©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.biologiezentrum.at

SPÄTMITTELALTERLICHE KREUZABNAHMESPIELE IN WELS, WIEN UND TIROL

Von Gesine Taubert

Inhaltsübersicht

Vorbemerkung	53
1. Liturgische Kreuzabnahmen im späten Mittelalter	54
a) Die Entwicklung der Depositio Crucis	55
b) Eine bisher unveröffentlichte Quelle aus Passau	57
2. Kreuzabnahmespiele	58
a) Das mittelalterliche Kreuzabnahmespiel aus Wels	59
b) Das sog. Passionsspiel aus St. Stephan in Wien	66
c) Die Spiele der ‚Depositio Crucis' aus dem Debs-Codex	69
3. Zusammenhänge der Kreuzabnahmespiele mit Marienklagen	71
a) Die Welser Spielfragmente	71
b) Das Kreuzabnahmespiel aus St. Stephan	76
c) Die beiden Spiele der ‚Depositio Crucis'	77
4. Die Form der Darbietung in den Kreuzabnahmespielen	77
a) Umgänge um das Kreuz in Wels und Wien	78
b) Umgänge in den Osterspielen	79
5. Die Kreuzabnahmespiele in der Liturgie des Karfreitags	80
6. Neuschaffung von liturgischen Spielen im späten Mittelalter?	85

Vorbemerkung

Im Jahre 1965 wurden von L. Kaff und R. Zinnhobler ‚Die Welser Spielfragmente aus der Zeit um 1500' herausgegeben (zit: Zinnh.) [1]. Zinnhobler schreibt dazu: „Ob das Spiel eine reich entfaltete Marienklage darstellt, oder ob es einem Passionsspiel entstammt, läßt sich nicht mit völliger Sicherheit sagen. Mehrere Gründe sprechen eher für ein Passionsspiel [2]." Spätmittelalterliche Passionsspiele sind aus vielen Orten erhalten, für das

1 L. Kaff u. R. Zinnhobler, Das geistliche Schauspiel in Wels, in: 61. Jahresbericht des Bischöfl. Gymnasiums und Diözesanknabenseminars am Kollegium Petrinum in Urfahr-Linz. Schuljahr 1964/65. Zit.: Zinnhobler.
Zuvor schon nur das zweite Fragment hrsg. v. L. Kaff, Mittelalterliche Oster- und Passionsspiele aus Oberösterreich, Das Welser Passionsspiel, Linz 1956 S. 6 ff.

2 Zinnhobler S. 4.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.biologiezentrum.at

bairische Sprachgebiet denken wir dabei besonders an die verschiedenen Fassungen des ‚Tiroler Passions' [3]. Solche große, personenreiche Spiele zogen sich oft über mehrere Tage hin und fanden weit eher auf dem Marktplatz als in der Kirche statt. Falls die Welser Spielfragmente zu einem solchen großen Spiel gehören würden, wären mit den erhaltenen 5 Blatt nur die letzten, d. h. ein sehr kleiner Teil des Ganzen überkommen.

In den Welser Spielfragmenten wurde, wie schon Zinnhobler erkannte [4], die Gestalt des Christus durch einen Kruzifixus mit schwenkbaren Armen verkörpert. Durch die Beschäftigung mit diesem Typus von Kruzifixen und seiner Funktion in der Liturgie des Karfreitags [5] konnte Vf. nachweisen, daß die Welser Fragmente zu einem bisher unbekannten Typus von spätmittelalterlichen Spielen gehören, zu den Kreuzabnahmespielen. Von solchen Spielen sind bisher nur vier aufgefunden. Zwei Spiele aus Tirol sind bisher unveröffentlicht und z. Zt. der Forschung nicht zugänglich [6], das Spiel aus St. Stephan in Wien ist nur in einer barocken Fassung erhalten, aus der sich das ursprüngliche mittelalterliche Spiel allerdings gut herauslösen läßt. In den Welser Spielfragmenten haben wir also die einzige spätmittelalterliche Handschrift, deren Untersuchung z. Zt. möglich ist.

In besagten Kreuzabnahmespielen besteht die eigentliche Handlung nur aus der Kreuzabnahme selbst, die anschließend zur Grablegung überleitet. Im Unterschied zu den Passionsspielen, die meist einen weit gespannten theologischen Rahmen haben und daher z. B. auch am Fronleichnamstag aufgeführt wurden, konnten diese Spiele nur an einem einzigen Tag im Jahr, nämlich am Karfreitag innerhalb des Gottesdienstes, aufgeführt werden. Einen weiteren entscheidenden Unterschied zu den Passionsspielen bildet die bereits erwähnte Tatsache, daß Christus als redende und handelnde Person überhaupt nicht auftritt [7], sondern von einer hölzernen Skulptur vertreten wird, einem Kruzifixus mit schwenkbaren Armen. Bei diesem Typus von Kruzifixen sind die Arme in den Schultergelenken so befestigt, daß sie nach der Kreuzabnahme an den Körper angelegt werden können.

1. Liturgische Kreuzabnahmen im späten Mittelalter

Solche Kruzifixe sind in der mittelalterlichen Liturgie des Karfreitags feierlich vom Kreuz abgenommen und anschließend ins Hl. Grab getragen

3 Hg. v. W. Wackernell, Altdeutsche Passionsspiele in Tirol, Graz 1897.
4 Zinnhobler S. 46.
5 Gesine und Johannes Taubert: Mittelalterliche Kruzifixe mit schwenkbaren Armen. Ein Beitrag zur Verwendung von Bildwerken in der Liturgie, in: Zs. des dt. Vereins f. Kunstwissenschaft, Bd. XXIII, Heft I, Berlin 1969. Zit.: Taub.
6 Es sind dies die beiden Spiele aus dem Debs-Codex, die unter dem Titel: ‚Depositio Crucis' in Vigil Rabers Spielverzeichnis stehen. Der Debs-Codex ist nach dem Bericht des Bürgermeisters aus Sterzing z. Zt leider noch nicht einzusehen.
7 Zinnhobler S. 46.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.biologiezentrum.at

worden, wo sie dann, u. U. zusammen mit der Eucharistie, ‚begraben', d. h. eingeschlossen wurden. Eine längere Studie hierüber ist 1969 in einer kunstwissenschaftlichen Zeitschrift veröffentlicht worden (vgl. Anm. 5), es sei erlaubt, die wichtigsten Ergebnisse dieser Arbeit hier kurz zusammenzufassen.

Im ganzen konnten 35 mittelalterliche Kruzifixe dieses Typus nachgewiesen werden; das Verbreitungsgebiet erstreckt sich nach den bisher gefundenen Skulpturen von Florenz bis Döbeln/Sachsen, vom Tessin bis in die Slowakei. Der früheste bisher gefundene Kruz. m. s. A. befindet sich im Baptisterium in Florenz und stammt aus der Zeit vor 1339 – der Gebrauch solcher Kruzifixe reicht an einzelnen Orten bis ins späte 17. Jh. Zusätzlich zu diesen Bildwerken konnte Vf. 5 mittelalterliche Quellen nachweisen, in denen über die Anschaffung bzw. den Gebrauch solcher Kruzifixe in der Liturgie des Karfreitags berichtet wird.

In der Untersuchung konnte eine Entwicklung innerhalb der mittelalterlichen Liturgie aufgezeigt werden; sie führte zwischen dem 13. und 15. Jh. zu einer immer stärkeren Vergegenwärtigung des Karfreitagsgeschehens bei teilweise gleichbleibenden liturgischen Texten. Diese Entwicklung ist an der Einführung von neuen Bildtypen für den Karfreitag (Grabbild) und für Ostern (Auferstehungsbild) abzulesen. Wegen dieser Entwicklung dürfen die liturgischen Quellen des 12. oder 13. Jh. nicht mehr ohne weiteres für das 15. oder 16. Jh. in Anspruch genommen werden und umgekehrt. Das bedeutet u. a., daß man auch bei gleichlautenden liturgischen Texten den Rubriken, z. B. auch in Osterfeiern, mehr Beachtung schenken muß.

a) Die Entwicklung der Depositio Crucis

Bei den Studien über die Kruzifixe m. s. A. ließ sich für die Depositio Crucis, also die Grablegung am Karfreitag, eine Entwicklung nachweisen. Die Depositio Crucis wurde anschließend an die im Ritus Romanus vorgeschriebene *Adoratio Crucis* gefeiert, sie ist vor allem in Deutschland und England bezeugt. Seit dem 10. Jh. wurde das in der Adoratio Crucis verehrte Kreuz für die Depositio Crucis mit Tüchern umwunden und in einer feierlichen Prozession zu dem speziell dafür als Hl. Grab aufgebauten und geschmückten Ort in der Kirche getragen und dort ‚begraben'. Jedenfalls im späten Mittelalter wurde das Hl. Grab so verschlossen, daß der Kruzifixus nicht mehr zu sehen war.

In der Osternacht wurde das Kreuz in der Feier der *Elevatio Crucis* wieder aus diesem Grab erhoben. Die Tücher blieben im Grabe liegen und wurden nachher als Zeichen der Auferstehung gezeigt, meist in der liturgischen Feier der *Visitatio Sepulchri,* die in der Ostermatutin stattfand.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.biologiezentrum.at

Die Visitatio Sepulchri ist – wie Karl Young [8] schon erkannte – in der Liturgie der Ostertage nicht ohne die beiden anderen liturgischen Handlungen, Depositio und Elevatio Crucis, zu denken, wenn diese beiden Feiern auch viel seltener aufgezeichnet wurden. Wir müssen also überall dort, wo wir eine Visitatio Sepulchri finden (bei Young über 400 Belege) auf ein Hl. Grab schließen, mit dem eine Grablegung am Karfreitag und eine Erhebung des Kreuzes am Ostersonntag verbunden war. Es ist daher anzunehmen, daß die Depositio und Elevatio Crucis sehr viel häufiger gefeiert wurden, als die ca. 80 von Young veröffentlichten Texte dafür vermuten lassen.

Gegen Ende des 13. Jh. wurde für die schon drei Jahrhunderte lang übliche Depositio Crucis ein neuer Bildtypus geschaffen, das *Grabbild* [9], d. i. eine Skulptur des toten Christus aus Holz. Bei dieser Skulptur waren die Arme gleich an den Körper angelegt geschnitzt. Die Einführung dieser Bildwerke war bereits ein Schritt zur stärkeren Vergegenwärtigung des Karfreitagsgeschehens. Gleichzeitig mit diesen Bildwerken entstehen hausartige transportable Hl. Gräber, in den Quellen als ‚archa' bezeichnet [10], in welchen die Grabbilder ‚bestattet' wurden.

Spätestens ab 1339 [11] ist ein zweiter Bildtypus festzustellen, der ebenfalls neu für die Depositio Crucis geschaffen wurde und das bisher dabei verwendete Kreuz ersetzte: der *Kruzifixus mit schwenkbaren Armen.* Ist die Adoratio Crucis die Commemoratio der Kreuzigung, so war es mit Hilfe dieses neuen Bildtypus möglich, direkt anschließend an diese liturgische Feier auch noch die Kreuzabnahme feierlich im Gottesdienst zu begehen. Der Kruzifixus wurde vom Kreuz abgenommen, die Arme wurden an den Körper angelegt – dadurch wirkte er dann wie ein Grabbild (s. o.). Dann wurde er mit Tüchern umwunden, wie früher das Kreuz, in feierlicher Prozession zum Hl. Grab in der Kirche getragen und dort beigesetzt.

Als Beweis für eine feierliche Abnahme solcher Kruzifixe in den kirchlichen Karfreitagsriten konnten drei mittelalterliche Quellen nachgewiesen werden, eine aus dem Benediktinerinnenkloster Barking bei London um 1370 [12], die deutschen Einfluß vermuten läßt, eine aus dem Benediktiner-

8 K. Young, The Drama of the Medieval Church, Oxford 1933, Bd. I, Kap. IX–XIII, z. B. S. 248 und 282, zit. Young I.

9 Der Ausdruck ‚Grabbild' wird in einer deutschen Urkunde gebraucht, Innichen 1619, s. u. Gschwendt S. 118. Das früheste Grabbild ist das aus Wienhausen, um 1300, Abb. bei H. Appuhn, Der Auferstandene und das Hl. Blut zu Wienhausen, in: Niederdt. Beitr. z. Kunstgesch. Bd. I, 1961 S. 126 ff. Abb. 99 u. 100.

10 So Zürich um 1260, ‚archa Sepulchrum representante', Young I, S. 132; Essen 14. Jh. ‚Archam in tentorium' Young I, S. 333.

11 vgl. Florenz, Giovanni di Balduccio, vor 1339, Taub. S. 81, Nr. 4.

12 hg. Young I, S. 164–66, vgl. Taub. S. 96 ff.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.biologiezentrum.at

kloster Prüfening bei Regensburg von 1489 [13] und eine aus der Allerheiligen-Kirche in Wittenberg von 1517 [14].

Bisher wurde der Ritus der Depositio Crucis allgemein als nicht-liturgisch angesprochen [15] und zwar vor allem deshalb, weil er im allgemeinen Ritus Romanus nicht vorgeschrieben ist. Die Liturgiewissenschaft ist jedoch anderer Meinung; P. Kolumban Gschwendt OSB schreibt in seiner wichtigen Arbeit über die Depositio und Elevatio Crucis in der alten Diözese Brixen [16] von den:

„regionalen, vom Volksempfinden getragenen Eigenformen der Grablegungs- und Auferstehungsfeiern: ...
Da die einzelnen Diözesen und Kirchenprovinzen bis ins 16. Jh. weitgehend ihre eigenen liturgischen Formen bildeten und bewahrten, waren auch diese Nebenformen in vollem Sinne Gottesdienst der Kirche, also liturgisch."

Daraus ergibt sich, daß auch die oben erwähnten Kreuzabnahmefeiern mit Hilfe eines Kruzifixus m. s. A. in vollem Sinne liturgisch sind. Diese Erkenntnis wird im folgenden vorausgesetzt und nicht mehr diskutiert.

b) Eine bisher unveröffentlichte Quelle aus Passau

Zu den bisher erwähnten liturgischen Quellen ist eine weitere nachzutragen, die Christine Eder 1971 [17] veröffentlichte. Es handelt sich um eine Elevatio Crucis aus St. Nikola in Passau, fest datiert zwischen 1467–70. Aus dieser geht deutlich hervor, daß zu Ende des 15. Jh. in Passau in der Elevatio Crucis ein Kruzifixus mit schwenkbaren Armen erhoben wurde. Damit ist erstmals eine schriftliche Quelle dieser Art aus der Diözese Passau veröffentlicht; von den bisher aufgefundenen 18 Kruzifixen m. s. A. aus dem deutschen Sprachgebiet stammen nämlich 5 aus der Diözese Passau [18].

