

INGE KREUZ  
Independent researcher  
(Munich, Germany)

## Die Passionsikone „Не рыдай мене матери“ nach einem Hymnus der Karsamstagsliturgie

### The Russian icon and liturgical chant „Don't cry on me, mother“

**ABSTRACT:** The article gives a description of the russian icon entitled „Don't cry on me, mother“ and information about the history of this sujet, the influence of western art on it and its important place in liturgy during the morning office of Holy Saturday. Edited sources of old russian znamennyj rospev (Koschmieder, Hannick) show, how the chant-tradition of „Don't cry on me, mother“ during the 12-16<sup>th</sup> centuries has been. An analysis gives an overview about the structure of the monodic chant and the melodic formulae.

**Keywords:** Russian icon, morning office of Holy Saturday, structure of monodic chant

### I. Zur Überlieferung des Bildes

Die Ikonographie des Herrn auf der russischen Passions-Ikone, die den Titel „Не рыдай мене матери“, „Weine nicht um mich Mutter“ nach einem Hymnus der orthodoxen Karsamstagsliturgie trägt, ist mit dem Thema der Beweinung („Op-lakivanie“, Beweinung; ital. Pietà) verbunden und wohl auch durch westliche Andachtsbilder inspiriert. Auf den russischen Ikonen, die dieses Sujet abbilden<sup>1</sup>, wird Christus aufrecht als Halbfigur in einem offenen Sarkophag abgebildet. Die Arme sind vor dem Leib verschränkt. Er ist mit einem Lendenschurz bekleidet. Hinter ihm steht die Gottesmutter, umarmt ihren toten Sohn und trauert um ihn. Die Antlitze sind einander zugewandt. Die Gottesmutter kann zur Rechten oder zur Linken des Sohnes stehen. Diese Darstellung Christi in aufrechter Haltung im

<sup>1</sup> Z. B. Museumsbestand: russische Ikone des Bayerischen Nationalmuseums München, 2. Hälfte 18. Jh., derzeit im Zweigmuseum „Altes Schloss Schleissheim“ ausgestellt, Holz, Levkas, Abbildung 1 im vorliegenden Artikel. — Schnütgen-Museum Köln [1990: 52], russ. 17. Jh. — Abbildungen in Publikationen: Bentschev u. Bartsch [2000: 142-143], russ. 17. Jh. — Felmy, [2004: 118, Abb. 64], russ. Mitte 17. Jh. — Felicetti-Liebenfels [1972: Abb. 343] russ. Ende 16. Jh. — Skrobucha [1969: Abb. 280], russ. 17. Jh. — Dietz u.a. [2016: Tafel 21, Abb. 31 u. 335].

Sarkophag unterscheidet sich von der auf anderen Szenen der Beweinung oder der Pietà westlicher wie östlicher Malerei, wo die Kreuzabnahme dargestellt oder der Herr liegend abgebildet wird. Als Beispiele wären etwa die Beweinung Christi von Albrecht Dürer aus dem Jahr 1500, die in der Alten Pinakothek München ausgestellt ist [Steingraber 1985: 116], für die westliche oder auch die Abbildung auf der plaščanica, dem symbolischen Grablinnen, das im orthodoxen Karfreitagsgottesdienst verehrt wird [vgl. z. B. Kutschinski 1991: 144, Kat. 166], für die östliche Kunst anzuführen. Die Darstellung des Herrn im Sarkophag auf der seltenen Ikone mit dem Titel „Ne rydaj mene, mati“ ist also weder Teil des Passionszyklus, wie er auf Ikonen dargestellt wird<sup>2</sup>, noch beruht sie auf dem Text der Evangelien; sie ist zudem eine allein für den russischen Traditionszweig der orthodoxen auf der byzantinischen Kunst beruhenden Ikonenmalerei charakteristische. Als Parallele von der Bildkomposition in der westlichen Kunst, wo gleichfalls der aufrecht dargestellte Herr von Maria und Johannes beweint wird, führt Felmy ein Gemälde von Giovanni Bellini aus dem Jahr 1465 an [Felmy 2004: 65].

Parallelen sind hier in der Hinneigung Marias zum Antlitz des Sohnes zu sehen, sie steht hinter ihm und umarmt ihn. Im Unterschied zur russischen Ikone trägt der Herr auf dem Gemälde von Bellini noch die Dornenkrone. Der Theologe und Ikonenkenner K. Onasch fasste das Ikonenmotiv als eine kontemplative und meditative Darstellung auf [Onasch 1968: 186]. Die Thematik des Dialogs zwischen der Gottesmutter und dem toten Christus, wie er in dem Hymnus stattfindet und in der Bildkomposition seinen Ausdruck findet, ist demnach der Frage der Erlösung gewidmet.

