

Sandra Désirée Theiß

Ruhr-Universität Bochum, Bochum

Geistliche Spiele im schlesischen Literaturraum – Eine Neueinordnung

In ganz Europa kamen während des Mittelalters biblische und legendenhafte Ereignisse zur Aufführung.¹ Von einem regen Spielbetrieb im deutschen Sprachgebiet, der nachweislich im 13. Jahrhundert einsetzte und um 1500 zu seiner stärksten Entfaltung kam, zeugt eine Vielzahl von überlieferten Materialien wie Spielhandschriften, Bühnenplänen und Aufführungsnachrichten.² Aus Schlesien sind ab der Mitte des 14. Jahrhunderts para-liturgische lateinische Osterfeiern in Brevieren und Gottesdienstordnungen belegt, in die später auch volkssprachige Passagen integriert wurden.³ Die Feier „ist in Übung beim Breslauer Domkapitel und dementsprechend auch in den Bischofsstädten Neiße und Ottmachau, weiter bei den Augustiner-Chorherren in Sagan und im Kollegiatstifte zu Glogau“.⁴ Es kann angenommen werden, dass auch Aufführungen geistlicher Spiele in deren Trägerschaft lagen.⁵

Wie aus den erhaltenen Spieltexten in schlesischer Mundart zu schließen ist, sind es die Inszenierungen von Ereignissen aus dem Ostergeschehen, die einen besonderen Anklang fanden. Neben dem umfangreichen und mehrere Überlieferungsschichten umfassenden *Wiener Osterspiel* (2. Hälfte 15. Jh.) existieren noch drei weitere Spielfragmente: das *Lübener Osterspiel* (15. Jh.), das *Breslauer Osterspiel* (1. Hälfte 15. Jh.) und das *Saganer Grablegungspiel* (Ende 15. Jh.). Hinzu kommt ein Spiel, das das Martyrium der heiligen Dorothea behandelt (*Kremsmünsterer Dorotheenspielfragment*, Mitte 14. Jh.).⁶ Sie alle stehen, soweit dies durch

¹ Einen Überblick gibt Brauneck (1993: 271–369).

² Vgl. Bergmann (1986); Neumann (1987). Zur Datierung vgl. Schulze (2009: 135).

³ Vgl. Klapper (1928: 174–179); Heckel (1929: 33f.; 68–71 (mit Verweis auf Klapper (1918; 1928)). Der Beitrag von Mueller (1955) behandelt die schlesischen Spiele nur oberflächlich und ist aufgrund fehlender Quellenangaben im Einzelnen nicht nachvollziehbar.

⁴ Heckel (1929: 33).

⁵ Vgl. ebd.: 34; 69; Klapper (1928: 182).

⁶ Vgl. Bergmann (1986: Nr. 17; 27; 28; 74; 162 (mit weiterführenden Literaturangaben)).

die gegebene Textsubstanz rekonstruierbar ist, im Zusammenhang mit Spielen aus anderen deutschen Sprachgebieten.⁷

Ins Zentrum der vorliegenden Ausführungen werden die beiden Fragmente gestellt, die in der Universitätsbibliothek Breslau aufbewahrt werden: das *Breslauer Osterspiel* (I Q 226a) und das *Saganer Grablegungspiel* (Akc 1955/156).⁸ Damit soll ein Beitrag zur näheren Einordnung der schlesischen Spiele in die Gattung des ‚Geistlichen Spiels‘ geleistet werden, welche neben der Predigt zu einem wichtigen Medium der Heilsvergewisserung aufstieg und „Hundert[e], Tausend[e] von Menschen aller Bevölkerungsschichten“⁹ erreichte. Ausgangspunkt der Betrachtung ist die paläographische und kodikologische Beschreibung der Fragmente, denn bereits die Überlieferungsträger können Anhaltspunkte zur historischen und funktionellen Verortung der Spiele geben. Es ist in der mediävistischen Forschung Konsens, dass die Berücksichtigung der materiellen Seite dieser Textsorte die Grundlage für weiterführende Interpretationen der Spieltexte bildet.¹⁰

Danach erfolgt – in Auseinandersetzung mit bisher erschienenen wissenschaftlichen Beiträgen – die eingehende inhaltliche Erschließung der Spiele, in der sowohl Rollentexte als auch Gesänge und Regieanweisungen untersucht werden. Dabei soll die Bewertung der Spiele durch den Vergleich mit anderen deutschsprachigen dramatischen Textsorten unterstützt werden. Ziel ist es schließlich, das *Saganer Grablegungspiel* und das *Breslauer Osterspiel* in ihren spezifischen Kommunikations- und Funktionszusammenhang einzuordnen.

I. Das (sogenannte) *Saganer Grablegungspiel*

In einer flüchtigen Kursive, die ins späte 15. Jahrhundert weist, sind die letzten 50 deutschen Verse dieses Spiels mit den dazugehörigen lateinischen Regieanweisungen auf einem 22,5 x 17 cm großen Papierblatt notiert. Die Aufzeichnung erfolgte nicht planvoll, wie der fehlende Schriftspiegel und der Platzmangel am Ende der Verso-Seite zeigen. Das Blatt wurde einspaltig beschrieben, wobei die abgesetzten Verse gleichmäßig am linken Rand beginnen. Die Regieanweisungen stehen in eigenen Zeilen, sind jedoch nicht durch Rubrizierung oder deutliche Einrückung von den Rollentexten geschieden. Bedingt durch den leicht ausgerissenen und dunkelbraun verfärbten Innen-

⁷ Vgl. Klapper (1928: 179–184) sowie Heckel (1929: 69–71)

⁸ Beide Handschriftenfragmente stellte die Universitätsbibliothek Breslau dankenswerterweise in Form von Digitalisaten zur Verfügung.

⁹ Schulze (2009: 135).

¹⁰ Vgl. Linke (1988) sowie Bergmann (1985).

rand liegt ein Textverlust von wenigen Buchstaben vor, der jedoch leicht zu vervollständigen ist.¹¹

Erstherausgeber Joseph Klapper¹² fand das Blatt lose eingelegt in einen Codex der Breslauer Universitätsbibliothek (I Q 440 Bd. II), der ursprünglich aus dem Augustinerchorherrenstift Sagan stammte und aus der Mitte des 15. Jahrhunderts datiert. Für Klapper war mit diesem Fragment der Nachweis erbracht, dass auch in Schlesien Passionsspiele zur Aufführung kamen und diese „einen Umfang besessen haben, der an entsprechende deutsche Spiele, wie etwa das Alsfelder, erinnert“.¹³ Seine Einschätzung fußte auf dem Inhalt und dem Personal des Spiels, wie er sie aus Rollentexten und Regieanweisungen rekonstruierte. Doch dieses Urteil blieb nicht unwidersprochen. Zwar führen auch die Materialsammlungen von Rolf Bergmann und Bernd Neumann den Text unter dem Titel *Saganer Passions-spielfragment*, doch findet sich bei letzterem schon der Hinweis darauf, dass die erhaltenen Textreste auch anders bewertet werden können: Neumann vermerkt, es handele sich um ein „Bruchstück eines Passionsspiels (Klapper) (Grablegungsspiel?) oder einer Marienklage (Steinbach)“.¹⁴

