Scriptum est enim: percutiam pastorem et dispergentur oves gregis. Postquam autem surrexero, praecedam vos in Galileam. Ibi me videbitis, dicit Dominus.*“ Die Antiphon wird im späten Mittelalter Satz für Satz mittels Körpersprache ausgedeutet. Der Zelebrant, der an dieser Stelle Christus verkörpert, wirft sich bei den Worten „*scriptum est enim*“ nieder. Gemäß den Worten „*percutiam pastorem*“ gibt ihm einer der Kleriker mit dem Palmzweig, den er in der Hand hält, einen leichten Schlag. Der Zelebrant singt selbst die Worte „*postquam autem surrexero [...]*“ und unterstreicht diese Aussage, indem er sich vom Boden

36 Vgl. dazu Felbecker, *Prozession*, und Engels, „Prozessionsordnungen“.

37 Die in den liturgischen Büchern angeführte Prozession am Ende des Morgenoffiziums von Gründonnerstag bis Karsamstag nehmen wir davon aus, weil es sich um eine rituelle Prozession handelt.

erhebt. Der Chor setzt mit „ibi me videbitis [...]“ fort und beendet die Antiphon.

Eine gleichsam durchgehende Handlung erkennen wir in drei Prozessionen der Karliturgie, der *Depositio* und *Elevatio Crucis* sowie der *Visitatio Sepulchri*, die an verschiedenen Tagen der Karwoche in Ergänzung zur ursprünglichen offiziellen Liturgie stattfinden. Nimmt man die einzelnen Teile dieser Prozessionen für sich allein und fügt sie zusammen, bilden sie miteinander ein eigenes Spielgeschehen: Am Ende des Karfreitagsgottesdienstes trägt man das Kreuz, das vorher in der Liturgie von allen feierlich verehrt worden ist, an einem als *sepulchrum* bezeichneten Aufbewahrungsort (*Depositio Crucis*). Es wird mit Leinentüchern und mit einem ‚Schweißstuch‘ bedeckt, und das Grab wird verschlossen. Am frühen Morgen des Ostersonntages nimmt ein Priester noch vor Ankunft der Kleriker bzw. des Mönchskonventes das Kreuz unter dem Gesang passender Psalmen aus dem Grab und trägt es zum Chor – ein Symbol für die Auferstehung Christi in der Stille der Nacht (*Elevatio Crucis*). Wenn sich die Kleriker zur morgendlichen Matutin versammeln, finden sie das Grab ‚leer‘ vor. Einen völlig anderen Charakter hat die dieses Spielgeschehen abschließende *Visitatio Sepulchri* am Ostermorgen. In einer feierlichen Prozession zum Grab – meist am Ende der Matutin vor dem Gesang des *Te Deum* – wird in wiederum kunstvoll zusammengestellten Antiphonen aus der Liturgie und einem Dialog zwischen den Frauen und dem Engel gemäß den Berichten in den Evangelien ein Spiel innerhalb der Liturgie geschaffen. In einem dramatischen Dialog zwischen dem Engel und den Frauen einerseits und dem Wettlauf zum Grab zwischen Petrus und Johannes andererseits wird das Geschehen am Ostermorgen plastisch dargestellt. Im deutschen Sprachraum wird diese *Visitatio Sepulchri* ausdrücklich vom ganzen Volk (*populus*) mit dem Lied „Christ ist erstanden“ abgeschlossen.

Für diese Art von ‚Spiel‘ können wir auf die Definition von Karl Young zurückgreifen, der die Erforschung liturgischer Spiele über Generationen hinweg nachhaltig geprägt hat. Er schreibt: „A play [...] is, above all else, a story presented in action, in which the speakers or actors impersonate the characters concerned“;³⁸ es geht also um Impersonation, um Verkörperung und Darstellung. Eine Person setzt eine Handlung nicht mehr als eigenes Ich, sondern quasi als eine andere Person.³⁹ Die liturgischen Bücher bringen diese Veränderung im Wesen der gottesdienstlichen Gestaltung in ihren Rubriken durch drei charakteristische Elemente zum Ausdruck:

38 Young, *Drama*, S. 80.

39 Der Ausdruck findet sich bereits bei Chambers, *Mediaeval stage* I, S. 81–84. Vgl. auch Müller, „Realpräsenz“, S. 124.

