

# DIE WEISEN IM „WIENER PASSIONSSPIEL“ AUS DEM 13. JAHRHUNDERT

(NAT.-BIBL. WIEN, COD. 12.887)

VON

ALFRED OREL

Während die literarhistorische Forschung auf dem Gebiete des mittelalterlichen, liturgischen und außerliturgischen geistlichen Spiels schon reiche Resultate zutage gefördert hat<sup>1</sup>, liegt die musikalische Seite dieser dramatischen Frühdokumente noch ziemlich im Dunkel. Und doch hat Schubiger<sup>2</sup> nicht so ganz Unrecht, wenn er hier schon die Grundzüge der späteren Oper in dem Sinne vorgebildet sieht, daß man im liturgischen Drama Solo- und Chorgesang, Duette, Terzette, feierliche Schlußchöre, ja primitive Vorstufen des Ensemblefinales antrifft. Die musikhistorische Forschung ist keineswegs achtlos an diesen Denkmälern mittelalterlicher Tonkunst vorübergegangen, es sei nur an die Publikationen des erwähnten Forschers und Cousse-makers erinnert, doch steht gerade auf diesem Gebiete der Musikhistoriker vielfach vor unübersteigbaren Schranken, auf deren Beseitigung auch wenig Hoffnung vorhanden ist. In der Regel macht die Notierungsweise in den Handschriften ein exaktes Übertragen der Melodien in unsere Notenschrift unmöglich. Die linienlose Neumation vermag uns allerdings ein anschauliches Bild der Melodiebewegung zu bieten, wir können ohneweiters dem graphischen Bilde entnehmen, ob sich die Weise erhebt oder senkt, oder ob die Stimme auf dem erreichten Tone zu verharren hat und wir bewundern das Gleichmaß und die Ausdruckskraft dieser melodischen Züge; allein das genaue Ausmaß der festgestellten diastematischen Bewegung bleibt uns angesichts der Mehrdeutigkeit der Zeichen hinsichtlich der in der angedeuteten Bewegung durchmessenen Intervalle solange unbekannt, als von einer linienlos neumierten Weise nicht auch eine wenigstens im wesentlichen übereinstimmende (spätere) Vorlage in Linienneumation zur Verfügung steht. Auch dann müssen wir noch vielfach zu Konjekturen unsere Zuflucht nehmen, wie es z. B. Schubiger bei manchen seiner Übertragungen mit Recht tut, immerhin gelangen wir aber auf diesem Wege zu wissenschaftlich durchaus brauchbaren Ergebnissen. Solange es in allererster Linie die Tradition und langjährige Gesangsschulung war, auf der die Kenntnis der Weisen beruhte, diese aber wieder der Ausführung durch die Gesangeskundigen vorbehalten waren, bestand keine Notwendigkeit, in den schriftlichen Aufzeichnungen der Melodien mehr als einen Gedächtnisbehelf zu bieten. Mit der Ausbreitung der Tonkunst, mit dem Emporblühen immer zahlreicherer Pflegestätten der Tonkunst machten sich aber die Mängel dieser Notierungsweise immer stärker geltend; durch die Dezentralisation ging die Einheitlichkeit der Tradition verloren und die gleichen Gesänge erfuhren an verschiedenen Orten ganz geänderte Ausdeutungen. So ist es verständlich, daß schon frühzeitig Reformversuche einsetzten, die in der Richtung der tonlichen Klarheit durch die Einführung der bestimmte Tonhöhen bezeichnenden Linien ihren vorläufigen Abschluß fanden, von dem aus zur

Es sei mir gestattet, an dieser Stelle der Direktion der Wiener Nationalbibliothek (Hofrat Univ.-Prof. Dr. J. Bick) sowie den Herren der dortigen Handschriftenabteilung, insbesondere Herrn Dr. E. Wallner für das große Entgegenkommen zu danken, dessen ich mich hinsichtlich der Benützung und Reproduktion der Handschrift von ihrer Seite erfreuen durfte. Herr Univ.-Prof. Dr. O. Stowasser, Direktor des Wiener Stadtarchivs, ging mir bei der Textrevision in paläographischen Fragen hilfreich an die Hand, mein Kollege und Freund Dr. O. Katann, Leiter der Handschriftensammlung an der Wiener Stadtbibliothek, gab mir wertvolle literarhistorische Winke; auch diesen beiden Herren gilt mein aufrichtiger Dank.

<sup>1</sup> Eine ausgezeichnete Bibliographie liegt vor in: M. J. Rudwin, A historical and bibliographical survey of the German religious drama (Pittsburg 1925).

<sup>2</sup> Musikalische Spizilegien S. 5. Die vollständigen Titel der zitierten und herangezogenen Spezialliteratur siehe im Literaturverzeichnisse am Schlusse der Studie.

rhythmischen Klarheit weiter fortgeschritten werden konnte. Angesichts des Vorherrschens der linienlosen Neumation in den zu unserem Gegenstande gehörenden Handschriften ist daher eine Aufzeichnung in Neumen auf Linien, wie sie uns hier vorliegt, von bedeutendem musik-historischen Werte.

Die Handschrift Nr. 12.887 der Wiener Nationalbibliothek ist eine Pergamenthandschrift des XIV. Jahrhunderts; sie umfaßt vier ineinanderfallende Doppelblätter mit der Blattgröße 11×15 cm. Sie enthält das erhaltene Fragment des in der Literaturwissenschaft unter der Bezeichnung „Wiener Passionsspiel“<sup>3</sup> bekannten, wohl dem 13. Jahrhunderte angehörenden geistlichen Spiels. Der Text wurde erstmalig von K. Haupt („Bruchstück eines Osterspiels aus dem 13. Jahrhundert“) in dem von J. M. Wagner herausgegebenen „Archiv für die Geschichte der deutschen Sprache und Dichtung“ (I, Wien 1874), danach von R. Froning in dessen „Drama des Mittelalters“ (J. Kürschners „Deutsche Nationalliteratur“, Bd. XIV/1) veröffentlicht. J. Mantuani weist in seiner „Geschichte der Musik in Wien“ (im III./1. Bande der von Altertumsvereine zu Wien herausgegebenen „Geschichte der Stadt Wien“) auf die musikhistorische Bedeutung der Handschrift hin und fügt seiner Darstellung auch drei Proben von Übertragungen aus der Musik des Passionsspiels bei<sup>4</sup>. Gleichwohl dürfte die im folgenden gebotene kritische Veröffentlichung des gesamten musikalischen Inhalts der Handschrift nicht ohne Interesse sein.

Wie fast immer in den Fällen, wo Musik sich mit der Sprache zu gemeinsamem Wirken vereinigt, muß der speziell musikalischen Untersuchung in der Klarlegung der aus der Betrachtung des Textes sich ergebenden Fragen die dem besonderen Falle entsprechende Grundlage geboten werden, wenngleich nicht außer acht gelassen werden darf, daß auch der umgekehrte methodische Weg nicht allzu selten eingeschlagen werden muß, wie z. B. bei nachträglichen Textunterlegungen unter bestehende Melodien (man erinnere sich nur der Entstehungsgeschichte der Sequenzen oder in der Geschichte der Oper der so häufig vom Komponisten aus musikalischen Gründen begehrten Änderungen des Textes). Dichtkunst und Tonkunst vereinigen sich immer wieder im gemeinsamen Dienste des mehr oder weniger umfassenden „Gesamtkunstwerks“; bald herrscht die eine der Schwesterkünste, bald ordnet sie sich dem Gebote der andern willig unter.

Wenn man versucht, sich die Rolle zu vergegenwärtigen, die der Musik im geistlichen Schauspiel des Mittelalters zukam — auf dieses haben wir unseren Blick hier zu beschränken — muß man sich vor allem die Wurzeln dieses Kunstzweiges vor Augen halten. Sie liegen im liturgischen Gottesdienst der katholischen Kirche, die gerade in diesem Belange, vielleicht nicht zuletzt mit der Befriedigung der Schaulust des Volkes den Zweck verfolgte, ihm die Geheimnisse ihrer Lehre möglichst anschaulich zu machen<sup>5</sup>. Daß auch das geistliche Theater im Laufe der Entwicklung mancherlei Auswüchse zeitigte, im gewissen Sinne den Händen der Kirche entglitt, ergab sich als Folge der besonderen kulturellen Entwicklung, der geistigen Strömungen im späten Mittelalter. Die frühesten geistlichen Schauspiele knüpfen an die Liturgie des christlichen Hauptfestes, Ostern, an<sup>6</sup>, ihnen folgen dann wahrscheinlich auf dem Wege der Analogiebildung die zum zweiten Hauptfest gehörigen Weihnachtsspiele. Um den Kern der einem Tropus angehörenden dialogisierenden Worte von den Frauen, die das Grab des Auferstandenen besuchen, als Kristallisationspunkt entwickelt sich allmählich die lateinische liturgische Osterfeier, an deren höchstentwickelte Stufe sodann durch Aufnahme neuer Elemente und Loslösung aus dem liturgischen Rahmen das Osterspiel anknüpft, dessen Hauptgegenstand

<sup>3</sup> Ich gebrauche im folgenden für unser Spiel das Sigl WP.

<sup>4</sup> A. a. O. S. 202f. Die Übertragungen Mantuanis weichen in einigen Punkten von den hier gebotenen ab, darüber wird bei Erörterung des Prinzipes der Übertragung zu handeln sein.

<sup>5</sup> In der 967 in englischen Klöstern bekanntgegebenen Anweisung betreffend die Regelung des Gottesdienstes (Sancti Dunstani regularis concordia) heißt es: „zur Stärkung des Glaubens des ungelehrten Volkes und der Neubekehrten“ (E. Michael, IV, 402).

<sup>6</sup> Entgegen dieser ziemlich allgemein angenommenen These steht die Ansicht W. Meyers, der die Weihnachtsspiele für älter hält (Meyer, S. 38).

und durchaus im Vordergrund stehendes Zentrum die Auferstehungsgeschichte bildet; als Abschluß begegnet uns immer wieder der im Tedeum oder im Volksgesange „Christ ist erstanden“ zum Ausdruck kommende Osterjubiläum der Christenheit. Mit dem Streben nach immer reicherer Ausgestaltung war selbstverständlich eine Vermehrung des Stoffes verbunden, der in den Bereich des Spieles gezogen wurde, und es erscheint natürlich, daß als Vorbereitung der Auferstehungsgeschichte eine Darstellung des Leidens und Sterbens, schließlich der Lebensgeschichte Christi in Betracht kam. Allerdings darf man nicht meinen, diese Entwicklung bedeute gleichzeitig eine einfache chronologische Reihe; es erhalten sich Formen primitiver Entwicklungsstufen bis weit über die Zeit des Vorhandenseins höchstentwickelter Gestaltungen.

In engstem Zusammenhang mit dem Osterspiel erscheint noch die sogenannte „kleine Benediktbeurener Passion“<sup>7</sup>, eine bloße Zusammensetzung unveränderter Stellen aus den Evangelien. Ausdrücklich als „*ludus breviter de passione*“ bezeichnet, wird sie durch die Schlußbemerkung „*Et ita inchoatur ludus de resurrectione*“ deutlich als Einleitung zu dem (in derselben Handschrift enthaltenen) Osterspiel<sup>8</sup> gekennzeichnet<sup>9</sup>. Hier zeigt sich noch deutlich die Zusammengehörigkeit der beiden Arten von geistlichen Spielen<sup>10</sup>. Der noch von Wirth vertretenen Ansicht, die Passionsspiele seien „von Anfang an selbständige Stücke, die nicht in den kirchlichen Ritus eingefügt werden konnten“<sup>11</sup>, steht wohl mit Recht die u. a. von Creizenach vertretene gegenüber, daß die schon im Mittelalter übliche Bezeichnung der im oben angedeuteten Sinne erweiterten Osterspiele als „Passionen“ nur insofern berechtigt sei, „als damit auf das wichtigste und am ausführlichsten dargestellte Ereignis in den Zusatzszenen hingewiesen wird“<sup>12</sup>. Es scheint als habe die Erweiterung eine Verschiebung des Schwerpunktes zur Folge gehabt, die dann zur Abspaltung der selbständigen Passionsspiele führte, ohne daß aber zwischen den beiden Gattungen „ein grundlegender Unterschied anzunehmen“<sup>13</sup> wäre. Unsere Handschrift weist durch ihre Überschrift: „*Ad materie reductionem de passione Domini. Incipit ludus paschalis*“ deutlich auf die Gemeinsamkeiten dieser „österlichen Spiele“ hin. Immerhin ist wohl aus praktischen Gründen an der gesonderten Gattungsbezeichnung festzuhalten<sup>14</sup>, um so mehr als unter dem Namen „Wiener Osterspiel“ ein anderes geistliches Spiel bekannt ist<sup>15</sup>.

Hält man sich diese kurz angedeutete Entstehung der geistlichen Spiele, insbesondere der Passionsspiele, vor Augen, so ist es fast selbstverständlich, daß in ihnen der Musik eine bedeutende Rolle zukommt. In den lateinischen Osterfeiern weist schon ihre Wurzel, der Tropus, auf den gregorianischen Choral, die geistliche Musik des Mittelalters *κατ' ἐξοχήν* hin. Und in der Tat begegnet uns in den liturgischen Dramen fast durchwegs Musik im Stile des gregorianischen Chorals. Die Weisen haben „bald die in den Modulationen gedehntere Form des Responsoriums, bald gehören sie zur Gattung der rascher sich bewegenden Antiphone, welche insbesondere bei einfachen Erzählungen, bei Frage und Antwort ihre Verwendung finden. Für den Ausdruck tiefer Empfindungen sowohl der Freude als des Schmerzes wählt man die wie in Wort so auch in Tönen erhabeneren und poetischeren Form des metrischen Hymnus . . .“<sup>16</sup>. Wichtig und auch wieder aus der liturgischen Wurzel erklärlich ist, daß diese lateinischen Festfeiern und Spiele vorerst durchaus gesungen wurden. Die Musik bildet also einen

<sup>7</sup> Veröffentlicht in W. Meyer, *Fragmenta burana*, S. 122 ff., Taf. 5—7.