13 hg. Young I, S. 157–160, vgl. Taub. S. 92 ff.
14 Stiftungsurkunde aus der Allerheiligenkirche in Wittenberg, heute im Staatsarchiv Weimar, Ernestinisches Gesamtarchiv, Reg. O. 158, Bl. 25–32. Teilweise veröfftl. bei: R. Bruck, Friedrich der Weise als Förderer der Kunst, in: Studien z. dt. Kunstgesch. Heft 45, Straßbg. 1903 S. 212. Ebenfalls auszugsweise, aber ausführlicher bei Taub S. 98 ff. Dem Staatsarchiv Weimar sei an dieser Stelle nochmals gedankt für die frdl. Übersendung der Mikroaufnahmen der Hs.
15 so K. Young, The Dramatic Associations of the Easter Sepulchre, in: Univ. of Wisconsin Studies in Lang. and Lit. 10, Madison 1920, S. 9. Ebs. N. C. Brooks, The Sepulchre of Christ in Art and Liturgy, in: Univ. of Illinois, Studies in Lang. and Lit., Nr. 2, Urbana 1921, S. 30 und J. Schwietering in Z. f. d. A. 62, 1925, S. 8.
16 K. Gschwendt, OSB, Dr. Theol., Die Depositio und Elevatio Crucis im Raum der alten Diözese Brixen. Ein Beitrag zur Geschichte der Grablegung am Karfreitag und der Auferstehung am Ostermorgen. Sarnen 1965, zit. Gschwendt, S. 1–2.
17 Christine Elisabeth Eder, Eine noch unbekannte Osterfeier aus St. Nikola in Passau, in: Festschrift Bernhard Bischoff, Stuttgart 1971, S. 449–456.
18 vgl. Taub, S. 82–90.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.biologiezentrum.at

Es handelt sich dabei um Nr. 9 (der zit. Arbeit) aus Stift Göttweig, um 1380; Nr. 28 aus Schönbach, NÖ., um 1400; Nr. 25 aus Ried/Innkreis um 1520; Nr. 20 Passau, Grubweg um 1520; Nr. 29 Stift Seitenstetten, NÖ., um 1520. Dazu kommt noch ein nachmittelalterlicher Kruzifixus aus Schlierbach, OÖ., a. a. O. S. 118.

Es ist dabei zu beachten, daß der Kruzifixus aus Göttweig schon aus dem 14. Jh. datiert. Daraus muß geschlossen werden, daß es diesen Typus von Kruzifixen in der Diözese Passau schon viel früher gegeben haben muß, als sich seine Verwendung in den schriftlichen Quellen niedergeschlagen hat.

Vf. hat in ihrer Arbeit [19] detailliert die Gründe dafür aufgezeigt, weshalb liturgische Quellen nur sehr selten etwas über den bei der Depositio Crucis verwendeten Gegenstand aussagen. Beispielsweise konnte für Brixen nachgewiesen werden, daß sich in der schriftlich überlieferten Form der Karfreitagsriten der Austausch des Depositionsgegenstandes überhaupt nicht niedergeschlagen hat. Daß anstelle des Kreuzes Ende des 15. Jh. ein Grabbild verwendet wurde, konnte nur aus der veränderten Form der Elevatio Crucis (wie in Passau) erschlossen werden, aus einer späteren deutschen Quelle dann eindeutig bewiesen werden.

Die Anzahl der fünf heute noch vorhandenen Kruzifixe m. s. A. in der Diözese Passau ist übrigens erstaunlich hoch, wenn man bedenkt, daß diese Kruzifixe Gebrauchsstücke waren, also dem Verschleiß im Laufe der Zeit besonders stark ausgesetzt waren.

2. Kreuzabnahmespiele

Betrachtet man die Entwicklung der spätmittelalterlichen Liturgie, die bisher noch wenig Beachtung gefunden hat, so zeigt sich allenthalben ein Bedürfnis nach Bereicherung. Hierfür spricht die Einführung neuer Bildtypen wie der Grabbilder oder Kruzifixe m. s. A. für den Karfreitag oder des Auferstehungsbildes für den Ostersonntag. An Orten wie Regensburg und Hall/Tirol, wo ursprünglich nur ein Kruzifix im Hl. Grab verborgen wurde, wird zusätzlich die Deposito der Hostie eingeführt [20]. Wie Eder nachweist, wird die Visitatio Sepulchri in Passau durch Antiphonen und Zehnsilbler-Strophen erweitert [21].

Dieser Tendenz nach Bereicherung der Liturgie, verbunden mit dem Wunsch nach Vergegenwärtigung des Geschehens am Karfreitag und an Ostern entspricht es, wenn an einigen Orten in die lateinische Liturgie des Karfreitags deutsche Gesänge bzw. Spiele eingeschoben werden. Zunächst,

19 vgl. Taub, S. 102 ff.: 2. Zur Aussagefähigkeit liturgischer Quellen in bezug auf den Depositionsgegenstand.
20 Gschwendt S. 55. Taub. S. 95.
21 Eder S. 453.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.biologiezentrum.at

und zwar wohl schon seit der Mitte des 13. Jh., handelte es sich dabei um die deutschsprachigen Marienklagen, die im Anschluß an die Adoratio Crucis bei dem dort verehrten Kreuz dargeboten wurden [22]. Im späten 15. Jh. wurde auch die bereits bestehende liturgische Feier der Kreuzabnahme, für die es keine besonderen lateinischen Gesänge gab, durch deutsche Verse dialogisiert. Diese liturgischen Spiele schlossen an die sicher an jenen Orten schon früher üblichen Marienklagen an, wie weiter unten ausführlich gezeigt werden wird. Eines dieser Spiele ist uns in den Welser Spielfragmenten erhalten.

a) Das mittelalterliche Kreuzabnahmespiel aus Wels

Inhaltsangabe:

Die Personen nach der Reihenfolge ihrer Auftritte:

Maria, Johannes, Centurio, Pilatus (Fragm. X) [23], Prima Persona, Secunda Persona (= die beiden Marien) [24], Joseph v. Arimathia, Nikodemus, Servus.

Inhalt:

(1. Anfang fehlt)

2. Fragment X beginnt mit einer gesprochenen Anrede *Marias* an die Zuschauer.

Weil davor steht: ‚Et dicit' muß jedenfalls eine gesungene Strophe Marias voraufgegangen sein. Wahrscheinlich standen mehrere Strophen davor. Ganz zu Anfang könnte ein Verzeichnis der Personen gestanden haben.

3. Der Dialog zwischen *Maria und Johannes* enthält zwei Strophen aus den Marienklagen, zu denen auch die Melodie aufgezeichnet ist. Wie in den meisten Marienklagen wird nach dem Gesang sinngemäß der gleiche Text, aber leicht abgewandelt, gesprochen [24a]. Maria fragt Johannes nach dem

22 Ein eigener Aufsatz des Vf. darüber wird demnächst erscheinen.

23 Zur Bezeichnung der beiden Fragmente als X und Z vgl. Zinnhobler S. 4: „Das umfangreichere Stück, das den Schluß des Spieles darstellt, soll das Sigle Z tragen. Das Einzelblatt geht dem Fragment Z leider nicht unmittelbar voraus. Mehrere Seiten dürften dazwischen fehlen. Wir geben diesem Blatt daher die Bezeichnung X." Weiter unten wird dargestellt, daß zwischen den beiden Fragmenten wahrscheinlich nur eine Seite fehlt.

24 Als Prima bzw. Secunda Persona werden die beiden begleitenden Marien bezeichnet in den liturg. Osterfeiern in Innsbruck, 15. Jh. Young I. S. 358; Regensburg 15. Jh., Young I. S. 295; St. Lambrecht 1571, Young I. S. 369. In Indersdorf 15. Jh. Young I. S. 331 einfach: Tres persone.

24a Dies in allen Marienklagen, in denen neben gesungenen Strophen auch Sprechverse vorkommen. Merkwürdigerweise fehlt in Wels die Anrede der Maria an Christus, die nach 3. in allen Marienklagen, auch im Spiel aus St. Stephan, s. u. unter Ste 4 a, vorkommt.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.biologiezentrum.at

Verbleib ihres Sohnes, Johannes berichtet von der Gefangennahme, Kreuztragung und Kreuzigung.

4. *Maria* singt ‚Tod, tod, awe tod' [25] und spricht von ihrem Leid.

5. *Maria* wendet sich an die Zuschauer und bittet die Frauen, mit ihr zu klagen.

6. *Johannes* beklagt die schwere Aufgabe, der Pfleger Marias von nun an zu sein.

Mit 6. wird angedeutet, daß das gesamte Geschehen der Kreuzigung – zu dem auch die Szene zwischen Christus, Maria und Johannes gehört, in der Christus seine Mutter seinem Lieblingsjünger anempfiehlt – bereits v o r Beginn der Handlung des Welser Spieles zu denken ist. Dies paßt zwar nicht zu der Frage Marias nach dem Verbleib Jesu, wird jedoch in allen den Marienklagen ohne Christusrolle (in denen besagte Szene nicht vorkommt) in gleicher Weise ‚unlogisch' gelöst; so z. B. in Erl. VI und Lamb [26].

7. *Centurio bei Pilatus.* Centurio fragt an, ob er den Gekreuzigten die Beine brechen dürfe, da sie nach jüdischem Brauch nicht über Ostern hängen bleiben dürfen. Von der Antwort des Pilatus ist nur die Rubrik erhalten: ‚Pilatus respondit.'

Ein solcher unvermittelter Wechsel des Schauplatzes kommt in allen mittelalterlichen Spielen vor [27]. Auch aus dieser Szene kann geschlossen werden, daß Christus in diesem Spiel schon von Anfang an als bereits gestorben vorgestellt wird und demgemäß durch einen hölzernen Kruzifixus, das Bild des leidenden Gottessohnes, dargestellt werden kann. Denn nach biblischem Bericht war Christus bereits tot, als der Centurio diese Anfrage an Pilatus richtete – demgemäß wird dieser Vorschlag in allen Passsionsspielen erst nach dem Tode Jesu gemacht.
Daß der Centurio hier als Jude vorgestellt wird, ist überraschend und ungewöhnlich. Nach biblischem Bericht wird er als Römer angesehen. Allerdings wird im Tiroler Passion [28] der gleiche Vorschlag von einem ‚Secundus Judäus' gemacht (2488). In jenem Spiel kommt auch der Centurio vor, jedoch schon gleich nach dem Tode Jesu, also an der dem bibl. Bericht entsprechenden Stelle (vgl. Matth. 27, 54) – das bedeutet v o r dieser Szene (2440!). In T. Pass. ist Cent. als Römer gedacht, er singt in jener Szene den in Wels später (Fragm. Z, 102) vorkommenden Gesang: ‚Vere, vere'. Danach sind in Wels also zwei Personen aus den bekannten und sicher weit verbreiteten Spielen in eine zusammengefaßt – wohl um das Spiel zu straffen und die Personenzahl zu verringern.

(8. Antwort des Pilatus, evt. Gesangsstrophen der beiden Marien: fehlen.)

9. Fragment Z: beginnt mit der *Klage Marias* unter dem Kreuz. Bei ihr stehen *Johannes* (der wohl in der Zwischenzeit, evt. während des Dialoges

25 = Strophe aus den Marienklagen, in allen Marienklagen aber erst an späterer Stelle vorkommend.

26 Erl. VI = F. K u m m e r, Sechs Altdeutsche Mysterien, Wien 1882, Nr. VI, Marienklage, Hs. jetzt in Erlau.
Lamb. = Marienklage aus Lambach, hg. v. S. M a y r in: Programm d. Obergymnasiums Kremsmünster, Linz 1883.

27 Z i n n h o b l e r erkannte richtig, S. 41, daß hier eine ‚ältere Marienklage' auf einen ‚jüngeren' Text stieß, denn wie unten nachgewiesen wird, ist 3.–6. fast wörtlich mit der Marienklage Erl. VI identisch.

28 Hg. v. W. W a c k e r n e l l s. o. Anm. 3.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.biologiezentrum.at

Cent.–Pil.) mit ihr dorthin gegangen ist [29], dazu die ‚*Prima Persona*' – aus dem Text geht hervor, daß Maria Magdalena gemeint ist – und die ‚*Secunda Persona*' [30].

Johannes spricht Trostverse, die beiden Marien Klageverse. Maria singt dazwischen dreimal die Klagestrophe, die schon in Fragm. X vorkam: ‚Tod, tod, awe tod!' (Fragm. X mit Noten).

Daß die Klagestrophe Marias hier ohne Noten gegeben ist, spricht wie anderes mehr dafür, daß beide Fragmente zu einem Spiel gehören.

10. Der Auftritt von *Joseph v. Arimathia und Nikodemus* wird von einer Rubrik eingeleitet: ‚Tunc accedunt ad crucem Josephus et Nicodemus cantant: ›Ecce quo(modo) moritur iustus‹.'

Dieses Responsorium bildet die Einleitung aller deutschen Depositionsriten [31].

Beide sprechen zunächst nicht mit den übrigen Personen, sondern beschließen in dreimaligem Redewechsel die Erlaubnis zur Grablegung Jesu von Pilatus zu erbitten.

Daß Joseph als Freund des Pilatus angesehen wird, ist nur hier zu finden, also wohl Eigentum des Welser Verfassers. Die Verse des Joseph sind hier ausgesprochen geistlich-didaktisch. In den Passionsspielen ist diese Szene nirgends so ausführlich (40 Verse!!), d. h. daß die Person Josephs stark betont ist.

11. Beide gehen gemeinsam zu Pilatus ‚Et sic vadunt ad Pilatum ambo'.[32] *Joseph bittet Pilatus*, ihnen den Leichnam Jesu zur Grablegung zu überlassen.

12. *Pilatus fragt den Centurio*, ob Jesu denn schon gestorben sei.

Daß der Centurio offensichtlich bei Pilatus geblieben ist, spricht wieder dafür, daß zwischen den beiden Fragmenten nicht viele Handlungselemente fehlen [33].

29 Hierzu ist anzumerken, daß die beiden Strophen ‚Awe, sag an jüngling' und ‚Awe aus der Juden haus' ursprünglich wohl zu einem Wechselgesang gehörten, der immer auf dem Weg zum Kreuz gesungen wurde – es ist also wohl vorstellbar, daß der erste Auftritt zwischen Marie und Johannes an einem Platz geschieht, der um einiges vom Kreuz entfernt war.

30 Als Secunda Persona treffen wir in Erl. VI Maria Cleophea an, aber auch Maria Salome. Meist wird sie nicht besonders charakterisiert. Es überrascht, daß die beiden Marien hier keine Gesangsstrophen haben, dies ist sonst in allen Marienklagen der Fall, wo sie auftreten, d. h. in Erl. VI, Wolffenbüttel, Bordesholm.

31 Text aus Young I., S. 112: Ecce quomodo moritur iustus, et nemo percipit corde / viri justi tolluntur, et nemo considerat / a facie iniquitatis sublatus est iustus et erit in pace memoria eius. Vgl. Taub, Sigle B, Beispiele bei S. Corbin, La déposition liturgique du Christ au vendredi saint. Sa place dans l'histoire des rites et du theatre religieux. Paris–Lisbonne 1960, S. 70 ff. Hier bemerkenswert, daß dies der einzige Gesang ist, der in unserem Spiel ohne Noten aufgezeichnet ist, was dafür spräche, daß Joseph v. Arim. und Nikodemus von Geistlichen dargestellt wurden, die diesen Gesang selbstverständlich kannten.

32 „Und so gehen sie zu Pilatus beide." Bei L. Kaff mißverstanden.

33 Da die beiden Schächer nirgends in Marienklagen vorkommen, auch neben dem Kreuz mit dem Kruzifixus, das das Zentrum der Marienklagen bildet, nicht vorzustellen sind, ist der Vorschlag des Centurio, ihnen die Beine zu brechen, sicher nur rethorisch gemeint und nicht in die Tat umgesetzt worden. Allerdings wurde Centurio durch diesen Vorschlag deutlich als Nicht-Christ gekennzeichnet.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.biologiezentrum.at

13. *Centurio geht,* ohne zu antworten, sofort zum Kreuz. ‚Et sic Centurio circumit crucem et conspiciendo canit: Vere, vere, filius dei erat iste!' Danach spricht er eine deutsche Übersetzung des Gesanges.

Dieser Gesang kommt auch in hessischen und Tiroler Passionsspielen vor, jedoch ohne diesen zeremoniellen Umgang.