1. Durch die Bezeichnung der beteiligten Person: Sie wird durch die Bezeichnung ihrer Verkörperung ersetzt, also durch die Bezeichnung derjenigen Person, die es darzustellen gilt („tres Marie“ anstelle von „tres diaconi“, ebenso „angelus“, „Petrus“, „Johannes“ etc.). Die Darsteller nehmen auf diese Weise während der *Visitatio* ausdrücklich eine andere Gestalt an.⁴⁰

2. Durch die veränderte Funktion der verwendeten liturgischen Gewänder und Geräte: Sie werden in ihrer funktionalen Bestimmung umgedeutet, indem sie gleichsam als Kostüme bzw. Requisiten gebraucht werden. Schon fast als feststehende Floskel heißt es üblicherweise in den liturgischen Büchern, dass die drei Diakone, welche die drei Marien darstellen sollen, „induti cappis cum thuribulis“ sein sollen, während der Engel „coopertus stola candida“ zu sein hat.

3. Durch die Änderung der dargestellten Zeit: Liturgische Zeremonien beziehen sich stets auf Gegenwärtiges. So wird die Eucharistiefeyer trotz des Gedenkens an den Tod und die Auferstehung Christi als die ‚Vergegenwärtigung‘ des Kreuzesopfers aufgefasst.⁴¹ Auch Prozessionen mit Spielcharakter drücken Gegenwärtiges aus. Zwar wird etwa die Palmprozession zum Gedenken an Christi Einzug in Jerusalem durchgeführt. In der Liturgie des Palmsonntages sind es jedoch die Teilnehmer an der Prozession, die Christus begrüßen, der symbolisch jetzt und hier an den jeweiligen Ort kommt, wo sich die Gemeinde befindet. Im liturgischen 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 er sich damals nach den Berichten in den Evangelien abgespielt hat.

Die Rollenbezeichnung der handelnden Personen, die Funktion liturgischer Gewänder und Geräte als Kostüme und Requisiten und die Darstellung eines vergangenen Geschehens definieren also das liturgische Spiel als ‚Spiel innerhalb der offiziellen Liturgie‘. So wird es von anderen liturgischen Riten abgegrenzt.

Der Planctus in der Liturgie des Karfreitags

Inwieweit ist nun die Marienklage als ein solches liturgisches Spiel anzusprechen? Dazu vergegenwärtigen wir uns zunächst nochmals den Aufbau der Karfreitagsliturgie, welche die Stelle einer Messe, die es am Karfreitag nicht gibt, einnimmt. Die Feier besteht aus einem Wortgottesdienst, der Kreuzverehrung und einer Kommunionfeier:

40 Ähnlich argumentiert Müller, „Realpräsenz“, S. 124f.

41 Vgl. *Katechismus*, S. 1362–64.

Wortgottesdienst:

zwei Lesungen, Johannespassion, Große Fürbitten

Kreuzverehrung:

Kreuzenthüllung mit „Ecce lignum crucis“

Kreuzverehrung mit Improperien und Trishagion, „Dum fabricator“ und „Crux fidelis“

Kommunionfeier

Depositió Crucis (gehört nicht zum ursprünglichen Ritus)

(anschließend: Vesper, ggf. am Heiligen Grab)

Tatsächlich belegen einige Quellen aus offiziellen liturgischen Büchern, dass während der Kreuzverehrung eine Marienklage angestimmt wurde:

1. In einem „Breviarium Ecclesiae Mosburgensis“,⁴² das auf die Jahre 1359–62 datiert werden kann, heißt es: „[...] deinde si placet veniant duo scolares induti vestibis sub typo beate virginis et sancti Johannes et plangant ante crucifixum alternatim.“⁴³

2. In Regensburg findet nach den Großen Fürbitten der Karfreitagsliturgie während des Gesanges der Improperien eine Prozession mit dem verhüllten Kreuz statt. An einer bestimmten Stelle der Kirche („ad gradum Beate Virginis“) wird das Kreuz aufgestellt und unter Absingen der Antiphon „Ecce lignum crucis“ enthüllt:

Deinde, si placet, veniant Duo Scolares, indutis vestibis lamentabilibus, sub Typis Beate Virginis et Sancti Johannis, et plangant ante Crucifixum alternatim Planctum: Planctus ante nescia <...> et alium: Hew, Hew! virgineus <flos>.⁴⁴

Es folgen die Kreuzverehrung, drei Orationen sowie die Gesänge *Dum fabricatur mundi*, *O admirabile precium* und *Crux fidelis*. In einer anderen liturgischen Handschrift aus Regensburg heißt es ähnlich:

Cum venerint ad locum deputatum revelent lignum Sacerdotes et alta voce incipiant Antiphonam sequentem cantando: „Ecce lignum crucis“ Chorus perficiat [...]. Postea si placet, peragitur Planctus Marie. Deinde adoretur Crux a Clero et Populo. Clerus in longa venia dicat has Orationes: „Domine Iesu Christe [...] Deus qui Moysi famulo tuo [...] Domine Jesu Christe, qui nos [...].“ Deinde sequitur Antiphona: „Dum fabricatur mundi [...] O admirabile precium [...] Crux fidelis [...].“⁴⁵

Die Kreuzverehrung hat in Regensburg also folgende Abfolge:

42 D-Mbs Clm 9469, fol. 56r.

43 Zitiert nach Taubert, „Marienklagen“, S. 622.

44 Lipphardt, *Lateinische Osterfeiern* IV, Nr. 684, S. 1229; Clm 26947, Ordinarium aus Regensburg (15. Jahrhundert), ebenso Taubert, „Marienklagen“, S. 615, zitiert nach der fehlerhaften Übertragung bei Young, *Drama* I, S. 505f.

45 Lipphardt, *Lateinische Osterfeiern* IV, Nr. 684a, S. 1235f.: *Liber Obsequiorum seu benedictionale secundum ordinem et ritu alme ecclesie Ratisbonensis*, Nürnberg: 1491.

„Ecce lignum crucis“
 „Planctus Marie“ („si placet“)
 Improperien mit Trishagion
 „Dum fabricator“
 „O admirabile precium“
 „Crux fidelis“

Auffallend für eine liturgische Bestimmung ist die Formulierung „si placet“.⁴⁶ Dies bringt zum Ausdruck, dass der Planctus nicht ursprünglich zur Karfreitagsliturgie gehört, sondern als spätere, jedoch wichtige Einfügung in die Liturgie zu sehen ist. In der Tat handelt es sich hier wie bei der Visitatio um ein echtes liturgisches Spiel: die „duo scolares“ kommen „sub typus Beate Virginis et Sancte Johannis“ und spielen eine vergangene Situation nach. Durch die Erwähnung in einem liturgischen Buch erhält der Planctus einen offiziellen Charakter.

3. Als weiterer Beleg sei noch die Ausführung in der Kathedrale von Mallorca erwähnt, aufgezeichnet in den „Consueta de tempore“ um 1440. Dort heißt es am Ende der Karfreitagsmatutin:

Et post nonum responsorium fiat Planctus Passionis Domini nostri Ihesu Christi. Prius veniat unus presbiter indutus cum dalmatica in persona Sancti Petri, et faciat planctum ante crucifixum paratum in media ecclesie. Et postea veniat alius sacerdos ex alia parte, et faciat in persona Sancti Johannis. Et immediate alius sacerdos in persona Sancte Marie Matris Salvatoris, et eciam alii presbiteri in persona Sancte Marie Magdalene et Marie Iacobi, etc. Et facta Representatione Planctuum omnes clerici sint in choro et dicant laudes.⁴⁷

Die liturgische Stellung in Mallorca ähnelt derjenigen der Visitatio Sepulchri am Ostersonntag: Wie dort findet das Spiel zwischen Matutin und Laudes statt. Auch hier bietet sich das gleiche Bild: Die Priester agieren *in persona* einer Figur und nicht als Priester. In einer liturgischen Handschrift der gleichen Kirche des 14. Jahrhundert heißt es noch zur aus liturgischen Gewändern zusammengestellten Kostümierung: „Et sint induti vestimentis et dalmaticis nigris vel violatis, et velati faciebus.“⁴⁸

Wie stellen also fest, dass ein Planctus Mariae durchaus als Teil der Liturgie in den Karfreitagsgottesdienst eingefügt werden konnte und in diesem Fall als liturgisches Spiel zu bezeichnen ist.