<sup>8</sup> Ebda. S. 125 ff., Taf. 8—11.

<sup>9</sup> Vgl. auch Wolkow, *Das neulateinische Drama*, S. 119.

<sup>10</sup> Ebda. S. 74: „Zu dem Spiel von Christi Lehre und Leben gehörte das Osterspiel, wie zur Urkunde die Unterschrift“.

<sup>11</sup> Wirth, *Oster- und Passionsspiele* S. 36.

<sup>12</sup> Creizenach, *Geschichte der neueren Dramas I*, S. 91.

<sup>13</sup> Ebda.

<sup>14</sup> A. Salzer (*Geschichte der deutschen Literatur*) und Mantuani, a. a. O., bezeichnen unser Spiel als Osterspiel.

<sup>15</sup> *Nat.-Bibl. Wien, Cod. 3007.*

<sup>16</sup> Schubiger, S. 6.

integrierenden Bestandteil der Anfänge des mittelalterlichen geistlichen Schauspiels<sup>17</sup>. Allmählich dringt aber die Volkssprache in das für das Volk bestimmte geistliche Schauspiel ein und damit wird das Problem des Anteils der Musik in neues Licht gerückt. Wieder bietet die literarhistorische Frage nach der Art des Eindringens der volkssprachlichen Elemente den Schlüssel. Es handelt sich vor allem um Einschübe, Übersetzungen, die das lateinische Spiel auch in seinen sprachlichen Einzelheiten dem Volke verständlich machen sollten. Damit sind wir aber schon an dem Punkte der Entwicklung angelangt, der der Stellung des Wiener Passionsspiels entspricht. In ihm und dem „großen Benediktbeurener Passionsspiel“<sup>18</sup>, liegen uns die wichtigsten Denkmäler des lateinisch-deutschen Stadiums dieser Dichtungsgattung vor. Wir können uns nunmehr unserer Handschrift im besonderen zuwenden.

Schon aus dem eben Gesagten ergibt sich, daß eine musikhistorische Betrachtung nur auf der Grundlage des für unsere Frage maßgebenden Teiles des literarhistorischen Bildes möglich ist<sup>19</sup>. Wie schon angedeutet wurde, stellt sich der Inhalt unserer Handschrift seinem Inhalte nach als der Anfang eines Passionsspiels dar. Wirth gelangt von seinem Gesichtspunkte der strengen Scheidung von Oster- und Passionsspielen zu 49 in diesen vorkommenden Szenen aus dem Leben Christi bis zum Begräbnis<sup>20</sup>, während im chronologischen Sinne dann die Szenen der Osterspiele folgen. Doch ist die Scheidung praktisch nicht immer streng durchgeführt, wie schon seine Anführung der Schlußszenen in den verschiedenen Passionsspielen<sup>21</sup> dartut. Wie weit unser Passionsspiel in seinen Szenen reichte, ist uns unbekannt, da die Handschrift nach den ersten 26 Versen des Abendmahls abbricht. Deutlich gliedert sich WP in drei große Abschnitte die durch den Ruf mehrerer Knaben<sup>22</sup>:

V. 1—5. Silete, silentium habete!  
Hoeret, ir hêrren unt ir vrowen,  
di daz spil wellent schowen:  
ir sult alle stille wesen,  
sô muget ir von gôte hêren singen unt lesen!

eingeleitet werden. Es heißt zwar nach V. 278 und 506 nur „Pueri cantant Silete“, doch ist dieser Spielanweisung nach V. 35 noch hinzugefügt: „cum ritmo“. Ich glaube mit Recht, dies als verschrieben für das in ähnlicher Verbindung vorkommende „ritmo“ annehmen zu dürfen. Mit „ritmus“ werden im Verlaufe des Spieles gerade solche deutsche Stellen bezeichnet, die dem lateinischen Gesange folgen und seinen gedanklichen Inhalt wiedergeben<sup>23</sup>, dies ist aber bei V. 2/5 im Verhältnis zu V. 1 der Fall. Lediglich die Stelle V. 189/214 (Bekenntnis der Seele des Wucherers vor Luzifer) ist so bezeichnet, ohne ein lateinisches Vorbild zu haben. Man darf also wohl annehmen, daß nicht nur V. 1 sondern V. 1/5 an den angezeigten Stellen von den Knaben vorgetragen wurden. Diese einzelnen „Akte“ des Spiels könnten nun etwa folgendermaßen bezeichnet werden, wobei ich die laut Spielanweisung oder durch Neumierung für Gesangsvortrag bestimmten Stellen, also gleichsam die Gesangstexte anfüge, überdies einige zum Verständnis des Inhalts notwendige Verse:

<sup>17</sup> Beispiele hiezu s. bei Schubiger, a. a. O.

<sup>18</sup> Carmina burana fol. 107—111. Herausgegeben von Schmeller (1874); ich zitiere hier nach dem Texte bei Froning (Das Drama des Mittelalters. I, S. 278 ff.). Im folgenden wird die große **Benediktbeurener Passion mit BP bezeichnet.**

<sup>19</sup> Angesichts des Zerstreutseins der Forschungsergebnisse in der literarhistorischen Spezialliteratur ist es wohl gerechtfertigt, hier eine kurze Zusammenfassung zu bieten, wengleich dadurch für den literarhistorischen Fachmann mancherlei Bekanntes wiederholt wird. Keineswegs soll aber damit auf die Qualifikation als einer literaturwissenschaftlichen Untersuchung Anspruch erhoben werden; es handelt sich lediglich um die notwendige Grundlage für die musikwissenschaftliche Behandlung.

<sup>20</sup> Wirth, S. 28 ff.

<sup>21</sup> Ebda. S. 34.

<sup>22</sup> Ich zitiere nach der allgemein zugänglichen Ausgabe Fronings.

<sup>23</sup> Vgl.: V. 114/23 nach 110/13, 128/133 (124/127), 354/58 (349/53), 368/73 (361/66), 383/90 (374/82), 407/14 (403/6), 423/28 (415/22), 433/36 (429/32), 445/48 (441/44), 453/56 (449/52), 461/64 (457/60), 480/81 (479), 491/96 (485/90), 501/6 (497/500).

**V. 6—35: Vorspiel: Empörung und Höllensturz Luzifers:**

(nach der Verstoßung Luzifers) statim boni angeli cantant:

(V. 33.) Sanctus, Sanctus, Sanctus dominus, deus omnipotens, qui erat, est et qui venturus est!<sup>24</sup>

Vielleicht sind die nachtragenen, am Rande stark beschnittenen und daher nur unvollständig entzifferbaren

V. 34/35: Want uns die anderen sind abege... doch b...

unt loben dich in h[imel]riche.

als Sinnübertragung aufzufassen.

**V. 36—278: Teufelsspiel:**

1. Szene: Luzifer ruft die Teufel zusammen und berät mit ihnen, insbesondere mit Satan.

(V. 57/58) wie uns werde der man,  
der unser erbe sol besitzen...

Schluß: (V. 78/79) Nû wol hin, ir chnehte mein,  
bringet mir Adam unt die sein!

2. Szene: Der erste Sündenfall.

Nachdem Adam und Eva von der verbotenen Frucht gegessen haben, erscheint der Herr mit zwei Engeln vor dem Paradiese und singt („cantans“):

(V. 110/13) Adam, Adam, quid fecisti?  
quare stolam amisisti,  
qua indutus immortalis  
angelis eras equalis?<sup>25</sup>

Adam antwortet dann mit dem Gesange („cantans“):

(V. 124/27) Serpens nequam me decepit,  
meum genus sic reiecit.  
miserere mei, deus!  
ad te clamat Adam reus.<sup>26</sup>

Nach der Vertreibung aus dem Paradiese stimmen die Stammeltern den Klagegesang an („plangentes cantant“):

(V. 136/47) Ve nobis! ve nobis!  
quantis sumus involuti miseriis!  
horror eterne mortis  
nostre iam est sortis!  
Caligo tenebrarum, occursus demonum,  
stridor dencium, morsus serpenccium!  
o metus, o fletus sine fine manens!  
o gaudii spes, quam procul, quam procul a nobis es!  
ach, ach, ach!  
quale datur remedium?  
ubi, ubi malum habetur solacium?  
sed eternum durat exicium!

Weise Nr. 1

3. Szene: Luzifers Gerichtssitzung.

Es werden Adam, Eva, die Seele eines Wucherers, eines Mönches, einer Hexe (Dirne) und eines Räubers vor Luzifer geführt, sie klagen sich an und empfangen ihr Urteil.

**V. 279—506. Magdalenspiel<sup>27</sup>:**

WP.

Weise

BP.

[349/52]

(Tunc veniat Phariseus et vocat Jesum ad cenam.)  
15 Rabi (quod interpretatur magister), peto, ut  
mecum hodie velis manducare.

[359/60]

(Jesus respondet:)  
Fiat ut petisti.

<sup>24</sup> <sup>25</sup> <sup>26</sup> Nicht neumiert.

<sup>27</sup> Aus Gründen der folgenden Untersuchung gebe ich den Text vollständig mit der Konkordanz in BP. Eine Versziffer mit Gleichheitszeichen deutet die wörtliche, eine ohne dieses die singgetreue Übernahme an. In eckiger Klammer stehende Verszahlen zeigen die erfolgte Umstellung an. Bloße Varianten des gleichen Textes sind hier nicht berücksichtigt. Die Anmerkungen zum Verständnis des Textes im WP sind Fronings Ausgabe entnommen.

Per ragioni di indagine, riporto il testo integrale con la concordanza in BP. Il numero di versetto con segno uguale indica che il testo è preso alla lettera, senza l'uguale indica che il significato è fedele. I numeri dei versetti tra parentesi quadre indicano una trasformazione. Semplici varianti dello stesso testo non sono prese in considerazione. Le annotazioni sul significato del testo di WP sono tratte dall'edizione di Froning.

WP.

Weise

BP.

[361/67]

(Phariseus dicat ad servum :)  
Ite cicius, preparate sedilia,  
ad mense convivium ut sint placentia.

[= 295/96]

La musica di *Mundi delectatio*  
non è riportata in appendice, ma  
la si trova in Osthoff 1942: 75,  
che riporta anche la musica dagli  
*Erlauer Spiele* (p. 76)

(Maria Magdalena cantat :)  
Mundi delectatio dulcis est et grata,  
20 eius conversatio suavis et ornata.  
Mundi sunt deliciae, quibus estuare  
volo nec lasciviam eius devitare.  
Pro mundano gaudio vitam terminabo,  
bonis temporalibus ego militabo.  
25 Nil curans de ceteris corpus procurabo,  
variis coloribus illud perornabo.

[= 299/300]

[= 303/04]

[= 305/06]

(Maria Magdalena exeat in superbia cantans cum  
uno iuvene, quem interdum amplexatur, vadat ad  
medicum :)

Michi confer, venditor, species emendas  
280 et multa pecunia tibi iam reddendas!  
si quid habes insuper odoramentorum:  
nam volo perungere corpus hoc decorum.

(Sit autem institor positus, qui respondeat :)  
Ecce merces optime, conspice nitorem!  
he tibi conveniunt ad vultus decorem;  
285 he sunt odoriferae: quas si comparabis,  
corporis flagrantiam omnem superabis.

(Maria ad institorem :)

Sage mir hōbescher cramer stolz unt lobbēre,  
ich hān silber unt golt, phenninge, di sint swēre:  
wiltu mir dor umbe iht geben rōt vilzel<sup>28</sup>  
unt wiz mel<sup>29</sup>,  
250 daz ich nū an dirre stunt schön mache mir  
mīn vel<sup>30</sup>?

Nr. 2

= 27/30

(Mercator cantet :)

= 31/34

Nr. 2

(Maria Magdalena :)

35 Chramer gip die varwe mier,  
diu min wengel roete  
da mit ich di jungen man  
an ir danch der minnenliebe noete!

(Item :)

Seht mich an,  
40 jungen Man!  
lat mich eu gevallen!

(Item :)

Minnet, tugentliche man,  
minnekliche vrawen!  
Minne tuōt eu hoech gemūt  
45 unde lat euch in hoechen eren schāwen.

(Item :)

Seht mich an, junge man etc.

(Item :)

Wol dir, werlt, daz du bist  
also vredenreiche!  
ich wil dir sin undertan  
50 durch dein liebe immer sicherlichen!  
seht mich an etc.

(Postea vadat dormitum, et angelus cantat :)

O Maria Magdalena, nova tibi nuntio:  
Symonis hospicio hic sedens convivatur  
Iesus ille Nazarenus, gracia virtute plenus,  
55 qui relaxat peccata populi!  
hunc turbe confitentur salvatorem seculi.

[307/10]

[= 374/82]

<sup>28</sup> vilzel = Schminke.

<sup>29</sup> wiz mel = weißes Mehl, d. h. Puder.

