

Geistliche Liederdichter zwischen Liturgie und Volkssprache

Liturgie und Volkssprache

Studien zur Rezeption und Produktion geistlicher
Lieder in Mittelalter und Früher Neuzeit

Herausgegeben von
Andreas Kraß

Band 5

Geistliche Liederdichter zwischen Liturgie und Volkssprache

Übertragungen, Bearbeitungen, Neuschöpfungen
in Mittelalter und Früher Neuzeit

Herausgegeben von
Andreas Kraß und Matthias Standke

DE GRUYTER

Die Veröffentlichung wurde gefördert aus dem Open-Access-Publikationsfonds der Humboldt-Universität zu Berlin.



ISBN 978-3-11-066678-6

e-ISBN (PDF) 978-3-11-066681-6

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-066703-5

ISSN 2367-0312



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz.

Weitere Informationen finden Sie unter <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Library of Congress Control Number: 2020934026

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2020 Andreas Kraß, Matthias Standke, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston.

Coverabbildung: Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Bibliothek, W 5233/55

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Inhalt

Vorwort — VII

Andreas Kraß, Matthias Standke

Einleitung — 1

Jessica Ammer

Geistliche Liederdichterinnen? Mechthild von Magdeburg, Mechthild von Hackeborn, Gertrud von Helfta — 13

Andreas Kraß

Leich und Sequenz. Walther von der Vogelweide als geistlicher Liederdichter — 29

Sophie Knapp

Die Gebetsstrophen des Kanzlers im Goldenen Ton – ein ‚geistliches Sangspruchlied‘? — 47

David Murray

Ein ‚volles Lied‘. Übertragung und Klang am Beispiel der geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg — 63

Wernfried Hofmeister

Kann denn Minne Sünde sein? Poetische Gratwanderungen zwischen Marien- und Frauenverehrung bei Hugo von Montfort und Oswald von Wolkenstein — 91

Eva Rothenberger

Die Performanz des Schmerzes. Poetische Inszenierungsstrategien von *passio* und *compassio* bei Oswald von Wolkenstein — 107

Britta Bußmann

Das Ich im Fokus. Sprecher-Inszenierungen in den geistlichen Liedern Oswalds von Wolkenstein — 125

Alexander Rudolph

Muscatblut, trefflich gut?

Zur Konventionalität als Interpretament mittelhochdeutscher Lyrik am
Beispiel von Muskatbluts Marienlied *Na lust reit ich* (Groote 18) — 145

Johannes Janota

Kanonische Texte in poetischer Form

Zur Versifikation von Evangelienabschnitten im Berliner Hans
Sachs-Autograph — 161

Judith Lange

**Geschichten über Lucifer im anonymen Meistergesang des fünfzehnten und
sechzehnten Jahrhunderts. Unter besonderer Berücksichtigung der Lieder in
Regenbogens ‚Langem Ton‘ — 179**

Pavlina Kulagina, Franziska Lallinger

***Ars memorativa* und Strategien der Heilssicherung in lyrischen Texten
Heinrich Laufenbergs. Drei exemplarische Lektüren — 199**

Lydia Wegener

**Sebastian Brants Übertragung des Mariengrußes *Ave, salve, gaude, vale* und
ihre Aneignung durch den Basler Kartäuser Ludwig Moser — 223**

Matthias Standke

Autorschaft im frühen Druckhymnar

Zum Selbstverständnis von Petrus Tritonius und Leonhard Kethner — 275

Index — 291

Abkürzungsverzeichnis — 299

Autorenverzeichnis — 301

Vorwort

Der vorliegende Band basiert auf der am 23. und 24. Juli 2018 an der Humboldt-Universität zu Berlin veranstalteten Tagung ‚Geistliche Liederdichter deutscher Sprache in Mittelalter und Früher Neuzeit‘. Die internationale und interdisziplinäre Tagung wurde von Jessica Ammer und Matthias Standke vorbereitet und geleitet. Die Herausgeber danken den zahlreichen Personen und Institutionen, ohne deren Unterstützung dieser Tagungsband nicht realisierbar gewesen wäre. Unser großer Dank gilt Franziska Lallinger für ihre Mithilfe bei der Vorbereitung des Bandes für die Drucklegung; sie führte die Vorkorrektur aller Beiträge durch und richtete sie für den Satz ein. Danken möchten wir dem Verlag Walter de Gruyter für die bewährte Zusammenarbeit. Wir danken der Deutschen Forschungsgemeinschaft für die langjährige Förderung des „Online-Repertoriums der mittelalterlichen deutschen Übertragungen lateinischer Hymnen und Sequenzen (Berliner Repertorium)“, in dessen Rahmen die Tagung durchgeführt wurde. Herzlicher Dank gilt der Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin für einen großzügigen Druckkostenzuschuss im Rahmen des ‚Publikationsfonds Monografien‘, der die Veröffentlichung dieses Bandes im Open Access-Format ermöglichte. Nicht zuletzt sei den Autorinnen und Autoren dieses Bandes für ihre Bereitschaft gedankt, sich an der Erforschung des Anteils geistlicher Liederdichterinnen und Liederdichter des Mittelalters und der Frühen Neuzeit an der Eindeutschung lateinischer Hymnen, Sequenzen und Antiphonen mitzuwirken.