Den Nachweis, dass die Darstellung Christi auf der Ikone „Weine nicht um mich, Mutter“ auf ein Vorbild in Santa Croce in Jerusalem in Rom und somit auf italo-byzantinischen Einfluss zurückgeht, erbrachte Millet [1916: 484ff]. In seiner jahrhundertealten Überlieferungsgeschichte hat das Sujet einige wesentliche Veränderungen erfahren.

In der byzantinischen Ikonenmalerei trat dieses Bild erstmals im 13. Jh. auf, es bildete den Herrn — und ausschliesslich ihn selbst — als Schmerzensmann ab. Der Kontext ist jedoch die Szene der Grablegung und Beweinung, daraus ist die Gestalt des Herrn quasi herausgelöst. Diese ursprüngliche Darstellung ist alsdann auch in Serbien anzutreffen und gelangte von dort, wie Millet nachwies [1916: 484 ff.], nach Russland ab dem 14. Jh. Felicetti-Liebenfels führt als Beispiel eine serbische Ikone aus dem 14. Jh. an [Felicetti-Liebenfels 1972 166: u. Abb. 338], die mit der Inschrift „C<a>r sl<a>vy“ versehen ist. Auf dieser Ikone ist Christus vor dem Kreuzbalken dargestellt, mit einem Nimbus, langem Haupthaar und Bart

<sup>2</sup> Vgl. z. B. die vorletzte der 16 Szenen der Passion, die auf einer Ikone aus dem Kreis der Altgläubigen 2. Viertel 18. Jh. mit dem Titel „rydanie“ (also etwa gleichzeitig mit der Ikone der Sammlung Dr. Traute Zimmermann datiert), S. 146. Hier ist die Bildkomposition folgende: Den Herrn, der auf einer Bahre liegt, betrauern Maria von Magdala, Maria und Salome (alternativ Maria und zwei weitere Frauen) sowie Joseph von Arimathäa und Johannes.

als Halbfigur mit vor der Brust gekreuzten Händen. Die Erweiterung der Bildkomposition und den Bezug zur orthodoxen Karsamstagsliturgie in Russland beschreibt H. Skrobucha folgendermaßen [Skrobucha 1975: 140-141, Kommentar zu Tafel XXIII]: „In der russischen Ikonenmalerei ist der Typus des Herrn im Grabe im 16. Jh. durch die Hinzufügung der Gottesmutter hinter dem Grab zu dem Thema „Weine nicht, Mutter“ erweitert worden, dessen Bezeichnung einer Hymne des Karsamstags entnommen worden ist.“ Vgl. dazu Onasch [1968: 186-187].

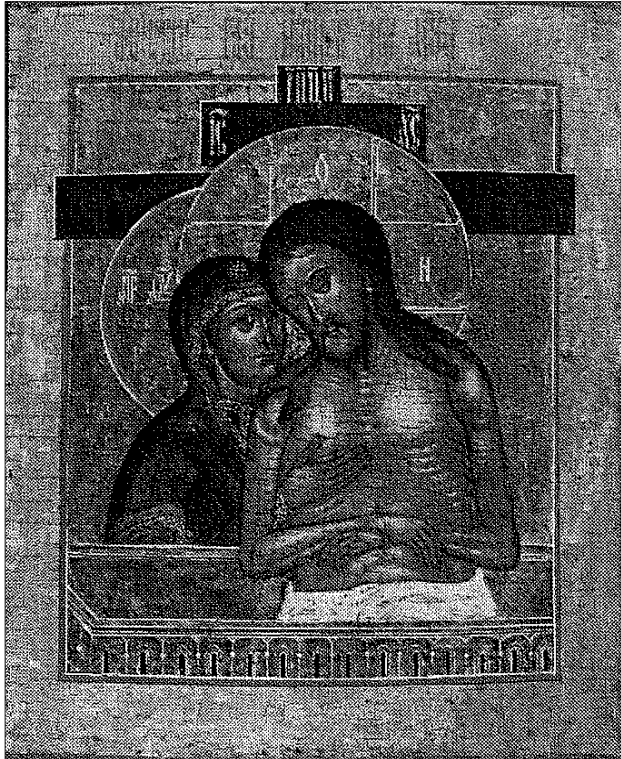


Abb. 1: Ikone „Ne rydaj mene mati“ der Sammlung Weinhold im Museum im Alten Schloss Schleisheim. Russ. 2. Hälfte 18. Jh. (Zweigstelle des Bayerischen Nationalmuseums)