<sup>30</sup> vel = Haut.

| WP.   | Weise | BP.  |
|---|-------|--|
| [= 295 ff.]   |       | (Recedat angelus, et surgat Maria cantando:)<br>Mundi delectatio.  |
| —   |       | (Tunc accedat amator, quem Maria salutet et, cum<br>parum locuntur, cantet Maria ad puellas:)<br>wol dan, minneklicheu chint,<br>schäwe wier chrame!                               |
|   |       | 60 Chauf wler di varwe da,<br>di uns machen schoene unde wolgetane!<br>er muez sein sorgen vrî,<br>der da minnet mier den leip.  |
|   |       | (Iterum:)<br>Chramer, gip di varwe mier —  |
| (Institor respondeat:)  |       | (Mercator respondeat:)   |
| Vrowe, nemt der varwe war, wie sie eu gevalle!<br>sed, mag sie eu wesen gût, die gib ich eu alle.<br>wizset, daz sie wol gezimet allen jungen wiben,<br>die mit mannen wellen ir swêre zit vertriben! |       | 65 Ich gib eu varwe deu ist guôt,<br>dar zuoe lobelich,<br>deu eu machet reht schoene unt dar zuoe<br>vil reht wunehliche!<br>nempt si hin, hab ir si!<br>70 ir ist niht geleiche. |
| [= 374/82]  |       | (Accepto ungento vadat dormitum. [Angelus:]<br>O Maria Magdalena.  |
| (Tunc Maria sumat pyxides ab eo et circumeat<br>cantando:)  |       | (Tunc surgat Maria et cantet)  |
| 295 Mundi delectacio dulcis est et grata,<br>eius conversacio suavis et ornata.<br>In hac tota cupio mente iocundari,<br>nil enim iocundius possum amplexari.<br>Mundi sunt delicie, quibus estuare   | Nr. 3 | = 19/20  |
| 300 volo, nec lasciviam eius devitare.<br>Blandiciis seculi placet adherere,<br>et concupiscenciis animum replere.<br>Pro mundano gaudio vitam terminabo,<br>bonis temporalibus ego militabo.         |       | = 21/22  |
| 305 Nil curans de ceteris corpus procurabo,<br>variis coloribus idem perornabo.   |       | = 23/24  |
|   |       | = 25/26  |
| (In theutonico eadem sunt:)   |       | [47/51]  |
| Werltlich vreude deu ist gût,<br>deu ist mir worden sûze,<br>si hât gehôet mir den mût,<br>310 svie och ich si gebôze!  |       |  |
| (Et subiungat:)   |       |  |
| Ich liez minen mantel in der auwe,<br>dô begonde vrâgen mîn vrowe,<br>wô ich gewesen were. waz wolt sie mîn?<br>sol ich mînez libez niht gewaltig sîn?  |       |  |
| (Iuvenis respondeat:)   |       |  |
| 315 Iâ dô, Iâ dô, Iâ dô, schônez frôwelina!   |       |  |
| (Maria cantat:)   |       |  |
| Der welt ich vil gedienet hân<br>mit treuwen âne mâz:<br>ich hân gehabt vil mangel man<br>unt wil der noch nit lâzel  |       |  |
| (Ut supra:)   |       |  |
| 320 Ich liez minen man[te].   |       |  |

| W.P.  | Weise   | B.P. |
|---|---|------|
| (Iterum dicat:)   |   |      |
| Ich wil immer vrölich sîn<br>mit diesem iungelinge!<br>gein <sup>31</sup> dem fröwet sich daz herze mîn,<br>swie ich mit got gedinge. <sup>32</sup>   |   | —    |
| (Unus diabolorum accedit dicens:)   |   |      |
| 325 Hör, Maria, waz ich dir sage:<br>dû solt an vröden nit verzage,<br>dû solt mit mir tanzen<br>unt hubeschlichen swanzen <sup>33</sup> !  |   | —    |
| (Alter dyabolus:)   |   |      |
| Maria, sich in den spigel clâr<br>330 unt tû dîner schöne war!<br>lâ dich niht verdriezen,<br>dû zierest dich mit vlize!  |   | —    |
| (Maria iterum ut prius:)  |   |      |
| Ich wil immer vrölich sîn<br>unt wil in vreuden sterben,<br>335 want deu grösse vreude mîn<br>lêt mich nit verterben!   |   | —    |
| (Martha vocat sororem:)   |   |      |
| Maria, liebe swester mîn,<br>bechêr dich von den sunden dîn!<br>genk hin zû dem heilânt, Jesum von Nazaret!<br>340 der dô ist kumen in deu lant:<br>in bat Simon mit vlize<br>daz er mit im sold enpieze <sup>34</sup> ;<br>der benimt die alle dîne missetât:<br>sô mag dîner sêle werden rât! |   | —    |
| (Maria dicit:)  |   |      |
| 345 Ich ahte dîner rede niht,<br>wan man mich hie in vröden siht!<br>deu welt stât wol mit êren:<br>ich wil mich nit bechêren!  |   | —    |
| (Hoc facto Symon sic . . . cus, qui ducit Ihesum.)  |   |      |
| Doctor legis, Ihesu bone, prophetarum optime,<br>350 qui doctrinis atque signis commendaris utique,<br>mecum rogo manducare te magistrum gencium,<br>ut per te letificetur ordo discumbencium.  | Nr. 4<br><br>la riproduzione del ms.<br>comincia da qui | [15] |
| (Dicit ritmum.)   |   |      |
| Ihesu, der ê <sup>35</sup> meister gût,<br>der pest wissage wolgemût!<br>355 an lêre, zeichen lobet man dich!<br>dû solt geweren, hêrre, mich,<br>ich pit dich innecliche:<br>tû mîn gesinde riche!   |   | —    |
| (Ihesus respondit:)   |   |      |
| Ego peccatores veni salvos facere,<br>360 non in domo peccatorum recuso discumbere.   | Nr. 5   | [16] |

<sup>31</sup> gein = gegen.

<sup>32</sup> Sinn: Es ist ganz gleich, wie ich mich mit Gott darüber auseinandersetze (gedinge), was er dazu sagt.

<sup>33</sup> swanzen = sich zierlich (im Tanze) bewegen.

<sup>34</sup> sold enpieze = sollte essen und trinken.

<sup>35</sup> ê = Gesetzes.

| <i>WP.</i>   | <i>Weise</i> | <i>BP.</i> |
|--|--------------|------------|
| (Et eant pariter, ut epulentur. Phariseus dicat servis:  |              |            |
| Ite, citi famuli<br>preparantes eduli<br>ornata sedilia<br>ac mense convivia,<br>365 panibus et poculis<br>largitatis epulis<br>nos reficientes!   | Nr. 6        | [17/18]    |
| (Et dicat ritmum:)   |              |            |
| Gêt bâlde, lieben cnehte mîn!<br>gar vlizig schult ir heut sîn.<br>370 die sidelen <sup>36</sup> unt die tische wol<br>sult ir zieren unt machên vol<br>mit trinken unt mit essen vólleclich,<br>get uns gnûg [und] wunneclich!  |              |            |
| (Hiis epulantibus veniat nuncijs Symonis, qui dicat Marie:)  |              |            |
| O Maria Magdalena,<br>375 nova tibi nuncio:<br>Symonis hospicio<br>hic sedens convivatur<br>Ihesus ille Nazarenus,<br>gratia virtute plenus,<br>380 qui relaxat peccata populi.<br>hunc turbe confitentur<br>salvatorem seculi!  | Nr. 7        | [= 52/56]  |
| (Et dicat ritmum:)   |              |            |
| Maria, hõr, ið sage ich dir<br>viel gûte mêre, glaube mir:<br>385 Symon hõt wirtschaft mit Ihesu von Nazaren,<br>dor soltu vil balde gên,<br>want er ist gnâden vol<br>unt tît den sundern allen wol:<br>ir sunde benimmt er in vil gar,<br>390 der welt heilant ist er wâr! |              |            |
| (Maria vero quasi indignans verba nuncii peragat officium suum ut prius deinde veniat angelus qui dicat ei:)   |              |            |
| O Maria Magdalena,<br>cur refutas sic amare<br>regis tanti gaudia?<br>Nonne via fontis vena<br>395 deus salus necis pare<br>te invitat venia?  | Nr. 8        |            |
| Non est morbus, quin sedetur<br>eius tactu et curetur,<br>heu ni sit diffidentia!<br>400 Pro peccato offeretur<br>nostro, simul appendetur<br>firma spes potencia.   | (Nr. 8)      |            |
| (Tunc Maria quasi [stu]pefacta fle[bili] voce dicat:)  |              |            |
| Heu vita preterita, vita plena malis<br>luxus turpitudinis! fons exitialis!<br>405 Heu, quid agam misera, plena peccatorum,<br>que polluta palleo sorde viciorum?  | Nr. 9        | = 73/76    |

<sup>36</sup> sidelen = Sessel.



| <i>WP.</i>   | <i>Weise</i> | <i>BP.</i>   |
|--|--------------|--|
| (Et dicat ritmum :)<br>Ó wê, vil lieber meister mîn,<br>vergib mir mîne sunde:<br>435 ich valle dir an die fûz dîn:<br>mîn herze dû enzunde!   |              | —  |
| (Hic prociat ad pedes Ihesu :)<br>Peccatrici prebens pedes abluendos<br>osculorum lacrimis, crinibus tergendos!<br>quales fero gemitus intus, intuere,<br>440 rex eterne glorie, mei miserere!   | Nr. 12       | —  |
| [457/60]   |              | (Loquatur Phariseus intra se :)<br>Si hic esset propheta, sciret utique que et qualis<br>illa esset, que tangit eum, quia peccatrix est. |
| (Judas q[uasi in]digna[n]ter canat :)<br>O vos condiscipuli, quid vobis videtur,<br>cur hoc unguentarium gratis dispergetur?<br>Nam conveniencius illud venderetur,<br>ut turbis pauperibus distribueretur.  | Nr. 13       | (Et dicat Judas :)<br>Ut quid perditio hec? potuit enim hoc<br>venundari multo et dari pauperibus.                                       |
| (Et dicat ritmum :)<br>445 Ze weu ist dise grösse verlust sô rehte<br>teuwer salben<br>deu sô manige tugent hât hie unt allenthalben?<br>. . . . . sie wêr besser hingeben<br>unt mang arme getrôstet an sînen cranchen<br>leben!                                      |              | —  |
| (Cui Ihesus redarguendo respondeat :)<br>Bonum opus mulier hec est operata,<br>450 sepulture munera sint hec adoptata.<br>pauperes habebitis, cum me non habetis,<br>hiis, cum volueritis, bene facietis!  |              | (Iesus cantat :)<br>105 Quid molesti estis huic mulieri? Opus<br>bonum operata est in me!  |
| (Et dicit ritmum :)<br>Daz diese vrowe hât getân, daz ist nicht âne<br>sache:<br>seu hât geworht ein gûtez werch mit grössem<br>ungemache!<br>455 armen leuten den tût gût nû unt ze allen<br>stunden,<br>wan ir mich schiere werdet sehen als einen<br>diep gebunden! |              |  |
| (Phariseus vero indignans dicit :)<br>Si peritus esset arte hic prophetic<br>sciret et cognosceret, que sunt huius vie,<br>quam peccatrix publica, quam facinorosa,<br>460 quia vulgavit omnibus vitam crimosam.   | Nr. 14       | [103]  |
| (Et dicit ritmum :)<br>Wêr der, als ich hân vernomen,<br>gar an wisheit vollechumen,<br>sô wester wol, wie daz wip<br>mit sunden hât verworht ir lîp.  |              | —  |
| (Ihesus subjungat :)<br>465 Tibi, Symon, habeo aliquid narrare.  | Nr. 15       | (Item statim :)<br>Symon habeo tibi aliquid dicere!  |
| [Symon respondeat :]<br>Dic, magister optime, placet auscultare.   | Nr. 16       | (Symon Petrus)<br>Magister dic!  |

| WP.  | Weise  | BP.       |
|--|--|-----------|
| (Iterum Ihesus:)   |  |           |
| Debitores habuit quidam creditorum<br>duos, quibus credidit spe denariorum.<br>hic quingentos debuit, alter quingagenos:   | (Dicit Iesus)  | = 108/113 |
| 470 sed eos penuria fecerat egenos.<br>cum nequirent reddere, totum relaxavit.<br>quis eorum igitur illum plus amavit?   |  |           |
| (Ihesus subiungat:)  |  |           |
| Iz sollten gelten <sup>42</sup> zvéne mau<br>ein gelt, dez sie niht mohten hân:  |  | —         |
| 475 der eine hundert phenninge<br>der ander zehen schillinge.<br>der gult <sup>43</sup> er paider vergaz:<br>welcher solt im dangen baz?   |  |           |
| (Symon respondeat:   | (Symon respondet:)   |           |
| Estimo, quod ille plus, cui plus donavit.  |  | = 114     |
| (Et dicat ritmum:)   |  |           |
| 480 Trewen, meister, sag ich daz:<br>ieme, deme er mêr vergaz.   |  | —         |
| (Ihesus:)  | (Iesus dicat:)   |           |
| Tua sic sententia recte iudicavit.   |  | = 115     |
| (Et dicit:)  |  |           |
| Vil reht hastu gerihet daz:<br>Daz habez niht vur einen haz.   |  | —         |
| (Ihesus conversus ad mulierem dicat Simoni:)   | (Item Iesus cantet ad Mariam:)   |           |
| 485 Pedes meos mulier lacrimis rigavit,<br>pedibus dans oscula, que multiplicavit.<br>caput unxit oleo, sed tu, quid fecisti<br>michi de his omnibus? nichil providisti.<br>remittuntur igitur illius peccata.   | Mulier, remittuntur tibi peccata! Fides tua<br>salvam te fecit. vade in pacem! |           |
| 490 vade sola mulier, es fide salvata!   |  |           |
| (Et dicat ritmum:)   |  |           |
| Ditz wîp hât mit iren zehern <sup>44</sup> gewaschen<br>mîne fûze<br>unt hôt sie wol tausent stunt <sup>45</sup> gechusset also<br>sueze,<br>und hat mit gûter salben daz haubt mir<br>bestrichen:<br>dez unt ander gûter werch bin ich von dir<br>beswichen <sup>46</sup> . |  | —         |
| 495 dô von sag ich dir nû daz unt wil ir dômit<br>lônen:<br>ir sula ir sunde vergeben sîn unt haben von<br>himel die crône.  |  |           |
| (Hoc facto Maria surgat cantando sola:)  | (Tunc Maria surgat et vadat lamentando cantans:)                               |           |
| Ego, que peccamine fueram gravata,<br>Christi consolamine iam sum consolata.<br>nichil ergo proderint verba pharisey,<br>500 nam remisso crimine famula sum dei.   |  | —         |

<sup>42</sup> gelten = zurückkerstatten.