In seiner Rede beweist der Centurio die Gottheit Jesu aus der Klage aller Kreatur um ihren Herrn. Er klagt sich an, daß er wider ihn gesündigt habe und bittet knieend um Vergebung.

14. *Joseph* widerholt seine Bitte bei Pilatus. Der zurückgekehrte *Centurio* bestätigt Jesu Tod.

15. *Pilatus* gibt die Erlaubnis zur Bestattung.

16. *Joseph bittet Maria* um die Erlaubnis, Jesus begraben zu dürfen.

Joseph und Nikodemus sind anscheinend zum Kreuz zurückgegangen, wo sich Maria ja noch befand.

17. *Maria* wird sitzend vorgestellt, sie kann jedoch vor Schmerz nicht sprechen; daher antwortet *Johannes* an ihrer Statt.

Diese Szene kommt zwar auch im Tiroler Passionsspiel vor, steht dort aber früher, und zwar vor dem Gang des Joseph u. Nikodemus zu Pilatus. Bei genauem Textvergleich stellt sich heraus, daß Wels 151–64 sehr nahe mit der Depositio Crucis (7 Verse bei Pichler) aus Tirol zusammenhängt, nicht aber mit Sterzing (2634 ff.). Gegen die Abhängigkeit vom T. Pass. spricht auch die Einordnung der Szene an anderer Stelle (s. u. S. 70/71).

18. *Joseph* wendet sich vor der eigentlichen Kreuzabnahme *an die Zuschauer* und weist auf den Schmerz Marias hin.

Diese Rede des Joseph fehlt in allen großen Spielen, ist also wohl ein Spezificum des Kreuzabnahmespiels, in dem Joseph eine besondere Stellung einnimmt.

19. *Joseph bittet seinen Knecht* um Hilfe bei der Kreuzabnahme.

Der ‚Servus' mußte anscheinend die Werkzeuge Hammer und Zange tragen, die für die Ablösung des Kruzifixus vom Kreuz notwendig waren. In Wels wird dazu anscheinend keine Leiter benutzt (im Gegensatz zu St. Stephan und Wittenberg s. u.). Das könnte mit einer verhältnismäßig geringen Größe des Kreuzes erklärt werden [34].

20. Es folgt die eigentliche *Kreuzabnahme.* Darin wird durch die Rubriken der Kruzifixus sowohl als ‚Corpuß' als auch als ‚ymago' bezeichnet: [35] ‚Et

34 Die Kruzifixe m. s. A. haben unterschiedliche Größen, es gibt welche, die nur 60 cm hoch sind (Taub. Nr. 22), andere die 70 cm (Nr. 20, 30) und 80–85 cm hoch sind (Nr. 14, 18, 25, 27, 34). Das Kreuz, an dem sie hingen, war dann nur ca. 50–60 cm höher, so daß man noch ohne Leiter auskommen konnte. Das Kreuz in St. Stephan und in Wittenberg muß größer gewesen sein, so daß man zwei Leitern brauchte, s. u. Anm. 57, vgl. Taub. S. 100, Anm. 36.

35 Den Kruzifixus als ‚Corpus' anzusprechen, ist in liturgischen Quellen zwar selten, kommt aber vor: Depositio Crucis aus Meissen 16. Jh. Young, Dram. Ass. (s. o. Anm. 15) S. 107 ‚corpus super pheretrum et sacramentum' = hier liegt offensichtlich ein Grabbild oder Kruz. m. s. A. auf der Bahre und wird zusammen mit der Eucharistie zu Grabe getragen.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.biologiezentrum.at

sic deponunt corpuß (et vna ymago praesentatur Maria) ad gremium (ad gremium et) Joseph dicit deponendo corpuß: ‚Chum her, mein have und mein trost . . .'

Was in der Klammer steht, ist nach Zinnh. später durchstrichen, wahrscheinlich weil es in der nächsten Regieanweisung wiederholt wird.

Bei der Kreuzabnahme redet Joseph die ‚ymago', also das ‚Bildwerk' als den Erlöser an, den er um ein gutes Ende und das ewige Leben für sich selbst bittet.

21. *Joseph gibt das Bildwerk der Maria* auf den Schoß. ‚Et Joseph presentat ymaginem ad gremium Mariae et dicit: ›Se hin, Maria, dein chind zw diß frist . . .‹.'

22. *Maria singt* eine Strophe aus den Marienklagen ‚Awe kind, / dein wenglein sind / dir so gar enplichen . . .' und spricht noch weitere Klageverse.

Die Strophe ist in dieser Situation absolut einmalig. Sie ist sinnvoll eingesetzt, da Maria ihren toten Sohn nun erstmalig von Nahem sieht, kommt aber nirgends erst n a c h dem Tode Jesu vor. Der Schmerz der Mutter wird mit diesem Gesang vorzüglich ausgedrückt.

23. *Nikodemus* spricht Trostverse mit dem Hinweis auf die Erlösungstat Jesu.

24. Das Bildnis wird auf eine *Bahre* gelegt: ‚Et sic recipiunt corpus et ponunt super feretrum.'

25. *Maria nimmt Abschied* von Jesus und wendet sich nochmals an die Zuschauer mit der Bitte, gemeinsam mit ihr zu klagen.

26. Beginn einer *Prozession*: ‚Et sic fiat processio; Maria postea plangit cantando: ›O liebew chint der cristenhait‹.'

Dieser Gesang ist offensichtlich ein Prozessionsgesang, wird aber in Aggsbach, Trier und Erlau [36] vor Beginn der Marienklagen gesungen, d. h. wohl auf dem Weg zum Kreuz.

Die einzige wirkliche Handlung im vorliegenden Text ist also diese: durch den Darsteller des Joseph von Arimathia, unter Mithilfe des Nikodemus und eines ‚servus' wird eine ‚ymago' vom Kreuz abgenommen und, nachdem sie Maria gereicht wurde, auf eine Bahre, ‚feretrum', gelegt. Das entspricht genau den liturgischen Quellen zur Kreuzabnahme.

36 Aggsbach hg. v. H. M a c h e k, in: PBB60, 1936, S. 326 ff. Trierer Marienklage, hg. v. W a c k e r n a g e l, Das deutsche Kirchenlied Bd. II, S. 347 ff.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.biologiezentrum.at

‚ymago crucifixi' ist in Prüfening 1487 die Bezeichnung für den Kruzifixus m. s. A., die sie dort ‚coram populo de cruce deponunt', also im Angesicht des Volkes vom Kreuz abnehmen. In Barking heißt das Wort für den gleichen Gegenstand einfach ‚ymago'. In der oben erwähnten Passauer Quelle wird eine ‚imago crucifixi' aus dem Grab erhoben. In Wittenberg erscheint statt dessen die deutsche Bezeichnung ‚bildnus'.

‚Imago' bedeutet im Mittelalter überall dort, wo es als reine Sachbezeichnung benutzt wird, ein ‚Bildwerk', d. h. eine Skulptur, die in der Regel aus Holz geschnitzt war [37].

Eine Kreuzabnahme, in der wie in Wels eine ‚imago' und nicht ein lebender Darsteller abgenommen wurde, ist eigentlich nur mit einem Kruzifixus m. s. A. möglich. Bei diesem konnte man nach der Kreuzabnahme die Arme an den Körper anlegen – gab man ihn so dem Darsteller der Maria auf den Schoß, so ergab sich eine Ähnlichkeit mit dem weitverbreiteten Bild der ‚Pietà' [38].

Für die anschließende Prozession wurde das Bildwerk dann auf eine Bahre gelegt. In einer liturgischen Quelle aus Meissen, 16. Jh., wird der, corpus super pheretrum et sacramentum' in gleicher Weise wie in Wels in der Prozession zum Hl. Grab getragen [39].

In der Quelle aus Wittenberg wird genauer beschrieben:

> ‚Vnd indes die vier Caplan die Leyttern aufsteygen, vnd bildnus ordenlich abnehmen, Vnd das Bildnus in die *par* legen, Vnd mit seydn also bedecken, das das bildnus angesicht bloß vnd vnbedeckt bleybe [40].'

37 s. J. Taubert: Zur Restaurierung von Skulpturen, in: Museumskunde, Heft 1, Berlin 1961, S. 7 ff. ‚imago' als Skulptur verschiedentlich vorkommend bei Young: ‚imago in asine' = Christusbildwerk auf Palmesel, Essen 14. Jh. Young II S. 95; Dublin 14. Jh.: ‚cruces et imagines' = Kreuze und Skulpturen Young I S. 170; Rouen 14. Jh.: ‚Ymago Sancte Marie' = Skulptur der Maria, Young II S. 14 u. 44.

38 Hierzu ist zu bemerken, daß es neben den bekannten Skulpturen der Pietà, bei denen die Beine des toten Christus in den Knieen abgewinkelt sind (was bei einem Kruz. m. s. A. im allgemeinen nicht möglich ist), auch solche gibt, bei denen die Beine gestreckt schräg nach vorn stehen. So in einem Altar im Museum Belvedere in Wien, außerdem eine im Katalog nicht aufgeführte Alabastergruppe auf der Ausstellung in Salzburg 1970 ‚Pietà'. Die Gruppe unter dem Kreuz im Welser Spiel hätte dann so ähnlich ausgesehen.
Im Tiroler Passion dagegen fällt Maria über den auf der Erde liegenden toten Christus, was ein ganz anderes Bild ergibt.
In Marienklagen kommt außer in der späten Wolffenbüttler Klage (hg. v. O. Schönemann, Hannover 1855) diese Szene überhaupt nicht vor, der Kruzifixus wird in allen anderen Klagen am Kreuz belassen, auch in Lambach.

39 s. o. Anm. 35.

40 s. o. Anm. 14. Es ist hier anzumerken, daß bei den frühen Grabbildern, wo die Grabtücher mit angeschnitzt sind, das Antlitz Christi auch immer unbedeckt ist. Daher kann angenommen werden, daß diese in Wittenberg gegebene Vorschrift auch für die Kreuzabnahmespiele galt.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.biologiezentrum.at

In den liturgischen Kreuzabnahmefeiern kommen nicht nur der Kruzifixus m. s. A. und die Bahre, auf die er gelegt wird, vor, sondern auch Joseph von Arimathia und Nikodemus. Bereits im 14. Jh. heißt es in der wahrscheinlich von deutschen Riten und dem Klosterneuburger Osterspiel beeinflußten Quelle aus Barking [41] bei London: ‚... ibique in specie Josephi et Nichodemo, de ligno deponentes Ymaginem.' In dem Ordo aus Prüfening 1487 [42] wird eine alte Antiphon [43] gesungen, die aus dem Depositionsritus der deutschen Benediktiner stammt, und schon im 12. Jh. in Rheinau vorkommt: ‚Joseph ab Arimathia petiit corpus Jhesu et sepelliuit eum in sepulchro suo.'

Die Antiphon berichtet, daß Joseph den Leichnam Jesu (von Pilatus) erbittet und ihn begräbt. Wir haben also den Kern des Welser Spiels schon in den liturgischen Kreuzabnahmefeiern.

Das Spiel aus Wels kann damit angesehen werden als eine Vergegenständlichung der Handlungen und Gesänge bei einer, wahrscheinlich dort schon länger üblichen, liturgischen Kreuzabnahme am Karfreitag. Wir haben alle wesentlichen Punkte der Liturgie:

Vor der Kreuzabnahme steht der liturgische Gesang des Responsoriums ‚Ecce quomodo ...', die Kreuzabnahme geschieht durch Joseph v. A. und Nikodemus, der Kruzifixus wird auf einer Bahre in feierlicher Prozession zum Hl. Grab getragen.

Das Hl. Grab wird im Welser Text zwar nicht ausdrücklich erwähnt, bildet aber die selbstverständliche Ergänzung. Daß ein solches in Wels vorhanden war, kann man aus dem Depositionsritus der Passauer Agenden von 1498 und 1514 schließen, die nach Zinnhobler für Wels gültig waren, sowie aus den von Zinnhobler veröffentlichten Lichtamtsrechnungen von 1525 und später [44].

Diese besagen, daß in Wels für die Kartage ein Hl. Grab in der Kirche aufgeschlagen wurde, bei dem dann die im Mittelalter übliche Wache mit Psalmenlesen stattfand.

41 s. o. Anm. 12.

42 s. o. Anm. 13.

43 Text: Young I S. 137. Die Antiphon ist sehr selten, sie findet sich in den dt. Benediktinerklöstern Rheinau (zw. 1114–1123) und Hirsau (12. Jh.), in den Benediktinerklöstern in Prag (14. Jh.) und Durham (14. Jh.) vgl. Taub. S. 94.

44 Zinnhobler S. 22 u. 47. Ob das in der Rechnung von 1525 erwähnte ‚spill am Karfreytag' das Kreuzabnahmespiel war, wird wohl nicht zu klären sein. Es unterscheidet sich jedenfalls grundlegend von einem großen Passionsspiel, für das die von Zinnh. S. 48 veröffentlichte Eintragung im Steuerregister von 1545 spricht.
Wie Zinnhobler S. 23 richtig schloß, spricht die Rechnung von 1552 über das kleine Kreuz ‚in den Holzstock, den man henckt in der Khirchen wan man aus dem Grab nimbt' für den Gebrauch eines Auferstehungsbildes (vgl. Taub. S. 108, Anm. 79) – dieses hinwiederum spricht für den Gebrauch eines Kruz. m. s. A. in der Depositio Crucis.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.biologiezentrum.at

b) Das sog. Passionsspiel aus St. Stephan in Wien

Dieses Spiel ist uns nur in einer Aufzeichnung von A. Testarello aus dem Jahre 1687 erhalten [45]. In dem im Kern sicher noch mittelalterlichen Stück sind zahlreiche barocke Erweiterungen festzustellen, neben einigen evt. noch früheren Störungen [46]. Wir haben es aber jedenfalls mit der gleichen Grundkonzeption zu tun wie in dem mittelalterlichen Spiel aus Wels: nach Klagen der Marien wird ein Kruzifixus durch Joseph von Arimathia und Nikodemus vom Kreuz abgenommen, er wird Maria gereicht und danach auf eine Bahre gelegt und in feierlicher Prozession zum Hl. Grabe getragen.

Wenn wir die barocken Einschübe weglassen, die sich in Form und Inhalt deutlich vom ursprünglichen Text abheben, ergibt sich folgender Inhalt: (St. Stephan zit. Ste).

Inhaltsangabe

Personenverzeichnis: Den Personen in Wels entsprechen: Maria, Johannes, Longinus (statt Centurio), Pilatus, Erste Maria, Zweite Maria (die beiden Marien), Joseph, Nikodemus, Servus.

Darüber hinaus in Ste vorhanden:

‚Prologus', spricht einen mittelalterlichen Prolog, der jedoch wahrscheinlich zu einem anderen Spiel gehörte.

‚Stängel Trager', wohl der Träger eines Zunftzeichens, da das Spiel in Wien von den ‚Stewerdienern der Stadt Wien' ausgeführt wurde.

‚Simeon', wohl noch eine mittelalterliche Figur.

Sicher erst im 17. Jh. eingeführt wurden, wie aus ihren eindeutig barokken Versen zu schließen ist:

‚Magdalena', sie ist zusätzlich zur ersten und zweiten Maria eingeführt, hat auch nur barocke Verse und Gesten. (Jesu Mutter ist in Ste wie in allen mittelalterlichen Spielen die ‚Dritte Maria'.)

Schutzengel, eine sicher erst im 17. Jh. eingeführte Gestalt ohne mittelalterliche Verse. Die Schutzengelverehrung verbreitete sich erst in nachmittelalterlicher Zeit.