Rolf Steinbach wandte gegenüber Klapper ein, dass sowohl der Epilog, in dem das Leiden Marias im Vordergrund stehe, als auch das begrenzte Personal gegen ein Passionsspiel sprechen. Vielmehr handele es sich um das Bruchstück einer dramatischen Marienklage, die in ihrem Aufbau einen Wechsel von Klagen und Trostworten bzw. Prophezeiungen vorsehe. Daher schlägt Steinbach die Bezeichnung *Saganer Marienklage* für den überlieferten Text vor.¹⁵ Dem gegenüber bestätigte Hansjürgen Linke die von Neumann aufgeworfene Frage, indem er den Spieltext als *Saganer Grablegungsspiel* im Verfasserlexikon einführte. Als solches habe es die Erbittung des Leichnams Jesu von Pilatus (hier nicht überliefert), dessen Abnahme vom Kreuz und den Gang zum Grab zum Inhalt, es sei dabei aber in seinem Ton stark von wiederholten Marienklagen geprägt. Weiter gehöre es zu einer speziellen Gruppe von Spielen – repräsentiert vor allem durch zwei Bozner Texte –, die ausschließlich diese Szenenfolge aus dem Passionsgeschehen inszenierten und auch als ‚Kreuzabnahmespiele‘ bezeichnet würden.¹⁶ Vor dem Hin-

¹¹ Diese Angaben basieren auf der Einsicht des Digitalisats und sind, wenn nötig, ergänzt durch die Beschreibung von Bergmann (1986: Nr. 28).

¹² Das Saganer Spiel wird im Folgenden nach der Ausgabe Klapper (1928) zitiert. Im Abgleich mit dem Manuskript werden jedoch Korrekturen vorgenommen.

¹³ Klapper (1928: 183).

¹⁴ Neumann Bd. 2 (1987: 852).

¹⁵ Vgl. Steinbach (1970: 227f., Anm. 3).

¹⁶ Vgl. Linke (1992). Zu den Kreuzabnahmespielen vgl. Taubert (1985). Linke wendet sich später gegen die Annahme einer eigenständigen Gruppe von Kreuzabnahmespielen, da er Tauberts Einordnung des Welser Fragments ablehnt (vgl. Linke (1999)). Doch ist für die *Bozner Grablegungsspiele* festzuhalten, dass sie in der überlieferten Form durchaus selbständig aufgeführt werden konnten: Sie haben einen Prolog und auch einen dramaturgischen Schlusspunkt (vgl. die Spiele nach der Ausgabe Lipphardt/Roloff (1986: 51–71; 347–371)).

tergrund dieser widersprüchlichen Gattungszuordnungen scheint es geboten, den überlieferten Text noch einmal auf seinen Inhalt hin zu überprüfen.

Der Text setzt mit einer Rede Josephs von Arimathäa ein, wie aus der Anrede in der Erwiderung Marias, *O Joseph* (V. 9), zu schließen ist. Den Kern der Rede bildet die Prophezeiung Simeons nach Lk 2,35, in der Maria geweissagt wird, dass *Deyn seel auff dyser erdt / vurd durch schneyden eyn scharffs schuert* (V. 1f.). Durch die Verknüpfung mit dem Bild des Schwerts und dessen aggressiver, todbringender Wirkung wird das Leidensempfinden der Mutter veranschaulicht und damit der implizite Appell zur *compassio* intensiviert.¹⁷ Dramaturgisch möglich, wenn auch wegen der fehlenden Regieanweisung nicht nachweisbar, ist in dieser Passage der Einsatz eines Schwerts als Requisit, wie er in dialogisierten Marienklagen belegt werden konnte.¹⁸ Die Anlage der Rede weist bereits darauf hin, dass das Spiel von der deutschen Übertragung der lateinischen Sequenz *Planctus ante nescia* (Mitte 13. Jh.) beeinflusst sein könnte. Aufgrund deren zeitlicher Verortung im Passionsgeschehen und der ihr eigenen Neigung zur dramatischen Form fand sie wiederholt Eingang in Marienklagen sowie Oster- und Passionsspiele.¹⁹ In die gleiche Richtung deutet auch die folgende Rede Marias.

Diese ist zweigeteilt: In ihrem ersten Abschnitt (V. 9–16) reagiert Maria auf den Akt der Kreuzabnahme, der mit Josephs gütlichen, aber bestimmten abschließenden Worten [*d]ar wmb, maria, loß von deinem klagen. / wir wellen den leychnam zcu dem grabe tragken* (V. 7f.) eingeleitet wird. Die Mutter versucht, diesen Moment noch etwas hinauszuzögern – [*losz] myr meyn libes kinth noch lenger stan* (V. 11) –, um ein letztes Mal ihre Klage zu erheben (vgl. V. 15f.), welche dann den zweiten Teil der Rede bildet (V. 17–26). Darin macht Maria, in Anlehnung an den *Planctus*, noch einmal auf die Wunden Christi aufmerksam und kontrastiert die Zeugnisse des Gewaltausbruchs gegenüber ihrem Sohn mit seiner Verletzlichkeit (vgl. V. 17–21). Sie streicht dadurch sein ‚Menschsein‘ heraus, was sich wiederum auch in der Hervorhebung der innigen Beziehung zwischen Mutter und Sohn in den abschließenden Versen spiegelt (vgl. V. 22–26).

Was die theatrale Realisierung dieser Szene betrifft, sind zwei Möglichkeiten denkbar: Einmal könnte dem Wunsch der Mutter entsprochen und die Kreuzabnahme für einen Augenblick aufgeschoben worden sein. Die zur Grablegung mahnende Rede des Nicodemus, die sich nach der Marienklage erhebt, würde dann dieses Verweilen beenden (vgl. V. 27–32). Ebenso vorstellbar ist, dass der Sohn während der Rede Marias vom Kreuz abgenommen und der Mutter in den Schoß gelegt wird. So würde die Nähe, die der zweite Rede-Abschnitt suggeriert, zusätz-

¹⁷ Vgl. Schulze (2007: 205). Es ist möglich, dass Joseph sich im verlorenen Teil der Rede explizit an das Publikum wendet, um auf den Schmerz Marias hinzuweisen. Nach Taubert (1974: 62) stellt diese Rede ein Spezifikum der Kreuzabnahmespiele dar, das die Figur Josephs besonders hervortreten lässt.

¹⁸ Vgl. Hennig (1988: 68f.).