<sup>43</sup> gult = Schuld.

<sup>44</sup> zehern = Zählen.

<sup>45</sup> stunt = mal.

<sup>46</sup> beswichen = hintergangen, betrogen.

| WP.  | Weise | BP.   |
|--|-------|---|
| (Et dicit ritmum :)  |       |   |
| Mit sunden waz mîn armer lip<br>alsô sêre besezzen,<br>daz ich sundebêrez <sup>47</sup> wip<br>het mins gotez vergessen. |       | Awe, aŭve, daz ich ie wart geborn!<br>han ich verdient gotes zorn,<br>der mier hat gebon sele unde leip!<br>120 aŭve, ich vil unselatich wip. |
| 505 Deu hât mir sîn gottheit alsô gar verlâzen,<br>dô von wil ich vurbaz sunden mich erlâzen.                            |       | Ōwe, aŭve, daz ich ie wart geborn,<br>swenne mich erwechet gotes zorn!<br>wol uf, ir gûeten man unde wip,<br>got wil rihten sele unde leip!   |
|  |       | (Interea cantent discipuli :)   |
|  |       | 125 Phariseus iste fontem misericordie conabatur<br>obstruere.  |

### V. 507—(532). Das Abendmahl:

Nach dem Eingangsruf der Knaben „Siletet“ „Ihesus cum discipulis suis volens celebrare mandatum cantat:“

|  |        |
|--|--------|
| (V. 507/14) Hausi necis debitum<br>iam tempus consumabo<br>a patre mihi creditum,<br>tunc pestem subsanabo.<br>ergo cene discite<br>citi locum coaptare,<br>et me, queso, sinite<br>mandatum novum dare. | Nr. 17 |
|--|--------|

Zwischen Vorspiel und Teufelsspiel einerseits und den folgenden Abschnitten besteht ein wesentlicher Unterschied. Während im Magdalenspiel alle deutschen Verse ihr lateinisches Vorbild haben mit Ausnahme des Mantelliedes (V. 311/14), ist das Verhältnis in den beiden ersten Teilen umgekehrt. Mit Ausnahme von Vers 33 und dem Klagegesang (V. 136/47) sind für alle lateinischen Stellen — es sind deren nur wenige: V. 1, 33, 110/14, 124/27, 136/47 — die entsprechenden deutschen vorhanden. Vorspiel und Teufelsspiel erscheinen als deutsche Dichtung mit lateinischen Einschüben. Es ist nun die Frage, weshalb wohl diese lateinischen Stellen eingeschoben wurden. Hier scheinen musikalische Gründe maßgebend gewesen zu sein. Wir konnten beobachten, daß in den liturgischen Feiern und den lateinischen geistlichen Spielen durchaus gesanglicher Vortrag herrschte. Man vgl. z. B. die durchgehende Neumation im Klosterneuburger Osterspiel<sup>48</sup> oder auch im BP. In diesem sind auch die deutschen Stellen größtenteils neumierte, die wenigen lateinischen nicht neumierte sind fast alle durch Spielanweisungen zum Gesange bestimmt. W. Meyer leitet diesen durchaus musikalischen Charakter der geistlichen Spiele mit Recht aus ihrem Ursprunge, den Tropen, her. „Mögen die Handschriften Neumen oder Noten überliefern oder nicht, die ganze mittellateinische lyrische und dramatische Dichtung ist stets ihrem Ursprung treu geblieben, d. h. sie ist gesungen worden und die dichterischen und musikalischen Formen waren ebenso wichtig wie die Gedanken“<sup>49</sup>. Wir finden in Tat z. B. auch im BP. noch manchmal die Neumation nur beim ersten Worte angedeutet, weil es sich um eine bekannte Antiphon handelte, die in das Spiel aufgenommen war, wie V. 11: Cum appropinquaret dominus<sup>50</sup>. Ob es beim Eindringen deutscher Übersetzungen oder dem Einfügen deutscher Liederlagen, wie sie das BP. zeigt, anfangs allgemein üblich war, auch die deutschen Texte zu singen, möchte ich dahingestellt sein lassen; BP. mit seiner Neumation einer ganzen Reihe deutscher Stellen ließe dies vermuten<sup>51</sup>. Mit dem weiteren Vor-

<sup>47</sup> sundebêrez = sündhaftes.

<sup>48</sup> Herausgegeben von H. Pfeiffer, Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg, I. Jahrg., Wien 1908, S. 1ff, Taf. I—V.

<sup>49</sup> Meyer, Fragmenta Burana, S. 37.

<sup>50</sup> Heute: in Dominica IX. post Pentec. Ad Bened.

<sup>51</sup> Creizenach I, 109 nimmt dies im Hinblick auf BP. an.

dringen der Volkssprache im lateinischen geistlichen Drama läßt sich aber als Grundsatz feststellen, „man singt Lateinisch die traditionellen Texte zu den alten Melodien und spricht Deutsch, und zwar immer deutsche Reimverse“<sup>52</sup>. Für das deutsche Teufelsspiel des WP. brauchte man daher lateinische Verse, um dem Gesange Raum zu geben. Übrigens hat auch die Klage der Stammeltern V. 136/47 in gewissem Sinne ein inhaltliches Äquivalent im deutschen Text, indem ihr die Einzelklagen Adams und Evas vor Luzifer folgen:

V. 148 ff. (Adam:)

Ówê, ówê dirre<sup>53</sup> vart!  
daz mîn ie gedaht wart  
zû dirre welte, dez mûz ich jehen<sup>54</sup>:  
mir ist vil ubele geschehen!

V. 173 ff. (Eva:)

Ówê mir vil armez wip,  
daz ich ie gewan den lip  
ich han vil ubele gevarn:  
wan do wir mit einander wâren

Man kann es vielleicht als einen feinen Zug des Verfassers ansehen, daß er die musikalische Möglichkeit des Duettens den in der Deklamation notwendig getrennten Klagen der Stammeltern gegenüber ausnützte. Die Vermutung einer Sinnübertragung von V. 33 wurde schon oben erwähnt. Diese Erwägung fügt sich auch dem Gedankengange trefflich ein, der sich daraus ergibt, daß hier die Teufelsszenen „zum erstenmal im geistlichen Drama und zwar, gleich so, daß sie für die ganze folgende Zeit als Muster dienen“<sup>55</sup> auftreten. Ebenso liegt hier auch der älteste bekannte Text des ersten Sündenfalls vor; doch ist uns von einem Spiel berichtet, das in Regensburg am 7. Februar 1194 aufgeführt wurde, in dem sowohl der Sturz Luzifers als auch der erste Sündenfall dargestellt waren<sup>56</sup>. Es fehlte die lateinische Vorlage und damit die hergebrachten Weisen.

Ganz anders liegt der Fall im Magdalenenspiel. Die oben dargebotene textliche Übersicht läßt deutlich den engen Zusammenhang mit dem BP. erkennen. Mag eine gemeinsame Vorlage „als Gegenstück zu dem alten Osterspiel, in dem ja Magdalena die Hauptrolle spielt, ein Spiel von der sündigen und reuigen Magdalena in Deutschland . . . vorhanden“<sup>57</sup> gewesen sein oder nicht, der Gemeinsamkeit in der Tatsache des Vorhandenseins dieser Szene und ihrer umfanglichen Hervorhebung in beiden Spielen stehen wieder tiefgehende Unterschiede gegenüber, die auch für die musikhistorische Betrachtung nicht ohne Belang sind. Schon im BP. ist der Magdalenenszene ein ganz bedeutender Raum eingeräumt; während die vorangehenden Ereignisse aus dem Leben Jesu (Berufung der Apostel Petrus und Andreas, Heilung des Blinden, Begegnung mit Zachäus, Einzug in Jerusalem) ganz kurz behandelt sind (zusammen 14 Verse), umfaßt die Magdalenenszene deren 100; immerhin bildet aber im BP. die Magdalenenszene nur eine der Episoden des Spiels. Im WP. ist die Verselbständigung weiter fortgeschritten, aus der Episode ist ein eigener Abschnitt (Akt) geworden. Dieser neuen Stellung entsprechen auch die Änderungen im WP gegen das BP. In diesem sind die einzelnen Szenen (Krämerszene, Liebhaberszene, Bekehrung) gleichsam ineinandergeschachtelt, in jenem im nacheinander ausgearbeitet. Aus dem oben gebotenen synoptischen Gegenüberstellung der Magdalenenszenen<sup>58</sup> ergibt sich vor allem, daß der gesamte lateinische Text des BP. in das WP. übernommen wurde, doch sind die lateinischen Stellen und Singtexte „hie und da gemehrt, andere sind umgestellt oder anderen Personen in den Mund gelegt“<sup>59</sup>. An Umstellungen sind festzustellen:

1. Die Weisung des Pharisäers an seine Diener, das Haus für das Mahl zu bereiten, wird der Krämerszene nachgestellt. Damit ist das spätere Auftreten Christi und dessen stärkere dramatische Wirkung durch den Kontrast mit der vorangegangenen Darstellung Magdalene in

<sup>52</sup> F. Michael, Das Mittelalter und sein Ausklang, S. 12.

<sup>53</sup> dirre = dieser.

<sup>54</sup> jehen = sagen.

<sup>55</sup> Wirth, S. 188.

<sup>56</sup> Michael, IV, S. 418 nach Mon. Germ. SS. XVII, 590, 13 ff.

<sup>57</sup> Meyer, S. 65, vgl. auch Creizenach I, S. 92.

<sup>58</sup> Zur Gegenüberstellung der Magdalenenszenen vgl. insbes. Haupt, S. 357, Wirth, S. 134 sowie Bath, S. 95 ff.

<sup>59</sup> Wirth, S. 357.

gaudio verbunden. Andererseits bietet wieder das Auftreten Jesu im WP. eine treffliche Vorbereitung der folgenden Bekehrung Magdalenas. Es liegt ohne Zweifel in dieser Umstellung ein dramatischer Fortschritt.

2. Das Auftrittslied Maria Magdalenas im BP. „mundi delectatio“ wird dem Duett mit dem Krämer nachgestellt. Auch hierin muß man eine Verbesserung des dramatischen Aufbaues erblicken. Das Auftrittslied des BP. wird zur Grundlage der eigenen Szene der lebensfrohen Magdalena gemacht, während ihr Auftritt durch die Begleitung des Jünglings, den sie von Zeit zu Zeit umarmt, genügend gekennzeichnet ist und der vorangestellte Gang zum Krämer ein natürliches Auftreten ergibt.

3. V. 103 und 104 des BP. werden voneinander getrennt und die Ordnung 104, 105, 103 gewählt. Dadurch entfällt die Notwendigkeit der gleichsam gemeinsamen Antwort Christi (105, 106) und der Einwurf Symons wird in unmittelbare Beziehung zu der in das Gleichnis von den beiden Schuldnern gekleideten Antwort Christi gebracht.

Diese Umstellungen hängen enge mit den Erweiterungen zusammen, die das WP. gegenüber dem BP. aufweist. Wichtig ist vor allem, daß alle übernommenen Prosastellen in Versform umgegossen werden, vgl. z. B. BP. V. 105 und WP. V. 449/52 usw. Das WP. bedient sich durchwegs gebundener Sprache. Überdies wird sämtlichen übernommenen lateinischen Texten mit Ausnahme von WP V. 415—418, 465, 466 eine Übertragung ins Deutsche angefügt, die bald als Übersetzung, bald als gedankliche Nachdichtung anzusprechen ist, wobei manche Zwischenstufen, wie schon Haupt<sup>60</sup> hervorhebt, die exakte Qualifikation unsicher machen. Formal sind diese Übertragungen entweder der lateinischen Vorlage nachgebildet oder in einfache Reimpaare gefaßt<sup>61</sup>. Das BP. weist innerhalb der Magdalenenzene nur an vier Stellen deutschen Text auf (V. 35—51, 58—70, 95—102, 117—124). Mit Recht weist Wolkan<sup>62</sup> darauf hin, daß diese Verse „keinesfalls Übersetzungen“ sind; er meint, sie seien „wie die lateinischen aus irgend einer Vorlage übernommen und stimmen nur ganz allgemein mit dem lateinischen Dialog überein“. Haupt betont ausdrücklich den teilweise dem Stile der Minnepoesie, teilweise dem der Marienklagen angehörenden Charakter dieser selbständigen lyrischen „Einschübe“<sup>63</sup>. Der Abgangsgesang Maria Magdalenas im BP. hat überhaupt kein lateinisches Korrelat. Man sieht deutlich, wie die Ansatzstelle für die lateinischen und für die deutschen Verse im BP. die lyrischen Partien sind, „wozu der Verfasser Muster genug finden konnte“<sup>64</sup>.

Im WP. wird nun der gesammte in Reime gebrachte lateinische Text in deutscher Übertragung dargeboten, überdies aber auch noch das Prinzip der deutschen „Einlage“ beibehalten. Es ist vielleicht kein Zufall, daß unter den ohne deutsche Übertragung gebliebenen Versen (359/60, 391/402, 437/40, 465/66) sämtliche mit Ausnahme von V. 465/66 schon im lateinischen sich als Erweiterungen gegenüber dem BP. darstellen. Einen Schluß daraus zu ziehen wage ich nicht, da auch lateinische Erweiterungen mit deutscher Übertragung festzustellen sind (V. 349/52, 429/32). Der umgekehrte Fall liegt im gewissen Sinne bei dem Abgangsgesang Maria Magdalenas vor. An die Stelle der deutschen Einlage im BP. tritt lateinischer Text mit Übertragung. Im WP. handelt es sich also in der Hauptsache keineswegs mehr um deutsche Einlagen, sondern um eine vollständige Übertragung des lateinischen Spiels in die Volkssprache, wobei es angesichts der genauen Übereinstimmung sehr zweifelhaft ist, ob es sich hinsichtlich des deutschen Textes auch um eine Übernahme aus einer anderen Vorlage handelt oder ob es sich nicht um eigene Übertragungstätigkeit des Verfassers (richtiger Kompilators) handelt.