⁴⁶ So auch in den Regensburger Handschriften Lipphardt, *Lateinische Osterfeiern* IV, Nr. 685, S. 1240 (*Missale Ratisbonense*, 1492), und Lipphardt, *Lateinische Osterfeiern* IV, Nr. 689, S. 1247 (*Obsequiale vel Liber Agendorum ...*, Ingolstadt 1570).

⁴⁷ Zitiert nach Sticca, *Planctus Mariae*, S. 133.

⁴⁸ Zitiert nach Sticca, *Planctus Mariae*, S. 133.

Ebenso schwierig wie die Abgrenzung zwischen Spiel und rituellen Handlungen ist die Abgrenzung zwischen Spielen, die im Rahmen der offiziellen Liturgie stattfinden, und theatralischen Aufführungen außerhalb des Ritus. Eine fehlende Unterscheidung macht sich in Materialsammlungen wie der von Lipphardt⁴⁹ störend bemerkbar, in welcher alle Spiele innerhalb und außerhalb der Liturgie unterschiedslos nebeneinander gestellt werden und die Problematik gar nicht zur Sprache kommt. Die Quellen, so etwa die Sterzinger Spielhandschriften, belehren uns doch, dass in den Spielen mit Vorliebe auf liturgische Texte zurückgegriffen wird, die jedoch nicht in einem liturgischen Zusammenhang verwendet werden. Wo aber hört die Liturgie auf und wo fängt das Theater an?

In der Germanistik ist eine Unterscheidung zwischen *Feier* und *Spiel* üblich geworden, wobei unter *Feier* Texte zu verstehen sind, die in die Liturgie eingebunden oder an sie angebunden sind, während Spiele dies nicht mehr sind. Hansjürgen Linke⁵⁰ hat auf der Basis des Inhaltes, der Requisiten und anderer Details eine Abgrenzung versucht, die nicht von der Sprache, der Vortragsweise, dem liturgischen Ort, der Form (Reim, Prosa, Choralstücke aus der Liturgie) und der Intention (theozentrische Feiern – anthropozentrische Spiele), sondern von der inneren Haltung ausgeht, die ebenso an gewissen Kriterien bestimmbar gemacht werden kann. Ausgehend von den drei von Carl Lange⁵¹ aufgestellten Typen der *Visitatio Sepulchri* (Typ I: nur Dialog Engel – Frauen, Typ II: Erweiterung durch den Jüngerlauf, Typ III: Ausweitung durch die Hortulanusszene) vollzieht sich für Linke der Sprung von der Osterfeier zum Osterpiel im Typ III in der Mercatorszene. „Zum einen wird damit ein rein irdisch-innerweltlicher Handlungsbereich eingeführt; zum anderen fehlt ihm eine biblische Textgrundlage.“⁵² Eine priesterliche Stellvertretung der Person Christi wie oben beschrieben ist ebenfalls nicht notwendig. Christus muss nicht mehr notwendigerweise von einem Priester dargestellt werden. Ein weiteres Kriterium ist, ob für die handelnden Personen liturgische Kleidung oder eine freie Kostümierung verwendet wird. Diese Kriterien (nicht-geistliche Handlung, nicht-biblischer Text, keine Kleriker als Darsteller, keine liturgischen Gewänder als Requisiten) sind zweifellos richtige Indizien, um ein Spiel als nicht-liturgisch anzusprechen, greifen jedoch nach dem oben Gesagten zu kurz. Wie gezeigt wurde, können geistliche Spiele durchaus mehr oder weniger in die Liturgie eingebettet werden und doch nicht Teil der offiziellen Liturgie sein. Auf der anderen Seite ist das Vorhandensein liturgiefremder theatri-

49 Lipphardt, *Lateinische Osterfeiern*.

50 Linke, „Osterfeier“.

51 Lange, *Osterfeiern*.

52 Linke, „Osterfeier“, S. 128.

scher Elemente – wie etwa Engel mit Flügeln in der *Visitatio Sepulchri* allein noch kein Kriterium für ein außerliturgisches Spiel.