¹⁹ Vgl. Satzinger/Ziegeler (1993: 250–256); Taubert (1975).

lich im Abschluss-Bild der Pietà körperlich fassbar und erhielt eine besondere Präsenz. Nahegelegt wird diese zweite Annahme durch ein Kreuzabnahmespiel aus Wels, das in seiner Redeabfolge dem erhaltenen Teil des Saganer Texts weitgehend entspricht und den persönlichen Moment zwischen Mutter und Kind mit dem gleichen Anklang an den *Planctus* inszeniert.²⁰

Davon ausgehend ist auf ein besonderes Requisite hinzuweisen, das wahrscheinlich auch in Sagan zum Einsatz kam und im Unterschied zu den thematisch verwandten Passionsspielen als Spezifikum der Kreuzabnahmespiele gilt. Denn bei dem *corpus*, der laut Regieanweisung (nach V. 32) auf einer Totenbahre getragen wird, handelt es sich möglicherweise nicht um einen menschlichen Darsteller Christi, sondern um einen Kruzifixus mit schwenkbaren Armen.²¹ Derartige Bildwerke sind seit der Mitte des 14. Jahrhunderts belegt und fanden Verwendung in der *Depositio Crucis*, einem Feiertypus innerhalb des Karfreitagsritus, der sich an die Kreuzanbetung (*Adoratio Crucis*) anschließen konnte. Mit der Kreuzabnahme und der prozessionsartigen Grablegung des Kruzifixus verstärkte sich die Tendenz zur Veranschaulichung der liturgischen Vorgänge und trug damit den Bedürfnissen der Gläubigen Rechnung.²²

Den Abschluss des überlieferten Texts bildet eine *Precursor*-Rede (V. 33–50), in der – im Gegensatz zu den vorausgehenden Reden – wiederholt und sehr eindringlich das Publikum angesprochen wird. Durch diese auffällige Akkumulation direkter Anrede über die Länge von 18 Versen wird eine enge Verbindung mit dem Geschehen und dessen zentraler Figur Maria erzielt, welche darüber hinaus auch als Mittlerin zwischen ihrem Kind und den Gläubigen eingesetzt wird (vgl. V. 41–44). Der Schmerz der Mutter und das Heil der Menschen werden dadurch nebeneinandergestellt, doch eine Vermittlung zwischen dem Gedanken der Gotteskindschaft auf der einen und der Menschenkindschaft auf der anderen Seite erfolgt nicht. Vielmehr wird an Maria „die Größe des Opfers und des Heils“²³ fassbar.

Wie aus den Rollentexten erschlossen werden konnte, erweist sich die Kreuzabnahme als Zielpunkt der Dramaturgie. In einer letzten Regieanweisung, die Auskunft über das Grabgeleit gibt, wird zum einen erkennbar, welche Bühnen-

²⁰ Vgl. die Szenenanalyse bei Taubert (1974: 63); siehe auch Anm. 16.

²¹ Der Vorteil dieses Bildwerks war es, dass dessen Arme nach der Abnahme vom Kreuz an den Körper angelegt werden konnten und dieser dann wiederum leichter auf der Totenbahre zu platzieren war. Der Kruzifixus konnte als *corpus* und als *imago* bezeichnet werden (vgl. ebd.: 62). Im *Bozner Grablegungsspiel I* wird er in den Regieanweisungen auch *crucifixus* genannt (vgl. etwa nach V. 395; 401; 419; zur Ausgabe siehe Anm. 16).

²² Vgl. ebd.: 56f. Zur Verwendung dieser besonderen Kruzifixe vgl. auch Taubert (1978). Es ist nicht davon auszugehen, dass der Einsatz des Bildwerks bei einer Aufführung mit menschlichen Darstellern zu Irritationen auf Rezipientenseite führte, denn der Kruzifixus wurde gleichermaßen als ‚lebendig‘ empfunden. Zur Bedeutung dreidimensionaler Skulpturen (u.a.) für die christliche Spiritualität vgl. auch Bynum (2011).

²³ Satzinger/Ziegeler (1993: 256). Dass dieser Grundkonflikt nicht gelöst wird, ergibt sich hierbei auch aus der Anlehnung an die *Planctus*-Sequenz.

handlungen diesem vorausgegangen sind, andererseits zeigt sich, wie sich der Abschluss des Geschehens gestaltet. Nikodemus und Joseph schreiten mit den Propheten, Maria und Johannes sowie dem *Precursor* und Pilatus in einer Prozession zum Grab (vgl. Regieanweisung nach V. 50). Aufgrund dieses Figurenkreises ist in der Tat anzunehmen, dass Nikodemus und Joseph zuvor von Pilatus die Genehmigung zur Kreuzabnahme erbeten haben (vgl. *Bozner Grablegungsspiel I*, V. 220–325; *Bozner Grablegungsspiel II*, V. 360–458).²⁴ Weiterhin werden die Klagen Marias von den trostspendenden Worten Johannes' sowie den heilsgeschichtlichen Einordnungen des Ereignisses durch die Propheten begleitet worden sein (vgl. etwa *Bozner Grablegungsspiel I*, V. 166–171; 208–219; *Bozner Grablegungsspiel II*, V. 1–62; 150–153). Nach dem Ende der Bühnenhandlung wird das Personal versammelt, um den *corpus* feierlich zum Grab zu geleiten. Untermalt wird der Gang durch den Gesang der Responsorien *Sepulto domino* und *Ecce quomodo*, die beide in der Liturgie der Osterfeierlichkeiten nachgewiesen sind: ersteres für den Karsamstag im näheren Kontext der Bestellung der Grabwache,²⁵ letzteres für die *Depositio Crucis* am Karfreitag.²⁶

In der Zusammenschau der inhaltlichen Anhaltspunkte lässt sich zweierlei feststellen: Einerseits stehen die Rollentexte des Joseph und der Maria in der Tradition der dialogisierten Marienklagen. Dies kann zurückgeführt werden auf die Situierung des Geschehens: es findet unter dem Kreuz statt und die Passion liegt zeitlich noch nicht weit zurück. Dann aber belegt die Personalauswahl den Fortgang der Handlung, die in die Kreuzabnahme und die darauf folgende Grablegung mündet. In diesem zweiten Aspekt liegt das wesentliche Argument zur Kategorisierung des Saganer Texts als Kreuzabnahmespiel begründet. Daher soll hier vorgeschlagen werden, es auch als *Saganer Kreuzabnahmespiel* zu betiteln. Dass die dramatischen Textsorten ‚Marienklage‘ und ‚Spiel‘ aber enge Bezüge aufweisen, zeigt nicht zuletzt der Blick auf den Debs-Codex (um 1511). Die darin enthaltenen *Bozner Grablegungsspiele* sind zusammen mit Marienklagen mit Prophetenauftritten eingebunden.²⁷

Das Saganer Spiel könnte – diesen Eindruck erweckt der materielle Befund – ebenfalls Teil einer derartigen Spiel- bzw. Szenensammlung zum Zweck der privaten Archivierung und Verwendung in Aufführungszusammenhängen sein.²⁸ Der Schreiber war wahrscheinlich mit dem Text vertraut, denn er notiert in schnellem Schreibduktus sehr sicher.²⁹ Auch die Melodien wurden nicht eigens notiert, ob-

²⁴ Zur Ausgabe der Bozner Spiele vgl. Anm. 16.

²⁵ Das ‚Begräbnis Christi‘ zog große Aufmerksamkeit auf sich; es ist belegt, dass „Geistliche und Laien [...] u.U. Tag und Nacht bei dem im Grabe eingeschlossenen, also nicht sichtbaren Leichnam des Herrn wie beim Leichnam der eigenen Angehörigen [wachten]“ (Taubert (1978: 49)).

²⁶ Vgl. Bergmann (1972: 230–232); Taubert (1974: 78); Wolf (2002: 228).