Claudi, Sohn des Pilatus, wahrscheinlich nachmittelalterlich eingeführt, um die Gestalt des Pilatus zu entlasten.

45 hg. v. A. Ritter von Camesina, Das Passionsspiel bei St. Stephan in Wien, in: Berichte u. Mittheilungen des Alterthumsvereins Wien, I., 1869, S. 327 ff. Dort leider keine Verszählung. zit.: Ste.

46 In der folgenden Inhaltsangabe stehen die barocken Einfügungen und die Störungen, die evt. aus anderen noch mittelalterlichen Spielen stammen, ganz rechts eingerückt.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.biologiezentrum.at

In Wels Nr.:	Inhalt Ste [47]. (barocke Einfügungen = bar.)
	Prolog, mittelalterlich, aber wohl aus anderem Spiel stammend.
	Magdalena, Vs. 171–86 bar.
(fehlt Wels)	1. Klagen der beiden Marien
2. Wels	2. Maria fordert Zuschauer auf, mit ihr zu klagen
	(eine urspr. gesungene Strophe u. 6 Sprechverse)
	——(3. Dialog Maria–Johannes fehlt Ste)
6. Wels	3. Johannes tröstet Maria
5. Wels	4. Maria wendet sich an die Zuschauer
	4a und redet Christus an
	5. Simeon tröstet Maria
	6. Maria klagt noch einmal
	——(7. Scene Centurio–Pilatus fehlt Ste)
	——(8. Antwort des Pilatus fehlt Ste)
	——(9. Klagen der drei Marien, Trost des Johannes fehlt Ste)
10. Wels	10. Joseph v. Ar. u. Nikodemus treten auf
11. Wels	11. Beide gehen zu Pilatus, Joseph bittet Pilatus um Erlaubnis [48].
12. Wels=Cent.	12. Pilatus schickt Longinus um nachzusehen, ob Jesus schon tot ist.
	12a Longinus führt den Lanzenstich aus, wird sehend durch herabgeflossenes Blut [49].
13. Wels=Cent.	13. Longinus wird bekehrt, spricht deutsche Übersetzung des ‚Vere, vere'.
	13a Schutzengel, bar. 342–
	13b Magdalena, bar.
	13c Schutzengel, bar. –385
14. Wels=Cent	14. Longinus bestätigt Jesu Tod
	14a Joseph–Pilatus = Störung 406–21 [50]
15. Wels	15. Pilatus gibt Erlaubnis zur Bestattung
	15a Claudi, bar. 446–466 [51]
	15b Joh.–Maria [52]
	15c Maria redet Christus an [53]
16. Wels	16. Joseph bittet Maria um Erlaubnis zur Bestattung [54]
	16a Maria antwortet = Störung 514–21 [55]

47 Die in Wels vorhandenen, in Ste fehlenden Auftritte sind eingerückt, ebenso alles, was in Ste vorhanden, aber in Wels fehlt.

48 In Ste redet Pilatus den Joseph als ‚Joseph, Lieber Freunde mein' an, beiden Spielen ist also gemeinsam, daß Pilatus dem Joseph nicht feindlich gegenübersteht.

49 Diese alte Legende kommt in vielen Passionsspielen vor.

50 Dieser Dialog Joseph–Pilatus weist mehrere Wiederholungen dem Sinne nach auf, zeigt außerdem als einzige Partie in diesem Spiel Reimbrechung, die es weder im Fronleichnamsspiel aus Eger, im Sterzinger Passion noch in der Erlauer Marienklage gibt. Er gehört evt. zu den Einfügungen zugunsten Pilati, vergleichbar der Person des Claudi.

51 Claudi spricht sehr ungeschickte Verse, oft ohne rechten grammatikalischen Zusammenhang, er endet: ‚mein Vatter ist nichtschuldig daran, / dan er tracht nur allermassen, / dass Er Ihn mögt frey und ledig lassen.'

52 Da Maria in den Passionsspielen niemals beim Lanzenstich dabei ist, ist anzunehmen, daß Johannes sie nach dem Auftritt mit Simeon vom Kreuz weggeführt hat. Daher schlägt er jetzt vor, wieder zum Kreuz zu gehn. Die entsprechende Regieanweisung fehlt allerdings beide Male.

53 Die erste Anrede der Maria an Christus klingt wie ein gesungenes Lied, wofür auch die Regieanweisung spricht (s. u. S. 78).

54 Hier fast die gleichen Worte wie Wels: s. u. S. 70.

55 Maria bittet ihrerseits den Joseph um das Begräbnis Jesu; nach der nachfolgenden Antwort des Johannes, die Wels entspricht, muß dies eine Störung sein.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.biologiezentrum.at

17. Wels	17. Maria kann vor Schmerz nicht sprechen, Johannes antwortet statt ihrer.
18. Wels	18. Joseph spricht deutsche Übersetzung des ‚Ecce quomodo' = Merckt wie der gerechte stirbt, an die Zuschauer
	18a Nikodemus, bar. 548–85 [56]
	18b Nikodemus–Joseph
18. Wels	18c Joseph geht um das Kreuz, wendet sich an die Zuschauer.
19. Wels	19. Joseph bittet seinen Knecht um Hilfe
20. Wels	20. Kreuzabnahme. Rubriken: ‚Richten die Laither zum Creutz und spricht Nicodemus vor der hinauffsteigen: Josseph steig du vorn hinan [57], dass wir abnemmen den Unschuldigen Man ... ... Sie steigen hinauff, und nemmen den Herrn herab, Joseph spricht: Komm her, meines hertzen heyl und trost du hast nun die gantze welt erlöst Von der bittern marter und höllen peyn dess sollen wir alle danckbar seyn. *
21. Wels = Joseph	21. Nikodemus gibt den Toten Maria
	21a Magdalena, bar. 631–40 [58]
	——(22. Klagestrophe Marias fehlt Ste)
	——(23. Trostrede des Nikodemus fehlt Ste)
24. Wels	24. Sie legen das Bildwerk auf eine Bahre
25. Wels	25. Maria nimmt Abschied
26. Wels	26. Schlußprozession, in Ste Anklänge an eine gesungene Str. aus den Marienklagen, in Wels: ‚O liebew chind der cristenhait!'

Aus der Gegenüberstellung wird ersichtlich, daß von den 26 Punkten der Dialoge in Wels nur Nr. 3., 7.–9., 22. u. 23. fehlen, und die Person des Centurio in Wien durch die des Longinus ersetzt ist, wodurch sich das Fehlen von 7. u. 8. von selbst ergibt. Die Klagen der drei Marien stehen statt unter 9. in Wels in Wien schon unter 1. gleich am Anfang. Neben geringfügigen Erweiterungen, besonders am Anfang, ist der Lauf der Handlung ab Nr. 15 vollkommen identisch mit Wels, bei 20. kommen sogar die gleichen Verse

56 Die große Rede des Nikodemus formal und inhaltlich barock, schon der Anfang: ‚O du Christliche Seel betracht ...' deutlich barockes Pathos.

57 Aus der Anweisung ‚vorn hinan' zu steigen, entnehmen wir, daß in St. Stephan wie in Eger (7103: Et sic omnes ascentunt per scalas') und Wittenberg („... soll der custer die zcwu leyttern darczu gemacht vehst vnd wol anleynen oben' T a u b. S. 99) zwei Leitern, wohl eine vorn und eine hinten, benutzt wurden. Das Kreuz in St. Stephan ist danach um Vieles größer gewesen als das in Wels. (S. Taub. Anm. 36 S. 100.)

58 Bei dieser Rede der Magdalena, in der sie über die Wunden des Herrn klagt, ist der barocke Einschub besonders deutlich, eine solche Szene kommt in mittelalterlichen Spielen nirgends vor.

* Vgl. Wels Fragm. Z. Vs 179–83: Chum her, mein have vnd mein trost / dw hast dy wellt nun erlost / Von der pittern helle pein / Vnd thue mier dein hillff schein.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.biologiezentrum.at

vor [59]. Der Longinus in Wien ersetzt vollkommen die Person des Centurio in Wels – beide wandeln sich aus Widerstrebenden zu Verehrern Jesu. Aus dem Munde von ausdrücklich als andersgläubig gekennzeichneten Personen ist das ‚Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn' in beiden Spielen besonders überzeugend. Die Nachricht von Jesu Tod bringen sie dann als soeben bekehrte Augenzeugen – damit hat die Bekehrungsszene größeres Gewicht als sonst in den mittelalterlichen Passionsspielen. Dort ist die Bekehrungsszene nie mit dem Bericht vom Tod Jesu für Pilatus gekoppelt [60] – durch die Vereinigung beider Szenen ist in den Kreuzabnahmespielen wohl eine Steigerung beabsichtigt.

Gegenüber den großen Passionsspielen ist die Zahl der Mitwirkenden trotz der Einführung des Simeon und des Prologus (?) [61] immer noch gering, die einzelnen Personen, besonders Joseph von Arimathia und Nikodemus bekommen dadurch mehr Gewicht.

c) Die Spiele der ‚Depositio Crucis' aus dem Debs-Codex

Im Spielverzeichnis des Vigil Raber aus Sterzing [62], einem Maler und Spielleiter, sind neben anderen Spielen aus dem Debs-Codex, den er erworben hatte, verzeichnet:

Nr. 2. Depositio Crucis an den Longin. VI plat.
Nr. 14. Depositio Crucis. V plat.

Diese Titel klingen genauso wie die Bezeichnung der Grablegungsfeiern in den liturgischen Quellen. Leider sind diese Spiele laut Auskunft des Bürgermeisters der Stadt Sterzing zwar noch vorhanden, aber z. Zt. nicht einzusehen. Wir sind daher auf die Nachrichten bei Pichler [63] und A. Dör-

59 A. Schönbach, Das Passionsspiel bei St. Stephan in Wien, in: Zs. f. dt. Phil. 6, 1875, S. 146–53 scheint das ganze Spiel als ein nachmittelalterliches einzuschätzen, er erwähnt jedenfalls nicht, daß sich die barocken Einschübe ziemlich deutlich vom mittelalterlichen Kern absetzen.

60 Beide Szenen stehen für sich, werden auch wohl verdoppelt, weil zuerst der Centurio, sodann Longinus den gleichen Gesang: ‚Vere, vere ...' singen. So im Tiroler Passion und im Egerer Fronleichnamsspiel.

61 Es verwundert am Prolog, daß dieser lauter Ereignisse berührt, die im Spiel nachher gar nicht vorkommen, während sonst in den Prologen meist auf die Ereignisse hingewiesen wird, die nachher zu sehen sind. Es könnte sein, daß dieser Prolog aus einem ebenfalls mittelalterlichen Passionsspiel stammt, das von der ‚Gottsleichnamsbruderschaft' am Fronleichnam aufgeführt wurde. Diese Bruderschaft wirkte auch am Kreuzabnahmespiel mit (s. u. S. 84), daher ist es leicht möglich, daß der Prolog, wie auch vielleicht verschiedene andere Partien, die dann zu Störungen führten, aus dem anderen Spiel übernommen wurden.

62 hg. v. W. Wackernell, Altdeutsche Schauspiele aus Tirol, Graz 1897, S. V.

63 A. Pichler, Über das Drama des Mittelalters in Tirol, Innsbruck 1850 S. 50.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.biologiezentrum.at

rer [64] angewiesen. Pichler führt beide Spiele als ‚Kreuzabnahme' an. Er schreibt:

> „Die depositio de cruce findet sich im alten Bande doppelt, die in der ersten Hälfte desselben scheint mir eine Bearbeitung jener in der zweiten Hälfte zu sein; ganze Stellen stimmen wörtlich überein, nur ist bei Nro 2 die Legende vom Longinus * eingeschaltet und auch Pilatus bewilligt gleich die Grablegung, während er bei Nro 1 aus Furcht vor den Juden zaudert. Beide Stücke haben durchaus keinen Wert; jener Zug, daß Joseph v. A. erst Maria bittet, Christus begraben zu dürfen, und daß, weil diese von Schmerz gebeugt, nicht im Stande ist, zu sprechen, Johannes für sie antwortet, kommt auch im Sterzinger Passion vor."

In beiden Tiroler Spielen kommen also, wie in Wels und Ste, als Personen vor:

Maria, Johannes, Pilatus, Joseph v. Arimathia und Nikodemus. Bei dem einen Stück (= Nr. 14) erscheint außerdem die Legende von Longinus; dies würde dem Spiel aus Ste entsprechen. Der zaudernde Pilatus (in Nr. 14) kommt allerdings weder in Wels noch in Ste vor, dieser Zug bildet eine weitere Variation dieser Spiele. Pichler führt noch eine Regieanweisung an, in der Nikodemus den Kruzifixus Maria in den Schoß gibt (wie Ste), diese singt dann das gleiche Lied wie in Wels:

> ‚Nicodemus deponit jesum in sinum Mariae, haec plangit:'
> ‚Awe Kind / dein wenglein sind . . .' [65]

Ein kurzes Stück aus den Spielen ist bei Pichler [66] abgedruckt:

Depositio crucis	Wels, Fragm. Z. 151–164
Gott gries dich liebe Maria	Chot grueß dich, rayne Maria
Ich chim van Armathia	Ich haiß Joseph vnd bin von Aromathia
Ich hays Joseph und hab ganczen muet	Und hab gar steten muet.
Wildw mir sein ginnen liebe fraw guet	Daß gib mir fraw deinen muet,
Das ich pegrab den leichnam,	Daß ich pestat dan den leichnam
der van deinen leib cham	Der von deinem cheischen leichnam cham.
Und dich aus frawen erkas	
Zu einer mueter und die nye verlas.	
Johannes respondet Joseph:	Maria sedet, Johanneß respondit:
Joseph lieber freuwnt mein	Eya, Joseph dw seliger man
Maria hat erlitten grasse pein	Mein fraw dir nit antwuertten chan
das sy die nit geantburten mag	Von groß swer vnd laidt,
vor irer grassen chlag	Dy sy an irem hertzen traidt.
Umb ir liebes chind	Nym hin den leichnam werden
Ir hercz var grassen laid prinnt.	Vnd pestat yn zw der erden,
Nym in herab an den chreuz schier	Daß gant dir woll dy fraw mein
Und leg in in ein grab	Vnd pestat yn dach den t(raht)en dei(n).
Das Maria nit fürpas chlag.	

Die Ähnlichkeit beider Texte ist offensichtlich. Dagegen sind in der Anrede des Joseph an Maria aus dem Sterzinger Passion außer der gleichen Situation (im Passion jedoch an anderer Stelle, noch vor dem Gang Josephs

64 A. Dörrer, Verfasserlexikon, Artikel: Passionsspiele, Tiroler, Bd. III, S. 807, 811.
65 Pichler a. a. O. S. 34.
66 Pichler a. a. O. S. 36.
* = Bei Wackernell als Nr. 14 verzeichnet!

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.biologiezentrum.at

zu Pilatus) keinerlei Übereinstimmungen festzustellen. Dort beginnt Joseph:

Maria, ich und Nicodemus,
Begern den leichnam Jhesus
Wirdiklich zw den grab bestatten
Dartzu soltu uns auch raten.

Auch die Antwort des Johannes hat völlig andere Verse. Das bedeutet also, daß der Zusammenhang der Kreuzabnahmespiele untereinander enger ist als der mit dem Sterzinger Passion. Wir meinen daraus schließen zu dürfen, daß in den beiden Tiroler Spielen ebenfalls ein Kruzifixus m. s. A. vom Kreuz abgenommen wird.