Derartigen mehr oder weniger äußerlichen Erweiterungen schließt sich die überaus wichtige, auf der geänderten Idee des Spiels hinsichtlich der Stellung des gesamten Magdalenenkomplexes beruhende an, die die Verse 287—348 umfaßt. Die Liebhaber- und

<sup>60</sup> S. 357.

<sup>61</sup> Über diese Beziehungen vgl. insbes. Heinzl, Untersuchungen,

<sup>62</sup> Wolkan, S. 115.

<sup>63</sup> Wirth, S. 279. V. 117—118=Trierer Marienklage 266, 4—5, V. 119—120=Trierer Marienklage 263, 27—28.

<sup>64</sup> Wirth, S. 131.

Bekehrungsszene wird im WP. viel mehr ausgebaut. Während das BP. bloß eine stumme Szene zwischen Maria und ihrem Liebsten enthält, „singen sie hier im Wechselgesang ein deutsches Liebesliedchen“<sup>65</sup>, das an die Stelle des etwas derben Einschubes im BP. getreten ist. Dieses „Mantellied“<sup>66</sup>, ist völlig im Stile der höfischen Dorfpoesie gehalten und gehört mit Neidhart 17, 24 in die Gruppe der „Mädchenbeichten“<sup>67</sup>. In der Bekehrungsszene sind dann die Wiederholungen ausgemerzt, die im BP. notwendig waren, um die dreifache Ermahnung Maria Magdalenas darzustellen, die Bekehrungsversuche werden hier von Martha (der Schwester Marias), dem Boten Symons und endlich (der erfolgreiche) vom Engel unternommen. Auch das wiederholte „dormitum vadere“ Marias fällt weg, da nunmehr nicht die dreimalige Traumvision nötig ist. Auch hier sehen wir wieder die dramatische Gestaltung sich hoch über die des BP. erheben.

Auch eine Kürzung weist das WP. gegenüber dem BP. auf: Die Verse 82—90 bleiben weg und damit die zweite, aus den Osterspielen übernommene Krämerszene mit dem Salbeneinkauf für die Salbung des Herrn. Es wurde von mehreren Seiten schon darauf hingewiesen, wie bei der Übernahme dieser Osterspielstelle im BP. gar nicht darauf geachtet wurde, daß hier nicht mehrere Frauen zum Krämer kommen, es daher nicht heißen dürfte: *Die tu nobis, mercator juvenis*<sup>68</sup>.

Betrachtet man nun die Rolle, die der Musik in der Magdalenenzene des WP. und des BP. zukommt, so ergibt sich folgendes Bild. Im BP. ist der gesamte lateinische Text für Gesang bestimmt, ebenso zeigt der deutsche Neumierung mit Ausnahme von V. 95—102<sup>69</sup>. Für den lateinischen Text ist der Gesangsvortrag aus der Genesis der Passionsspiele — wie schon erwähnt wurde — selbstverständlich, auch für die deutschen Texte als „Einlagen“ ist er nicht verwunderlich, deutlich zeigt sich aber der Unterschied im Anteil der Musik im folgenden Entwicklungsstadium des Passionsspiels, das im WP. vorliegt. Der lateinische Text zeigt wieder durchgehends Neumierung, außer bei den Versen 283—286, 297—306, 419—422, 449—452, 467—472, 479, 482, 485—490, 497—500. Die Zahl dieser dem ersten Anschein nach gesprochenen lateinischen Verse verringert sich aber bedeutend bei näherer Untersuchung. Man wird vielleicht nicht fehlgehen, wenn man annimmt, daß der Vorgang des Absingens derselben Weise auf mehrere unmittelbar aufeinanderfolgende, metrisch gleiche lateinische Absätze gebräuchlich war. Dann gälte für Vers 283—286, Weise Nr. 2, für 297—306, Weise Nr. 3, was bei dem Liedcharakter des Textes und der Weise höchst wahrscheinlich ist, für V. 419—422, Weise Nr. 10<sup>70</sup>. Für das Wegbleiben der Neumierung in den übrigen Fällen läßt sich außer der Annahme einer mehr oder weniger grundlosen Unterlassung seitens des Schreibers der Handschrift kein Grund anführen. Mag bei V. 467—472 noch etwa das Bekanntsein der Weise aus dem BP. angenommen werden, so fällt dies bei V. 449—452 und 485—490 weg, da hier neue Versfassung vorliegt. Auf die Verse 479 und 482 ist vielleicht Weise 15 und 16 anzuwenden, auf V. 497—500 im Hinblick auf die noch zu erwähnende Wiederholung der gleichen Weise in der Rolle der Magdalena Weise 9. Der deutsche Text zeigt im WP. überhaupt keine Neumierung. Es wurde von verschiedenen Seiten die Vermutung ausgesprochen, es gelte die dem lateinischen Texte zugehörige Weise auch für die darauffolgende deutsche „Übersetzung“. Dagegen scheinen mir mehrere Gründe zu sprechen. In der Handschrift heißt es in der Regel vor den Übertragungsversen: „*Et dicit ritmum*“; dies allein könnte aber nicht als Argument genügen, da auch bei lateinischen Stellen in der

<sup>65</sup> Creizenach I, S. 121.

<sup>66</sup> Vgl. darüber besonders: Heinzel, Untersuchungen.

<sup>67</sup> Ebda S. 72f.

<sup>68</sup> Über die Vereinigung mehrerer biblischer Frauengestalten in der Figur der Maria Magdalena des Passionsspiels vgl. Bath, S. 95f.

<sup>69</sup> Vgl. darüber oben S. 17.

<sup>70</sup> Die im BP. zu diesen Versen (dort 91—94) notierte Weise hat — wie das Faksimile bei Froning zeigt — sehr starke Ähnlichkeit mit unserer Weise Nr. 10. Die Identität wage ich, ohne Untersuchung der im BP. zu V. 78—81 notierten, nicht faksimilierten Weise nicht zu behaupten. Ihr Vorhandensein wäre wohl ein neues Argument für die enge Zusammengehörigkeit der beiden Spiele.

Spielanweisung nicht immer der Ausdruck „cantare“ gebraucht wird. Man könnte aber wohl nur dort die Weise des lateinischen Textes gelten lassen, wo die Übertragung hinsichtlich Silbenzahl usw. genau übereinstimmt, was durchaus nicht immer der Fall ist. Auffallend ist ferner, daß bei keiner deutschen Stelle Neumierung auftritt, auch nicht bei dem einer lateinischen Vorlage entbehrenden „Mantellied“; wenn man in diesem Falle vielleicht auf ein Bekanntsein der Weise dieses Minneliedes hinweisen könnte, so trifft dies bei den Übertragungstexten nicht zu. Endlich spricht auch die allgemeine Praxis der späteren Passionsspiele dagegen. Es ist beachtenswert, wie in den Münchener Fragmenten W. Meyers<sup>71</sup> und auch im Wolfenbüttler Marienspiel<sup>72</sup> bei den zu singenden deutschen Strophen die Neumierung ausdrücklich hinzugefügt ist, auch wenn die Weise mit der der lateinischen Verse übereinstimmt. Die Anpassung der deutschen Verse war immerhin nicht ganz einfach, wie eben der Vergleich an den Münchener Fragmenten zeigt. Man wird wohl mit Recht an der Annahme festhalten dürfen, daß im Falle fehlender Neumierung beim deutschen Übertragungstext dieser gesprochen, die lateinische Dichtung aber gesungen wurde. Bei freien, irgendwo andersher übernommenen deutschen Einlagen, wie z. B. im WP. dem Mantellied, mag wohl mit den Worten auch die Weise, deren Notierung als etwas Bekanntes aber unterblieb, zum Vortrag gelangt sein.

Über den Anteil der Musik an den folgenden Teilen des WP. läßt sich angesichts der wenigen Verse, die uns daran erhalten sind, kein Urteil abgeben. Zu beachten ist allerdings, daß der einleitende lateinische Gesangstext, der uns in den wenigen erhaltenen Versen der Abendmahlsszene überliefert ist, keine Übertragung in die Volkssprache erfährt. Die folgenden Verse lassen aber ein Vorherrschen des Deutschen annehmen, da z. B. für die wesentlichen Verse 515—516 und 531—532 der Text kein lateinisches Vorbild zeigt.

Wendet man sich nun den Weisen des WP. im einzelnen zu, so ergibt die semeiographische Betrachtung unzweifelhaft, daß eine Notation in sogenannten germanischen Neumen auf fünf Linien vorliegt, von denen die C- und F-Linie regelmäßig durch die vorausgesetzten Buchstaben bezeichnet sind, an einer Stelle auch noch (sicherheitshalber) die A-Linie. Vom Wechsel der Linienbezeichnung (Schlüsselwechsel) wird häufig Gebrauch gemacht. Der Kustos am Zeilenende findet sich nirgends. Die Grundzeichen der Notierung sind Virga und Punktum<sup>73</sup>, eine gesonderte Bedeutung ist ihnen in unserer Handschrift nicht zuzuerkennen, und zwar weder der Diastematik noch der Quantität nach; wir finden sowohl die Virga als tieferen Ton<sup>74</sup>, als auch das Punktum als höheren<sup>75</sup>. Eine derartige Unterscheidung ist auch bei Linienneumation überflüssig geworden, ihr Aufgeben zeigt nur, wie die ursprüngliche Differenzierung und damit das Verständnis für den einstigen Sinn der Zeichen im Laufe der Zeiten verlorengegangen war. Aber auch von einer Unterscheidung in quantitativer Hinsicht kann hier keine Rede mehr sein, wenn man beobachten kann, wie bei der gleichen Weise (z. B. Nr. 2 und 13) einmal sämtliche Einzeltöne der Silben durch Virgen bezeichnet sind (Nr. 2), das andere Mal (Nr. 13) willkürlich<sup>76</sup> Puncta eingestreut werden. Von zweitönigen Zeichen ist der Pes und die Flexa<sup>77</sup> im Vordergrund, für beide liegen zwei Zeichen vor, die sich deutlich als Zusammensetzung mit Punktum, bzw. Virga darstellen. Die beiden Zeichen für den Pes finden sich z. B. f. 5<sup>b</sup>, Weise 6: „Ite“ und „citi“, das erste der beiden Zeichen ist meistens im Rahmen eines mehrtönigen Melismas anzutreffen, wobei tiefere, durch Puncta notierte Töne vorangehen, z. B. Weise 1: „Ve nobis“. Beachtenswert ist wie der erste (tiefere) Ton des Pes häufig mitten an die Cauda der darauffolgenden Virga angefügt wird, und zwar sowohl der von oben beginnende Punktumansatz wie der von unten beginnende. Auch die Flexa zeigt zwei Gestalten mit dem gleichen

<sup>71</sup> Fragmenta Burana, Tafel 14, 15.

<sup>72</sup> Schoenemann u. Schlecht: Sündenfall und Marienklage.

<sup>73</sup> Für den neumenunkundigen Leser seien Beispiele der einzelnen Neumen aus dem beigegebenen Faksimile f. 5<sup>b</sup>—6<sup>a</sup> hier angegeben. Das Wort „gentium“ (f. 5<sup>b</sup> oben) zeigt ein Punktum und zwei Virgae.

<sup>74</sup> f. 5<sup>a</sup>, Weise 4, „rogo manducare“.

<sup>75</sup> f. 5<sup>a</sup>, Weise 5, „facere“.

<sup>76</sup> „Vobis videtur“.

<sup>77</sup> Folge zweier auf-, bzw. absteigender Töne.

semieographischen Unterschiede (f. 5<sup>b</sup>, Weise 4: *manducare*<sup>78</sup>, und f. 6<sup>a</sup>, Weise 8: *O Maria*). Dreitönige und mehrtönige Neumen werden in der Regel durch bloßes Aneinanderfügen der einzelnen Töne, allenfalls in Verbindung mit einer zweitönigen dargestellt, wodurch oft der Charakter der einheitlichen Figur verlorengeht, vgl. z. B. f. 6<sup>a</sup>, Weise 8: „*sedetur*“. In einem Zuge verlaufende drei- oder mehrtönige Melismen zählen zu den Ausnahmen, wobei ich *Scandicus* und *Climacus* (dreitöniger Auf- bzw. Abstieg) als schon ursprünglich aus getrennten Zeichen bestehende Neumen außer acht lasse. Auch im Falle der Zusammenziehung zeigt unsere Notation deutlich die Entstehung aus gesonderten Tonzeichen; man beachte z. B. daraufhin, wie die viertönige Figur f. 5<sup>b</sup>, Weise 7: „*hospitio*“ durch Anfügung zweier Virgen an die Flexa dargestellt wird. Auch der *Porrectus* wird bald in einem Zuge (f. 6<sup>a</sup>, Weise 9: 3. Gruppe über „*plena*“), bald durch bloße Anfügung der Virga an die Flexa (f. 6<sup>a</sup>, Weise 8: „*tanti*“) wiedergegeben. Sehr stark wird in unserer Handschrift von der *Bistropha*<sup>79</sup> Gebrauch gemacht. Allein tritt sie allerdings selten auf (z. B. f. 5<sup>b</sup>, Weise 4: *ordo*), sehr häufig aber als erster Ton der Flexa *cornuta* (z. B. f. 5<sup>b</sup>, Weise 4: „*commendaris*“) auch in der Verbindung mit drei angefügten absteigenden *Puncta* ist sie anzutreffen (Weise 1: „*ve nobis, ve*“); merkwürdig ist das selbständige Vorkommen der *Apostropha* (f. 6<sup>a</sup>, Weise 8: „*Maria*“). Endlich ist noch das Vorkommen von *Liqueszenzen* u. dgl. zu beachten. Wiederholt finden wir der zweitletzten Note einer absteigenden Neume (*Climacus*, *Climacus subpunctis*) den *Oriscus* beigefügt (f. 5<sup>b</sup>, Weise 4: „*discumbentium*“, Weise 14: „*prophecie*“ usw.), oder der letzten Note die *Apostropha* (Weise 3: „*delectatio*“ usw.), auch zum *Punctum* tritt sie hinzu (Weise 10: „*vestium*“); *liqueszierend* werden *Punctum* (z. B. f. 6<sup>a</sup>, Weise 8: „*tanti*“), *Virga* (f. 5<sup>b</sup> „*preparantes*“), diese auch in der üblichen Form des *Cephalicus* (Weise 1, „*involuti*“), *Bistropha* (Weise 1, „*gaudii*“), *Flexa* (f. 5<sup>b</sup>, Weise 5: „*peccatores*“) gestaltet, auch der *Pressus* findet sich wiederholt (z. B. f. 5<sup>b</sup>, Weise 4: „*commendaris*“). Wir sehen also in dieser verhältnismäßig späten Neumenhandschrift die *Ziernoten*, die bis auf die Fälle der *Plica* in der ausgebildeten Choralnotenschrift ihre Eigenart völlig verlieren, indem sie entweder zu vollgültigen Noten werden oder unberücksichtigt bleiben, in ziemlichem Umfange erhalten. Haben ja die deutschen Handschriften, wie auch P. Wagner hervorhebt, überhaupt viel länger an diesen eigenartigen Gestaltungen des gregorianischen Gesanges festgehalten als die anderer Länder.