²⁷ Vgl. den Debs-Codex nach der Ausgabe Lipphardt/Roloff (1986).

²⁸ Vgl. zur Funktion des Debs-Codex Neumann (1986: 523f.).

²⁹ Nach der Ausgabe Klapper (1928) findet sich nur ein Schreibfehler (V. 44).

wohl wegen der erhaltenen Regieanweisungen von einem Wechsel von Gesangs- und Redepassagen auszugehen ist (vgl. nach V. 8). Dass mit dem Fragment „das Schlußblatt einer vollständigen Handschrift“³⁰ vorliegt – wie noch Klapper annahm –, scheint aufgrund des wenig durchdachten Einrichtungsstils, dem auch Ausschmückungsmerkmale fehlen, fraglich.³¹ Vielmehr ist vorstellbar, dass das Fragment Teil einer noch losen Zusammenstellung von Texten war, die aufgrund der nicht erfolgten Bindung verloren ging.

II. Das *Breslauer Osterspiel*

Die Bruchstücke³² des in einer Bastarda aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts notierten Spiels befinden sich auf zwei, teils beschnittenen, teils mit Löchern und Rissen durchsetzten und dunkel verfärbten Papier-Doppelblättern, die aus den Einbänden zweier Handschriften des Dominikanerklosters St. Adalbert in Breslau (I Q 370; IV Q 161) herausgelöst wurden. Trotz des schlechten Erhaltungszustands lassen die Reste der ursprünglich 22 x 16 cm großen Blätter eine durchdachte Aufzeichnungsform erkennen: Zunächst wurden die Notensysteme auf allen Seiten durchgehend eingetragen, woraufhin dann die Niederschrift von Noten und Gesängen erfolgte. Der Beginn einer neuen Strophe ist mit aufwendiger gestalteten Initialen angezeigt. Zwischen ausgewählten Gesangspassagen wurde Platz gelassen, um dort noch Rollentext ohne Noten und ohne Absetzung der Verse sowie Regieanweisungen einfügen zu können.

Zuletzt wurde das Spiel mit einer Rubrizierung versehen, die verschiedene Funktionen übernimmt: Sie scheidet Gesangs- von Redetexten zusätzlich, indem letztere rot durchstrichen werden, gliedert die teilweise dicht gedrängten Rede-Abschnitte mit senkrechten Strichen an den Versenden und hebt die Initialen noch besonders hervor. Darüber hinaus findet sich in roter Farbe auf Blatt 2^v der Eintrag *Explicit planctus*, der für die Gattungseinordnung des Texts bedeutend wurde. Nach Ansicht Joseph Klappers – auch bei diesem Spiel Entdecker und Herausgeber³³ – zeigte der Vermerk an, dass im ersten Teil des Fragments eine Marienklage überliefert sei, im zweiten ein lateinisch-deutsches Osterspiel. Ob

³⁰ Klapper (1928: 183).

³¹ Bergmann (1986: 82) spricht von einem „reinen Gebrauchsscharakter der Aufzeichnung“, spezifiziert diese Aussage jedoch nicht näher, sodass diese Funktionszuweisung unklar bleibt.

³² Auch diese Beschreibung basiert auf der Einsicht des Digitalisats und ist, wenn nötig, durch Bergmann (1986: Nr. 27) ergänzt.

³³ Klapper fand zunächst nur ein Doppelblatt und gab dessen Text 1918 heraus. Das Breslauer Spiel und die Marienklage werden im Folgenden nach der Ausgabe Klapper (1928) zitiert. Im Abgleich mit dem Manuskript werden jedoch Korrekturen vorgenommen.

und in welchem Zusammenhang beide Textsorten stehen, wird aus Klappers Ausführungen jedoch nicht ersichtlich.³⁴

Einen ersten Erklärungsansatz lieferte Rolf Steinbach, der darauf aufmerksam machte, dass es sich bei dem Verbund von Marienklage und Osterspiel um ein Überlieferungsphänomen handele, das etwa auch beim *Trierer Osterspiel* gegeben sei. In der Aufführungssituation diene diese Textsorten-Kombination dem Zweck, die Osterereignisse nicht nur in die Gegenwart der Rezipienten zu verlegen, sondern mittels der Klagen auch neue emotionale Anknüpfungspunkte zu geben. Darin sieht Steinbach auch die entscheidende Differenz gegenüber liturgischen Handlungen.³⁵ In der Folge wurde dieser Interpretationsansatz allerdings nicht weiter berücksichtigt, Marienklage und Osterspiel fanden gesondert Aufnahme in das Verfasserlexikon.³⁶

Rolf Bergmann zog dann jedoch eine weitere Deutungsmöglichkeit in Betracht: Gegen den früheren Standpunkt verstand er den *Explicit*-Vermerk als Hinweis auf ein Szenenende und sprach sich dafür aus, die Klage als Teil des Osterspiels aufzufassen.³⁷ Dem gegenüber stellte Bernd Neumann die ursprüngliche Ansicht nicht in Frage, schlug aber eine frühere Datierung ins 14. Jahrhundert – wie auch Klapper – vor.³⁸ Der Überblick über die Forschungspositionen zeigt, dass bisher weder die Besonderheit der Überlieferungslage mit ihren aufführungsbezogenen Konsequenzen noch inhaltliche Zusammenhänge zwischen beiden Texteinheiten ausreichend beleuchtet wurden. Im Folgenden soll dazu ein Ansatz versucht werden.

Die Marienklage steht mit ihren erhaltenen 67 Versen, die sich in zwei Gesangspartien (V. 1–10; 27–67) und einen gesprochenen Text (V. 11–26) aufgliedern, in der Tradition der *Planctus ante nescia*-Übertragung, scheint aber mit ihrer anzunehmenden monologischen Anlage von der Mehrzahl der Marienklagen abzuweichen.³⁹ Zunächst ist der Ton der Breslauer Klage bestimmt von der Todessehnsucht Marias (V. 1–43). Wiederholt ruft sie Gott und den Tod an, will für ihren Sohn und mit ihrem Sohn sterben (vgl. etwa V. 8; 20; 24–26; 36) und steigert sich immer weiter in ihren Wunsch hinein. Eine Zäsur in diesem Spannungsaufbau

³⁴ Vgl. Klapper (1928: 180f.).

³⁵ Vgl. Steinbach (1970: 16f.).

³⁶ Vgl. Eggers (1978); Hennig (1978).

³⁷ Vgl. Bergmann (1986: 80). Nicht ganz ersichtlich wird, warum Bergmann die Möglichkeit verwirft, es könne sich wegen der Einbindung der Marienklage auch um ein Passionsspielfragment handeln. Dass bereits in diese Richtung gedacht wurde, zeigt sich an den bibliothekarischen Vermerken, die sich auf dem Vorderdeckel des Hefts, in das die Doppelblätter nachträglich eingebunden wurden, sowie einem zusätzlichen Umschlag innerhalb des Hefts finden: Sie bezeichnen den Text als ‚Fragment eines altdeutschen Passionsspieles‘.

³⁸ Vgl. Neumann Bd. 2 (1987: 833). Klapper (1928: 180) ordnet die Schrift ins Ende des 14. Jahrhunderts ein.