Berlin, im November 2019

Andreas Kraß und Matthias Standke

Andreas Kraß, Matthias Standke

Einleitung

Der vorliegende Band widmet sich den geistlichen Liederdichtern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, soweit sie als Übersetzer und Bearbeiter lateinischer Hymnen und Sequenzen oder als Schöpfer liturgieartiger volkssprachlicher Lieder in Erscheinung traten.¹ Somit bietet er zugleich einen Beitrag zur Vorgesichte des deutschen Kirchenlieds bis zum Beginn der Reformation.²

1 Epochen und Milieus

Aus literaturgeschichtlicher Perspektive lassen sich drei Milieus unterscheiden, in denen volkssprachliche geistliche Lieder entstanden: seit dem frühen Mittelalter im Kloster, seit dem hohen Mittelalter am Hof und seit dem späten Mittelalter in der Stadt. Unter dem Gesichtspunkt der Autorschaft (es geht nicht um geistliche Lieder im Allgemeinen, sondern um geistliche Liederdichter im Besonderen) ist zunächst festzustellen, dass das *Kloster* eine vergleichsweise geringe Rolle spielt. Denn zwar sind seit dem frühen Mittelalter geistliche Lieder überliefert, darunter das althochdeutsche ‚Petruslied‘ und die frühmittelhochdeutschen Mariensequenzen aus Seckau und Muri. Doch sind diese Lieder, die sich eng an die Tradition der lateinischen Hymnen und Sequenzen anlehnen, anonym überliefert, zumal ihre Verfasser zunächst keinen Anspruch auf Autorschaft erhoben. Dies änderte sich in der Wende zum hohen Mittelalter, als im Zusammenhang der *höfischen* Dichtung Liederdichter mit auktorialem Selbstverständnis auftraten, die sich mit weltlichen und geistlichen Sujets zugleich befassten. Zu ihnen zählen (mit Blick auf diesen Band) in der Wende vom zwölften zum dreizehnten Jahrhundert Walther von der Vogelweide als Verfasser eines mit marianischen Motiven angereicherten Leichs, im späteren dreizehnten Jahrhundert der Kanzler als

1 Vgl. zur Gattung des geistlichen Lieds Janota: Studien; zur geistlichen Sangspruchdichtung Rosmer, zum religiösen Leich im Verhältnis zur Sequenz Apfelböck, S. 14–23, 155–192. Vgl. zu den geistlichen Liederdichtern neben den einschlägigen Artikeln im ‚Verfasserlexikon‘ die Studien von Bärnthaler, Knape, Kraß, Nemes, Poor, Ruh, Wachinger. Vgl. ferner die im Rahmen des ‚Berliner Repertoriums‘ entstandenen Sammelbände ‚Maria in Hymnus und Sequenz‘ (Hg. von Eva Rothenberger und Lydia Wegener) und ‚Hymnus, Sequenz, Antiphon‘ (Hg. von Andreas Kraß und Christina Ostermann).

2 Zur Geschichte des Kirchenlieds und der sich im fünfzehnten Jahrhundert entwickelnden Gesangbücher vgl. Fugger, Scheidgen (Hgg.), S. 3–10; Möller (Hg.), S. 5–126; Wennemuth.

Verfasser von Sangsprüchen, die sich dem geistlichen Lied annähern, im vierzehnten Jahrhundert der Mönch von Salzburg mit zahlreichen poetischen Bearbeitungen lateinischer Hymnen und Sequenzen, in der Wende vom vierzehnten zum fünfzehnten Jahrhundert Hugo von Montfort als Verfasser einiger geistlicher Lieder und in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts Oswald von Wolkenstein, zu dessen geistlichen Liedern auch zwei Übertragungen lateinischer Sequenzen zählen. Die *städtische* Tradition der geistlichen Lieddichtung setzt im fünfzehnten Jahrhundert ein. Die Brücke von der höfischen zur städtischen Dichtung schlägt die Gruppe der Meistersinger, darunter der im frühen fünfzehnten Jahrhundert in oder bei Mainz tätige Berufsdichter Muskatblut und der im sechszehnten Jahrhundert in Nürnberg wirkende Schuhmacher Hans Sachs.³ Als zweite Gruppe sind kirchliche Amtsträger zu nennen wie für das fünfzehnte Jahrhundert der Freiburger Priester und Stiftsdekan Heinrich Laufenberg, der zahlreiche geistliche Lieder verfasste, und für das sechszehnte Jahrhundert der Basler Kartäusermönch Ludwig Moser, der Lieder Sebastian Brants adaptierte, aber auch der Nürnberger Kantor Leonhard Kethner, der ein volkssprachliches Druckhymnar kompilierte. Die dritte dem städtischen Milieu zuzurechnende Gruppe wird durch Humanisten vertreten, zu denen neben dem bereits erwähnten Juristen Sebastian Brant, der in Basel als Professor und in Straßburg als Beamter wirkte, auch Petrus Tritonius (Peter Treibenraiff) zählt, ein Schüler von Konrad Celtis, der als Latein- und Musiklehrer in Wien und Südtirol tätig war und den ‚Hymnarius von Sigmundslust‘ verfasste.

Nicht nur die Milieus (Kloster, Hof, Stadt), sondern auch frömmigkeitsgeschichtliche Entwicklungen vom Mittelalter bis zur Frühen Neuzeit liefern die Rahmenbedingungen für das Schaffen der geistlichen Liederdichter, insbesondere auch für das Spannungsverhältnis von Liturgie und Volkssprache, in das sich ihr Werk einordnet. Die zentrale Frage lautet, in welchem Maße volkssprachliche Lieder liturgische Aufgaben einnehmen konnten, die traditionell den in lateinischer Sprache verfassten Hymnen, Sequenzen und Antiphonen zukam. Schon in der zweiten Hälfte des neunten Jahrhunderts stellte Otfrid von Weissenburg eine ähnliche Frage: Warum sollte die Sprache der Franken, nicht geeignet sein, das biblische Wort Gottes wiederzugeben?⁴ Die karolingische Bildungsreform hatte die Voraussetzungen und Anregungen geliefert, zentrale Glaubenstexte der christlichen Kirche auch einem volkssprachlichen Verständnis und Gebrauch zu

³ Vgl. Baldzuhn.