Für die Betrachtung der Weisen ist es von großer Bedeutung, daß im WP. mehrere mehrfach notiert sind. Auf die Identität von Weise 2 und 13 wurde schon oben hingewiesen. Ebenso stimmen die Weisen 9, 10, 11 und 12 überein, das heißt *Maria Magdalena* hat außer ihrem Programmlied und dem Krämerlied nur noch eine Weise zugewiesen, nach der sie alle Gesänge ihrer Bekehrungsszene vorträgt. Auch die Weisen *Simons* Nr. 4, 14, 15 und 16 stimmen überein. Es liegen also, musikalisch betrachtet, nur zehn Weisen vor. Der Vergleich der Weisen 2 und 13 zeigt, wie schon erwähnt wurde, daß der Sinn für eine einmalige rhythmisch-differenzierte Bedeutung der einzelnen Neumenzeichen verlorengegangen war. Er zeigt aber auch, daß der Schreiber sich seiner Aufgabe ziemlich flüchtig entledigte; in Nr. 13 dürfte der Anfang des letzten Verses um eine Terz zu hoch notiert sein, da es sich deutlich um ein Zurückgreifen auf den Anfang des Liedes handelt. Der melodische Bau dieser Weise ist im ganzen nicht ohne Interesse. Er zeigt eine auch noch heute in volkstümlichen Weisen anzutreffende Struktur: 1. Vers: Im ersten Halbvers Aufsteigen vom Grundton zu einem bestimmten Intervall (hier zur Quart) und darauffolgendes Herabsinken; im zweiten Halbvers Ansteigen zum Halbschluß auf der Dominante mit Hilfe einer komplementären Bewegungskurve, was durch Ausgehen vom erreichten Spitzenton ermöglicht wird.

2. Vers: Komplementäre Bewegung: Im ersten Halbvers Herabsinken von der Dominante zum Grundton, im zweiten Halbvers Schlußbildung unter Benützung der Melodiekurve des ersten Halbverses aus dem ersten Vers.

<sup>78</sup> Flexa *cornuta*, vgl. P. Wagner, *Neumenkunde*, S. 198.

<sup>79</sup> „Die *Bistropha* und *Tristropha* erzeugen eine Bebung des Tones durch zwei- oder dreimaliges Berühren desselben“ (Wolf, *Notationskunde* I, 105). Später wurden die *Apostropha*, *Bistropha* usw. als Verlängerungszeichen desselben Tones aufgefaßt. „Die zwei oder drei bisher *staccato* ausgeführten Bestandteile des *Strophicus* konnten nunmehr *legato* aneinandergeschlossen werden“ (P. Wagner, *Neumenkunde*, S. 130).

3. Vers: Entgegen der Aufwärtsbewegung des ersten Verses von der Tonika zur Dominante, Abwärtssteigen von der Oktav der Tonika zur Dominante, im zweiten Halbvers Komplement zum zweiten Halbvers des ersten Verses.

4. Vers: Erster Halbvers des ersten Verses, dann zweiter Halbvers des zweiten Verses.

Nicht nur diese im Prinzip nicht dem gregorianischen Choral eigene architektonische Struktur — inwieweit etwa bei Hymnen oder späten liturgischen Melodien Ähnliches anzutreffen ist, haben wir dies eben auf Einflüsse von Seiten der Volks- zumindest weltlichen Musik zurückzuführen — sondern auch die durchaus dem Kirchentonartlichen fernstehende, deutlich „moderne“ Tonalität, wie auch der Ausdruckscharakter der Weise weisen darauf hin, daß man hier eine durchaus weltliche Weise vor sich hat, etwa in der Art eines heutigen übermütigen Volksliedes, um nicht den Ausdruck Gassenhauer zu gebrauchen. Es ist auch gewiß nicht Zufall, daß diese Weise dem Krämerlied Magdalenas und dem Vorwurf der Krämerseele Judas zugewiesen ist. Auch die syllabische Deklamation zeigt ein absichtliches Fernhalten vom Kunstgesange.

Ob man in der Weise des Programmliedes Magdalenas (Weise Nr. 3) nicht auch eine durch einige Verzierungen (Melismen) verbräunte einfache weltliche Weise zu erblicken hat, wage ich nicht unbedingt zu entscheiden. Die Möglichkeit wäre vorhanden; allerdings zeigt diese Weise so, wie sie uns vorliegt, auch in ihrer Tonalität Annäherung an das Kirchentonartige, wie z. B. den Halbschluß auf der Terz des Grundtons. Die Melismen tragen in dieser Weise nicht konstitutiven, sondern mehr oder weniger ornamentalen Charakter; so ist z. B. in dem Melisma über *mundi* eine Auszierung der bekannten psalmodischen Choralintonation zu erkennen, die den Quartaufstieg in Sekund und kleine Terz zerlegt. Auch der Abstieg über „*delectatio*“ ist durchaus chorales Gut. In ihrer melodischen Führung zeigt die Weise eben Mischungen, wie sie ähnlich auch in Hymnen anzutreffen sind.

Ähnlichen Charakter zeigt die Weise 17. Deutlich zeigt sich hier die auch noch in einem anderen Falle in unserem Spiel begegnende Architektur, daß die Weise zwei Strophenverse umfaßt, auf deren Wiederholung die beiden anderen gesungen werden; denn von „*ergo*“ an kehrt die Weise von Anfang an wieder. Der Vergleich zeigt aber gleichzeitig, wie einerseits der Schreiber unachtsam vorging, andererseits Melismen in ihren Einzeltönen durchaus unwesentlichen Charakter tragen. Während die ersten Halbverse des ersten und dritten Verses in der Notation übereinstimmen, zeigen ihre zweiten Halbverse geänderte Schlußtöne, gewiß keine originäre Variante, sondern ein Schreibversehen, indem einmal die Noten der drei letzten Silben um eine Sekund versetzt notiert wurden. Der Vergleich der zweiten Halbverse des zweiten und vierten Verses zeigt den Ersatz des Climacus subpunctis (Quartabstieg über *pestem*) durch die Clivis, die aber hier nur einen Terzabstieg bedeutet, so daß gleichsam das dem Climacus hinzugefügte Punktum weggefallen ist, der folgende Quartsprung aufwärts bleibt aber, offenbar als ein für die Weise kennzeichnendes Intervall, erhalten, wodurch *g* an Stelle des *f* tritt. Nicht ohne Interesse sind auch die Veränderungen der Weise durch Silbeneinfügungen. Die zweiten Halbverse zeigen immer eine Auftaktsilbe, der des dritten deren zwei, auch der erste Halbvers im zweiten Vers ist auftaktig (eine Silbe). In Vers  $1\frac{1}{2}$  und  $3\frac{1}{2}$  wird der Auftakt durch Voraussnahme der ersten Note gebildet, wohl die primitivste Art des melodischen Einschubs. In Vers  $2\frac{1}{2}$  und  $4\frac{1}{2}$  wird im Sinne der herrschenden Abstiegstendenz zum nächsthöheren Ton gegriffen und durch diese Betonung des von einem Ausgreifen von oben ausgehenden Abstieges der Einschub völlig organisch gestaltet. In  $3\frac{1}{1}$  ergäbe die einfache Voraussnahme des Anfangstones eine viermalige Wiederholung des Tones. Die dadurch entstehende Monotonie wird nun in feinem Verständnis für Melodiebewegung dadurch vermieden, daß der Aufwärtsgang über „*mihi*“ auf „*patre*“ vorausgenommen ist. Auch bei dieser Weise ist die Ornamentik der drei- und mehrtönigen Melismen offensichtlich.

Das gleiche Bild der Melodiewiederholung zeigt die Weise 8. Hier sind zwei zu wiederholende Weisen zu einem größeren Ganzen vereint. Man beachte nämlich wie der zweite Teil gegenüber der tiefen Stimmlage des ersten sich vorerst (zwei Verse lang) durchaus in einer

höheren bewegt, dann in seinem Schlusse (dem dritten Vers) zur tiefen zurückkehrt und dadurch die Geschlossenheit des melodischen Gesamtbogens erzielt. Hier tritt schon ein konstruktives Element auf, das uns noch an anderer Stelle begegnen wird: die Wiederholung einer melismatischen Figur. Der erste Teil des zweiten Melodieabschnittes zeigt die dreimalige Verwendung des gleichen Melismas, es entsteht die architektonische Bildung  $a a' b a'$ , wobei  $b$  durch seinen unmelismatischen Charakter nur als Vorbereitung zu  $a'$  erscheint, überdies gleichsam eine Auskomposition des Ausgreifens aus der Höhe (über „quin“) darstellt. Deutlich macht sich in der Einfügung und konstitutiven Verwendung derartiger ausgedehnter Melismen ein bewußtes Abwenden vom volkstümlichen zum kunstmäßigen Gesange hin geltend. Ein Nachbilden solistischer Gesänge des gregorianischen Chorals einerseits ist offenkundig, andererseits aber zeigen diese Bildungen, wie beim Komponisten das tiefere Verständnis für die innerlich begründete, eine ganz andere Gesinnung atmende Melismatik des Chorals und ihre Architektonik verloren gegangen und an seine Stelle das Kleben an Äußerlichkeiten getreten war.

Der schwach melismatischen Hymnenmelodik und Architektonik nähert sich wieder Nr. 6, das durch die äußerliche Übereinstimmung seiner Tonalität (tünfter Kirchenton) mit unserem F-Dur auch dem modernen Ohr vertrauter wirkt als manche andere der Weisen unseres Spiels. Auch hier tritt wieder das Zurückgreifen auf den Anfang als formbildendes Element auf: vgl. „panibus . . . reficientes“ im melodischen Zuge mit „Ite . . . sedilia“.

Die Weise 9 wird, wie schon erwähnt wurde, viermal verwendet (Nr. 9 bis 12). Auch hier zeigt der Vergleich der Notierungen, wie sich die Differenzierung der verschiedenen Zeichen schon verloren hat. Die Bistropa wechselt mit dem einfachen Ton, die Töne eines Melismas werden auf verschiedenartige Weise zusammengekoppelt usw. Jedenfalls war dem Schreiber der Sinn der Neumenzeichen vielfach nicht mehr bekannt, sei es, daß er eine schriftliche Vorlage benützte, sei es, daß er die Weisen aus dem Gedächtnis niederschrieb. Auch hier zeigen sich das schon bei der Betrachtung von Nr. 17 beobachtete Einschieben von Tönen und andere geringe Veränderungen, die durch geänderte Silbenzahl des Textes bedingt werden. In Nr. 12 fehlen in der Handschrift die Noten über der Schlußsilbe. Der Schreiber hatte nämlich die Textsilben unrichtig unterlegt, so daß für die Schlußsilbe zu viel Töne übrig blieben. Man darf vielleicht daraus den Schluß ziehen, daß es sich tatsächlich um ein Aufzeichnen aus dem Gedächtnis handelt, bzw. daß der Schreiber unserer Handschrift zumindest den Text von Nr. 12 der Weise anpaßte<sup>80</sup>. Die Weise zeigt wieder die Wiederholung der Melodie des dritten Verses im vierten. Überdies zeigt diese Weise durchgehenden musikalischen Reim, eine aus dem gregorianischen Choral bekannte Erscheinung<sup>81</sup>: Das Schlußmelisma ist bei allen Versen gleich. Die ganze Weise ist im Grunde aus dem Quart-Auf- und -Abstieg gebildet und es ist beachtenswert, wie der zweite Vers (als Nachsatz zum ersten) mit dem Abstieg vom Spitzenton beginnt; man erinnere sich der melodischen Architektur von Nr. 2. Allerdings wird man in dem dreizehnmaligen Vorkommen der Tonbewegung dieses Melismas innerhalb der Strophenweise — die Zerlegung in einzelne Töne und leichte Veränderungen vermögen nicht darüber hinwegzutäuschen — ein Zeichen dafür erblicken können, wie der Komponist wieder nicht im Geiste des gregorianischen Chorals, sondern nur in Anlehnung an mißverständene Äußerlichkeiten am Werke war. Das Prinzip des konstitutiv-architektonischen Melismas ist hier gleichsam auf die Spitze getrieben.