Was dies für die *Münchner Marienklage* zu bedeuten hat, mag nun strittig sein. Zwar ist in den Belegen von Moosburg und Regensburg eine Marienklage innerhalb der Liturgie vorgesehen, aber in keinem der Belege ist ein Vortrag in deutscher Sprache erwähnt. Angeführt werden nur die Dichtungen „*Planctus ante nescia*“ und „*Hew, Hew! virgineus flos*“. Wo hätte der deutsche Monolog nun seinen Platz haben können? Aufschluss bieten uns die beiden erwähnten eigenartigen Rubriken „*Quando vadit ad crucem*“ und „*Cum recedit a sepulchro*“. Da die beiden Rubriken in großer Nähe zueinander stehen, lässt die Abfolge der liturgischen Handlungen am Karfreitag, so man hier keine Konjekturen anbringen will, als Lösung nur einen Zeitabschnitt zu, an dem ein Vortrag des *Planctus* möglich ist, nämlich irgendwann nach der *Depositio Crucis*. Der Schreiber denkt offensichtlich daran, dass sich die Person, die Maria darstellt, bei den ersten beiden deutschen Doppelstrophen zu dem in das Heilige Grab gelegten Kreuz begibt, also, *pars pro toto*, zum Heiligen Grab. Von diesem wendet sie sich dann bei der dritten Strophe ab und kehrt, wohin auch immer, zu ihrem Ausgangspunkt zurück. Rufen wir uns dabei in Erinnerung, dass eine Marienklage keine äußere dramatische Handlung hat, sondern eine Betrachtung des Leidens der Gottesmutter sein soll, dann ergibt sich auch inhaltlich kein Widerspruch, wenn Maria die Strophe „*Awe ich hör einen grossen rüf*“ anstimmt. Gedacht ist hier nicht an ein Passionsspiel, sondern an eine Meditation im Anschluss an die Liturgie. Da die *Vesper* im Mittelalter schon am Vormittag persolvirt worden ist, steht für diesen Gesang theoretisch der gesamte Nachmittag bis zum Beginn der Trauermesse (*Matutin* und *Laudes*) vom Karsamstag, die am Abend des Karfreitags gesungen wurde, zur Verfügung.

Fazit

Wir können also Folgendes feststellen:

1. Die *Münchner Marienklage* ist als monodischer Gesang innerhalb einer Gruppe anderer Mariengesänge überliefert. Als solche ist sie nicht durch einen fehlenden Dialogpartner unvollständig, sondern folgt der monodischen Struktur ihrer beiden lateinischen Modelle „*Planctus ante nescia*“ und „*Mi Johannes planctum move*“ aus dem Gesang „*Flete fideles animae*“.

2. Die *Münchner Marienklage* besteht aus zwei verschiedenen unabhängigen Gesängen, die von diesen beiden Modellen abgeleitet sind. Beide Gesänge können auch unabhängig voneinander gesungen werden. Die mehrfache Aufforderung zur Klage an die Umstehenden wird so verständlich.

3. Die *Münchner Marienklage* ist nicht Teil der offiziellen Liturgie. Die Frage des Aufführungszeitpunktes von Marienklagen innerhalb der Liturgie des Karfreitags⁵³ stellt sich somit nicht in dieser Weise. Liturgie ist im späten Mittelalter im Wesentlichen eine Abfolge von verpflichtend auszuführenden starren Riten und hat die Dynamik aus der Zeit ihrer schriftlichen Fixierung (in der Regel geschah dies im Verlauf des 12. Jahrhunderts) völlig verloren. Neuartige Einführungen, dynamische Phantasie und Einfallsreichtum, die Kennzeichen einer theatralischen Realisierung sind, ist der Liturgie des späten Mittelalters völlig fremd. Man führt die vorgeschriebenen und in den entsprechenden liturgischen Büchern festgelegten Riten und Zeremonien durch. Mit neu eingeführten liturgischen Formen ist daher in der Regel nicht zu rechnen. Das bedeutet jedoch nicht, dass die Marienklage nicht innerhalb des Kirchenraumes gesungen worden wäre. Die Rubriken legen das nahe. Obwohl der Gesang nicht liturgisch ist, dient er dennoch der geistlichen Erbauung.