⁴ Vgl. Otfrids ‚Evangelienbuch‘, Buch 1, Kapitel 1, Verse 33–34: „warum sollen die Franken als einzige zurückschrecken vor dem Versuch, in fränkischer Sprache Gottes Lob zu verkünden?“

öffnen.⁵ In diesen Zusammenhang gehören volkssprachliche Fassungen des Herrengebets, des Glaubensbekenntnisses, des Taufgelöbnisses, aber auch die ‚Murbacher Hymnen‘, die das ambrosianische Hymnar mit interlinearen Glossen erschloss.⁶ Zu den frühesten Beispielen volkssprachlicher geistlicher Lieder, die sich formal eng an liturgische Vorbilder anschmiegen, inhaltlich aber eigene Akzente setzen, gehören die bereits erwähnten Mariensequenzen, die sich auf das lateinische *Ave praeclara maris stella* stützen.⁷ Sie arbeiten bereits der liturgischen Nobilitierung der Volkssprache zu, tun dies aber in einem monastischen Umfeld und ohne Anspruch auf eigene Autorschaft. Neue Impulse empfing die geistliche Lieddichtung deutscher Sprache durch das Auftreten höfischer Liederdichter seit der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, die sich nicht auf weltliche Sujets beschränkten. Deutlich lässt sich dies an den Minnesängern ablesen, die sich der Form des Leichs bedienten, um religiöse Themen zu bearbeiten, wie erstmals Heinrich von Rugge in seinem Kreuzleich (MF 96,1). Auch die Sangspruchdichtung wurde von Anfang an zur Vermittlung religiöser Inhalte genutzt; und selbst der Minnesang spielt gelegentlich, um die Apotheose der Minnedame zu unterstreichen, auf Motive der Marienverehrung an, die auch im liturgischen Lied begegnen. Im dreizehnten Jahrhundert antwortet das Vierte Laterankonzil (1215) mit seiner Verdammung der Simonie und seiner Aufforderung zum Kreuzzug auf Themen, die auch in der höfischen Lieddichtung behandelt werden. Seit dem vierzehnten Jahrhundert bringen neue, monastisch geprägte Frömmigkeitsbewegungen eine volkssprachliche Literatur hervor, die sich vermehrt den Laien zuwendet und das geistliche Lied beeinflusst. Hierzu zählen die Mystik und, nachfolgend, die *Devotio moderna*, die volkssprachliche Übersetzungen des Missale und Stundenbuchs hervorbrachten.⁸ Die Bearbeitung des Stundenbuchs mit seinen Hymnen, Sequenzen und Antiphonen entfaltete nicht nur im niederdeutschen Raum nachhaltige Wirkung, sondern griff auch auf den oberdeutschen Raum aus.⁹ Das fünfzehnte Jahrhundert, das eine „Literatur-Explosion“ erlebte,¹⁰ ist für die volkssprachliche geistliche Lieddichtung vor der Reformationszeit besonders ergiebig. Die Zahl der geistlichen Liederdichter wächst, wie die einschlägigen Editionen von Philipp Wackernagel, Hoffmann von Fallersleben und Wilhelm Bäumker zeigen, erheblich an; zugleich tritt der Meis-

5 Vgl. Fleckenstein.

6 Vgl. Sonderegger.

7 Vgl. Rothenberger.

8 Zur Mystik vgl. Köbele; zur *Devotio moderna* vgl. Iserloh.

9 Oosterman sieht sogar die geringe Zahl an eigenständigen geistlichen Lieddichtungen im norddeutschen Raum im Einfluss dieser Übersetzungen, vgl. Oosterman, S. 114–116.

10 Kuhn, S. 78.

tergesang auf den Plan. Die gesteigerte Produktivität hängt auch mit Innovationen technischer und geistesgeschichtlicher Art zusammen, zu nennen sind vor allem die Erfindung des Buchdrucks und der beginnende Humanismus.¹¹ Das frömmigkeitsgeschichtliche Bild differenziert sich weiter aus; die Volkssprache öffnet sich weiter für die Aufnahme religiöse Inhalte, die zuvor an die lateinische Sprache gebunden waren.¹² In der Wende vom fünfzehnten zum sechzehnten Jahrhundert – vom Spätmittelalter zur Frühen Neuzeit – setzen sich diese Tendenzen fort, und das Zeitalter der ‚Gutenberg-Galaxis‘ (Marshall McLuhan) und der Reformation beginnt.¹³ Der Medienwechsel von der Handschrift zum Buchdruck und die Pluralisierung der christlichen Konfessionen schaffen neue Voraussetzungen auch für die geistlichen Liederdichter. Das Tridentinische Konzil (1545–1563) reformiert die lateinische Liturgie, zugleich entwickelt sich das volkssprachliche geistliche Lied zum Kirchenlied weiter. Für geistliche Liederdichter, die sich an der liturgischen Tradition orientierten, stellt sich die Frage der Autorschaft in neuer Weise.¹⁴ Zugleich kommen zahlreiche volkssprachliche Hymnare, Lieder- und Gesangbücher, die im Medium des Buchdrucks veröffentlicht werden und oft eine konfessionelle Prägung aufweisen, dem wachsenden Bedürfnis nach geistlicher Lieddichtung nach.

Mit der Frage nach den historischen Milieus der geistlichen Lieddichtung stellt sich zugleich die Frage nach dem Geschlecht ihrer Autoren. Bislang wurden nur männliche Liederdichter genannt, doch auch die Grenzen und Chancen einer geistlichen Lieddichtung aus weiblicher Feder verdienen Aufmerksamkeit. Dieses prinzipielle Problem lässt sich, wie Jessica Ammer in ihrem Beitrag zeigt, am Beispiel der Helftaer Mystikerinnen des dreizehnten Jahrhunderts diskutieren. Sie untersucht, ob und in welcher Weise die lyrischen Werke Mechthilds von Magdeburg, Gertruds von Helfta und Mechthilds von Hackeborn als geistliche Lieder verstanden werden können und welche grundsätzliche Rolle Gesang und Musik in ihren Werken spielen. Ammer hinterfragt den in der Forschung postulierten Zusammenhang von Autorschaft und Geschlecht und lotet die Spielräume weiblicher Autorschaft und Schaffenskraft in der volkssprachlichen geistlichen Lieddichtung aus. Vor allem Mechthild von Magdeburg könne als geistliche Liederdichterin anerkannt werden, wenn man einen erweiterten, von liturgischen Vorannahmen entlasteten Liedbegriff ansetze. Für alle drei zisterziensischen, von

11 Zum Buchdruck vgl. Giesecke S. 63–207; zum Humanismus vgl. Münkler.

12 Vgl. die Sammelbände von Hamm und Lentos sowie von Schreiner; Angenendt, S. 68–86; Holzem: Wissensgesellschaft.

13 Zum Buchdruck vgl. Giesecke, S. 329–389, 499–696; Kaufmann: Mitte, S. 98–175; zur Reformation vgl. Kaufmann: Geschichte, S. 33–56, 153–182; Holzem: Volksfrömmigkeit.