Auch auf dieser Ikone wird entsprechend der orthodoxen Kultusästhetik der gekreuzigte Christus nicht als gemarterter und mit Wundmalen übersäter Mensch dargestellt, sondern es überwiegt die über das Leiden erhabene Schönheit. Die Gesichtszüge sind harmonisch, keineswegs schmerzverzerrt wie in manchen westlichen Andachtsbildern seit der Gotik, auf denen Christus sehr emotional und realistisch mit Dornenkrone und leidendem Gesichtsausdruck dargestellt wird. In der byzantinischen Tradition und ihrer Nachfolge auch in der russischen stand die Auffassung des Kreuzes als Siegeszeichen im Mittelpunkt, dementsprechend wurde der Naturalismus des Leidens übergangen.

Maria, hier zur Rechten Ihres Sohnes trägt ein Schultertuch (Maphorion), das mit einer Goldbordüre eingefasst und in rotbraunen Farbtönen gehalten ist. Sie umarmt ihren toten Sohn und trauert um ihn. Im Hintergrund sind drei Kreuzesbalken zu sehen, von denen der oberste mit dem Titulus „INCI“ Jesus von Nazareth, König der Juden versehen ist, der zweite den Namen Christi aufführt, der dritte Querbalken nimmt die gesamte Bildbreite ein. Der Herr und Maria tragen einen Nimbus.

Im 16. Jh., in dem die Figur der Gottesmutter der Bildkomposition der Ikone hinzugefügt wurde und die Kombination mit dem jahrhundertealten Hymnus hergestellt, nahm die Kunst der Ikonenmalerei in Russland einen bedeutenden Aufschwung.

Kongruent dazu befand sich auch die Kunst des einstimmigen Neumengeangs, die bis zu den Reformen Nikons in der Mitte des 17. Jh. die allein vorherrschende Gesangsart im russisch-orthodoxen Gottesdienst war, in einer Blütezeit. In Russland wurden damals, auf Hymnen bezogene Ikonen beliebt. Der oben beschriebenen Passionsikone wurde ein Hymnus der Karsamstagsliturgie zugrundegelegt, vgl. Felmy, [2004, 118].

## II. Zur Überlieferung und Textgestalt des Hymnus

Der Hymnus „Weine nicht um mich, Mutter“ stellt den Irmos der 9. Ode im 6. Echos (glasъ) des Kanons an Karsamstag dar<sup>3</sup> und wird auch in der Basiliusliturgie dieses Tages gesungen. In der 40-tägigen Fastenzeit und natürlich auch in der Karwoche werden bekanntlich keine Gaben geweiht, es findet auch keine Eucharistie statt, insofern entfällt in der Liturgie der Hymnus, der diese Handlung begleitet, der Cherubimhymnus und gleichfalls wird das Lied zu Ehren der Gottesmutter, mit dem Text „Wahrhaftig würdig ist es, dich zu preisen...“ an Karsamstag morgen durch den Hymnus mit dem Titel „Weine nicht um mich, Mutter“, der speziell für diesen hohen Feiertag gedacht ist, ausgetauscht<sup>4</sup>.

Die Überlieferungsgeschichte des Hymnus ist dank umfassender Editionen handschriftlicher neumierter Überlieferung seit den Anfängen des liturgischen Schrifttums in altkirchenslavischer Sprache hinreichend dokumentiert. Koschmieder [1955: 212] gibt den Hymnus basierend auf dem 2. Fragment der sog. „Novgoroder Hirmologien-Fragmente“ aus dem 12. Jh. wieder. Dieser Gesang ist durchgehend mit altrussischen Neumen versehen<sup>5</sup>, in der Edition ist Interpunktion enthalten.