3. Zusammenhänge der Kreuzabnahmespiele mit Marienklagen

In den Kreuzabnahmespielen bildet der Schmerz der Gottesmutter um das Leiden ihres Sohnes den eigentlichen geistlichen Inhalt. Das verbindet diese Spiele mit den Marienklagen, die gleich nach der Adoratio Crucis bei dem Kreuz dargeboten wurden. Die Verbindung zwischen Kreuzabnahmespielen und Marienklagen besteht jedoch nicht nur inhaltlich.

a) Die Welser Spielfragmente

Schon Zinnhobler wies auf einen engen Zusammenhang des Welser Spiels mit Marienklagen hin [67], ohne jedoch Beweise dafür zu erbringen. Stellen wir den Anfang der sicher weitverbreiteten Marienklage, die als Erlau VI herausgegeben wurde [68], neben das Welser Spiel, so ergeben sich wörtliche Übereinstimmungen.

Wels	Erlau VI (mit Noten:)
	22 Wainet vil liebe Christenhait,
	unser großes herzenlaid
	24 umb unsern herren Jhesum Christ,
	25 der nu ser gemartert ist
	von der posen Juden list.
Et dicit	
1 Nun hortt ir frawen vnd ir man	
Vnd sechtt mein groß leiden an!	
Vnd den jamerleichen schmertzen,	
Den ich trag an meinem hertzen,	
5 Vmb meinen sun Jhesum Crist,	
Der von den juden gemartert ist.	5/6 vgl. o. Erl. VI 24/25

67 Zinnhobler S. 34, ‚Marienklage und Passionsspiel', S. 41.

68 s. o. Anm. 26, W. Irtenkauf und H. Eggers, Die Donaueschinger Marienklage, in: Carinthia I, 148. Jg. S. 359 f. gaben die Fragmente einer Marienklage heraus, die in vielem mit Erl. VI übereinstimmt und ein Beweis dafür ist, daß Erl. VI mehrere Vorläufer hatte und sehr weit verbreitet gewesen sein muß. Dort finden sich, wie unten für Wels nachgewiesen, auch Übereinstimmungen in den Sprechversen, was in den eigenständigen Marienklagen sonst nirgends der Fall ist. Zit. DonF.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.biologiezentrum.at

Wels

Maria ad Johannem canit:

Awe, Awe, sag an jüngling
wo liestu m(ein) Villiebß chind.
Awe vnd mochtt ich sein chomen [69]
ee von ym daß leben wurdt ge(nomen).

Et dicit:

Sag an, lieber Johan,
Wo hastu mein liebeß chind hin get(an,)
Do dw von ym pist gegangen?
Sag an, haben yn dy Juden geua(ngen?)

Johanneß canit ad Mariam:

Awe, Awe, auß der iuden hauß
sach ich (yn)pluetigen fuern herauß
ein chreytz, da(ß er) von holtze groß
trueg auf seinem rükken pl(oß) [70]

Et dicit:

Maria, ich will dir sein nit laugen
Ich sach eß mit meinen augen,
Daß yn dy Juden fiengen
Vnd an een chreytz hiengen.
Dar vmb schol wir nit lengen hie sta(n)
Wier schollen zw seiner marter gan! [71]

Maria elevatis manibus canit:

(Tod) tod, awe tod,
nun nym unß payde,
(daß) er nit alain von mir
sogar jamerlich schayde *.

(is) ye ainer mueter layd geschehen
... vnd hat ye laid geschehen
(A)n yerem lieben chind,
Dy daß an ir entphindt,
Dy merckt heut mein groß hertzenlaid
Vnd me(i)n chlagliche arbaitt.

Erlau VI

Owe, owe sag an jungeling
wo ließt du mein vil liebes chind
oder wo hast du es zu lest gesehen
des solt du mir der warhait jehen.

Et dicit rikmum:

Sag an, lieber Johan
wo hast du mein chind gelan,
oder wo hast du es gesehen?
des solt du mir der warhait jehen

Johannes cantat:

Owe owe aus aines Juden haus
sach ich in gen plutigen heraus
er trug auf seinem ruke plas
ein chreucz das was von holz so gras.

Et dicit:

Maria ich wil dir sein nicht laugen
Ich sach das mit meinen augen
das in die Juden viengen
und an das chräuz gehiengen
dar umb schul wir nicht lenger stan
wir sullen zu den chräuz gan.

(das gleiche Lied, jedoch erst viel später, Vs. 273 ff.)

Owe tod, nun nim uns paide
das er icht allaine
von der werlt schaide
also jamerchleichen [72].

Maria dicit 130 ff.:

Ist ie einer mûter laid geschehen
und hat sie ie laid gesehen
an irem lieben chind,
di das an ir enphind
die merkch mein großes laid
und mein chlagleiche arbeit!

69 Egerer Fronleichnamsspiel, hg. v. G. Milchsack, Tübingen 1881 5974/5: ‚Awe möcht ich sein noch bekummen / Ee im das leben wirt genumen.'

70 Die gleiche fehlerhafte Überlieferung der Vse 17/18 auch im Sterzinger Passion, Wackernell 2292/3.

71 DonF. ebenso, statt Erl. 70 aber wie Wels 24!

72 Im Anschluß an diese Sprechverse singt Maria auch in Erl. jedoch vier andere Strophen, die alle mit ‚Owe' beginnen. Die hier abgeschriebene Strophe steht in Erlau erst viel später. Erl. hat jedoch gewiß die ursprüngliche Fassung, die in Wels und Lambach verändert wurde: aus dem Dreireim mit einer Zeile, die erst in der nächsten gleich gebauten Strophe reimt, ist hier das Schema xa x a geworden.

* Lambach textlich sehr ähnlich: Todt, todt, awe todt, / todt nun nim vns beyde / Das er nicht allein von mir / nun also jemerlichen scheyde. Vs. 132 ff.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.biologiezentrum.at

Wels	Erlau VI
Ich mag weder sitzen noch ligen,	ich mag gesiczen noch geligen
Ich hab mich alleß trost vertzigen.	ich hab mich alles trostzt verzigen
–	mein leib ist lebentiger tod
–	von rechter mûterleicher not
Lieben frawn chlagt mit mir	lieben fraun, chlaget mit mir,
Wenn ich mueß verderben schier,	wann ich mûz verderben schir;
Ich mag deß laydeß erleyden nit	ich mag des laides leiden nicht
Von meineß chindeß angesichtt.	vor des todes angesicht.

Johanneß dicit:

Awe, Maria, du chlagst so ser,
Awe, mir hewt vnd ymer mehr,
(A)we, der grossen schwaren pein,
(S)choll Ich ym furpaß dein phleger sein.

Centurio accedit pilatum et dicit:

Pilate, ich will dir pedeitten,
Eß ist vnter vnß iudischen leytten,
Dy Moyseß gepott phlegen,
Daß sy dy taten ab dem kreytz legen,
Dy man zw den astern martern pegan,
Daß sy nicht vber nacht hangen daran.
Dar vmb pitt wir dich, pilate, herre,
Durich dein selber ere,
Daß du haissest den toten recht pegen,
Allß wirß an vnß ee vinden geschriben sten:
Man scholl yn ir all gelider prechen! *
Dar vmb daß nyemant mug gesprechen,
Daß wir moiseß gepot haben vbergangen
Vnd wirß in dy ostern lassen hangen
An dem chreytz dy schacher.
Daß war unß gar vnmar.

Pilatuß respondit. (= Ende des ersten Fragments.)

Es zeigt sich also, daß von den 60 Versen des ersten Fragments 34 fast wörtlich mit Versen aus dem Beginn der Marienklage Erlau VI übereinstimmen. Und zwar wurden nicht nur, worauf Zinnhobler schon hinwies, die weitverbreiteten Strophen aus Marienklagen übernommen, wie wir es auch im Sterzinger Passion finden, sondern auch die folgenden Sprechverse. Eine solche Übereinstimmung konnte in Marienklagen bisher nur für Erlau VI und die Donaueschinger Marienklage festgestellt werden, in den übrigen Marienklagen stimmen zwar meist die Gesangsstrophen, nirgends aber die Sprechverse überein. Das spricht für einen ganz engen Zusammenhang von

* Statt: all ir gelider; die Umstellung spricht deutlich für einen Abschreiber!

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.biologiezentrum.at

Wels und Erl. VI; allerdings nicht für eine Abschrift des Welser Fragments von Erl. VI, weil weder die Schreibung noch auch sämtliche Verse übernommen wurden. Sogar die Schlußverse der gesungenen Marienklagestrophe: ‚Awe Awe, sag an jüngling' und die der Antwortstrophe sind anders. Die beiden Sprechverse Wels 13/14 sind in Wels sogar sinnvoller als in Erl. VI, wo lediglich die gesungenen Verse wiederholt werden [73]. In solchen kleinen Eigenheiten unterscheiden sich übrigens auch die Donaueschinger Marienklage und Erl. VI, so daß man wohl schließen darf, daß allen drei Spielen, Donaueschinger Marienklage, Erl. VI. und Wels eine weitverbreitete, wohl hauptsächlich mündlich überlieferte Marienklage zugrunde lag [74]. Die Erlauer Marienklage wird um 1460 datiert, das Donaueschinger Fragment gehört ebenfalls noch ins 15. Jh. Die Hs der Welser Fragmente wird um 1500 datiert, aus den Schreibfehlern in Wels geht jedoch hervor, daß auch in der Centurio-Szene, die nicht mehr von einer Marienklage abhängt, schon ein Abschreiber und nicht mehr der Verfasser dieser Szene selbst am Werk war. (S. vor allem Vs. 55!) Damit läßt sich die Entstehung des Welser Spiels noch ins 15. Jh. zurückdatieren.

Die zugrundeliegende Marienklage ist sicher noch älter. Man kann nämlich auch in Erl. VI zwei Entwicklungsstufen unterscheiden, wobei in der zweiten Stufe die Sprechverse vervielfacht wurden. Donaueschingen und Wels, allerdings wohl unabhängig voneinander, gehen jeweils auf eine Vorstufe von Erl. VI zurück.

Die gesungene Strophe, die in Wels je vier an dieser Stelle in Donaueschingen und Erl. VI stehende Strophen, alle mit ‚Owe' beginnend, ersetzen muß, ‚Tod, Tod, awe tod', kommt übrigens im zweiten Fragment noch dreimal vor, dort jedoch ohne Noten. Sie war ja vorn bereits notiert. (Wieder ein Hinweis darauf, daß beide Fragmente zum gleichen Spiel gehören!) Es wäre möglich, daß nur die erste Zeile der Strophe gesungen wurde. Eine ähnliche Wiederholung nur einer Zeile einer Strophe im höchsten Schmerz der Gottesmutter finden wir auch in der Marienklage aus Bordesholm [75], dort singt Maria dreimal: ‚Awe mir, nu ist er tot.'

In den Sprechversen war der Verfasser des Welser Spiels einfallsreicher: so geht die lange, unverhältnismäßig ausführliche Rede des Centurio wohl auf sein Konto, ebenso die nur Wels eigenen Verse des Johannes. Gerade in

73 Vgl. auch Wels 40 mit Erl. 143: Wels ‚meines chindes angesicht' ist viel persönlicher als Erl. ‚des todes angesicht'.

74 In DonF. und Wels fehlen vor den mit ‚Owe' beginnenden Liedstrophen 44 Sprechverse, die in Erl. VI anscheinend eingeschoben sind (nochmaliger Dialog Maria–Joh.) DonF. ist aber wieder weiter ausgebaut als Wels. Mit Lambach hat Wels nur zweimal Übereinstimmungen: X 1–4 und X 25–28 (Form der Gesangsstrophe).

75 Marienklage aus Bordesholm, hg. v. G. Kühl in Jb. f. niederdt. Sprachforschung Bd. 24, 1893. Die Wiederholung einer einzelnen gesungenen Zeile gehört danach in die zweite Hälfte des 15. Jh., Bordesholm datiert um 1480.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.biologiezentrum.at

diesen Versen finden wir in Wels einen eigenen Ton. Der Tenor dieser Verse ist in Erlau durchgehend beruhigend und belehrend, wie hier:

188 (Jesu Tod) des ist der werlt gewesen not,
die war ewichleichen tod.

In DonF. zeigt Johannes seinen Schmerz deutlicher:

77 Du scholt wissen, daz ich leit smerczen
so gross an meinem herczen,
den nymant vol sagen chund.

In Wels stehen sowohl im ersten als auch im zweiten Fragment neben trockenen Trostversen bewegliche Klagen des Johannes über den Schmerz der Mutter, der unerträglich wird für ihn. S. o. Vs. 41 f. und Fragm. Z, Vs. 43:

Awe der chlaglichen stimen,
Dy Maria schreyt mit grimen,
Dy pricht mir durch daß Hertz mein,
We thuent mir yer grosse pein.

Diese Verse dürften eigene Erfindung des Welser Verfassers sein, durch den gleichen gefühlsreichen Ton werden beide Fragmente eng zusammengebunden [76].

Mit dem Ende des ersten Fragments hören die engen Verbindungen zu Erl. VI auf. Das zweite Fragment beginnt mit gesprochenen Klagen der Prima et Secunda Persona. Während Maria die Zeile ‚Tod, awe tod' sogar dreimal singt, haben die beiden Marien überhaupt keine Gesangsstrophen. Sonst hat jedoch jede Person in Wels, außer Pilatus und Servus, eine Gesangsstrophe, daher wäre das auch für die beiden Marien zu erwarten. In Erl. VI singen die beiden Marien ganz zu Anfang jede eine Strophe, zuerst lateinisch, dann deutsch. In DonF. kommen sie gar nicht vor, dort fehlt allerdings der Anfang. Die Tatsache, daß die beiden Marien in Wels nur sprechen, nicht singen, läßt den Schluß zu, daß im verlorenen Teil des

76 Zinnhobler wies schon darauf hin, daß beide Fragmente durch die gleiche Handschrift und gleiche Dialekteigentümlichkeiten verbunden sind. Die inhaltliche Zusammengehörigkeit ist vor allem deshalb wichtig, weil sie bestritten wird von A. Sturm, Theatergesch. Oberösterreichs im 16. u. 17. Jh., in: Theatergesch. Österreichs Bd. I H. I Wien 1964. Sturm nimmt an, daß die beiden Fragmente aus verschiedenen Spielen stammen und meint, daß Z eine spätere Erweiterung von X sei, da in Z mehr Personen vorkämen. Dies kann wohl aus der hier aufgezeigten Zugehörigkeit zu dem bisher noch unbekannten Typus der Kreuzabnahmespiele eindeutig verneint werden, wie schon Zinnhobler viele Gegenargumente brachte, in: Die Welser Spielfragmente aus der Zeit um 1500 in der Literatur, in: 11. Jb. des Musealvereins Wels 1964/65, S. 47/48.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.biologiezentrum.at

Spiels noch gesungene Strophen der beiden Marien standen, die vielleicht mit den Strophen aus Erl. VI übereinstimmten [77].

Nach Zinnhobler war Fragment X ursprünglich ein Einzelblatt [78]. Dieses könnte in ein jetzt fehlendes Doppelblatt eingelegt gewesen sein. Auf diesem verlorenen Doppelblatt hätte auf der ersten Seite evt. ein Personenverzeichnis, eine Einleitung oder auch ein Prolog, gewiß ein Lied der Maria auf der zweiten Seite gestanden.

Nehmen wir nun an, daß Fragm. X auf dem Einzelblatt gleich gefolgt wäre.

Auf der dritten Seite des Doppelblatts, die ja wieder fehlt, könnte dann neben der Antwort des Pilatus der Gang von Johannes und Maria zum Kreuz gestanden haben. Die beiden Marien gingen wahrscheinlich ebenfalls zum Kreuz und begleiteten diesen Gang evt. mit Gesangsstrophen auf der vierten Seite des verlorenen Doppelblatts.