4. Die Marienklage folgt keiner bestimmten äußeren Dramatik. Es widerspricht daher ihrem Wesen, wollte man aus den Strophen irgendeinen Handlungsablauf konstruieren. Wenn Taubert meint, man dürfe daraus wohl schließen, „daß auch deutsche Marienklagen ebenso wie der lateinische *Placatus* unter dem Kreuz stattfanden“,⁵⁴ dann übersieht sie, dass die Marienklage nicht Teil eines Spieles ist, das etwa die Kreuzabnahme oder die *Depositio Crucis* zum Inhalt hat. Die Aussage ist der dramatisch inszenierte Schmerz einer Mutter um ihr totes Kind. Das Leiden der Gottesmutter ist nicht gleichsam als ein ‚Kollateralschaden‘ der Kreuzigung Christi aufzufassen; Maria erlebt das Leiden und den Tod Jesu nicht nur als Zuschauerin: Das, was ihrem Sohn angetan wird, wird auch ihr angetan.

5. Die Rubriken in liturgischen Büchern sind nicht mit den Regieanweisungen in Spielhandschriften gleichzusetzen. Das Missverständnis entsteht aus der Ähnlichkeit der Ausdrucksweise in den Spielen, die an liturgische Rubriken erinnern. Der in den erwähnten Regensburger liturgischen Büchern genannte „*Planctus Marie*“ ist eine liturgische Handlung und kein Spiel. Selbstverständlich gab es ein solches auch nicht während des Karfreitagsgottesdienstes und somit auch nicht vor der *Depositio Sepulchri*. Die in der Münchner Handschrift zur Diskussion Anlass gebenden Rubriken „*Cum recedit a sepulchro*“ und „*Quando vadit ad crucem*“, sollten sie noch dazu Nachträge sein,⁵⁵ widersprechen sich nicht grundsätzlich. Sie geben nicht die historischen Orte, sondern die realen Aufführungsorte an. Beide meinen den gleichen Platz in der Kirche, nämlich bei oder vor dem Heiligen Grab.

53 Vgl. Taubert, „Marienklagen“, S. 619

54 Taubert, „Marienklagen“, S. 616.

55 Vgl. Taubert, „Marienklagen“, S. 624.

6. Die Aufforderung an die Frauen, mit Maria zu klagen, und die Anrede an Johannes, die nur der lateinischen Herkunftsstrophe zu entnehmen ist, kann nicht als inhaltlicher Hinweis auf mehrere Darsteller herangezogen werden. So können wir zum Abschluss mit Jan-Dirk Müller feststellen:

Die Theatralität mittelalterlicher Frömmigkeit ist nicht auf Rituale, kollektive liturgische und paraliturgische Akte beschränkt. Auch die spätmittelalterlichen Formen individueller Devotion enthalten theatrale Elemente, ohne doch Theater zu sein.⁵⁶

Dies lässt sich wohl in besonderer Weise an der Marienklage zeigen. Sie entsteht aus den spätmittelalterlichen Andachtsformen und soll die Zuhörer zum Mitleiden mit der Gottesmutter anregen. Daraus entsteht ein beeindruckendes musikalisches Ganzes, das zumal in der rein monodischen Version bis heute bei einer dementsprechenden Realisation ihre Wirkung auf die Zuhörer nicht verfehlt.

⁵⁶ Müller, „Realpräsenz“, S. 127.

Anhang: *Münchener Marienklage*

Rubrik: *Planctus beate virginis.*

- 1 Planctus ante nescia,
 planctu lassor anxia,
 crucior dolore;
 orbat orbem radio,
 5 me Iudea filio,
 gaudio, dulcore.

Rubrik: *Quando vadit ad crucem*

- Awe des ganges den ich ge
 mit iamer vnd mit rewen.
 Ich mag gesticzen noch gesten,
 10 mein laid das will sich newen.

- Awe, awe,
 awe ich hör einen grossen ruf,
 das ist Iesus der mich beschuef,
 ich hör seiner angsten not,
 15 awe, vnd wer ich für in tod.