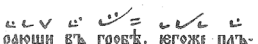
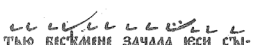
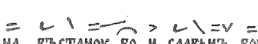
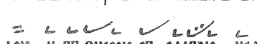
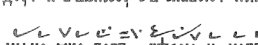
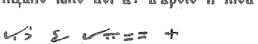
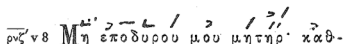
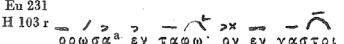
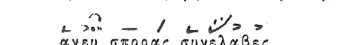
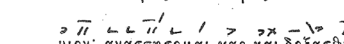
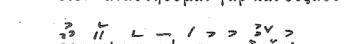
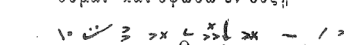
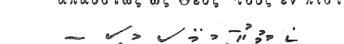
<sup>3</sup> Der Kanon, der eine Leitstrophe besitzt (gr. hirmos) wird in dem entsprechend benannten liturgischen Buch Hirmologion überliefert. In der russisch-orthodoxen Liturgie wird er im Morgengottesdienst gesungen und besteht in seinem Aufbau aus 9 Oden.

<sup>4</sup> Služby na každyj den' strastnyâ sedmicy. Varšava 1929 (Reprint, Graz, 1981). Karsamstag, Morgengottesdienst: 250-270, Hymnus „Ne rydaj“: 1929: 265. Vgl. auch Felmy 2004: 118 (dort ist die deutsche Übersetzung dieses Irmos aufgeführt).

<sup>5</sup> Die Edition umfasst beide Hirmologienfragmente [Koschmieder 1952; 1955; 1958], das erste, das den 1.-3. und das zweite, das den 6.-8. Echos eines Hirmologions umfasst, bei dem sprachliche Besonderheiten wie z. B. Cokanie auf die Herkunft aus Novgorod hindeuten vgl. Hannick [2006: 320f.],

Koschmieder wählte für seine Edition eine handschriftliche Quelle, die zu den ältesten der überlieferten der Hirmologien-Handschriften in altslavischer Tradition [vgl. Hannick: 312 u. 320-321] gehört [Koschmieder 1955: 26] und führt eine byzantinische Parallele an, die Handschrift Coislin 220 aus dem Beginn des 12. Jh. (Bibliothèque Nationale Paris) [vgl. auch Floros 1970 I: 65], sodass ein Vergleich der beiden korrespondierenden adiastematischen Neumierungen, der altslavischen und der paläobyzantinischen ermöglicht wird. Dieser Autor hielt es seinerzeit für verfrüht, die Hymnen im frühen Notationsstadium in unsere Notenschrift zu übertragen, da dort Angaben über die exakte Tonhöhe nicht vorhanden sind und die Neumen lediglich den Melodieverlauf markieren. Die moderne Musikwissenschaft hat inzwischen auch bei frühen Notationsstadium Ansätze und Übertragungsmöglichkeiten mit Hilfe diastematischer byzantinischer Quellen entwickelt, wie z. B. Floros [1970] anhand ausgewählten Quellenmaterials demonstriert. Sein Ansatz beschränkt sich jedoch ausdrücklich auf altslavishe Quellen des 11.-13. Jh. [1970] und ist davon abhängig, ob diastematisches byzantinisches Quellenmaterial existiert.

Abb.2: Im einzelnen sieht die Neumierung des Hymnus im 2. Novgoroder Hirmologien-Fragment folgendermaßen aus [Koschmieder 1952: 212]:

<p>                    НѢ РЪДАИ АМНЕ МАТИ. ВЪЗНИ-             </p> <p>                    РАЮЩИ ВЪ ГРОБѢ. КЪГОЖЕ ПЛѢ-             </p> <p>                    ТЬЮ ВЪСЪЛАНЕ ЗАЧАЛА ИСИ СЪ-             </p> <p>                    10 НА. ВЪСТАНОУ ВО И СЛАВНЪ БОУ-             </p> <p>                    ДОУ. И ВЪЗНЕСОУ СЪ СЛАВОЮ. НЕМАТЪ-             </p> <p>                    АЦЬНО ИКО БОГЪ. ВЪЕРЮЮ И ЛЮБЪ-             </p> <p>                    ВЪЮ. ТА ВЪЛНЧАЮЩАЯ :             </p>	<p>                    Μη εποδουρου μου μητηρ' καθ-             </p> <p>                    ορωσα<sup>a</sup> εν ταφω' ον εν γαστρι-             </p> <p>                    ανευ σπορας συνελαβες             </p> <p>                    υιον' αναστησομαι γαρ και δοξασθη-             </p> <p>                    σομαι. και υψωσω εν δοξη'             </p> <p>                    απαυστως ως θεος τους εν πιστει             </p> <p>                    και ποθη σε μεγαλυνοντας.             </p>
--	--