Ein eigenartiges Bild der Anpassung einer Weise an verschiedene Texte bietet der Vergleich der Melodien Nr. 4, 14, 15, 16. In Nr. 4 liegt die schon bekannte melodische architektonische Struktur  $a a b b$  vor, d. h. je zwei Verse werden nach derselben Weise vorgetragen; auch hier herrscht wieder durchgehend musikalischer Reim. In Nr. 14 wird nun aus der wiederholten Weise des ersten Verses (also aus dem Melodiematerial von Vers 1 und 2 in

<sup>80</sup> Die vergleichende Untersuchung der Weisen über gleichen Texten in verschiedenen Spielen, insbesondere im BP. und WP. muß aus Raumgründen einer anderen Gelegenheit vorbehalten bleiben.

<sup>81</sup> Vgl. P. Wagner, Einführung . . . III, S. 332, 337.

Nr. 4) die Melodie zum ersten Vers gebildet. Man vergleiche die Melodietöne der Silben „Doctor legis Jesu [bone prophe]ta[rum optime] qui [doctrinis atque] signis [commenda]ris utique“ aus Nr. 4) mit der Melodie des ersten Verses von Nr. 14, um den Zusammenhang klar zu sehen. Nr. 14, Vers 2, entspricht nun Nr. 4, Vers 3; Nr. 14, Vers 4: Nr. 4, Vers 4; Nr. 14, Vers 3, wird gleichfalls auf diese Melodiefolge gesungen, bezeichnenderweise aber der Kadenzschluß nur zur Hälfte beibehalten, der Abstieg zur Finalis fällt weg, an seine Stelle tritt ein Festhalten an der Unterquart, wodurch dem nunmehr aufsteigenden Melodieteil der zweiten Vershälfte der Schlußcharakter genommen ist. Es drückt sich in dieser Umgestaltung ein feines Empfinden für die melodisch-metrischen Notwendigkeiten dieser Erweiterung aus. Die Weisen 15 und 16 sind identisch mit Vers 2 von Nr. 4, bzw. eine Zusammenziehung der Melodie zum ersten Vers von Nr. 14.

Weise 5 und 7 bieten nach obigen Ausführungen keine bemerkenswerten Besonderheiten. Völlige Durchkomposition zeigt Weise 1. Dies stimmt völlig zu der Tatsache, daß bei dem Texte dieses Gesanges eine schematische Metrik im Sinne der im Magdalenspiel herrschenden Strophen sich nicht beobachten läßt. In diesem Sinne nähert sich diese Weise auch vielleicht am meisten den melismatischen Prosagesängen des gregorianischen Chorals.

Die Gesänge im „Wiener Passionsspiel“ tragen demnach recht verschiedenartiges Gepräge. Von der deutlich erkennbaren weltlichen Weise führt die Betrachtung über weniger oder mehr melismierte, auf melodisch hymnenähnlichen Grundlagen beruhende Bildungen mit ornamentaler Melismatik zu Gebilden, die das ursprüngliche Ornament konstitutiv verwenden. Dabei kann man die Versstruktur des Textes auch in der Melodie verfolgen. Etwas abseits steht dann die durchkomponierte Weise des Klagegesanges der Stammeltern. Manchmal ist an bestimmten Eigenheiten wohl ein äußerlicher, keineswegs aber ein innerlicher, geistiger Zusammenhang mit dem gregorianischen Gesang festzustellen. Es scheint fast, als läge manchmal eine absichtliche, für den Laien berechnete scheinbare Anlehnung an den liturgischen Gesang vor. Dies hängt mit der Darstellungspraxis der geistlichen Schauspiele im Mittelalter zusammen. Ursprünglich wurden die liturgischen Feiern in der Kirche, am hl. Grabe usw. aufgeführt; mit der Aufnahme durchaus weltlicher, insbesondere komischer Szenen, „die nicht mehr in das Gotteshaus gehörten und das weltliche Schauspiel des späteren Mittelalters vorbereiteten“<sup>82</sup> wurden dann die Spiele außerhalb der Kirchen aufgeführt. Die Rollen waren ursprünglich durchaus von Geistlichen, beziehungsweise Klerikern dargestellt, auch die Frauenrollen. Mit der fortschreitenden Ausgestaltung der liturgischen Spiele kam es zu groben Unzukömllichkeiten, gegen die die Kirche begreiflicherweise autoritativ einschritt. So hat Papst Innozenz III. im Jahre 1210 „alle fratzenhaften theatralischen Aufführungen innerhalb der Kirchen und im besonderen die Beteiligung von Priestern, Diakonen und Subdiakonen untersagt“<sup>83</sup>. Durch diese völlig berechtigten Maßnahmen war aber einem Elemente Gelegenheit gegeben, sich dieser dramatischen Darstellungen ganz zu bemächtigen, das sich schon frühzeitig eingedrängt hatte und vielleicht eine der Hauptursachen der Verweltlichung der geistlichen Spiele war. Neben den fahrenden Spielleuten niederen Schlages trieben sich insbesondere seit dem 12. Jahrhundert fahrende Schüler, der strengen Zucht entlaufene Kleriker herum, die gerade durch ihre Schulbildung und ihr Vertrautsein mit dem kirchlichen Leben zur Mitwirkung bei derartigen geistlichen Schauspielen trefflich geeignet waren. Aus der gelegentlichen Mitwirkung mag nun gerade durch das kirchliche Verbot eine völlige Übernahme dieser Darstellungen geworden sein und wenn aus literarhistorischen Gründen dem Wiener Passionsspiel Vagantenherkunft zugesprochen wird<sup>84</sup>, so findet diese Annahme eine treffliche Stütze durch die Betrachtung der Gesänge. Der Goliarde unterschied sich gerade durch seine Bildung vom niederen Spielmann und betonte dies auch in seinem Auftreten. Nichts ist natürlicher, als dass

<sup>82</sup> E. Michael IV. S. 407.

<sup>83</sup> Ebda, S. 446.

<sup>84</sup> So Wirth, Heinzl u. a.

er auch musikalisch diesem seinem „Vorrang“ Ausdruck verlieh. Die Kunstmusik war aber damals vor allem der gregorianische Gesang und so verbrämte der Vagant seine vielleicht im Grunde durchaus volkstümlichen Weisen mit Floskeln, die dem Laien „gregorianisch“ erklingen sollten und mußten.

Die hier dargebotene Übertragung der Weisen hat vielleicht ein dem Laien fremdartiges Aussehen. Es seien ihr daher einige erläuternde Worte gewidmet. Wie schon im Verlaufe der Betrachtung wiederholt erwähnt wurde, läßt sich aus den Notenformen an sich eine differenzierte rhythmische Quantität nicht erkennen. Es wäre daher nahe gelegen, alle Töne in gleichen Notenwerten wiederzugeben. Um aber dem Neumenkundigen gegenüber die diplomatische Treue in der Übertragung zu wahren, wurde eine strenge Scheidung der caudierten (mit dem Strich an der Seite versehenen), also mit der Virga zusammenhängenden und der nicht caudierten, aus dem Punktum herzuleitenden Zeichen vorgenommen, und zwar durchgehend, auch innerhalb der Ligaturen. Nun sollte trotz dieser Scheidung möglichst die oft irrige Vorstellung von Länge und Kürze vermieden werden; daher wurde, statt der vielfach üblichen Scheidung in halbe und Viertelnoten, die in caudierte und nicht caudierte volle Notenköpfe gewählt, die auch der Vorstellung eines Pfundnotenvortrages gegenübertritt, die mit nicht ausgefüllten, also wie Ganz- und Halbnoten aussehenden Köpfen leicht verbunden wird. Daß mit der uncaudierten Note nicht auch die Vorstellung der Kürze zu verbinden ist, ergibt sich schon daraus, daß die eine Länge darstellende Bistropa dem oben aufgestellten Übertragungsgrundsatz entsprechend uncaudiert wiedergegeben werden mußte, wobei aber, um der leicht missverständlichen Notierung der zwei gleich hohen Töne auszuweichen, der Ausweg gewählt wurde, daß eben die Bistropa durch einen Strich über der Note gekennzeichnet ist. Der Bindebogen unterhalb der Notenköpfe zeigt in einem Zuge geschriebene, beziehungsweise unmittelbar aneinandergefügte Melismenzeichen an, der Bogen ober den Köpfen die melismatische Zusammengehörigkeit ohne unmittelbaren Zusammenschluß. Daher mußte z. B. der Climacus, als aus einer Virga und zwei selbständig darangefügten Punta bestehend, auf letztere Weise gekennzeichnet werden. Diese Art der Notierung bietet dem Fachmanne die Möglichkeit, sich ohne weiteres das Bild der Neumierung herzustellen. Durch Achtelnoten wurden die kurzen Nebentöne der choralen Plica (Liqueszenzen u. dgl.) übertragen. Ihre rhythmische Differenzierung gegenüber den Hauptnoten ist wohl gerechtfertigt.

Im einzelnen ist zur Übertragung zu bemerken: zu Nr. 2 und 13: Die Unterschiede sind wohl in einem der beiden Fälle als verderbte Fassung zu bezeichnen, doch ist es kaum möglich, mit Sicherheit zu bestimmen, in welchem. „Ut tuis pauperibus“ ist in der Handschrift um eine Terz zu hoch notiert. Zu Nr. 7: „salvatorem seculi“ ist in der HS. um eine Terz zu tief notiert. Zu Nr. 9: Die Flexa am Schlusse ist in der HS. um einen Ton zu tief notiert. Zu Nr. 12: die in eckigen Klammern stehenden Noten fehlen in der Handschrift; der in eckigen Klammern unterlegte Text deutet die aus den vorangehenden Verwendungen sich ergebende Textlegung an; vgl. hiezu oben die Ausführungen bei Besprechung der Weise.

Angesichts dieser „unrhythmischen“ Übertragung wird noch die Frage nach der Art des tatsächlichen Vortrags dieser Weisen lebendig. Aus dem Notenbilde ist ein Anhaltspunkt für die Rhythmik nicht zu gewinnen, ohne solche, zumindest im qualitativen Sinne, ist aber Musik als Kunstäußerung im Zeitablauf unmöglich. Es liegt nahe, den Blick auf den Kunstgesang der damaligen Zeit, den gregorianischen Gesang, zu werfen. Allein auch hier sehen wir noch nicht klar. Sicher ist, daß die Einzwängung in das Schema unseres Viervierteltaktes im Sinne der rhythmischen Gleichwertigkeit aller Silben unmöglich ist. Innerhalb des ataktischen Grundcharakters gehen nun die Meinungen der Fachleute auch heute noch stark auseinander. Das Grundproblem bildet wohl das auch heute noch nicht allgemein als gelöst anerkannte Problem der Neumenrhythmik. Auch diese würde aber angesichts der vorliegenden Notierung nur schwache Dienste leisten. Für die volksmäßigen Gesänge ohne ausgedehnte Koloraturen, wie die Weisen Nr. 2 und 13, wird man vielleicht nicht zu Unrecht ein dem Versmetrum entsprechendes musikalisches Metrum annehmen dürfen; als Resultat ergäbe sich etwa das in der Übertragung

unter Nr. 2<sup>a</sup> gebotene Bild<sup>85</sup>. Dies ist eine Hypothese, die aber viel Wahrscheinlichkeit für sich hat. Sobald aber tonreiche Melismen das Bild einer derartigen Weise verändern, läßt sich dieses strenge metrische Prinzip nicht mehr anwenden. Nicht allein der Umstand steht entgegen, daß durch die Einzwängung einer größeren Anzahl von Tönen auf den rhythmischen Dauerwert einer Silbe oft schwer singbare, aus sehr kleinen Notenwerten bestehende Koloraturen entstünden und dadurch die Weise völlig ihr Gleichmaß verlöre und an seine Stelle ein abruptes Wechseln der Tonbewegung träte, sondern noch vielmehr die Erwägung, daß in derartigen „choralen“ Einfügungen ein bewußtes, absichtliches Wegwenden von der Volksmusik und ein Angleichen an die Kunstmusik gelegen ist. Diese aber hat prinzipiell ataktischen Charakter und eben dieser wesentliche Unterschied zwischen gregorianischem Choral und deutschem Volkslied wird in diesen eingefügten Melismen lebendig. Für den Hörer gehörte der ataktische Charakter zum Wesen dieser Kunstmusik und die Einzwängung eines derartigen Melismas in den Takt wäre damals etwas Widersinniges gewesen. Für die melismatischen und die der ungebundenen Sprache sich bedienenden Gesänge haben wir daher einen freien ataktischen Rhythmus anzunehmen, der bei syllabischer Deklamation wohl dem Sprach-, beziehungsweise Versmetrum folgt, im Melismatischen aber den inneren Gesetzen der Melodie und ihrer Auffassung aus dem damaligen Musikempfinden heraus folgte, deren Feststellung aber heute nicht mehr möglich ist. Die Übertragung muß sich daher, wenn sie den exakten Boden nicht verlassen will, auf die diplomatische Wiedergabe beschränken. Eine rhythmische Übertragung hätte durchaus hypothetischen Charakter.

Die Quellen zur mittelalterlichen Musik in Wien fließen sehr spärlich. Insbesondere für das XIII. und XIV. Jahrhundert ist man vielfach auf Analogieschlüsse angewiesen, die einerseits durch Berichte begründet sind, die von musikalischen Ereignissen und Gepflogenheiten in der Donaustadt Kunde geben<sup>86</sup>, andererseits wieder dadurch Berechtigung erlangen, daß man angesichts der Verwandtschaft anderer, verschiedenen Orten entstammender musikalischer Denkmäler keinen Anlaß hat, eine tiefgehende Verschiedenheit der in Wien geübten Musik von der allgemein in deutschen Landen üblichen anzunehmen. Gerade die Residenz der ostmärkischen und österreichischen Herzoge bildete eines der Kulturzentren Deutschlands; man erinnere sich nur der Rolle, die Wien in der Geschichte des Minnesangs spielt. Daß in Wien geistliche Spiele schon im XIII. Jahrhundert anzutreffen sind, dürfen wir aus Neithart von Reuenthals Versen schließen:

Otte, kome daz österspiel  
sô lâ mich den dinen rât besinnen<sup>87</sup>.