³⁹ Vgl. Taubert (1975: 608f.); Satzinger/Ziegeler (1993: 250f.); Hennig (1975: 116–118 (mit Hinweisen zur Stellung der Breslauer Klage innerhalb ihrer Texttradition)).

bildet dann der Moment des Sterbens Jesu: *Awe mir, nu ist her tot* (V. 44), muss Maria feststellen, um daraufhin ihren *compassio*-Appell zu beginnen.

Besonders die Frauen werden darin angesprochen, denn *yo wist ir wol, wy lip sy* [die Kinder, Anm. Vf.] *sint* (V. 57). Es ist die Bindung zwischen Mutter und Kind sowie die Widrigkeit der gewaltsamen, vorzeitigen Trennung, die nun in den Vordergrund tritt (vgl. V. 46–67). Damit kann „Maria [...] für die Zuschauer die angemessene Haltung gegenüber der Passion Jesu [präformieren]“.⁴⁰ Der Zusammenhang zwischen Leid und Heil wird jedoch nicht erhellt. *Awe, wu sal ich nu hyn keren* (V.61), *wo zal ich trost nu vinden? / meyn hend muz ich winden* (V. 65f.), singt Maria am Ende ihrer Klage und offenbart darin mehr Verzweiflung als Heilsgewissheit. Die Sinnhaftigkeit des Leidens von Mutter und Sohn erschließt sich den Rezipienten nur vor dem Hintergrund ihres Vorwissens. Ob diese Reflexion im Moment der heftigen emotionalen Involvierung möglich ist – und darauf zielt die Konzeption der Klage ab –, scheint aber fraglich zu sein.⁴¹

Ohne Überleitung und ohne Regieanweisung beginnt nach dem *Explicit*-Vermerk dann der Osterspiel-Text mit der Gesangspartie *Omnipotens pater altissime*, die die Krämerszene eröffnet.⁴² Nach dem Singen der ersten Strophe und deren deutscher Wiedergabe in gesprochener Rede, die jeweils die Suche der drei Marien nach ihrem Herrn und Trost thematisieren (vgl. V. 68–77), bricht der Text jedoch ab. Das Doppelblatt, das den Kauf der Salben und die *Visitatio sepulchri* zum Inhalt gehabt haben muss, fehlt. Dass die beiden fehlenden Szenen, insbesondere die erste, insgesamt nur ein Doppelblatt umfassten, lässt darauf schließen, dass die derb-komischen Züge, die das Osterspiel sonst annehmen konnte, im Breslauer Spiel stark reduziert vorgelegen haben müssen.⁴³

Die teils nur durch Textrekonstruktion nachvollziehbare Handlung setzt darauf wieder mit der *Hortulanus*-Szene ein, deren Grundgerüst Maria Magdalenas Klagegesang *Cum venissem ungere mortuum* bildet und die der Bearbeiter des Spiels selbständig gestaltet (V. 78–169).⁴⁴ Die *Hortulanus*-Figur bleibt ganz gemäßigt und so stechen besonders zwei Partien Maria Magdalenas heraus: zunächst eine gesprochene mit abschließenden Gesängen (V. 94–118), dann eine vollständig gesungene (V. 137–150). In ersterer stellt sie sich als das *sundig weip* (V. 110) dar, das trotz seiner großen Verfehlungen die Gnade seines Herrn erhielt. Wegen der Größe dieses barmherzigen Akts spürt sie den Verlust Jesu besonders stark. Die Intention der Rede wird ganz offensichtlich, wenn sich Maria Magdalena an die Rezipienten wendet, *[nu seyt getr]ost, sunder* (V. 106), und auch ihnen den Sündenerlass verspricht, wenn sie fest im Glauben sind (vgl. V. 107–112).

⁴⁰ Schulze (2007: 203).

⁴¹ Vgl. zu dieser Überlegung ebd.: 204.

⁴² Vgl. zu den Gesängen der Osterspiel-Tradition Wimmer (1974), hier insbesondere 15–26.

⁴³ Vgl. Hennig (1975: 114f.).

⁴⁴ Vgl. Wimmer (1974: 15–26); Hennig (1975: 116).

Wie der Mutter Gottes in der vorausgehenden Marienklage kommt Maria Magdalena hier eine entscheidende Rolle in der Rezeptionslenkung zu. Sie ist es schließlich auch, die dazu ansetzt, das Passionsgeschehen mit dem Heilsversprechen in Verbindung zu bringen. Dies geschieht in der zweiten Partie. Darin hebt sie noch einmal ihre vergebene Sündenlast hervor (vgl. V. 141f.; 144; 149), ruft dann aber die Qualen Jesu auf, deren Augenzeugin sie wurde (vgl. 143f.), und streicht heraus, dass Jesus willentlich sein Leiden wegen ihrer Sünden ertrug (vgl. V. 145–148). Ob das Breslauer Spiel im Rahmen dieser Szene noch einen Sündenerlass vorsah, wie er sich etwa im *Osterspiel von Muri* findet,⁴⁵ lässt sich aufgrund des Textabbruchs vor der Wiedererkennung nicht sagen. Deutlich wird aber, dass die Erinnerung an die Passion – und damit der Bezug zur vorstehenden Marienklage – und Maria Magdalena als vorbildliche Sünderin die Leitthemen des erhaltenen Osterspiel-Textes darstellen. Die Suche nach dem Auferstandenen verliert dabei zwar nicht an Bedeutung, tritt aber im Gegensatz zur Mehrheit der Osterspiele in den Hintergrund.⁴⁶

Seine materielle Entsprechung findet das Breslauer Fragment in der Handschrift, welche die *Trierer Marienklage* sowie das *Trierer Osterspiel* überliefert (Trier, Stadtbibliothek, 1973/63) und vermutlich im gleichen Zeitraum entstanden ist.⁴⁷ Nicht nur der Textverbund stimmt überein, sondern auch die Einrichtungsweise der Blätter, die in Trier nur unwesentlich größer sind (27,5 × 20,5 cm).⁴⁸ Textuell dagegen zeigen sich Unterschiede: Die Trierer Klage geht zwar auch auf die *Planctus*-Übertragung zurück,⁴⁹ ist aber dialogisch organisiert. Aus den Regieanweisungen lässt sich schließen, dass das Personal neben Maria auch Johannes, Petrus und den Salvator umfasste (vgl. V. 1–413). Vermutlich wurde letzterer von einem Geistlichen dargestellt, der ein Kreuz vor sich trug und für Christus sprach und sang.⁵⁰ Die Erweiterung des Personals ermöglicht es, Passion und Heilsverkündigung zu verknüpfen (vgl. V. 364–375; 392–401) und die einsame Klage der Mutter abzumildern.

Die Szenen des *Trierer Osterspiels* wurden auf den Grabbesuch der Marien (V. 1–71) und die *Hortulanus*-Szene (V. 72–179) begrenzt, sodass sich in seiner Anlage ein ernster und feierlicher Ton zeigt. Im Gegensatz zum *Breslauer*

⁴⁵ Vgl. das *Osterspiel von Muri*, Frg. VIII, V. 49–54 nach der Ausgabe Meier (1962).