Damit hätten wir insgesamt 7 Blatt, was in der Länge des gesamten Spiels durchaus den beiden Spielen aus Tirol mit je 5 bzw. 6 Blatt entspräche.

b) Das Kreuzabnahmespiel aus St. Stephan

Auch im Spiel aus St. Ste lassen sich Zusammenhänge mit Marienklagen feststellen. Es handelt sich gleich zu Anfang um die Gesangsstrophen der beiden Marien, die im 17. Jh. allerdings nur mehr gesprochen wurden. Wiederum besteht eine enge Verbindung zu Erl. VI, und wir können daher entnehmen, welche Verse ursprünglich gesungen waren – diese sind in Erl. VI mit Noten versehen. Der Text jener, eigentlich gesungenen Strophen hat sich jeweils besser erhalten als der der Sprechverse, doch finden sich auch in ihnen noch wörtliche Anklänge an Erl. VI. Auch in Ste ist die lange gesprochene Klage der Magdalena (Erl. VI 6–22) nicht vorhanden, die in Erl. VI deutlich zur letzten Schicht mit vervielfachten Sprechversen gehört – in Ste haben wir es also wohl auch mit der Übernahme einer Vorform von Erl. VI zu tun.

Im weiteren Verlauf hat Ste enge Verbindungen zur Marienklage mit den Propheten [79] aus Tirol. Diese Marienklage ist jedoch ein ziemlich

77 Maria Cleophe in Erl. VI singt Vs. 1–5 als Übersetzung der lat. Str. ‚Flete, fideles anime', die von der ‚mater domini' gesungen wird (= wohl eine spätere Aufteilung, ursprünglich wird jede Maria je eine lateinische und eine deutsche Strophe gesungen haben). Folgen 16 Sprechverse der Magdalena, sicher später, dann wieder dreimal je eine lateinische und eine deutsche Strophe gesungen. Die drei Marien kommen danach nicht mehr vor in Erl. VI!

78 Zinnhobler S. 4.

79 hg. v. A. Pichler, Über das Drama des Mittelalters in Tirol, Innsbruck 1850, S. 115–140. zit. Pro.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.biologiezentrum.at

ungeschicktes Konglomerat aus stellenweise willkürlich zusammengestellten Gesangsstrophen aus älteren Marienklagen, verbunden mit einem lehrhaften Text. Sie ist anscheinend erst um 1510 speziell für den Gebrauch am Hl. Grab am Karsamstag angefertigt worden. Daher ist m. E. eher eine gemeinsame Wurzel für Ste und Pro anzunehmen, als Pro selbst als Vorbild für Ste vorauszusetzen [80].

Unter dem Kreuz singt Maria in Ste wieder eine Strophe, die in Erl. VI, nicht aber in Pro, vorkommt.

Es folgen vier Zeilen, die den Anblick Jesu beschreiben, den Maria nun vor sich am Kreuz hängen sieht. Diese Sprechverse finden wir auch in Pro, dort haben sie jedoch gar keinen Sinn, weil Christus am Karsamstag im Hl. Grab eingeschlossen ist, Maria ihn also gar nicht betrachten kann. (Auch dies spricht für eine gemeinsame Quelle von Ste und Pro, die wohl Erl. VI ähnlich war, in Pro jedoch stärker verändert wurde.)

c) Die beiden Spiele der Depositio Crucis

Über die beiden Spiele aus Tirol können wir hier nur anführen, was Pichler über den Debs-Codex, dem sie entstammen, wohl Ende 15. Jh., schreibt:

> „Unsere Sammlung kennt zwei Arten von Marienklagen, nämlich jene bei der Kreuzabnahme und die mit den Propheten [81]."

Danach hängen also auch diese Spiele eng mit Marienklagen zusammen.

4. Die Form der Darbietung in den Kreuzabnahmespielen

Wie wir nachgewiesen haben, gehen die Kreuzabnahmespiele von Marienklagen aus, und haben keinen engeren Zusammenhang mit Passionsspielen. Zwischen Passionsspielen und Marienklagen besteht nun ein grundlegender Unterschied in der Art der Darstellung Christi: während in den Passionsspielen einer der Darsteller die Rolle Jesu spielt, wird diese Rolle in den Marienklagen von einem Kruzifixus verkörpert [82]. Der Geistliche, der ihn hält, tritt nur als Sprecher für das stumme Bildnis ein [83]. In vielen

80 Gegen Pro. als Vorlage für Ste spricht vor allem, daß in Pro. zwar die ersten drei Gesänge aus Erl. VI, die wir in Ste am Anfang finden, ebenfalls vorhanden sind. Im Gegensatz zu Ste haben die dazwischenstehenden Sprechverse aber keinen Zusammenhang mit den Gesangsstrophen, sondern werden inhaltlich meist lediglich wiederholt. Dies spricht dafür, daß Ste von einer eigenen, ziemlich ausführlichen Marienklage ausging, die Erl. VI ähnelte, während Pro. vor allem bekannte Gesangsverse übernahm.

81 Pichler a. a. O. S. 50.

82 Vf. weist dies im einzelnen nach in dem demnächst erscheinenden Aufsatz über die Marienklagen in der Liturgie des Karfreitags, Dt. Viertelj.schr. Bd. 49.

83 vgl. L. Wolff, in: Zur Verschmelzung des Dargestellten mit der Gegenwartswirklichkeit im geistl. Drama des Mt. Mas., in: Dt. Viertelj.schr. Bd. 7, 1929, S. 273.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.biologiezentrum.at

Marienklagen gibt es gar keine Verse für Christus, aber auch dort stehen Maria und Johannes rechts und links von einem Kruzifix, das wahrscheinlich von einem Geistlichen gehalten wird.

Die gleiche Situation haben wir auch in den Kreuzabnahmespielen vor uns. Wir müssen uns das Kreuz im Mittelpunkt der Kirche aufgestellt denken, am Kreuzaltar. In Sankt Stephan war dies der Pfarrkirchenaltar, der bis zur Barockisierung in der Mitte des Langhauses stand [84]. Für Wels nimmt Zinnhobler ebenfalls einen Standort vor dem Kreuzaltar, d. i. in der Mitte der Kirche an.

a) Umgänge um das Kreuz in Wels und Wien

Um das Kreuz herum finden nun immer wieder feierliche Umgänge statt, von Gesängen begleitet. In Wels geht der Centurio um das Kreuz:

> ‚Et sic Centurio circumit crucem et conspiciendo canit: Vere, vere, filiuß dei erat iste [85]!'

In Wien gehen alle drei Marien um das Kreuz, ursprünglich wahrscheinlich jeweils unter dem Gesang einer Strophe, wie der Centurio in Wels, dann bleiben sie stehen und sagen die Sprechverse auf. Auch Joseph v. Ar. geht um das Kreuz, wenn er die Übersetzung des Responsoriums der Depositio spricht: ‚Merckt wie der gerechte stirbt' = Ecce quomodo moritur iustus. In der erhaltenen Fassung des Spiels aus Ste sind die lateinischen Strophen verlorengegangen, ursprünglich ging Joseph wahrscheinlich um das Kreuz und sang das Responsorium, dann blieb er stehen und sprach die Übersetzung.

Die Regieanweisungen aus dem Text des Testarello sprechen anscheinend dagegen – in ihnen wird ein merkwürdiger Unterschied gemacht zwischen ‚sprechen' und ‚sagen':
‚Die andere Maria vor dem Creutz stehend *spricht*
Weine du vil liebe Christenheit ... (Erl. VI mit Noten) und *sagt im herumbgehen:*
Ihr lieben Christen allgemein ...'
Entsprechende Regieanweisungen finden wir für die Erste Maria und für die ‚dritte persohn' (= Gottesmutter). Das gleiche noch einmal:
‚spricht die dritte Maria stehendt darvor (= vor dem Kreuz)
Ihr frawen klagt den jammer mein ... (Erl. VI mit Noten) und *sagt im herumbgehen*
O Jesu allerliebster Sohne mein ...'
In der Szene mit Simeon:
‚Darauff *andtworttet* Maria stehend
Ein scharffes schwerdt mit geheissen war! (Erl. VI mit Noten) und *sagt* weiter stehendt:
Mich schneidt heut ein scharffes schwerdt ...'

84 Nach frdl. Mitteilung von Herrn Prof. Dr. Zykan / Wien †, Bundesdenkmalamt, dessen Anteilnahme ich viel verdanke.
85 Fragm. Z., Vs. 102.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.biologiezentrum.at

Die sonderbare Verdoppelung von ‚sprechen' und ‚sagen' kann erst durch die Gegenüberstellung mit den Erlauer Strophen, die dort mit Noten überliefert sind, geklärt werden: alles nämlich, was in Ste zuerst ‚stehendt' gesprochen (oder geantwortet) wird, wurde ursprünglich gesungen, d. h. auf eine Gesangsstrophe folgen jeweils ähnliche Sprechverse wie im Beginn von Wels. Die Verse, die danach ‚gesagt' werden, und zwar im 17. Jh. ‚im herumbgehen', waren immer schon reine Sprechverse.

Aus dem Vergleich mit Wels wird klar, daß die ursprüngliche Anordnung auch in Ste wahrscheinlich umgekehrt war, denn in Wels geht der Centurio singend um das Kreuz herum; ursprünglich wird man auch in Ste bei den gesungenen Strophen langsam und feierlich um das Kreuz herumgegangen sein und bei den nachfolgenden Sprechversen dann stehengeblieben sein.

Solche feierlichen Umgänge finden wir nirgends in den großen Passionsspielen.

b) Umgänge in den Osterspielen

In den gemischtsprachigen Osterspielen begegnen uns jedoch öfter solche Umgänge. In diesen Spielen gehen die drei Marien singend um das Hl. Grab herum, das ja oft freistehend aufgestellt war. Die entsprechenden Regieanweisungen finden sich bemerkenswerterweise fast nur bei denjenigen lateinischen Gesängen, die aus den liturgischen Osterfeiern stammen.

So finden wir im lateinischen Benediktbeurener Osterspiel [86] um 1230 die Anweisung:

‚Marie lamentando cantent et vadant circa sepulchrum Heu nobis internas mentes . . .'

Noch im 15. Jh. steht bei dem gleichen Gesang im Erlauer Osterspiel:

‚Tunc omnes tres ambulantes per circuitum simul cantantes . . .' [87]

In den Osterspielen finden wir noch mehrfach solche feierlichen Umgänge vorgeschrieben [88], d. h., daß sie in den rein lateinischen Osterfeiern bereits üblich und dadurch sehr weit verbreitet waren [88a].

Die Kreuzabnahmespiele sind also mit den Osterspielen durch die gleiche unrealistische Feierlichkeit verbunden.

Aber auch das Auftreten von drei Marien verbindet die Kreuzabnahme-

86 Wilh. Meyer, Fragmenta Burana S. 129.

87 F. Kummer, Sechs Altdeutsche Mysterien, Wien 1882, Nr. II, S. 60.

88 Brixen bzw. Bozen, Ende 15. Jh. dt. Übersetzung von ‚Cum venissem' = ‚Awe der maere' Wackernell a. a. O. Anm. 115. Frankfurter Dirigierrolle, 14. Jh. ‚Cum venissem' hg. Froning, Das Drama d. Mittelalters, Stuttgart o. J. Bd. II, S. 367, vgl. die Regieanweisungen zu den Osterfeiern bei E. A. Schuler, Die Musik der Osterfeiern, Osterspiele und Passionen des Mittelalters, Kassel–Basel 1951.

88a vgl. Vis. Sep. Nürnbg. 13. Jh. Young I, S. 398: ‚Maria Magd. circa Sepulchrum . . .

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.biologiezentrum.at

spiele mit den Osterspielen, die auch die gleiche Bezeichnung dafür haben: Prima, secunda et tertia Maria oder persona [89]. In allen drei Typen von Osterspielen bilden die drei Marien das tragende Element. In den Marienklagen kommen sie außer in Erlau VI nur noch in Wolffenbüttel und in Bordesholm [90] vor – an beiden Orten gab es auch Osterspiele. M. E. nach sind die drei Marien in die Marienklagen und die Kreuzabnahmespiele hineingenommen worden, um eine Verbindung zur Auferstehungsfeier am Ostersonntag zu schaffen.

Da die Osterspiele diese feierlichen Umgänge meist in Verbindung mit lateinischen Gesängen aufweisen, in Wels der Centurio um das Kreuz gehend ebenfalls lateinisch singt, wäre zu erwägen, ob die fehlenden Gesänge vor dem zweiten Fragment in Wels vielleicht ebenfalls lateinische waren, wie in Erl. VI die Strophen aus ‚O filili ecclesie' und ‚Flete fideles'. Es könnte sein, daß dabei die beiden Marien ebenfalls um das Kreuz herum gegangen sind wie noch nach zwei Jahrhunderten in Ste.

5. Die Kreuzabnahmespiele in der Liturgie des Karfreitags

Da in Wels der Anfang des Spiels fehlt, läßt sich auf den Zeitpunkt der Aufführung nur aus der Abnahme der ‚imago' und der anschließenden Prozession schließen – d. h. nach der Adoratio und vor der Depositio Crucis als Ausschmückung einer Feier der Kreuzabnahme.

Anders liegt der Fall in St. Stephan. Hier ist die enge Verbindung des Spiels mit dem Gottesdienst, also seine liturgische Funktion, eindeutig beweisbar. Denn Testarello, der sich offensichtlich für die altertümlichen Bräuche im Dom von St. Stephan interessierte, leitet seine Niederschrift dieses Spiels folgendermaßen ein: *

Am Charfreitag wird Vormittag nach gehaltener Predig der GottesDienst in dem Chor von dem Fürsten oder Dom-Cantore (dessen Ambt es sonsten ist) neben anderen alten gebrauchlichen Caeremonien gehalten. *Vnter wehrenden Gottesdienst* wird herunten in der Kirchen auff der Bühn, da dass *Crucifix* den vorigen tag darauff gestellt wordenn, von den Stewerdienern der Stadt Wien [91], das Bittere leyden, oder passion Vnsers Lieben Herren, durch die von Uhralten zeiten hero verfasste reymen vom Volck vorgetragen.

Nach dem Text des Spiels folgt eine ausführliche Beschreibung des Fortgangs der liturgischen Handlungen:

89 s. o. Anm. 24.
90 s. o. Anm. 38 und 75.

* Unterstreichungen vom Vf.

91 Daß noch im 17. Jh. die ‚Steuerdiener' der Stadt Wien, also offensichtlich durchgehend Männer, das Spiel durchführen, spricht für eine ungebrochene mittelalterliche Tradition. Nach Capra, s. u. Anm. 107, führten schon 1581 die Steuerdiener das Stück auf.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.biologiezentrum.at

Diese obgemelte Reimen oder Comaedi von dem Bittern leyden Christi vndt der Gottesdienst sambt dennen gebräuchlichen Ceremonien werden also eingerichtet, dass Sie zu einiger Zeit interrupirt vnd auffgehebt werdten, worauff dan *die Prozession mit dem Hochwürdigen zu dem Heil. Grab* erfolget, so von denen Dom-Herren, vnterschiedlichen Cavalliren, Dämen vndt den ganzen Stadt-Magistrat, und hohen Adel, samt allen der Bruderschafft Corporis Christi einverleibten Brüdern und Schwestern, welche alle brennende Fackel und Kertzen in den Händen tragen, begleitet wird.