14 Vgl. Robert.

der Theologie und Spiritualität Bernhards von Clairvaux geprägten Mystikerinnen gelte jedenfalls, dass sie der Musik, sowohl in Form des Gesanges als auch der instrumentalen Begleitung, eine fundamentale Mittlerrolle für die Vergegenwärtigung Gottes beimessen.

2 Höfische Liederdichter

Auf den Beitrag von Jessica Ammer folgen zwölf weitere, von denen jeweils sechs die höfischen Liederdichter und die städtischen Liederdichter in den Blick nehmen. Die Beiträge der beiden Abteilungen sind jeweils chronologisch angeordnet.

Die Reihe der Untersuchungen zu den höfischen Liederdichtern eröffnet Andreas Kraß, dessen Beitrag am Beispiel des Leichs *Walthers von der Vogelweide* wechselseitige Bezüge zwischen weltlichen und geistlichen Themen, Motiven und Formen in der volkssprachlichen Lyrik des dreizehnten Jahrhunderts aufzeigt. Walther sei insofern als geistlicher Liederdichter zu berücksichtigen, als er in seinem Leich hinsichtlich der Gattung, des Inhalts und der Form produktive Interferenzen zwischen dem weltlichen und dem geistlichen Lied herstelle. Kraß skizziert zunächst eine Formen- und Themengeschichte des frühen Leichs, die den Kreuzleich Heinrichs von Rugge (MF 96,1) und den Minneleich Ulrichs von Gutenberg (MF 69,1) einbezieht. Sodann untersucht er Walthers Leich in einem Dreischritt: als Kontrafraktur einer in den *Carmina Burana* überlieferten Sequenz (CB 60/60a), als Marienlied mit Entsprechungen in einschlägigen Mariengebeten (Arnstein) und Mariensequenzen (Seckau und Muri) und als politisches Lied, das auf die Rom- und Kirchenkritik Bezug nimmt, die Walther in seiner Sangspruchdichtung mehrfach formuliert.

Sophie Knapp beschäftigt sich mit den Interferenzen und Konkurrenzen zwischen geistlichem Lied und Meistersang am Beispiel der Gebetsstrophen des *Kanzlers* im Goldenen Ton (¹Kanz/2/1–3). In ihrer Analyse einzelner Motive und Themen sowie der formalen Komposition des Textes arbeitet sie die charakteristische „hybride Verfasstheit des Liedes“ heraus. Einerseits weisen die drei untersuchten Strophen bereits formale und inhaltliche Bezüge zum Meistersang auf, insofern sie Bare ausprägen und der laikalen Katechese und Paränese dienen. Andererseits stellen die in einem Sangspruch-Ton verfassten Strophen den auktorialen Selbstanspruchs des Kanzlers aus. An dieser Hybridität zeigt sich zweierlei: bezogen auf den Autor ein Prozess des Ausprobierens und Selbstfindens, bezogen auf das volkssprachliche geistliche Lied die Entstehungsbedingungen einer neuen Gattung.

David Murray plädiert anhand der geistlichen Lieder des *Mönchs von Salzburg* für die Berücksichtigung der in der Literaturwissenschaft oftmals vernachlässig-

ten Kategorie des Klangs. Er analysiert die mit einstimmiger Melodie überlieferten Lieder des Mönchs und zeigt, dass fehlendes Interesse an spätmittelalterlicher Monophonie auch in der Musikwissenschaft zur Vernachlässigung der betreffenden Lieder führte. Das geistliche Lied sei als musikalisch-textliches Gesamtkunstwerk zu begreifen, dessen Melodie über sinnstiftendes Potential verfügte. Dies führt Murray an drei exemplarischen Fällen vor. Zunächst untersucht er das Lied *Ave bis grüßt megdlich forme* (G 5), eine Übertragung der abecedarischen Sequenz *Ave virginalis forma* (AH 54, 243), deren Klang, Text und Melodie sich so eng an die lateinische Vorlage anlehnen, dass man von einer phonetischen Positionalität der Vokale sprechen könne. Als zweites Beispiel dient das Lied *Sälig sei der selden zit* (G 17), eine Kontrafaktur auf die Sequenz *Mundi renovatio* (AH 54, 148), und als drittes das Lied *Maria pis gegrüsset* (G 12), das sich auf weltliche Lieder Gottfrieds von Neifen (*Seht an die heide*; KLD 15, XX) und Wernhers von Hohenberg (*Mich jâmert ûz der mâze*; SMS XXVI, 4) bezieht. Die Beispiele belegen die Innovationskraft und Kreativität des Mönchs von Salzburg, dessen ‚volle Lieder‘ in ihrem Zusammenspiel von Text und Melodie betrachtet werden müssen.

Die nächsten drei Beiträge widmen sich *Oswald von Wolkenstein*. Wernfried Hofmeister untersucht das Changieren von Oswalds geistlichen Liedern zwischen dem Lob der Minnedame und dem Preis der Gottesmutter. Er analysiert die betreffenden Kippeffekte anhand von sieben Liedern Oswalds von Wolkenstein, die ein doppeltes Sinnangebot eröffnen, indem sie diesseitige erotische Erwartung in jenseitiges Glücksbegehren verwandeln. Hofmeister zeigt, dass Oswald in den mariologischen Kontroversen seiner Zeit einen immakulistischen Ansatz vertritt. An den Marienliedern des Wolkensteiners (Kl. 12, 18, 34, 37) führt er vor, dass der Kippeffekt als poetologisches Konzept zu verstehen sei. Auf dieser Grundlage erhärtet er die mariologische Lesart von drei weiteren Liedern (Kl. 118, 81, 107), die in der Forschung bislang nicht eindeutig als Marienlieder gelesen wurden. In einem abschließenden Vergleich mit zwei Liedern *Hugos von Montfort* (Nr. 1, 13), die sich auf ein mariologisches Sinnangebot beschränken, bestätigt Hofmeister, dass die poetologische Strategie des Kippeffekts als autorspezifische Geste Oswalds von Wolkenstein gelten könne.