Rubrik: *Cum recedit a sepulchro*

- Awe, awe, awe,
 awe iemerleicher chlag,
 die ich mueter ainew trag
 von des todes waine.
 20 Wainen was mir vnbechant
 seid ich mueter wart genant
 vnd doch manes ane.

- Nu ist ze wainen mir geschehen
 seid ich deinen tod müs anesechen,
 25 den ich ane schwäre gar
 müter vnd meit gepar.

- Ein schwert mir gehaissen ward
 von Symeonis munde
 Ihesu crist, do ich dein genas,
 30 das schneit mich hie zestunde.

Awe wer hat sein sper also her genayget
 wie er mich vnd auch dich also iämerleichen schaydet.

Awe kind dein wenglein sind dir so gar enplichen;
 all dein chraft vnd all dein macht die ist dir so gar entwichen.

- 35 Die sunn die pirget iren schein
all der welt gemaine.
Die erd erpidempt wa si leit
auf chliebent sich die staine.
- Tot, tot, awe, tot, tot nun nim vns payde,
40 das er also aine von mir nit wird geschayden.
- Lieb frawn ich chlag den schaden mein,
wie ist erzogen mein kindelein,
mit wunden vnd mit pesem ser;
wellend ich vil armew cher
45 von meinem lieben chinde.
- Ir frawn ir helfet mir ze chlagen
meinen iämerlichen schaden;
gedenck ein müter an die not
ob ir liebes kind wer tod.
- 50 Hast du mein lait
der christenhait
geben für all ir schwäre
so ist pilleich,
das arm vnd reich
55 dir dancken ymmer mere.
- Nu pist dus gar
der sunden par
was ist an dir gerochen?
Dein grimmer tot
60 der hat mit not
ein schwert durch mich gestochen.
- Dein not die nötet mich,
dein plüt das rötet mich,
dein töt der tötet mich.
- 65 Deine wunden tünt mir we,
dannach chlag ich michels mer,
das du herczenliebes trawt
wider mich nit magst werden laut.
- Grosser chlag get mich nöt,
70 owe wer ich für dich töt;
vater scephpher du pist mein
vnd ich armew müter dein.
- Awe was hat er euch getan,
macht ir in nit leben lan,

75 vnd hiett benumen mir den leib,
wie sol ich vil armes weib
mein not überwinden?

Awe mir nun ist er tod,
nun verneuet sich mein not,
80 die ich senechleichen trag
vnd so chlägeleichen chlag
also iämerleichen.

Mi Iohannes, planctum move,
plange mecum, fili nove,
85 fili novo federe
matris et martertere.
tempus est lamenti,
immolemus intimas
lacrimarum victimas
90 Christo morienti.

Durch got ir frawen all gemaine,
paide käwsch vnd auch raine,
ir hellft zechlagen mir mein kind,
Ia wisst ir wol wie lieb si sind.
95 Wo sol ich nun tröst vinden?
Mein hent müs ich winden,
Awe mir herczen liebes kind.

Awe wo sol ich nun hin cheren?
mein vngemach will sich meren.
100 Ich han mein liebes kind verloren,
ein liebers kind ward nie geporen;
er ist meines herczen wunne,
sussleiches kunne,
ze müter hat er mich erkoren.

Zitierte Literatur

Primärtexte

- Drames liturgiques du Moyen Âge. Texte et musique*, hg. von Edmond de Coussemaker (Rennes, 1860; Reprint Genf: Slatkine Reprints, 1975).
- Katechismus der Katholischen Kirche*, deutsche Ausgabe (München: Oldenbourg, 1993).
- Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*, hg. von Walther Lipphardt, 6 Bde. (Berlin, New York: de Gruyter, 1975–1981).