Es wird auch nach dem Hochwürdigen *auf einer Trag* von *vier Priestern* mit schwartzen Leviten-Röcken bekleydet, vndt von *Nicodemo und Servo* [92] unser *lieber Herr,* So von dem auf der Bühn stehenden *Creütz abgenommen* wordten getragen; beyder Seithen der Trag gehen viel Knaben, welche mit schwartzen Röcken vndt *vmb den Kopf mit schwartzen Tuch* bedeckt, deren etliche Windlichtern, etliche aber mit hohen vergoldten Stangen, darauf brennende Kertzen gesteckt tragen. Obgedachter *Baar oder Trag* folgen nach die *Personen* der erstgemelten Comaedi, disen gehen nach 24 mit weissen Schleyer gantz bedeckte *Frauen,* deren jede in Form einer Ampel vermachte Kertzen in der Handt traget,

unter wehrender Zeit, da die Procession vmb den Freythoff herumb gehet, wirdt die Bühn hinweg gerucket, und das von *Vhralter Zeit gemachtes Heilige-Grab* auff *Radern* stehendt, welches dass Jahr hindurch gegen der grosen Kirchthür über auff dem Freythoff in einem gewölb verwahret wirdt, in die Kirchen in den Schrannkhen, allwo vorigen tag die Fusswaschung beschehen gebracht, auff deme folgende wortt mit Altvätterischen Buchstaben geschriben stehen: Completum est hoc Sepulchrum D. N. J. C. A. °183A [93].

Unterdessen kommet die Procession in die Kirchen, darinnen man auch einmahl herumb gehet, und wann man zum Heil. Grab kombt ... legt man hinein unsern *lieben Herrn,* den man auf der Baar getragen, vornher aber an dem *Spitz dess H. Grabs* wird gesetzt das *Hochwürdige,* wo dasselbe stehet, wird ein vergoldtes Höltzernes Gätter vorgemacht, welches sambt mehrgedachten H. Grab umbfasset, und mit roth-Carmesin-Seydenen Schnur auf allen Ecken mit zween, als nemblich dessen der diese Function verrichtet, vndt dess selbigen Zeit regierenden Burgermeisters Wappen und Petschafft eigenhändig *versiglet* ...

Das hier ‚passion' genannte Spiel ist also ganz in den Gottesdienst eingebettet. Bei der anschließenden Prozession, bei der auch die Spieler mitgehen, wird die Eucharistie mitgeführt und mit dem Kruzifixus zusammen – also noch ganz nach mittelalterlichem Brauch – im Hl. Grab verborgen und sogar versiegelt.

Gerade dieses Versiegeln [94] beweist, daß in St. Stephan noch 1687 eine ungebrochene mittelalterliche Tradition fortlebte. Denn im Mittelalter wurde der Depositionsgegenstand, Kreuz oder Grabbild, mit der Hostie im Hl. Grab verborgen und möglichst fest verschlossen, was z. T. auf den Legenden vom Hostienraub, aber auch auf der biblischen Tradition beruhte.

92 Wenn gemeinsam mit den Priestern ‚Nikodemus und Servus' den Kruzifixus auf der Bahre tragen, so spräche das dafür, daß ursprünglich zumindest Nikodemus ein Geistlicher gewesen wäre, was wir auch für Wels, dort für Nikodemus und Joseph von Arimathia (beide mit ausgesprochen geistlich-didaktischen Versen) annehmen s. u. S. 88.

93 Mittelalterliche Schreibung für 1437.

94 Ebenso wie in Wittenberg, wo 14 Männer jeweils ausgewählt werden, um der Zeremonie der Kreuzabnahme beizuwohnen und danach fünfmal das Grab zu besuchen, durch drei weltliche Herren, darunter auch der Bürgermeister, und zwei Geistliche das Grab versiegelt wird, wird in Wien 1687 das Grab mit dem Wappen des Bürgermeisters versiegelt, im Mittelalter sicher noch durch den Bürgermeister selbst.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.biologiezentrum.at

Erst das barocke Expositionsgrab, in dem die Hostie zur allgemeinen Verehrung ausgestellt wurde, ließ diesen Brauch verschwinden [95].

Die Zeremonie in St. Stephan entspricht noch bis ins einzelne der uns aus Wittenberg aus dem Jahr 1517 überlieferten Kreuzabnahmefeier [96]: auch in Wittenberg wird der Kruzifixus – übrigens ebenfalls ‚unser lieber Herr' genannt – von vier Kaplänen auf einer Bahre getragen, und zwar zusammen mit der Eucharistie in einer feierlichen Prozession mit vielen Kerzen. Auch dort ist das Hl. Grab, in dem beide Depositionsgegenstände verborgen werden, von vielen brennenden Kerzen umgeben. Wie in Wien die Knaben sollen die Begleiter in Wittenberg ‚ir kappen in clagweyß an die helße ziehen'.

Ebensowenig wie in der Quelle aus Wittenberg haben wir es in Testarellos Beschreibung mit einem echten liturgischen Text zu tun. Allerdings handelt es sich beide Male um die offizielle Karfreitagszeremonie. Dies wird für St. Stephan bewiesen durch einen rein liturgischen Text aus dem Jahre 1647 [97]. In diesem Text wird sowohl das Spiel als auch der dabei verwendete Kruzifixus erwähnt:

Feria 6. in Parasceve:

Sub passione fit *comoedia de Passione Domini* in theatro medii templi ...
Cum pervenerit Episcopus ad sepulchrum seu feretrum *imaginis crucifixi et a cruce depositi* per comoediantes ferendi accedunt Levitae ministrantes, et juvent reverenter portare *corpus Christi*, sequuntur autem, et non praecedunt venerabile uti etiam reliqui comoediantes et *mulieres cum S. Joanne* et reliquis.

Der Kruzifixus wird in dieser Quelle mit dem gleichen Ausdruck bezeichnet wie in den liturgischen Quellen aus Barking und Prüfening, nämlich als ‚imago crucifixi' – zur Verdeutlichung wird aber noch dazu gesetzt: ‚et a cruce depositi', so daß kein Zweifel bleibt: es muß sich um einen Kruzifixus mit schwenkbaren Armen handeln. Dem Allerheiligsten folgen auch in diesem liturgischen Ordo die Spieler mit Johannes und den Frauen. Die hier erwähnte ‚imago crucifixi et a cruce depositi' muß also der gleiche Gegenstand sein wie ‚unser lieber Herr' in Testarellos Text.

Testarello erwähnt ein Hl. Grab auf Rädern aus dem Jahre 1437, es ist in St. Stephan leider nicht mehr erhalten. Es muß zu einem besonderen Typus von Hl. Gräbern gehört haben, von dem uns heute nur mehr drei Exemplare erhalten sind: in Zwickau [98], in Salzburg (umgebaut zum

95 vgl. hierzu Gschwendt S. 124 f. Falls in nachmittelalterlicher Zeit zugleich mit der Ausstellung der Monstranz auch noch eine Skulptur des toten Christus vorhanden war, wurde auch diese (wie z. T. heute noch) zur andächtigen Verehrung offen sichtbar ins Grab gelegt.

96 s. Taub. S. 98–100.

97 veröffentlicht von R. Rupprich: Das mittelalterliche Schauspiel in Wien, in: Jb. d. Grillparzergesellschaft N. F. 3. Bd., Wien 1941, S. 48.

98 s. Deutsche Kunstdenkmäler, Edition Leipzig 1969: Karl-Marx-Stadt, Jakobi-Kirche. Hl. Grab, Schloßbergmuseum. Abb. S. 160, Text S. 379. Datierung um 1490.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.biologiezentrum.at

Tabernakel)[99] und im Diözesan-Museum in Esztergom[100]. Alle drei stammen aus dem 15. Jh. und sind vergoldete, reich mit Schnitzereien verzierte Schreine mit Steildach, die auf vier Pfosten auf Rädern stehen. Vorn (Test.: ‚an dem Spitz') ist ein eigenes verschließbares Behältnis für die Eucharistie.

In das Hl. Grab in Esztergom, auf das die Beschreibung des Hl. Grabes bei Testarello vorzüglich paßt, gehört ein ebenfalls noch erhaltener Kruzifixus mit schwenkbaren Armen[101]. Diese Tatsache betrachten wir als besonderen Glücksfall, ist dies doch ein weiteres Beweisstück dafür, daß ebenso wie die ‚imago crucifixi et a cruce depositi' von 1647 aus St. Stephan wohl die ‚ymago', die im Welser Spiel vom Kreuz abgenommen wurde, tatsächlich zu diesem Typus von Kruzifixen gehört hat.

Die ungebrochene mittelalterliche Tradition einer Aufführung am Karfreitag im Dom von St. Stephan kann auch urkundlich bewiesen werden.

In den Rechnungen des Kirchenmeisteramtes[102] von St. Stephan zu Wien erscheint bereits 1404 ein Posten innerhalb der um Ostern herum entstandenen Kosten: ‚dem cantor von der Chlag ze singen'[103].

Aus der Bezeichnung ‚chlag' statt ‚planctus' würde ich hier schließen, daß es sich um die Darbietung einer deutschsprachigen Marienklage handelte – außerdem scheint dieser Sonderposten zu erweisen, daß es sich um ein eigens eingeübtes Stück handelt.

Denn ein nur von zwei Geistlichen innerhalb der Adoratio gesungener lateinischer Planctus, wie er uns in einer Quelle aus Regensburg[104] überliefert ist, hätte wohl kaum die Mitwirkung des Kantors und eine eigene Bezahlung erfordert.

Ähnliche Texte von Rechnungen für das Singen der Klage, außerdem aber für das Aufrichten und Bewachen des Hl. Grabes:

‚von dem grab zu hütten und aufzerichten'[105]

erscheinen ab 1404 fortlaufend für das ganze 15. Jh. in jedem Jahr, aus dem die Rechnungsbücher erhalten sind. (Leider sind zwischen 1430–1476 und zwischen 1476–1535 keine Rechnungsbücher erhalten.) Während 1430 noch der gleiche Betrag für die ‚chlag' wie 1404 erwähnt wird, heißt es

99 Salzburger Ausstellung: Stabat Mater 1970, Kat. Nr. 77.

100 Hl. Grab aus St. Benedikt in Gran, jetzt im Diözesan-Museum in Esztergom. Abb. bei D. Radocsay, A Közpkori Magyarország Faszobrai, Budapest 1967, S. 166, Abb. 110.

101 Taub. Nr. 11, heute in Hrońský Benadik / Slowakei aufbewahrt.

102 hg. v. R. Uhlirz, Die Rechnungen des Kirchmeisteramtes in Wien, Wien 1902. Die vorzüglich edierten Urkunden sind jahrweise zusammengefaßt. Leider sind aus dem 15. Jh. nur wenige der penibel geführten Rechnungsbücher erhalten. Zit. Uhlirz.

103 Uhlirz, Nr. 251, 1404. Ebenso: Nr. 268, 1407; 279, 1408; 298, 1415; 319, 1416; 337, 1417; 364, 1420; 384, 1422; 406, 1426; 421, 1427; 441, 1429; 460, 1430.

104 s. Young I. S. 503.

105 Uhlirz s. o. Anm. 102.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.biologiezentrum.at

1535 anders: ‚auf die Cantorei, als man den passion gesungen' [106], mit einem wesentlich höheren Betrag als früher.

Seit 1512 erscheinen in den Rechnungen der Bruderschaft des Gottsleichnamstags [107] auch Posten, die den Karfreitag betreffen:

‚1512 ein schöns langs Düntuch, so wir erkauft haben Nutzt man an Karfreitag, so man unser Herr auf der paar legt' [108]

Es handelt sich offensichtlich um ein Tuch, in das der Kruzifixus auf der Bahre eingehüllt wurde. Im gleichen Jahr finden wir die Anweisung:

‚mer sol man zu der *clag unnser frawen* desselbigen tags [109] orden etlich frawen mit zu geen mit sambt dem Johann hinten nach.'

Hier besteht ein deutlicher Bezug zu dem Ordo von 1647 und zu den 24 ganz mit weißen Schleiern bedeckten Frauen in Testarellos Text von 1687.

1534 wird ein Kleid gestiftet für die Maria Magdalena [110], die es *‚am Karfreitag in der Klag* und am Gottsleichnamstag' zu tragen habe.

In diesen Quellen haben wir noch den Ausdruck ‚Klag' oder ‚clag unnser frawen' für wahrscheinlich das gleiche Spiel, das 1535 bereits wie noch 1687 der ‚passion' genannt wird. Ebenso wie der enge Zusammenhang zwischen dem Spiel von St. Stephan und der Marienklage Erlau VI spricht diese Bezeichnung dafür, daß sich das Kreuzabnahmespiel an eine bereits früher aufgeführte Marienklage angeschlossen hat. Erlau VI war früher in Wiener Besitz, es ist also nicht ausgeschlossen, daß es in St. Stephan eine Erlau VI ähnliche Fassung einer Marienklage gab.

Aus den Quellen der Bruderschaft geht hervor, daß diese spätestens seit 1512 auch in einem Spiel am Karfreitag mitwirkte. Danach reicht das Spiel aus St. Stephan in seinen mittelalterlichen Teilen also gewiß bis in die Zeit um 1500 zurück, wäre damit also nicht sehr weit von der Entstehungszeit des Welser Spiels entfernt. In Anlehnung an eine früher in St. Stephan aufgeführte Marienklage wurde es zunächst noch als die ‚Klag' bezeichnet, schon 1535 jedoch als ‚passion', unter welchem Namen es fortlebte bis ins 17. Jh., nicht ohne mehrfach Erweiterungen erlitten zu haben. Seit 1585

106 Uhlirz, Nr. 491, 1535.

107 hg. v. M. Capra, Das Spiel der Ausführung Christi bei St. Stephan in Wien, in: Jb. d. Gesellsch. f. Wiener Theaterforschung, 1945/46 S. 116 ff. zit. Capra.

108 Capra S. 116.

109 Capra S. 119.

110 Capra S. 119. Capra kann nachweisen, daß es in St. Stephan im Mittelalter zwei Spiele gegeben hat: Das große Spiel von der Ausführung Christi, d. h. wohl mit der Kreuztragung beginnend (ebenso wie das Fronleichnamsspiel aus Eger am dritten Tag). Es endete mit der Kreuzigung auf dem Friedhof von St. Stephan und wurde von der ‚Gottsleichnams Bruderschaft' aufgeführt. Daneben gab es aber noch das hier behandelte Spiel, das seit 1534 ebenfalls von dieser Bruderschaft aufgeführt wurde, und ‚clag unnser frawen' genannt wird. Es war wesentlich kürzer als das große Spiel, was auch aus den dafür aufgewendeten Kosten hervorgeht. Damit hätten wir in Wien ebenso wie in Wels neben dem am Karfreitag in der Kirche aufgeführten Kreuzabnahmespiel auch noch ein großes Spiel, die ganze Passion betreffend.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.biologiezentrum.at

wurde das ‚Klagspiel', wie es auch genannt wurde, von den Steuerdienern der Stadt Wien aufgeführt [111].