Die Gesänge des Hirmologion sind generell in syllabischem Stil gehalten. Koschmieder [1955: 25] charakterisiert sie wie folgt: „Ihr gravitatischer syllabischer Charakter machte sie einprägsam und eindrucksvoll.“ Die Textverständlichkeit litt hier also nicht unter der ausgeprägten Melismatik, wie sie manchen Festtags-Stichiren eigen sein mag. Trotzdem ist in diesem Zusammenhang zu erwähnen, dass die betreffende Strophe auf Melismatik als Stilmerkmal nicht verzichtet. Sie ist jedoch wohl dosiert und wird bewusst auf zentrale Stellen, die wegen ihres Sinngehalts im Mittelpunkt stehen sollten, verteilt. Vermieden wird dadurch das bereits angedeutete Phänomen des Zersingens und der Verwendung von Melismen auf unwesentliche Textstellen. Im vorliegenden Hymnus wird das Wort Mutter ‚mati‘ mit der fita tresvĕtlaâ verziert. Dies trifft auch auf die späteren Notationsstadien zu, vgl. Koschmieder Breslau Msc. Slav. 5, [1952: 213] und Hannick [2006: 190], die in Abb. 3 und 4 wiedergegeben sind.

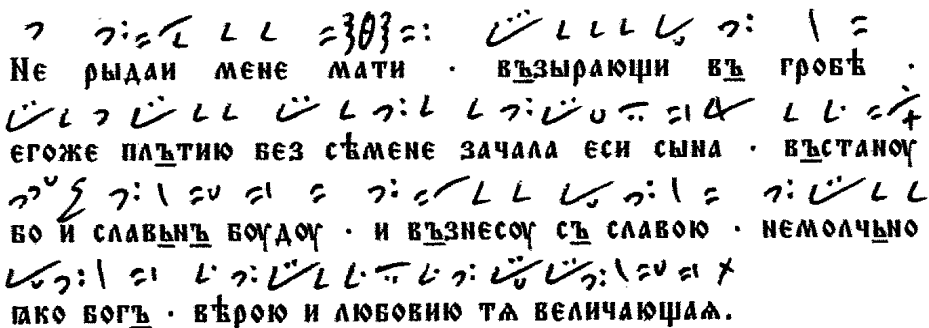


Bereits in der altrussischen Version aus dem 12. Jh. gibt es an dieser Stelle ein Melisma, wie aus der Neumierung und der Verwendung des Sema (theta) ‚fita‘, ersichtlich ist.

Die Übereinstimmung in der Kolaeinteilung zwischen den Beispielen von Koschmieder [1952: 212] und dem von Hannick [2006: 190] konstituierten Text ist naheliegend, denn, wie dieser Forscher schon in früheren Studien nachwies, ist der Text des Hirmologion von den Anfängen bis zu den Reformen des Patriarchen Nikon 1657 ohne wesentliche Veränderungen erhalten [2006: 310, Fn. 4]. Bei seiner umfassenden Edition des altslavischen Hirmologion berücksichtigte Hannick bei der Erstellung des neumierten Textes die handschriftliche Überlieferung der vornikonianischen Zeit (-1657) [Hannick 2006: 5-249]. Die in schwacher Position vokalisiertem Jers sind generell in der Edition und so auch in der zitierten Strophe unterstrichen. Als Basis für die Neumierung wurden die Handschriften Cod. vind. slav. 123 aus der 1. Hälfte 16. Jh. (Sigel V) und St. Petersburg Arch. Soloveckij monastyr´ 1 aus dem 2. Viertel des 16. Jh. verwendet (Sigel A) [Hannick 2006: 311].

Natürlich erfuhr die altrussische Neumenschrift bei der Auffassung und Interpretation der durch die Neumen wiedergegeben Melodien im Lauf der Jahrhunderte und sicher wohl ab dem 14. Jh. (vgl. Floros 1970, der sein Quellenmaterial bis zum 13. Jh. begrenzt) eine eigenständige Entwicklung, doch kann man Momente der Kontinuität im Schriftbild und der Struktur der Gesänge schon erkennen. Als übereinstimmende Strukturmerkmale der Neumierung der angeführten Gesangsbeispiele bei Koschmieder und Hannick kann man z. B. ohne eine detaillierte Analyse der Tonformeln vorzunehmen, die Verwendung des Melismas auf die Silben ‚mati‘ erkennen oder die Verwendung der bekannten Formel ‚kulizma srednjaja‘ auf ‚slavъпъ budu‘, wobei den graphischen Zügen nach die Neumierung große Ähnlichkeiten aufweist, was die Verwendung der Melodieformen und die Positionierung der Kadenzanbelangt. Wie dies konkret musikalisch umzusetzen ist, wird in der Forschung unterschiedlich interpretiert. Hannick verzichtete auf eine Transkription in das moderne Notensystem.