Forschungsliteratur

- Brewer, Charles E., „The Web of Sources for ‚Planctus ante nescia‘“, Robert Klugseder (Hg.), *International Musicological Society Study Group Cantus Planus. Papers read at the 16th meeting, Vienna, Austria 2011* (Purkersdorf: Brüder Hollinek, 2012), S. 72–77.
- Chambers, Edmund Kerchever, *The mediaeval stage*, 2 Bde. (Oxford: Oxford University Press, 1903).
- Emerson, John A., „Über Entstehung und Inhalt von Mü D. (München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 716)“, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 48 (1964), S. 33–60.
- Engels, Stefan, „Die Notation der liturgischen Handschriften aus Klosterneuburg“, *Musicologica Austriaca* 14/15 (1996), S. 33–74.
- Engels, Stefan, „Mittelalterliche Prozessionsordnungen und deren Gesänge als regionale Kulturleistung im Rahmen der abendländischen Liturgie“, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 83 (1999), S. 41–56.
- Felbecker, Sabine, *Die Prozession. Historische und systematische Untersuchungen zu einer liturgischen Ausdruckshandlung* (Altenberge: Oros, 1995).
- Finkenzeller, Josef, „Schmerzensmutter (Mater dolorosa). I. Einführung“, Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk (Hg.), *Marienlexikon*, Bd. 6 (St. Ottilien: EOS-Verlag, 1994), Sp. 28f.
- Hankeln, Roman, „Die Antiphonen, Cantiones und Leichs der Handschrift München, Bayerische Staatsbibliothek Cgm 716. Beobachtungen zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte“, 3 Bde. (unpublizierte Magisterarbeit, Universität Regensburg, 1991).
- Hennig, Ursula, „Die lateinische Sequenz ‚Planctus ante nescia‘ und die deutschen Marienklagen“, Nikolaus Henkel und Nigel F. Palmer (Hg.), *Latein und Volkssprache im deutschen Mittelalter 1100–1500. Regensburger Colloquium 1988* (Tübingen: Niemeyer, 1992), S. 164–77.
- Körndle, Franz, und Walter Lipphardt, „Liturgische Dramen, Geistliche Spiele“, *MGG*, Bd. 5 (1996), Sp. 1388–412.
- Lange, Carl, *Die lateinischen Osterfeiern. Untersuchungen über den Ursprung und die Entwicklung der liturgisch-dramatischen Auferstehungsfeier mit Zugrundelegung eines umfangreichen, neu aufgefundenen Quellenmaterials* (München: Stahl, 1887).
- Linke, Hansjürgen, „Osterfeier und Osterspiel. Vorschläge zur sachlich-terminologischen Klärung einiger Abgrenzungsprobleme“, Max Siller (Hg.), *Osterspiele: Texte und Musik*.

- Akten des 2. Symposiums der Sterzinger Osterspiele (12.–16. April 1992)* (Innsbruck: Universitätsverlag Wagner, 1994), S. 121–33.
- Lipphardt, Walther, „Altdeutsche Marienklagen“, *Die Singgemeinde* 9 (1933), S. 65–79.
- Mehler, Ulrich, *Marienklagen im spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Deutschland. Textversikel und Melodietypen*, Bd. 1: Darstellungsteil, Bd. 2: Materialteil (Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1997).
- Müller, Jan-Dirk, „Realpräsenz und Repräsentation. Theatrale Frömmigkeit und Geistliches Spiel“, Ziegeler (Hg.), *Ritual und Inszenierung*, S. 113–33.
- Schneider, Karin, *Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München: Cgm 691–867* (Wiesbaden: Harrassowitz, 1984).
- Schönbach, Anton, *Die Marienklagen. Ein Beitrag zur Geschichte der geistlichen Dichtung in Deutschland* (Leipzig: Hirschfeld, 1874).
- Sticca, Sandro, *The Planctus Mariae in the dramatic tradition of the Middle Ages*, translated by Joseph R. Berrigan (Athen, London: The University of Georgia Press, 1988).
- Taubert, Gesine, „Die Marienklagen in der Liturgie des Karfreitags. Art und Zeitpunkt der Darbietung“, *DVjs* 49 (1975), S. 607–27.
- Young, Karl, *The Drama of the Medieval Church* (Oxford: Clarendon Press, 1933).
- Touber, Antonius H.: „Passionsspiel und Ikonographie“, Ziegeler (Hg.), *Ritual und Inszenierung*, S. 261–72.
- Ziegeler, Hans-Joachim (Hg.), *Ritual und Inszenierung. Geistliches und weltliches Drama des Mittelalters und der Frühen Neuzeit* (Tübingen: Niemeyer, 2004).