⁴⁶ Zum Identifikationspotential der Figur Maria Magdalena vgl. Petersen (2004: 163f.).

⁴⁷ Das Trierer Spiel und die Marienklage werden im Folgenden nach der Ausgabe Hennig/Traub (1990) zitiert. Zur Datierung der Trierer Handschrift vgl. ebd.: 2f. Hennig macht auf eine weitere Vergleichsoption aufmerksam: eine Erlauer Handschrift mit geistlichen Spielen (Eger/Un-garn, Erzbischöfliche Diözesanbibliothek, Cod. B. V. 6, früher Cod. 772–774/1563). Diese enthält zwar u.a. das *Erlauer Osterspiel* und die *Erlauer Marienklage*, doch beide Texte stehen nicht in einem direkten Überlieferungsverbund, das heißt sie sind nicht hintereinander geschaltet. Vgl. Hennig (1975: 117f.); Hennig (1978: Sp. 1027f.); Kummer (1882: XI).

⁴⁸ Vgl. Hennig/Traub (1990: 1) sowie den Abbildungsteil der Ausgabe.

⁴⁹ Taubert (1975: 608f.); Satzinger/Ziegeler (1993: 250f.).

⁵⁰ Vgl. Hennig (1988: 67).

Osterspiel tritt der erinnernde Rückblick auf die Passion nicht so stark hervor. Maria Magdalena greift zwar in der das Spiel abschließenden Rede (V. 156–179) durchaus die Leid- und Sündenthematik auf, wenn sie feststellt, Jesus *leyt vor alle sunder den bytteren doet / Vnd mannge angest vnd groeße noet* (V. 164f.). Ziel ihrer Ansprache stellt aber die Verkündung der Osterfreude dar: Durch Christi Auferstehung werden die *crystenlude* (V. 156) *dye ewyge freude [...] / In dem ewyge[n] leben* (V. 170f.) erhalten.

Im Besonderen für das *Trierer Osterspiel* wurde – konträr zu älteren Forschungspositionen – festgestellt, dass es sich nicht um eine frühe lateinisch-deutsche dramatische Form handelt, die auf die Zeit der Entstehung des Osterspiels aus den Osterfeierlichkeiten heraus weist.⁵¹ Vielmehr stellt es eine „Spät- und Sonderform deutscher Osterdramatik“⁵² dar, die nur in ihrem Überlieferungsverbund verständlich wird. Aus textgeschichtlicher Perspektive ist dabei interessant, dass sowohl *Trierer Marienklage* als auch *Trierer Osterspiel* als „Rückbildung[en]“⁵³ umfangreicherer, voneinander unabhängiger Spieltexte gelten. Für ersteren Text konnte die *Alsfelder Passionsspiels* als Vorlage nachgewiesen werden.⁵⁴ Es zeigt sich also eine durchaus bewusste Kombinations- und Bearbeitungstendenz des 15. Jahrhunderts, wie sie etwa auch das *Wolfenbütteler Osterspiel* präsentiert.⁵⁵ Die Breslauer Bruchstücke scheinen sich in diese Überlieferungstradition einzufügen.

In seinem materiellen Auftritt stellt das Fragment wahrscheinlich eine weit fortgeschrittene Konzepthandschrift dar, die einen konservativen Schreibstil aufweist. Format und Einrichtung deuten auf die „aufführungsbezogen[e] Überlieferung des 14. Jh.“⁵⁶ hin. Der Text ist redigiert,⁵⁷ oftmals aber sehr dicht gedrängt notiert, sodass eine Nutzung in Aufführungszusammenhängen wohl nur für einen Textkenner möglich war, der die Handschrift allein zur Übersicht über Melodien und Wechsel der Vortragsmodi benötigte. Die Annahme, dass der Nutzer der Handschrift sehr genaue Vorstellungen von der Inszenierung hatte, könnte

⁵¹ Zur früheren Einschätzung des *Trierer Osterspiels* vgl. Hennig/Traub (1990: 12f.).

⁵² Hennig/Traub (1990: 13). Zu dieser Hypothese vgl. auch Michael (1971: 79).

⁵³ Michael (1971: 79).

⁵⁴ Vgl. Hennig (1988), die auch den Begriff der ‚Rückbildung‘ von Michael aufgreift.

⁵⁵ Vgl. Michael (1971: 79); Hennig (1988); Hennig (1999). Das *Wolfenbütteler Osterspiel* ist in einer privaten Sammelhandschrift aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts überliefert (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 965 Helmst.). Auch ihm geht eine auf der *Planctus*-Übertragung basierende, dialogisierte Marienklage voraus (vgl. Bergmann (1986: Nr. 172)). Das Spiel weist in seiner Anlage eine Szenenreduktion auf, von der auch die zur Komik neigende Salbenkrämerszene betroffen ist. Die Magdalenen-Figur erweist sich, wie im Breslauer Spiel, als Vorbild für die Sünder und wendet sich inständig an die Rezipienten (vgl. V. 192–230 nach der Ausgabe Schönemann (1855)). Steinbach (1970: 19f.) weist auf die charakteristische Nähe des Wolfenbütteler Spiels zur Leid-Thematik des Passionsspiels hin.

⁵⁶ Bergmann (1986: 81).

⁵⁷ Korrekturen finden sich in V. 6; 31; 42; 50; 57; 58; 61; 77; 137; 141f. Zudem ist in V. 156 die vorgesehene Initiale ‚D‘ nicht realisiert.

auch erklären, warum der Übergang von Marienklage zu Osterspiel nur durch den *Explicit*-Vermerk markiert wurde und die erhaltenen Regieanweisungen, in der fortlaufenden Aufzeichnung kaum erkennbar, sehr knapp formuliert sind.

III. „Liturgische Mannigfaltigkeit“^{58?}

Bereits Johannes Janota stellte in seinen Studien zum deutschen geistlichen Lied fest, dass eine Schwierigkeit darin besteht, zwischen dem offiziellen kirchlichen Ritus und außerliturgischen, oftmals nur in bestimmten Regionen verbreiteten Praktiken zu unterscheiden.⁵⁹ Wiewohl ihm die für das Mittelalter charakteristischen, komplexen Überlieferungsverhältnisse bewusst sind, schlägt er in seiner Liturgiedefinition vor, liturgische Handlungen an zwei Bedingungen zu knüpfen: „1) die mögliche Fixierung des liturgischen Aktes in einem liturgischen Buch; 2) die Widerspruchslosigkeit dieser Fixierung vornehmlich gegenüber der episkopalen Jurisdiktion“.⁶⁰

Nach dieser Definition ist es ausgeschlossen, die auf den Fragmenten der Breslauer Universitätsbibliothek überlieferten Spiele als ‚liturgisch‘ zu bezeichnen.⁶¹ Und doch muss davon ausgegangen werden, dass ihre Inszenierung ganz eng mit den Riten der Karfreitags- und Osterfeierlichkeiten zusammenhing.⁶² In der Zusammenschau des Saganer und des Breslauer Texts mit ihrem jeweiligen Vergleichsmaterial lässt sich ihr Kommunikations- und Funktionszusammenhang erschließen.