Abb. 3: Beispiel des Hymnus bei Hannick [2006: 190]:



Не рыдаи мене мати · възъзраючи въ гробѣ ·  
 ероже пльтию без сѣмене зачала еси сына · възстану  
 во и славьнъ боуду · и възнесу съ славою · немолчно  
 яко богъ · въ рою и любовию тѣ величающаѣ .

Die Kontinuität der Gliederung der Melodieformen und des Textes ist auch noch bei der von Koschmieder [1955: 77] ausgewählten Quelle vom Ende des 16. Jh. festzustellen. Als Grundlage für die musikalische Übertragung der Neumenschrift in das moderne Notensystem diente dort ein Hirmologion aus dem Ende des 16. Jh., das dann offensichtlich im 17. Jh. mit roten Tonhöhebuchstaben, den Šajdurovschen Merkzeichen (kinovarnye poměty), versehen worden und damals als Msc. Slav. 5 der Staats- und Universitätsbibliothek Breslau bekannt war. Es handelt sich dabei um eine Handschrift des razděl'norečie. In die Zeit dieser Textredaktion, der sog. chomonischen, auf dem Höhepunkt ihrer Entwicklung, wurden, wie schon auf den ersten Blick auffällt, die Jers wegen ihrer in den meisten Fällen wohl begründeten Unentbehrlichkeit für die überlieferte melodische Linie in jeder Position vokalisiert<sup>6</sup>, wie Koschmieder [1932] und Hannick [2006: Editionsteil, 5-249 und 2007] eingehend untersuchten.

Da bei es bei Koschmieder wohl eine Transkription in das moderne Notensystem, doch keine Strukturanalyse, die die einzelnen Tonformeln oder popevki namentlich ermittelt gibt, wurde hier eine Analyse erstellt auf der Grundlage von Sava [1984: II]. Ermittelt wurden 9 Melodieformen (popěvki) und eine melismatische Wendung, die fita tresvětlaâ. Bescheidenere Melismatik wird auf die Worte ‚syna‘ und ‚bogъ‘ verwendet, die Neume pauk velikij auf ‚syna‘ und die statja zakrytaja (vgl. Sav. II, S. z. B. Nr. 635) auf ‚bogъ‘, wobei dieses Wort auf beiden Silben neumiert ist und das Melisma im Auslaut, also auf -o gesungen wurde.

Abb. 4 Koschmieder, [1952: 213]

величающе с небесными вои ты величае-мъ --:-- Не ры-  
 дай мене ма--ти возирающе во гробъ егоже плотию без  
 сѣмени зачала еси Сы--на возстану бо и славлено буду  
 и вознесу со славою немолчено яко Бого вѣроу и лю-  
 бовию ты величаю--ца-я --:-- Странствия владыче-ния и

Ne rydaj mene mati	fita tresvětlaâ	Sava 1984, II, 97, № 689
vozirajuši vo grobĕ	povertka malaâ	Sava 1984, II, 92, №. 630
egože plotiju bez sĕmeni	unbenannte Melodieformel	-----

<sup>6</sup> Datierung staroe istinorečie (11.-13. Jh), razděl'norečie (14.-17. Jh), novoe istinorečie (1668 bis zur Gegenwart) nach Koschmieder [1932: 2] [selber: 214f.].

začala esi Syna	mereža srednââ s paukom velikim	Sava 1984, II, 91, № 624
vostanu bo	Melodieformel mit hamila	-----
i slavěno budu	kulizma srednââ	Sava 1984, II, 90, № 610
i voznesu so slavoû	povertka nedovodnaâ	Sava 1984, II, 92, № 633
nemolčěno âko Bogo	povertka nedovodnaâ zakrytaâ ?	Sav. 1984, II, 92, № 634
věroju i ljuboviû	povertka srednââ	Sav. 1984, II, 92, № 631
tja veličajušaâ.	kulizma nakončal'naâ	Sav. 1984, II, 90, № 609