Da sich an das Datum von 1437, das sich auf dem von Testarello beschriebenen Hl. Grab befand, eine Theorie angehängt hat, die die Einführung von kirchlichen Schauspielen in Wien betrifft, sei hier noch einmal ausdrücklich hingewiesen auf die ununterbrochene Tradition der Aufführung einer Klage von 1404–1430. Rupprich [112] nimmt nämlich an, daß erst mit der Ausführung des Hl. Grabes von 1437 die Stadt Wien die Aufführung eines Passionsspieles übernommen habe, das ein Magister Zeller bereits 1432 geschaffen habe. Dieser hatte diesbezüglich einen Streit mit der artistischen Fakultät der Universität. Rupprich nimmt nun an, erst von 1437 ab habe man die Aufrichtung eines Hl. Grabes und ein Spiel bei demselben eingeführt. Dieses konnten wir unter Hinweis auf die bereits früher erwähnten Nachrichten über ‚Klagen' und Aufrichten des Hl. Grabes gegenbeweisen. Höchstwahrscheinlich hat es sogar schon vor 1400 ein Hl. Grab in St. Stephan gegeben, ebenso wie die Entstehung und Aufführung von Marienklagen allgemein schon ins 14. Jh. datiert werden kann. Allerdings war das frühere Grab wohl einfacher als das 1437 geschaffene. Das geht aus einer Quelle von 1416 hervor, in der eine Summe gezahlt wird ‚dem Stephan, maler, daz er ain sarichtruhen gemalt hat' [113] – was wohl die Neubemalung einer schon vorhandenen einfachen Sargtruhe bedeutet, wie sie vielerorts das Hl. Grab darstellte.

Aus der bis ins einzelne gehenden Ähnlichkeit des inhaltlichen Aufbaus des Spieles aus Wels mit dem Spiel aus St. Stephan ist zu schließen, daß das Welser Spiel die gleiche liturgische Funktion erfüllte, die wir für das Spiel aus St. Stephan beweisen konnten. Übrigens weist ja Zinnhobler auch für Wels das Vorhandensein eines Hl. Grabes nach, das wie jenes in St. Stephan erst für den Karfreitag aufgerichtet und dann ebenfalls ‚gehütet' wurde [114].

Für die beiden Spiele aus Tirol, die obendrein unter der Bezeichnung einer liturgischen Feier als ‚Depositio Crucis' erhalten sind, wird das Gleiche gelten.

6. Neuschaffung von liturgischen Spielen im späten Mittelalter?

Anfangs wurde festgestellt, daß die Kreuzabnahmefeiern als liturgische Feiern anzusprechen sind, ebenso wie die Feiern der Depositio Crucis, der Grablegung. Es ergibt sich nun die Frage, ob die deutschsprachigen Spiele,

111 Capra S. 121.
112 Rupprich a. a. O., S. 58.
113 Uhlirz Nr. 320, 1416.
114 Zinnhobler S. 47, Lichtamtsrechnung von 1525, vgl. S. 22, 1544; S. 23, 1552.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.biologiezentrum.at

die mancherorts diese Kreuzabnahmefeiern ersetzt haben, deshalb auch als liturgische Spiele anzusprechen sind. Die größte Schwierigkeit besteht dabei darin, daß sie nicht durchgehend gesungen wurden und die lateinische Sprache fast ganz aufgegeben hatten. Gehen wir aber von dem Verständnis der Liturgie aus, das die Liturgiewissenschaft vertritt, so ist alles, was als Gottesdienst in der Kirche gefeiert wird, liturgisch. Daher gibt uns die Zeitbezeichnung Testarellos für das Spiel in St. Stephan, das ‚unter wehrendem Gottesdienst' stattfindet, eine deutliche Auskunft. Außerdem sind diese Spiele, ebenso wie die Feiern, die sie ersetzen, fest in die Liturgie eingebunden: sie beginnen am liturgischen Ort der Adoratio Crucis, finden statt im Anschluß an diese liturgische Feier, handeln mit einem eindeutig liturgischen Gegenstand, dem Kruzifixus mit schwenkbaren Armen, der zuvor in der Adoratio Crucis verehrt wurde. Nach der liturgischen Prozession, die seit der Einführung dieses Karfreitagsritus die Depositio Crucis einleitet, wird der Kruzifixus zusammen mit der Eucharistie am liturgischen Ort des Hl. Grabes verborgen. Am Grab schloß sich wahrscheinlich die Feier der Depositio Crucis an, soweit sie mit Gesängen verbunden war – ein Teil der dazugehörigen Gesänge war schon im Spiel gesungen worden.

Überraschend ist, daß noch im späten Mittelalter – in St. Stephan wohl erst am Ende des 15. Jh. – liturgische Spiele mit deutschen Sprechversen, deutschen und lateinischen Gesangsstrophen neu geschaffen wurden. Die Erklärung dafür kann nur sein, daß für die liturgische Kreuzabnahmefeier keine eigenen liturgischen Gesänge vorlagen, da diese Feiern erst sehr spät, d. h. im 14. oder erst 15. Jh. eingeführt wurden.

Für ein liturgisches Spiel erstaunlich ist die große Zahl der Mitwirkenden [115]. Setzen wir die Personenzahl, in Wels neun, im mittelalterlichen Kern von St. Stephan zehn, in Beziehung zu der Zahl der Mitwirkenden in den lateinischen Feiern der Visitatio Sepulchri am Ostermorgen – durch die Mitwirkung der drei Marien wurde eine Verbindung zu diesen Feiern anscheinend angestrebt. Für Wels war die Agende des Bistums Passau maßgebend, also eine liturgische Osterfeier des Typus II [116]. Darin kommen sechs Personen vor, die drei Marien, ein Engel, die Jünger Petrus und Johannes. Seit dem 12. Jh. gab es jedoch schon die Osterfeiern nach Typus III mit der Erscheinung des Auferstandenen, in der dann also mindestens sieben Personen, in einer Feier aus Prag, 14. Jh [117] sogar acht Personen vor-

115 L. Kaff will damit seine These vom Fragment Z. als dem Fragment eines Passionsspiels stützen: „Auch bringt man Pilatus gewiß nicht vierer Verse wegen auf die Bühne" S. 42. Abgesehen davon, daß es auch Fragm. Z 14 Verse sind, und daß das Fragm. X zeigt, daß Pilatus sicher noch mehr gesprochen hat, so war Pilatus in Wels wie in Wien vor allem deshalb im Spiel, weil er im biblischen Bericht von der Kreuzabnahme ausdrücklich erwähnt wird.

116 Zinnhobler S. 28, Inkunabel X/183 aus der Stiftsbibl. St. Florian, 1490.

117 Text b. Young I. S. 405; Coutances 15. Jh. 10 Pers. Young I. S. 408 ff.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.biologiezentrum.at

kommen. Es gab also im liturgischen Bereich der lateinischen Feiern auch ähnliche Personenzahlen, in dieser Beziehung fallen unsere Kreuzabnahmespiele nicht aus dem Rahmen des in der Liturgie Möglichen heraus.

Eine zweite Frage betrifft die Art der beteiligten Personen. De Boor weist nach [118], daß nur an drei Orten, in Prag 14. Jh., in Coutance und in der Ste. Chapelle 15. Jh. „profane Gestalten der Spiele" Einlaß finden in die „liturgische Atmosphäre und Bestimmung der (Oster)-Feiern" [119]. In den französischen Spielen handelt es sich um einen Auftritt der Grabwächter, die jedoch durch Geistliche dargestellt wurden, in Prag um einen Auftritt des Mercators. De Boor schreibt dazu: „Doch da der Unguentarius in einigen Feiern singend in den Vorgang einbezogen ist, muß auch diese Gestalt von einem Geistlichen repräsentiert worden sein [120]."

Wenn wir nun die profanen Gestalten unserer Kreuzabnahmespiele bedenken, so sind wir zunächst versucht, außer den drei Marien und Johannes [121] alle anderen Personen als profan zu bezeichnen, d. h. Centurio bzw. Longinus, Pilatus, Joseph v. Arimathia und Nikodemus. Aber noch in einem Heiligenverzeichnis von 1926 [122] sind sowohl Joseph v. Arimathia als auch Nikodemus als H e i l i g e verzeichnet, außerdem Longinus zweimal, einmal als ‚miles', d. h. als der, der den Lanzenstich ausführte, zum anderen als ‚centurio', der unter dem Kreuz von Jesu Gottessohnschaft zeugte.

So bleiben nur der Servus des Joseph und Pilatus als profane Gestalten übrig. Der Servus war anscheinend zum praktischen Vollzug der Kreuzabnahme notwendig, er ist als frommer Knecht geschildert, der gern hilft, Jesus zu begraben. Pilatus aber ist notwendig wegen des biblischen Berichts – wie überhaupt die Einführung der Kreuzabnahme wohl mit aus dem Bestreben geschah, den historischen Verlauf der Passion auch im Gottesdienst möglichst genau nachzuvollziehen. Pilatus hat in unseren Spielen jede Gehässigkeit Jesus gegenüber verloren. Bezeichnenderweise haben der Servus und Pilatus als einzige Personen keine Gesangsstrophen, vielleicht wurden sie also schon ursprünglich nicht von Geistlichen dargestellt im Gegensatz zu den übrigen Personen.

Daß zwei so verschieden geartete Darstellungen wie die Visitatio Sepulchri, die nur aus lateinischen Gesängen besteht, und die fast durchgehend deutschsprachigen Kreuzabnahmespiele nebeneinander vorkommen, was z. B. für Wels wahrscheinlich ist, kann nur aus der Entwicklung der Litur-

118 H. de B o o r, Die Textgeschichte der lateinischen Osterfeiern, Tübingen 1967.
119 de B o o r S. 268 Prag, Coutances S. 253, Ste Chapelle S. 255, Anm. 17.
120 de B o o r S. 268 unten.
121 Diese Personen ja schon in den meisten liturgischen Osterfeiern vorkommend.
122 Franz v. Sales D o y é, Heilige und Selige der Röm. kath. Kirche, Leipzig 1926, Bd. II, Nikodemus S. 71, Joseph v. Arimathia Bd. I, S. 614; Longinus miles Bd. I, S. 855; Longinus Centurio Bd. I, S. 859.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.biologiezentrum.at

gie im späten Mittelalter erklärt werden. Daß eine solche Entwicklung überhaupt vorliegt, wies P. Gschwendt aus den Veränderungen der Liturgie der Ostertage nach, Vf. aus der Einführung des Grabbildes und der Kruzifixe mit schwenkbaren Armen anstelle des Kreuzes in der Depositio Crucis. Wir dürfen daher die hieratische Feierlichkeit des frühen und hohen Mittelalters nicht einfach mit dem Begriff des „Liturgischen" gleichsetzen, wie es A. Brinkmann versuchte [123], sondern wir müssen bedenken, daß Liturgie etwas Lebendiges ist und sich daher mit der gesamten Frömmigkeit im späten Mittelalter auch verändert. Denn es ist wohl nicht zu leugnen, daß die spätmittelalterliche Liturgie von der frühmittelalterlichen fast so weit entfernt war wie von unserem heutigen Liturgiebegriff. Nur durch eine veränderte geistliche Haltung, die das Leiden und den Tod Christi stärker herausstellte, war es möglich, noch im Spätmittelalter eine neue liturgische Handlung in die jahrhundertealte Karfreitagsliturgie einzuführen, die Abnahme eines Kruzifixus mit schwenkbaren Armen vom Kreuz. Für diese neue liturgische Handlung wurden schließlich, wohl in Anlehnung an bereits übliche Marienklagen, diese neuen liturgischen Spiele geschaffen.

Es entspräche dabei mittelalterlichen Gepflogenheiten, wenn in den Spielen aus Wels und St. Stephan die beiden Personen, Nikodemus und Joseph v. Arimathia, die den Kruzifixus realiter vom Kreuz abnehmen, niemals Laien, sondern immer Geistliche gewesen wären. Denn in der Quelle aus Wittenberg finden wir folgende Vorschriften für den Ritus der Kreuzabnahme:

... Am heyligen karfreytag bald nach dem heyligen Passion sollen die viertzehn manßperson abermal alle in allerheyligen Kirchen beyeynander seyn, vnd vor der vesper zusambt den *vier Capellan* zcu der abnemung des *bildnus vnsers lieben hern* vom Creutz in die Sacristen geen Vnd *berurte Capellan* doselbst die *Judenkleyder anthun*

... Vnd die benante vier Capellan ynan (= den 14 ausgesuchten Männern) volgen das bildnus von dem Creutz abczunemen ...

... Vnd in des (= während des Gebets vor der Vesper) die vier *Caplan* die leyttern aufsteygen, vnd bildnus ordenlich abnemen, Vnd das bildnus in die par legen, Vnd mit seydn also bedecken, das das bildnus angesicht bloß vnd vnbedeckt bleybe.

... Vnd wenn man in berurter ordnung mit den bildnus vnsers lieben hern in khor komen, Soll der Probst zcu stunt mit sambt dem Dechant *mit dem allerheyligsten Sacrament* vnd alle perßon aus dem grossn vnd vnser lieben frawen khor in dießer *procession* mit brynnenden liechten sein, Vnd ye zcwen vnd zcwen mit eynander vmb den hohen altar auß dem khor durch des Probsts thur in die kirchen biß man herumb kombt geen *Vnd das bildnus zcusambt dem hochwirdigen Sacrament in das grab legen* vnd setzen ... [124]

Daß von einer solchen liturgischen Feier – da das Sakrament mitgeführt wird, kann an ihrem liturgischen Charakter nicht gezweifelt werden – in

123 A. Brinkmann, Liturgische und volkstümliche Formen im geistlichen Spiel des dt. Mittelalters, in: Forschungen z. Sprache u. Dichtung H. 3, Münster 1932. S. 89: „liturgisch-objektive Frömmigkeit anerkennt vornehmlich den stilisierenden, volkstümlich-subjektive Frömmigkeit vornehmlich den illusionistischen Kunstwillen."

124 Taub. S. 99.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.biologiezentrum.at

der die Kapläne, die den Kruzifixus vom Kreuz abnehmen und zu Grabe tragen, ausdrücklich als Juden gekennzeichnet sind, kein weiter Weg ist bis zu unseren Kreuzabnahmespielen, wird einleuchten.

Seit dem 13. Jh. versuchte man, das Karfreitagsgeschehen im Gottesdienst zu vergegenwärtigen – in der Dichtung kam das in den deutschsprachigen Marienklagen zum Ausdruck, in der bildenden Kunst durch den Ersatz des Kreuzes der Depositio Crucis durch das Grabbild. Aus dem gleichen Geist wurde der Typus des Kruzifixus mit schwenkbaren Armen geschaffen, der die Möglichkeit gab, die biblische Erzählung durch die öffentliche Kreuzabnahme innerhalb der Karfreitagsliturgie bis in die Einzelheiten hinein nachzuvollziehen. Diese zunächst wohl stumme Handlung wurde in den Kreuzabnahmespielen durch Worte und Gesänge begleitet.

Mag uns heute die Vorstellung von einem lebendigen Darsteller der Maria mit einem hölzernen Kruzifixus auf dem Schoß auch eher merkwürdig erscheinen – für die mittelalterlichen Menschen war die Skulptur in diesem Augenblick kein Holzblock mehr, sondern ‚unser lieber Herr'. Das wird besonders deutlich in der Anrede des Joseph von Arimathia an den toten Christus bei der Kreuzabnahme in Wels:

‚Ich pitt dich, her dw wellest mir geben
Ein guet end vnd daß ewig leben.' (Fragm. Z, Vs. 183/84)

Die augenblickliche Handlung wird mit der Bitte um ein seliges Ende und das ewige Leben verbunden, die an den hölzernen Kruzifixus gerichtet wird. Dieses naive Hineinnehmen des Transzendentalen in die reale Welt ist eine Fähigkeit des mittelalterlichen Menschen, die wir nur feststellen, aber nicht mehr voll begreifen können. In den Kreuzabnahmespielen wird sie besonders deutlich.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereines

Jahr/Year: 1974

Band/Volume: 119a

Autor(en)/Author(s): Taubert Gesine

Artikel/Article: Spätmittelalterliche Kreuzabnahmespiele in Wels, Wien und Tirol. 53-89