Anzunehmen ist, dass sowohl Kreuzabnahmespiele als auch Osterspiele mit Marienklagen von Geistlichen für die Aufführung an verschiedenen Orten des Kirchenraums konzipiert wurden. Auch bei den Darstellern wird es sich um Kleriker gehandelt haben. Für das Saganer Spiel können zwei Aufführungszeitpunkte vermutet werden: entweder am Karfreitag im Anschluss an die *Adoratio Crucis* und als Überleitung zur *Depositio Crucis* oder, wenn von „größeren Freiheiten“⁶³ bei der Gestaltung der Feierlichkeiten ausgegangen werden kann, am Karsamstag. Beim Breslauer Spiel kann aufgrund des Überlieferungsbefunds auch eine „Auf-

⁵⁸ Titel des Kapitels II.a bei Janota (1968: 13).

⁵⁹ Vgl. ebd.: 13f.

⁶⁰ Ebd.: 30f. Zur Erläuterung der Problematik nennt Janota das einfache Beispiel eines Lieds, das nachträglich von einer zweiten Hand auf dem Vorsatzblatt eines liturgischen Buchs notiert wurde und aufgrund des fehlenden Zusammenhangs mit den enthaltenen liturgischen Texten nicht als Teil des fixierten liturgischen Akts gelten kann (vgl. ebd.: 32, Anm. 123).

⁶¹ Taubert (1974: 85–89) geht von einem erweiterten Liturgiebegriff aus, nach dem alles, „was als Gottesdienst in der Kirche gefeiert wird“ (86), als ‚liturgisch‘ zu bezeichnen ist – also auch die Kreuzabnahmespiele.

⁶² Aufführungszeugnisse sind nicht belegt (vgl. Bergmann (1986: 80; 82)), jedoch kann dies möglicherweise auf den Aufführungskontext zurückzuführen sein (vgl. Taubert (1978: 45)).

⁶³ Hennig (1988: 66).

führungseinheit“⁶⁴ abgeleitet werden, wobei die Marienklage wahrscheinlich am Karfreitag – nach der *Adoratio* oder am Ende der Feierlichkeiten –, das Osterspiel am Ostersonntag als Abschluss der Matutin zur Aufführung kam.⁶⁵

Das Changieren des ‚Geistlichen Spiels‘ zwischen Ritual und Theater wurde als Gattungsspezifikum immer wieder betont. Mit dem *Saganer Kreuzabnahme-spiel* und dem *Breslauer Osterspiel* liegen zwei Texte vor, die in ihrer Aufführungssituation kaum von offiziellen liturgischen Akten getrennt werden konnten. Aus der Wahrnehmungsperspektive der gläubigen Gemeinde könnten auch sie Gottesdienst gewesen sein. Hansjürgen Linke schlug vor, derartige Spielformen als „semiliturgisch[e] Kirchenspiel[e]“⁶⁶ zu bezeichnen. Ob mit deren Hereinnahme in die Feierlichkeiten zu Ostern jedoch eine stärkere Restriktion des Spielbetriebs bezweckt wurde, bleibt Vermutung.⁶⁷ Vielmehr scheint sich doch abzuzeichnen, dass auch von kirchlicher Seite das Potential verschiedener medialer Formate wie ‚Klage‘, ‚Prozession‘ und ‚Theater‘ für die Veranschaulichung von heilsgeschichtlichen Ereignissen erkannt wurde. Denn sie sind es, die die „visuelle, mentale und emotionale Partizipation“⁶⁸ an der Lebens- und Leidensgeschichte Jesu ermöglichen.

Literatur

Primärliteratur

- Hennig, Ursula / Traub, Andreas (Hrsg.) (1990): *Trierer Marienklage und Osterspiel. Codex 1973/63 der Stadtbibliothek Trier*. Göttingen (= Litterae 91).
- Klapper, Joseph (1918): *Mitteldeutsche Texte aus Breslauer Handschriften*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 47. S. 83–98.
- Klapper, Joseph (1928): *Das mittelalterliche Volksschauspiel in Schlesien*. In: *Mitteilungen der schlesischen Gesellschaft für Volkskunde* 29. S. 168–216.
- Kummer, Karl Ferdinand (Hrsg.) (1882): *Erlauer Spiele. Sechs altdeutsche Mysterien nach einer Handschrift des 15. Jahrhunderts*. Wien.
- Lipphardt, Walther / Roloff, Hans-Gert (Hrsg.) (1986): *Die geistlichen Spiele des Sterzinger Spielarchivs*, Bd. 1. 2., verbesserte Aufl. Bern/Frankfurt am Main/New York (= Mittlere deutsche Literatur in Neu- und Nachdrucken 14).
- Meier, Rudolf (Hrsg.) (1962): *Das Innsbrucker Osterspiel. Das Osterspiel von Muri. Mittelhochdeutsch und Neuhochdeutsch*. Stuttgart.

⁶⁴ Hennig/Traub (1990: 9).

⁶⁵ Vgl. zu dieser Einordnung die Beiträge von Taubert (1974; 1975; 1978); Hennig (1988); Hennig/Traub (1990: 14f.). Hennig nimmt für das *Trierer Osterspiel* darüber hinaus an, dass es sich beim Aufführungsort um ein Frauenkloster handelte; sie führt diesen Gedanken jedoch nicht weiter aus (vgl. Hennig (1988: 67); Hennig/Traub (1990: 15)).

⁶⁶ Linke (1987: 183).

⁶⁷ Vgl. ebd.

⁶⁸ Schulze (2009: 136).

Schönemann, Otto (Hrsg.) (1855): *Der Sündenfall und Marienklage. Zwei niederdeutsche Schauspiele aus Handschriften der Wolfenbüttler Bibliothek*. Hanover [!].