Eine Wiedergabe des einstimmigen Hymnus auf dem Fünfliniensystem in Quadratnotation ist in der Ausgabe „Triod“ notnago pěnija postnaja i cvětnaja, enthalten [Reprint Chevetogne 1984: 94.]. Natürlich sind die Abweichungen hinsichtlich der Textredaktion offensichtlich, ‚vo črevě‘ statt ‚plotiju‘, ‚voznesu so slavoju‘, statt ‚slavъnъ budu‘, ‚neprestanno‘ statt ‚nemol'čěno‘. Die musikalische Linie wurde einer Bearbeitung unterzogen, da die Chomonie beseitigt ist, wobei man die Verteilung der Melodieformen auf den Text möglichst beibehalten hat (vgl. Interpunktion im Text und Kennzeichnung im Notensystem). Was die Anwendung der melismatisch verzierten Stellen anbelangt, so werden wie in den vorhergehenden Jh. die Worte ‚mati‘, ‚syna‘ und ‚bog‘ hervorgehoben, wobei es bei den beiden letzteren im Vergleich zu Koschmieders chomonischer Redaktion eine Übereinstimmung hinsichtlich der melismatischen Tonfigur gibt (vgl. Abb. 4).

Abb. 5

Пѣснь ѿ.  
 Пѣ ры — лѣи ме — нѣ ма — ти, зрѣ — ши бо  
 грѣ — вѣ, ѿ — грѣ — же бо чрѣ — вѣ безъ сѣ — ме — не за — ча — ла — ѿ — си  
 сы — на: бо — стѣ — ны бо и про — сла — влю — сѣ, и воз — не.  
 сѣ со сла — во ю не пре — стѣ — ну — га — ку бо — гъ, вѣ — ро.  
 ю и лю — бо — ви — ю чѣ — бе ли — ча — ю цркви.

Als Beispiele für eine Textausgabe der Karsamstagsliturgie, die den Usus im orthodoxen Gottesdienst auch heutzutage noch spiegelt, wurde die Ausgabe „Služby na každy den‘ strastnyja sedmicy“, die mit Genehmigung des Hl. Synods im Jahr 1929 in Warschau gedruckt worden war [Reprint Graz 1981: 265], her-



angezogen. Diese Textredaktion stimmt mit der der Gesangsausgabe aus Chevetogne [1984: 94] überein und unterscheidet sich lediglich durch die konsequente Kürzung der Nomina sacra.

Eine Übersetzung ins Deutsche nimmt z. B. Kirchhoff [1937: 160] vor: „Wehklage mir nicht, Mutter, die du im Grabe den Sohn schaust, den du jungfräulich empfangen im Schoss. Denn ich werde auferstehn und werde verherrlicht werden. Und in Herrlichkeit ohne Ende werde ich als Gott jene erhöhen, die im Glauben, die in Liebe dich preisen“.

Onasch kommentiert den Hymnus folgendermaßen: Der tote Christus führt einen Dialog mit der lebenden Gottesmutter [1968: 186].

Durch den tröstenden Hinweis auf die Auferstehung unmittelbar in der Grabesstille und Ruhe des Karsamstags und unmittelbar in tiefster Trauer um den Sohn, der freiwillig Tod und Leiden auf sich genommen hatte, und nach dem miterlittenen Schrecken über den Kreuzestod Jesu, erhält diese Passionsikone auch eine Dimension der Hoffnung, die allein aus dem Bild nicht ersichtlich ist. So wird deutlich, daß hier die Verbindung von Bild und Dichtung dieser Ikone eine zusätzliche Dimension gibt. Obwohl sie bildlich eine reine Passionsikone ist, erinnert der Hymnus bereits an die lichte Zukunft der Auferstehung. Diese Wendung ist auch für die Gottesdienste des Karsamstags typisch, hier klingt bereits die Hoffnung auf die Auferstehung an, die Wendung von der Finsternis zum Licht als dem wesentlichen Moment der österlichen Botschaft.