Eva Rothenberger untersucht Oswalds in der Forschung noch wenig berücksichtigtes Marienlied *Hört zu* (Kl. 114) unter poetologischen Gesichtspunkten. Das Lied erlaube den Rezipientinnen und Rezipienten die meditative Vergegenwärtigung eines vergangenen Heilsgeschehens, nämlich der Passion Christi. Oswald setze Apostrophen, Metaphern und Analogien ein, um, den Stationen des Leidensweges folgend, das Mitleiden Marias beim Anblick ihres gemarterten Sohnes emotional nachvollziehbar zu gestalten. Dabei achte Oswald streng auf die Einheit von Inhalt und Form der verwendeten Stollenstrophen, um die Spiegelung zwischen der *passio* des Gottessohns und der *compassio* der Gottesmutter zu

stützen. Die Überlieferung markiere diesen Zusammenhang, indem Beischriften die Lieder Kl. 114 (*Compassio beate virginis Marie*) und Kl. 111 (*Passio domini nostri Christi*) aufeinander beziehen.

Britta Bußmann untersucht in Oswalds geistlichen Liedern die Stellung der Sprecher-Instanz zwischen Autobiographie und Rollenspiel. An Fallbeispielen entwickelt sie eine vierfache Typologie. Das Lied *Gracias* (Kl. 15) repräsentiert den ersten Typ, in dem ein kollektives Wir spreche, aber zugleich eine punktuelle Ich-Position hervortrete, die, als Exponent der Gemeinschaft, den Rezipientinnen und Rezipienten persönliche Teilhabe am kollektiven Nachvollzug des Heilgeschehens erlaube. Im zweiten Typ, den Bußmann am Wecklied *Es leucht durch grau die fein lasur* (Kl. 34) illustriert, dominiere hingegen ein Ich, das als ‚Hohlform‘ und Leerstelle der individuellen Identifikation der Rezipientinnen und Rezipienten Vorschub leiste. Der dritte, am Beispiel des Weihnachtslieds *In Suria ain braiten hal* (Kl. 35) entwickelte Typus inszeniere ein ‚Sangspruch-Ich‘, das heißt eine dominante Ich-Position, die einer textinternen Zuhörerschaft beratend und belehrend gegenübertrete. Am Beispiel des Liedes *Ain anefangk* (Kl. 1) konturiert Bußmann als vierten Typus das ‚biographisch konkretisierte Ich‘, das durch reale oder fingierte Bezugnahmen auf die eigene Lebensgeschichte die Grenze zwischen Sänger und Sprecher verwische.

3 Städtische Liederdichter

Die ersten drei Beiträge, die sich mit städtisch geprägten Liederdichtern befassen, stellen den Meistergesang in den Mittelpunkt. Alexander Rudolph hinterfragt in seinem *Muskatblut* gewidmeten Beitrag die Bewertung spätmittelalterlicher Dichter anhand der pauschalisierenden Opposition von Kreativität und Konventionalität. Vielmehr könne die Analyse von einer dialektischen Zuordnung dieser Parameter profitieren. Eine textnahe Untersuchung des Marienlieds *Na lust reit ich* (Groote 18) zeigt, dass es auf die Aktualisierung von bereits Bekanntem angelegt sei. Die Originalität eines Verfassers erweise sich gerade in der spezifischen Ausprägung des Konventionellen. So kombiniere *Muskatblut* in diesem Lied topische Elemente der Minnelyrik und des Marienpreises in einer Weise, die das Publikum in das Textgeschehen einbeziehe, um es von der Diesseits- zur Jenseitsorientierung umzulenken.

Johannes Janota stellt die innovative Gattung der Bibelversifikation vor, die bereits in vorreformatorischer Zeit ihren Anfang nahm, aber erst von *Hans Sachs* zu einem eigenständigen Liedtypus reformatorischer Prägung ausgeformt wurde. Um das spezifische Profil der Bibelversifikationen dieses Meistersingers zu analysieren, vergleicht er sie mit einer Sammlung vorreformatorischer Bibelversifi-

kationen, die im Berliner Hans Sachs-Autograph (mgq 414) überliefert sind. Leitender Gesichtspunkt der vergleichenden Analyse ist die Nähe zum Bibeltext, die für die (nach)reformatorischen Bibelversifikationen verbindlicher Maßstab ist. Die Lieder der Berliner Sammlung bestätigen nicht nur, dass schon vor Luthers Bibelübersetzung volkssprachliche Versifikationen kanonischer Bibeltexte denkbar waren, sondern sie bezeugen in ihrem heterogenen Verhältnis von Bibel- und Autortext auch einen produktionsästhetischen Prozess, der schließlich in den nachreformatorischen Liedtypus mündet.

Judith Lange untersucht die literarische Funktionalisierung der in der klerikalen Theologie und laikalen Frömmigkeit gleichermaßen relevanten Figur des Teufels im Rahmen der heftigen Auseinandersetzung um die Rechtfertigungslehre im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert. Diskutiert wurde die Frage nach der diesseitigen Macht des Teufels als Verkörperung des Bösen und der daraus resultierenden Entschuldbarkeit menschlicher Sündhaftigkeit. Nach einem Blick in die biblische und patristische Tradition untersucht Lange, ausgehend vom Stichwortregister des Repertoriums der Sangsprüche und Meisterlieder, die Unterscheidung von Teufel, Satan und Luzifer im Meistersang. Während der ‚Teufel‘ ein Oberbegriff zu sein scheint, findet ‚Satan‘ vorrangig allegorische Verwendung. ‚Lucifer‘ ist häufig mit dem Narrativ seiner Empörung gegen Gott, seiner Vertreibung aus dem Himmel und seinem Sturz in die Hölle verknüpft. Es zeigt sich, dass für diese Differenzierungen jene Lieder, die im heilsgeschichtlich geprägten Langen Ton *Regenbogens* verfasst wurden, von besonderer Bedeutung sind. Indem der Meistersang den Teufel als ohnmächtig gegenüber der Allmacht Gottes darstellt, hält er den Gläubigen ihre Verantwortlichkeit für die eigenen Sünden vor Augen.