Sekundärliteratur

- Bergmann, Rolf (1972): *Studien zu Entstehung und Geschichte der deutschen Passionsspiele des 13. und 14. Jahrhunderts. Mit 10 Abbildungen*. München (= Münstersche Mittelalter-Schriften 14).
- Bergmann, Rolf (1985): *Aufführungstext und Lesetext. Zur Funktion der Überlieferung des mittelalterlichen geistlichen deutschen Dramas. Mit 22 Abbildungen*. In: Braet, Herman/Nowé, Johan/Tournoy, Gilbert (Hrsg.): *The Theatre in the Middle Ages*. Leuven (= Mediaevalia Lovaniensia I/XIII). S. 314–351.
- Bergmann, Rolf (1986): *Katalog der deutschsprachigen geistlichen Spiele und Marienklagen des Mittelalters*. München.
- Brauneck, Manfred (1993): *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, Bd. 1. Stuttgart/Weimar.
- Bynum, Caroline Walker (2011): *Christian Materiality. An Essay on Religion in Late Medieval Europe*. New York.
- Eggers, Hans (1978): *Breslauer Marienklage (II)*. In: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon* 1. 2. Aufl. Sp. 1026–1027.
- Heckel, Hans (1929): *Geschichte der deutschen Literatur in Schlesien. Erster Band: Von den Anfängen bis zum Ausgange des Barock*. Breslau (= Einzelschriften zur Schlesienschen Geschichte 2).
- Hennig, Ursula (1975): *Die Klage der Maria Magdalena in den deutschen Osterspielen. Ein Beitrag zur Textgeschichte der Spiele*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 94 (Sonderheft). S. 108–138.
- Hennig, Ursula (1978): *Breslauer Osterspiel (Fragment)*. In: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon* 1. 2. Aufl. Sp. 1027–1028.
- Hennig, Ursula (1988): *Trierer Marienklage und Osterspiel*. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 110. S. 63–77.
- Hennig, Ursula (1999): *Wolfenbütteler Osterspiel*. In: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon* 10. 2. Aufl. Sp. 1338–1339.
- Janota, Johannes (1968): *Studien zu Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter*. München (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 23).
- Linke, Hansjürgen (1987): *Drama und Theater*. In: Glier, Ingeborg (Hrsg.): *Die deutsche Literatur im späten Mittelalter. 1250–1370. Zweiter Teil: Reimpaargedichte, Drama, Prosa*. München (= Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart 3, 2). S. 153–233; 471–485.
- Linke, Hansjürgen (1988): *Versuch über deutsche Handschriften mittelalterlicher Spiele*. In: Honemann, Volker/Palmer, Nigel F. (Hrsg.): *Deutsche Handschriften 1100–1400. Oxforder Kolloquium 1985*. Tübingen. S. 527–589.
- Linke, Hansjürgen (1992): *Saganer Grablegungsspiel (Fragment)*. In: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon* 8. 2. Aufl. Sp. 501–502.
- Linke, Hansjürgen (1999): *Welser Passionsspiel (Fragment)*. In: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon* 10. 2. Aufl. Sp. 830–831.
- Michael, Wolfgang F. (1971): *Das deutsche Drama des Mittelalters*. Berlin/New York (= Grundriss der germanischen Philologie 20).
- Mueller, Nikolaus Götz (1955): *Victimae paschali laudes. Vom deutschen mittelalterlichen Osterspiel, namentlich in Schlesien*. In: Bogler, Theodor (Hrsg.): *Spiel und Feier. Ihre Gestaltung*

- aus dem Geist der Liturgie. *Gesammelte Aufsätze und Texte*. Maria Laach (= Liturgie und Mönchtum, Laacher Hefte 3. Folge, Heft 16). S. 54–76.
- Neumann, Bernd (1986): *Das spätmittelalterliche geistliche Spiel in Tirol*. In: Zeman, Herbert (Hrsg.): *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von den Anfängen im Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert (1050–1750). Teil 1*. Graz. S. 521–545.
- Neumann, Bernd (1987): *Geistliches Schauspiel im Zeugnis der Zeit. Zur Aufführung mittelalterlicher religiöser Dramen im deutschen Sprachgebiet. 2 Bde*. München u.a. (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 84/85).
- Petersen, Christoph (2004): *Ritual und Theater. Maßallegorese, Osterfeier und Osterspiel im Mittelalter*. Tübingen (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 125).
- Satzinger, Georg / Ziegeler, Hans Joachim (1993): *Marienklagen und Pietà*. In: Haug, Walter/Wachinger, Burghart (Hrsg.): *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters*. Tübingen (= Fortuna vitrea 12). S. 241–276.
- Schulze, Ursula (2007): *Planctus ante nescia. Mutter und Sohn: Maria und Jesus im Geistlichen Spiel des späten Mittelalters*. In: Baier, Thomas (Hrsg.): *Generationenkonflikte auf der Bühne. Perspektiven im antiken und mittelalterlichen Drama*. Tübingen. S. 197–210.
- Schulze, Ursula (2009): *Geistliche Spiele (um 1500)*. In: Habermann, Mechthild (u.a.) (Hrsg.): *Textsorten und Textallianzen um 1500. Handbuch Teil 1: Literarische und religiöse Textsorten und Textallianzen um 1500*. Berlin (= Berliner Sprachwissenschaftliche Studien 20). S. 135–164.
- Steinbach, Rolf (1970): *Die deutschen Oster- und Passionsspiele des Mittelalters. Versuch einer Darstellung und Wesensbestimmung nebst einer Bibliographie zum deutschen geistlichen Spiel des Mittelalters*. Köln/Wien (= Kölner Germanistische Studien 4).
- Taubert, Gesine (1974): *Spätmittelalterliche Kreuzabnahmespiele in Wels, Wien und Tirol*. In: *Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereines* 119. S. 53–89.
- Taubert, Gesine (1975): *Die Marienklagen in der Liturgie des Karfreitags. Art und Zeitpunkt der Darbietung*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 49. S. 607–627.
- Taubert, Gesine (1978): *Mittelalterliche Kruzifixe mit schwenkbaren Armen. Ein Beitrag zur Verwendung von Bildwerken in der Liturgie*. In: Taubert, Johannes: *Farbige Skulpturen. Bedeutung, Fassung, Restaurierung*. München. S. 38–50.
- Taubert, Gesine (1985): *Kreuzabnahmespiele*. In: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon* 5. 2. Aufl. Sp. 364–368.
- Wimmer, Ruprecht (1974): *Deutsch und Latein im Osterspiel. Untersuchungen zu den volkssprachlichen Entsprechungstexten der lateinischen Strophenlieder*. München (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 48).
- Wolf, Klaus (2002): *Kommentar zur Frankfurter Dirigierrolle und zum Frankfurter Passionsspiel*. Tübingen (= Die hessische Passionsspielgruppe Ergänzungsband 1).

Abstracts

Im Zentrum des Beitrags stehen mit dem *Breslauer Osterspiel* und dem sogenannten *Saganer Grablegungsspiel* zwei Zeugnisse des mittelalterlichen schlesischen Spielbetriebs, die aufgrund ihres fragmentarischen Überlieferungszustands bisher sehr unterschiedlich eingeordnet wurden. Ausgehend von der paläographischen und kodikologischen Beschreibung der Bruchstücke und einer eingehenden Analyse der erhaltenen Textsubstanz werden die älteren Einschätzungen auf ihre Plausibilität hin überprüft und, soweit erforderlich, ergänzt und korrigiert, um zu einer Neueinordnung der Spiele zu gelangen. Von Interesse ist dabei insbesondere der Kommunikations- und Funktionszusammen-

hang von Text und Textträger. Zur Klärung dieses Aspekts werden auch andere dramatische Textsorten sowie vergleichbare Überlieferungsträger eingebunden.

Schlüsselwörter: Geistliches Spiel in Schlesien, fragmentarische Überlieferung, Neueinordnung

Devotional theatre of medieval Silesia – A reclassification

The article focuses on the *Breslauer Osterspiel* and the so-called *Saganer Grablegungspiel*, two documents of the devotional theatre of medieval Silesia which have been classified in very different ways because of their fragmentary state of tradition. Based on a palaeographical and codicological analysis of the preserved text previous evaluations are put to the test and if necessary complemented and rectified to achieve a reclassification of the plays. The communicational and functional context of text and manuscript is the most interesting aspect in this case. To clarify this point other dramatic texts and similar manuscripts will be included.

Keywords: devotional theatre of medieval Silesia, fragmentary state of tradition, reclassification

Sandra Désirée Theiß
Am Bleckmannshof 35
44799 Bochum
Deutschland
E-Mail: sandra.theiss@rub.de