## Bibliografie

- Bentschev, I. / Haustein-Bartsch, E. (2000), Muttergottesikonen. Recklinghausen: Museen der Stadt Recklinghausen.
- Bock, U. (Hrsg.) (1990), Ikonen und ostkirchliches Kultgerät aus rheinischem Privatbesitz. Katalog zur Ausstellung im Schnütgen-Museum Köln.
- Bornheim, B. (2008), Die russische Haus-Ikone im Wandel der Zeit. Regenstauf: Battenberg Verlag.
- Dietz, K. / Hannick, Ch. / Lutzka, C. / Maier, E. (red.) (2016), Das Christusbild: Zu Herkunft und Entwicklung in Ost und West. Akten der Kongresse in Würzburg 16.-18.10.2014 und Wien, 17.-18. März 2015. Würzburg: Echter.
- Felicetti-Liebenfels, W. (1972), Geschichte der russischen Ikonenmalerei in den Grundzügen dargestellt. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- Felmy, K. Ch. / Haustein-Bartsch E. (red.) (1999), „Die Weisheit baute ihr Haus“. Untersuchungen zu Hymnischen und Didaktischen Ikonen. München: Deutscher Kunstverlag.
- Felmy, K. Ch. (2004), Das Buch der Christus-Ikonen. Freiburg i. Br. u.a.: Herder.
- Floros, C. (1970), Universale Neumenkunde. Band I-III. Kassel: Bärenreiter-Antiquariat.
- Gusakova, V. (2011), „He рыдай мене мати“. W: Svjataja Rus'. Bol'shaja enciklopedija russkogo naroda. Russkaja ikona i religioznaja živopis'. Tom I. Moskva, s. 867-871.
- Hannick, Ch. (2006), Das altslavische Hirmologion. Freiburg u. Br.: Weiher (Monumenta Linguae Slavice Dialecti veteris. Bd. 50).
- Hannick, Ch. (2007), Chomonie und historische Phonetik des Altrussischen. W: Lingvističeskaja polifonija. Sbornik v čest' jubileja professora R. K. Potapovoj. V. Vinogradov

- (sost.). Moskva: s. 212-221 [Лингвистическая полифония. Сборник в честь юбилея профессора Р. К. Потаповой. Виноградов В. (сост.) Москва, с. 212-221].
- Karastojanov, B. (2005), *Melodičeskie formuly znamennoho gospeva v fitnike Fedora Krest'ánina*. Wien [Карастоянов, Б. (2005), Мелодические формулы знаменного роспева в фитнике Федора Крестьянина. Вена]
- Karastojanov, B. (2008), *Popevki znamennoho gospeva. Vena*. [Карастоянов, Б. (2008), Попевки знаменного роспева. Вена.]
- Kirchhoff, K. (1937), *Die Heilige Woche*. Leipzig.
- Klangbeispiel *Blagoslovennaâ subbota. Regent bratskogo hora Valaamskogo monastyrà ierodiakon German Râbcev. Valaam 1996. 8. Ne rydaj mene mati*. [Благословенная суббота. Регент братского хора Валаамского монастыря иеродиакон Герман Рябцев. Валаам 1996.8. Не рыдай мене мати глас 6, знаменный роспев].
- Koschmieder E. (red) (1952), (1955), (1958), *Die ältesten Novgoroder Hirmologien-Fragmente*. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, NF, H. 35, 37, 45).
- Koschmieder, E. (1932), *Przyczynki do zagadnienia chomonij w hirmosach rosyjskich*. Wilno. (Instytut naukowo-badawczy Europy Wschodniej. Sekcja filologiczna. 2)
- Koscova, A. (1993), *Sjužety drevnerusskich ikon*. St. Peterburg: Iskusstvo.
- Kutschinski, St. / Petter, J. (red.) (1991), *Russische Ikonen und Kultgerät aus St. Petersburg*. Köln: DuMont.
- Millet, J. (1916), *Recherches sur l'íconographie de l' évangile au XIV XV et XVI siècles*. Paris.
- Onasch, K. (1968), *Die Ikonenmalerei. Grundzüge einer systematischen Darstellung*. Leipzig: Koehler & Amelang.
- Onasch, K. / Schnieper, A. (2007), *Ikonen. Faszination und Wirklichkeit*. München: Bassermann. Passion. Recklinghausen 1973.
- Sava, S. (1984), *Die Gesänge des altrussischen Oktoechos. Bd. I-II*. München: Musikverlag Emil Katzwichler. (NGOMA Bd. 9)
- Skrobucha, H. (red.) (1969), *Ikonen 13.-19. Jh. Haus der Kunst München 11. Oktober 1969 bis 4. Januar 1970*. Recklinghausen: Graphische Kunstanstalt Aurel Bongers.
- Skrobucha, H. (1975), *Meisterwerke der Ikonenmalerei*. Stuttgart: Graphische Kunstanstalt Aurel Bongers.
- Steingraber, E. (1985), *Die Alte Pinakothek München*. München: C.H. Beck u.a.
- Triod' notnago pëñija postnaâ i cvetnaâ. Chevotogne 1984. [Триодь нотного пения постная и цветная. Шевтогне].