Die letzten drei Beiträge wenden sich klerikal bestimmten Autoren und Redaktoren im städtischen Raum zu. Pavlina Kulagina und Franziska Lallinger untersuchen die geistlichen Lieder des Freiburger Priesters *Heinrich Laufenberg* im Kontext der zeitgenössischen Laienfrömmigkeit und der auf sie reagierenden Frömmigkeitstheologie. Sie skizzieren die frömmigkeitstheologischen Strategien der *Ars memorativa* und *Ars meditativa* und zeigen, dass die mit ihnen verbundenen Memorialtechniken auf wiederholender Aneignung visuell und topologisch organisierter Inhalte beruhen. Am Beispiel der Lieder *Gedenk, maria, maget vin* (WKL 713), *Puer natus ist vns gar schon* (WKL 777) und *Frow, muter, magt, gebererin* (WKL 737) wird deutlich, dass Laufenberg die betreffenden Memorialtechniken poetisch umsetzt. Dabei bedient er sich einer Vielzahl von Mitteln, zu denen imaginierte Prozessionen und Pilgerfahrten zählen, aber auch Wort- und Motivwiederholungen, der Einsatz von Akrosticha, die Verwendung von Memento-Gebeten und die Hybridisierung liturgischer und profaner Feste. So erlaubt

die Analyse der Lieder die Rekonstruktion einer frömmigkeitstheologisch motivierten Poetik, die Laufenberg als Liederdichter ein spezifisches Gepräge verleiht.

Lydia Wegener untersucht, wie der Basler Mönch *Ludwig Moser* eine Hymnenübertragung des Humanisten *Sebastian Brant* adaptierte, nämlich seine volkssprachliche Fassung des als *Crinale* bezeichneten marianischen Hymnus *Ave, salve, gaude, vale* (AH 3,2). Zu diesem Zweck nimmt sie drei Textstufen in den Blick: die als Autograph überlieferte Originalfassung von Brant, die ebenfalls in einem Brant-Autographen überlieferte Fassung mit handschriftlichen Anmerkungen Mosers sowie die auf Moser zurückgehende Druckfassung. Zunächst skizziert sie die Nähe beider Autoren, die sowohl in ihren gemeinsamen Beziehungen zur Basler Kartause, als auch in der geteilten Vorliebe für marianische Themen und Motive zum Ausdruck kommt. Sodann stellt Wegener den lateinischen Ausgangstext näher vor, nämlich besagtes *Crinale B.M.V.* aus der Feder Konrads von Haimburg. So gerüstet, klärt Wegener die offenen Forschungsfragen zur volkssprachlichen Aneignung des lateinischen Liedes durch Brant sowie zur Adaptation seiner Bearbeitung durch Moser. Sie zeigt das originäre Profil von Mosers Druckfassung auf und verdeutlicht an diesem Beispiel ein typisches Problem geistlicher Liederdichter jener Zeit, nämlich die konfliktreiche Spannung zwischen monastischem Demutsideal und humanistischem Selbstdarstellungsanspruch.

Matthias Standke nimmt die bisher kaum erforschte Gattung des Druckhymnars in den Blick und untersucht sie am Beispiel des ‚Hymnarius von Sigmundslust‘ des *Petrus Tritonius* sowie des von *Leonhard Kethner* übertragenen ‚Zistersienserhymnars‘. Er wendet den von Matías Martínez vorgeschlagenen Begriff ‚konzeptueller Autorschaft‘ auf die kompilierende Gattung des Hymnars an und fragt nach dem poetischen Selbstverständnis, das in der Übersetzungsleistung der geistlichen Liederdichter aufscheint. Nach einer typologischen Gattungsskizze gelangt er zu zwei zentralen Thesen. Die erste lautet, dass Petrus Tritonius in Anlehnung an seine Konrad Celtis gewidmete metrische Lehrschrift *Melopoiae* vor allem die antiken Versmaße anhand der volkssprachlichen Hymnen vermitteln wollte. Die abschätziige Bewertung der Hymnenübersetzungen des Tritonius in der rezenten Forschung verkenne somit das holistische Sprachverständnis des frühhumanistischen Autors und Übersetzers. Für die Humanisten seien nicht der Wortakzent, sondern die Quantitäten entscheidend gewesen und so habe Tritonius selbst scholastische Dichter wie Thomas von Aquin ‚verbessert‘. Die zweite, auf Kethners *Zisterzienserhymnar* bezogene These lautet, dass konzeptuelle Autorschaft gerade im Kontext interkonfessioneller Konflikte auftrete. Verfasser wie Kethner banden reformatorische Hymnenübersetzungen in die fingierte Tradition eines volkssprachlichen Ordenshymnars ein. So erlauben

beide Druckhymnare Einblicke in Transformationen religiöser Wissensbestände, die veränderten Gebrauchskontexten und Frömmigkeitskulturen dienen.