Wenn uns auch keine nachweislich autochthonen Dokumente hiezu erhalten sind — auch das Klosterneuburger Osterspiel<sup>88</sup> führt uns nur bis an die Tore der Donaustadt — so können wir mit Recht annehmen, daß nur die Ungunst der Zeiten, die kein Denkmal auf uns kommen ließ, an unserer Unkenntnis schuld ist. Wenn wir daher in dem uns vorgelegenen Kodex 12.887 die Hand eines österreichisch-bayrischen Schreibers erkennen können<sup>89</sup>, so vermag die von literarhistorischer Seite festgestellte mittelrheinische Entstehung des Wiener Passionsspiels nichts gegen sein Bekanntsein in unseren Gegenden zu sagen<sup>90</sup>. Mag es auch sein, daß gerade diese Fassung in Wien selbst nicht zu Gehör kam, von einer wesentlichen örtlichen Differenzierung hinsichtlich derartiger Weisen in deutschen Landen kann wohl kaum gesprochen werden. Die Betrachtung der Weisen im „Wiener Passionsspiel“ gewährt uns einen kurzen Einblick in die Art des auch in Wien gepflegten geistlichen Schauspiels im Mittelalter, zumindest aber seiner Musik.

<sup>85</sup> H. J. Moser gibt in seiner „Geschichte der deutschen Musik“ (I, S. 171, Stuttgart 1920) diese Weise nach der Veröffentlichung Mantuanis in gleicher Rhythmisierung, aber in halb so großen Notenwerten wieder.

<sup>86</sup> Vgl. dazu die Angaben bei Mantuani.

<sup>87</sup> Neidhart-Haupt, p. XXV.

<sup>88</sup> H. Pfeiffer, Klosterneuburger Osterfeier und Osterspiel (Jahrb. des Stiftes Klosterneuburg I, Wien 1908, S. 1 ff.).

<sup>89</sup> Michael IV, 418.

<sup>90</sup> Die Wiener Nationalbibliothek erwarb die Handschrift erst im Jahre 1849 von einem Antiquar.

## HERANGEZOGENE SPEZIALLITERATUR.

- R. F. Arnold: Das deutsche Drama (München 1925), s. Fr. Michael, Wolkan.
- M. Bath: Untersuchungen des Johannesspiels, der Blindenheilungs- und der Maria-Magdalenen-Szenen in den deutschen Passionsspielen (Diss. Marburg 1919).
- E. de Coussemaker: Les drames liturgiques au moyen-âge (1860).
- W. Creizenach: Geschichte des neueren Dramas I (2 1911).
- G. Dinges: Untersuchungen zum Donaueschinger Passionsspiel (1910).
- K. Dörr: Die Kreuzensteiner Dramenbruchstücke (1919).
- K. Dürre: Die Merkatorszene im lateinisch-liturgischen altdeutschen und altfranzösischen religiösen Drama (Diss. Göttingen 1915).
- R. Froning: Das Drama des Mittelalters, 3 Bde. (Kürschners Deutsche Nationalliteratur, Bd. 14, 1891).
- K. Haupt: Bruchstück eines Osterspiels aus dem XIII. Jahrhundert (Archiv für Geschichte der deutschen Sprache und Dichtung, herausgegeben von J. M. Wagner, I, Wien 1874).
- R. Heinzel: Beschreibung des geistlichen Schauspiels im deutschen Mittelalter (1898).
- Abhandlungen zum altdeutschen Drama (Sitzungsberichte der k. k. Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Kl., Bd. 134, Wien 1896).
- C. Lange: Die lateinischen Osterfeiern (München 1887).
- W. Meyer: Fragmenta Burana (Berlin 1901).
- E. Michael: Geschichte des deutschen Volkes vom XIII. Jahrhundert bis zum Ausgange des Mittelalters, 4. Bd. (Freiburg 1906).
- F. Michael: Das Mittelalter und sein Ausklang (in: Arnold, Das deutsche Drama, s. o.).
- G. Milchsack: Die Oster- und Passionsspiele (Wolfenbüttel 1880).
- F. J. Mone: Schauspiele des Mittelalters, 2 Bde. (1845—1851).
- J. Nadler: Vorgeschichte des Wiener Dramas (1300—1530). Österr. Rundschau, XXVIII (1911).
- K. Pfeiffer: Klosterneuburger Osterfeier und Osterspiel (Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg, I, 1908).
- C. G. Reuling: Die komische Figur in den wichtigsten deutschen Dramen bis zum Ende des XVII. Jahrhunderts (1890).
- M. J. Rudwin: A historical and bibliographical survey of the German religious Drama (Pittsburg 1924).
- Die Teufelsszenen im geistlichen Drama des deutschen Mittelalters (1914).
- R. Schlecht: Der Sündenfall und Marienklage, herausgegeben von Dr. O. Schoenemann, besprochen von Schlecht (Monatshefte für Musikgeschichte, VII, Berlin 1875).
- J. A. Schneller: Carmina Burana (Breslau 3 1894).
- O. Schoenemann, Dr.: Der Sündenfall und Marienklage. Zwei niederdeutsche Schauspiele etc. (Hannover 1855).
- A. Schubiger: Musikalische Spitzlegien über das liturgische Drama (Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, Jahrgang IV, Lieferung 2, 1876).
- P. Wagner: Einführung in die gregorianischen Melodien, 2. Bd., Neumenkunde (Leipzig 2 1912), 3. Bd., Gregorianische Formenlehre (Leipzig 1921).
- L. Wirth: Die Oster- und Passionsspiele bis zum XVI. Jahrhundert (Halle 1889).
- J. Wolf: Handbuch der Notationskunde, I (Kl. Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, herausgegeben von H. Kretschmar, Bd. VIII, Leipzig 1913).
- R. Wolkan: Das neulateinische Drama (in: Arnold, das deutsche Drama, s. o.).
- J. Zeidler: Das Wiener Schauspiel im Mittelalter (Geschichte der Stadt Wien, herausgegeben vom Altertumsverein zu Wien, III, Wien 1903).
- (Literaturgeschichten von Goedeke, Nadler, Nagl-Zeidler-Castle, Salzer, Vogt u. Koch, Musikgeschichten von Adler, Dommer-Schering, Moser, Riemann.)

Signis querebatur utique mecum rogo manducare te magistra gaudium  
 Die rini. **I**hu der  
 E meist gut d' rest Wolla  
 ut p te kofact oco disumitio ge wol genuit an tero  
 zechē lobz m'n dich. du selt gewere h're mich. ich pit di  
 unnechde tū mun gefinde ruche. Id hē respondit  
 Ego pcedes Veru saluos face nō pcedo pcedoz recuso dicit  
 beat pū f  
 cer ure f  
 bere puler pleste cia famuli dantes eduli ornata sedula  
 puse' dicit hūf.  
 de mente quumq' pambz i pockis languans epulis nos vesia  
**I**dicat nūm. **E**t balde lieben cuedre mū g  
 Vling schait irhent sin die sieden unt die tiche  
 eures wol. sult ir zere uno m'che vol. aut crinhe vū  
 mo essen Collectio. get uns gang wnechch  
 husepulāub' remat nūm aus d' d'm' g'diat o  
**M**aria magdalena nona tibi nūcō h'mō hostiō hie sēdes

quidetur ipse ille nazarenus gra vnter plenus qui tely  
 i dicit nūm  
**M**aria hō  
 do pceda popli hūno turbe pcedē saluatozē selt io sage ich  
 die ul gute merke glaupe mir. h'mō hōt wurschast ma  
 ihu vō nazaren. dor sēcu ul balde gen. vint er ist gū  
 den vol. unt tūt dea sūndn alke vol. io sūnde berunt  
 et in ul gār. der vōto heilmo est er vltro) nō vū qū  
 quali indignas ubi nūcū pagit offm sūi ut p' de m  
 venat angls qui dicit ei  
**M**aria magdale our refuels ho amē reg tūm gaudū  
 hōmō via pōmō vena deus pūcō nōcō pē te iūmō vena  
 p' dicit hūf.  
 hōmō mabno quī sēdetur eius tactu i cu rec' hōmō s' d' d' d' d'  
 Pro pced offere nō sūal aycedet fūmā sūc pōncē  
 denca  
**H**eu uita pced' uita plend' na ma hō luxus  
 aut o' qū  
 pēca hēl  
 turpitudinō fōmō exualis hēu quō d' g'dm' m' sū plend' xcc dicit

AUS DEM „WIENER PASSIONSSPIEL“

# Übertragung der Weisen.

1

Nº 1.

Ve - no - bis! ve - no - bis! quan - tis su - mus in - vo - lu - ti mi - se - ri - is!  
 hor -ror e - ter - ne mor - tis no - stre iam est sor - tis! Ca - li - go te - ne -  
 bra - rum, oc - cur - sus de - mo - num, stri - dor den - ti - um, mor - sus ser - pen - ti - um! o me - tus,  
 o fle - tus si - ne fi - ne ma - nens! o gau - di - i spes, quam pro - cul, quam pro - cul  
 a no - bis es! ach, ach, ach! qua - le da - tur re me - di - um? u - bi, u - bi ma - lum ha - be - tur  
 so - la - ci - um? sed e - ter - num du - rat ex - i - ci - um!

Nº 2.

Mi - chi con - fer, ven - di - tor, spe - ci - es e - men - das et mul - ta pe - cu - ni - a ti - bi iam red - den - das.  
 si quid ha - bes in - su - per o - do - ra - men - to - rum: nam vo - lo pe - run - ge - re cor - pus hoc de - co - rum.

Nº 3.

Mun - di de - le - ctatio dul - cis est et gra - ta, e - ius con - ver - sa - ti - o sua - vis et or - na - ta.

Nº 4.

Doc - tor le - gis, Je - su bo - ne, pro - phe - ta - rum op - ti - me, qui doc - tri - nis at - que  
 si - gnis com - men - da - ris u - ti - que, me - cum ro - go man - du - ca - re te ma - gi - strum  
 gen - ti - um, ut per te le - ti fi - ce - tur or - do dis - cum - ben - ti - um.

Nº 5.

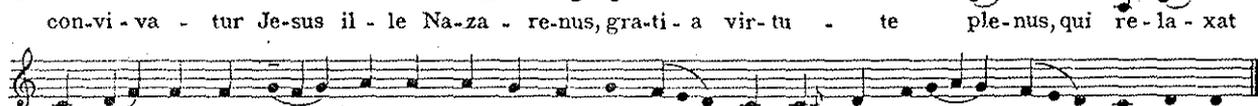
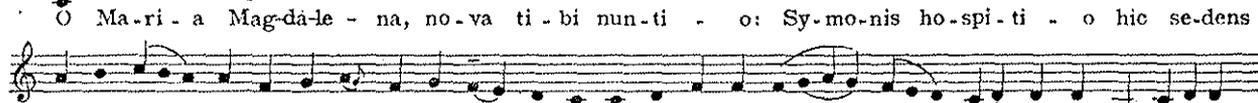
E - go pec - ca - to - res ve - ni sal - vos fa - ce - re, non in do - mo pec - ca - to - rum re - cu - so dis - cum - be - re

Nº 6.

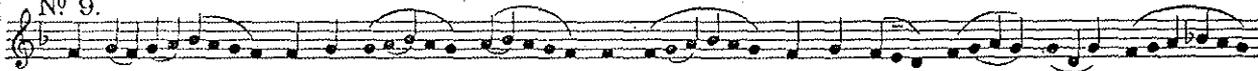
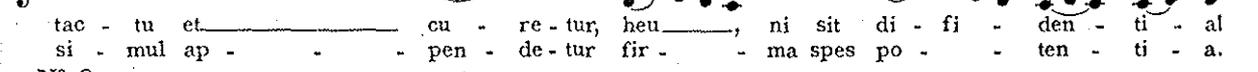
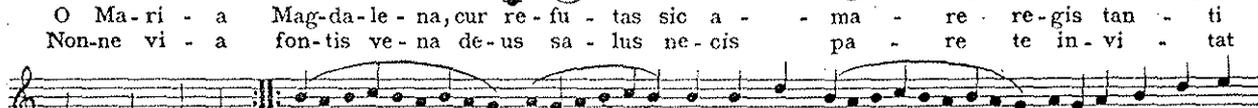
I - te ci - ti fa - mu - li pre - pa - ran - tes e - du - li or - na - ta se - di - li - a ac men - se



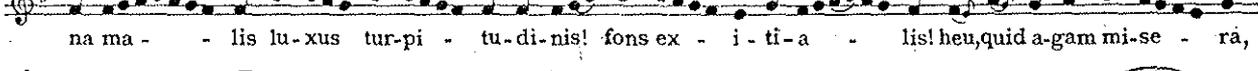
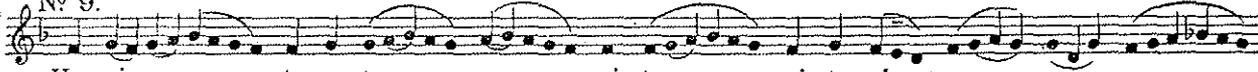
Nº 7.



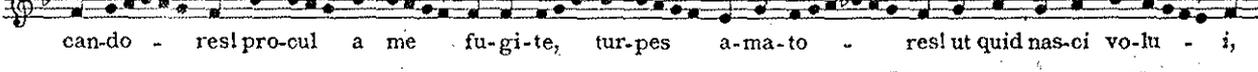
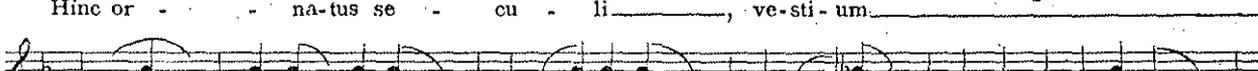
Nº 8.



Nº 9.



Nº 10.



Nº 11.