Literaturverzeichnis

- Angenendt, Arnold: Grundformen der Frömmigkeit im Mittelalter. München 2003 (Enzyklopädie deutscher Geschichte 68).
- Apfelböck, Hermann: Tradition und Gattungsbewusstsein im deutschen Leich. Tübingen 1991 (Hermaea 62).
- Baldzuhn, Michael: Vom Sangespruch zum Meistersang. Untersuchungen zu einem literarischen Traditionszusammenhang auf der Grundlage der Kolmarer Liederhandschrift. Tübingen 2002 (MTU 120).
- Bärnthaler, Günther: Übersetzen im deutschen Spätmittelalter. Der Mönch von Salzburg, Heinrich Laufenberg und Oswald von Wolkenstein als Übersetzer lateinischer Hymnen und Sequenzen. Göppingen 1983 (GAG 371).
- Fleckenstein, Josef: Art. ‚Bildungsreform Karls des Großen‘. In: LMA 2 (1983), Sp. 187–189.
- Fugger, Dominik, Andreas Scheidgen (Hgg.): Geschichte des katholischen Gesangbuchs. Tübingen 2008 (Mainzer Hymnologische Studien 21).
- Giesecke, Michael: Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien. Frankfurt a.M. 1998.
- Hamm, Berndt und Thomas Lentes: Spätmittelalterliche Frömmigkeit zwischen Ideal und Praxis. Tübingen 2001 (Spätmittelalter und Reformation, Neue Reihe 15).
- Holzem, Andreas: Art. ‚Volksfrömmigkeit V. Röm.-kathol. Kirche (Reformationszeit –Neuzeit)‘. In: TRE 35 (2003), S. 234–240.
- Holzem, Andreas: Die Wissensgesellschaft der Vormoderne. Die Transfer- und Transformationsdynamik des ‚religiösen Wissens‘. In: Die Aktualität der Vormoderne. Epochenentwürfe zwischen Alterität und Kontinuität. Hg. von Klaus Ridder, Steffen Patzold. Berlin 2013 (Europa im Mittelalter 23), S. 233–265.
- Erwin Iserloh: Art. ‚Devotio moderna‘. In: LMA 3 (1986), Sp. 928–930.
- Janota, Johannes: Studien zu Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter. München 1968 (MTU 23).
- Kaufmann, Thomas: Geschichte der Reformation in Deutschland. Berlin 2016.
- Kaufmann, Thomas: Die Mitte der Reformation. Eine Studie zu Buchdruck und Publizistik im deutschen Sprachgebiet, zu ihren Akteuren und deren Strategien, Inszenierungs- und Ausdrucksformen. Tübingen 2019 (Beiträge zur historischen Theologie 187).
- Köbele, Susanne: Bilder der unbegriffenen Wahrheit. Zur Struktur mystischer Rede im Spannungsfeld von Latein und Volkssprache. Tübingen, Basel 1993 (Bibliotheca Germanica 30).
- Knape, Joachim: Dichtung, Recht und Freiheit. Studien zu Leben und Werk Sebastian Brants 1457–1521. Baden-Baden 1991 (Saecula Spiritalia 23).
- Kraß, Andreas: *Mittit ad virginem*. Die Bearbeitungen der Mariensequenz durch den Mönch von Salzburg, Oswald von Wolkenstein und Heinrich von Laufenberg. In: Maria in Hymnus und Sequenz. Interdisziplinäre mediävistische Perspektiven. Hg. von Eva Rothenberger, Lydia Wegener. Berlin, Boston 2017 (Liturgie und Volkssprache 1), S. 193–219.

- Kraß, Andreas, Christina Ostermann (Hgg.): Hymnus, Sequenz, Antiphon. Fallstudien zur volkssprachlichen Aneignung liturgischer Lieder im Deutschen Mittelalter. Berlin, Boston 2019 (Liturgie und Volkssprache 3).
- Möller, Christian: Kirchenlied und Gesangbuch. Quellen zu ihrer Geschichte. Ein hymnologisches Arbeitsbuch. Tübingen 2000 (Mainzer Hymnologische Studien 1).
- Münkler, Marina: Volkssprachlicher Früh- und Hochhumanismus. In: Die Literatur im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Hg. von Marina Münkler und Werner Röcke. München 2004 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart 1), S. 77–96.
- Nemes, Balázs J.: Das Lyrische Œuvre von Heinrich Laufenberg in der Überlieferung des 15. Jahrhunderts. Untersuchungen und Editionen. Stuttgart 2015 (ZfDA, Beihefte 22).
- Oosterman, Johan: De gratie van het gebed. Overlevering en functie van Middelnederlandse berijmde gebeden. Amsterdam 1995 (Nederlandse literatuur en cultuur in de middeleeuwen 12).
- Otfrid von Weißenburg: Evangelienbuch. Auswahl. Althochdeutsch/Neuhochdeutsch. Hg., übersetzt und kommentiert von Gisela Vollmann-Profe. Stuttgart 1987.
- Poor, Sara S.: Mechthild of Magdeburg and Her Book. Gender and the Making of Textual Authority. Pennsylvania (US) 2004.
- Rosmer, Stefan: Die Tradition des geistlichen Sangspruchs und seine Gestalt um 1300. In: Sangspruchdichtung um 1300. Akten der Tagung in Basel vom 7. bis 9. November 2013. Hg. von Gert Hübner, Dorothea Klein. Hildesheim 2015 (Spolia Berolinensia 33), S. 307–330.
- Rothenberger, Eva: *Ave praeclara maris stella*. Poetische und liturgische Transformationen der Mariensequenz im deutschen Mittelalter. Berlin, Boston 2019 (Liturgie und Volkssprache 2).
- Rothenberger, Eva, Lydia Wegener: Maria in Hymnus und Sequenz. Interdisziplinäre mediävistische Perspektiven. Berlin, Boston 2017 (Liturgie und Volkssprache 1).
- Ruh, Kurt: Geschichte der abendländischen Mystik. 4 Bände. München 1993.
- Schreiner, Klaus: Laienbildung als Herausforderung für Kirche und Gesellschaft. Religiöse Vorbehalte und soziale Widerstände gegen die Verbreitung von Wissen im späten Mittelalter und in der Reformation. In: Zeitschrift für historische Forschung 11 (1984), S. 257–354.
- Schreiner, Klaus: Laienfrömmigkeit im späten Mittelalter. Formen, Funktionen, politisch-soziale Zusammenhänge. München 1992 (Schriften des Historischen Kollegs, Kolloquien; 20).
- Sonderegger, Stefan: Art. ‚Murbacher Hymnen‘. In: VL² 6 (1987), Sp. 804–810.
- Wachinger, Burghart: Der Mönch von Salzburg. Zur Überlieferung geistlicher Lieder im späten Mittelalter. Tübingen 1989 (Hermaea 57).
- Wennemuth, Heike: Vom lateinischen Hymnus zum deutschen Kirchenlied. Zur Übersetzung und Rezeptionsgeschichte von *Christe qui lux es et dies*. Tübingen 2002 (Mainzer Hymnologische Studien 7).

Jessica Ammer

Geistliche Liederdichterinnen? Mechthild von Magdeburg, Mechthild von Hackeborn, Gertrud von Helfta

1 Einleitung

Die Frage nach dem Gattungsprofil mittelhochdeutscher Liedlyrik wäre ganz sicherlich nicht vollständig gestellt, würde der Bezug auf die weiblichen Vertreterinnen der Zunft fehlen. Das geistliche Lied, und zwar innerhalb der Liederdichtkunst des mittelhochdeutschen Sprachraums dasjenige, das seine formale und inhaltliche Gestalt aus dem christlichen Glaubensmythos und der religiösen Selbstvergewisserung bezieht, ist im Mittelalter (und diese Feststellung wirkt zunächst wie eine Selbstverständlichkeit) eine der vielen Domänen der Männer, die ihr inneres Schauen und religiöses Bestreben zum Ausdruck bringen. Dazwischen nach ähnlichen oder ebenbürtigen Werken von Frauen zu suchen, ist eine diffizile Aufgabe, die letztlich zu der Einsicht führt, dass lediglich sieben bis acht Prozent des auf uns gekommenen geistlichen Liedguts aus der Feder von Dichterinnen stammen (was auch die entsprechende Verteilung der Beiträge in diesem Band nahelegt).

Ob allerdings die Helftaer Mystikerinnen Mechthild von Magdeburg (um 1207–1282), Mechthild von Hackeborn (1241–1299) und Gertrud von Helfta (‚Gertrud die Große‘, 1256–1302) unter gattungstypologischem Aspekt ohne weiteres als ‚Dichterinnen geistlichen Liedgutes‘ bezeichnet werden können, ist noch keineswegs ausgemacht und soll in den folgenden Ausführungen näher untersucht werden.

Wie zu zeigen ist, ergibt sich die Zugehörigkeit der drei genannten Dichterinnen zum Gattungskreis der geistlichen Liederdichter allerdings aus einigen für das mittelalterliche Dichten in Liedform charakteristischen Anhaltspunkten, und zwar sowohl in sprachlich-formaler wie auch in inhaltlich-konzeptioneller Hinsicht. Sie ergibt sich insbesondere aus einem maßgeblichen topographischen Bezugspunkt: Das Wirken aller Mystikerinnen bezieht sich auf Bernhards von Clairvaux Spiritualität, wie sie im Zisterzienserinnenkloster St. Marien in Helfta seit dessen Gründung 1258 gelebt wurde. Dieser bei Mansfeld in Sachsen-Anhalt gelegene Ort war zugleich der historische Lebensmittelpunkt und Hauptwirkungsort der drei Dichterinnen. Das provoziert zu der Frage nach Verwandt-

schaften in der christlich-mystischen Dichtungstradition des Liedes. Hierzu einige vorläufige Beobachtungen.

Gertrud von Helfta, die aufgrund ihres Wirkens als ‚Gertrud die Große‘ verehrt wird, ist als Jüngste in den Orden eingetreten. Nach ihrer im Alter von fünf Jahren begonnenen Ausbildung in der Klosterschule trat sie zum frühestmöglichen Zeitpunkt das Noviziat an. Der Grad ihres Kenntniserwerbs in theologischen und humanwissenschaftlichen Gebieten sowie den *artes liberales* wird als ungewöhnlich umfangreich und profund beschrieben. Doch wegen einer spirituellen Krise, die sie im Alter von 26 Jahren durchlebte, ließ sie sich von der rein intellektuellen Kontemplation abwenden und ganz einem tief empfundenen christlichen Mystizismus widmen. Ihre literarische Tätigkeit gipfelt in den Hauptwerken *Exercitia spiritualia* und *Legatus divinae pietatis*, die, zum großen Teil von den Mitschwestern niedergeschrieben, als Diktate oder aufgefangene Formulierungen von Eingebungen zu verstehen sind. Da sie auch lange den klösterlichen Chor leitete, ist es nicht verwunderlich, dass die Musik und darin insbesondere der Gesang und die menschliche Stimme einen großen Teil der Motive bereitstellen, auf die sich Gertrud immer wieder bezieht.

Auch für Mechthilds von Hackeborn Leben und Werk spielte Musik eine entscheidende Rolle. Als jüngere Schwester des damaligen Konventsoberhauptes Gertrud (nicht zu verwechseln mit der o. g. Gertrud der Großen) kam sie – nach einem Besuch ihrer Schwester in Helfta überaus beeindruckt, aber gegen den elterlichen Willen – bereits mit sieben Jahren zum Konvent. Ihr Gesang und ihre Stimme trugen ihr den Beinamen einer ‚Nachtigall Gottes‘ ein. So wird sie früh der Liedform begegnet sein. Auf sie ist der *Liber specialis gratiae* zurückzuführen, der wohl vor allem dadurch entstehen konnte, da Gertrud und mindestens eine weitere Mitschwester Mechthilds Gebete und Eingebungen, ihre Gedanken und Visionen niederschrieben und so für die Nachwelt erhielten. Ihre rein subjektive Spiritualität und Mystizität stehen wie bei Mechthild von Magdeburg in der Tradition Bernhards von Clairvaux.

Mechthild von Magdeburg, die (ab ca. 1270 und ohne Kanonisierung) bis zu ihrem Tod 1282 als Mitschwester der beiden vorgenannten Mystikerinnen ebenfalls in Helfta lebte, nimmt zwischen diesen und den männlichen Verfassern geistlichen Liedgutes insofern eine Sonderstellung ein, als sie sich der mittelniederdeutschen Sprache bediente. Als Begine war sie zwar nicht einem Kloster verpflichtet, doch war ihr von ihrem Beichtvater angeraten worden, ihre vielfachen mystischen Erfahrungen niederzuschreiben, die dann in dem Werk *Vom fließenden Licht der Gottheit* ihren Niederschlag fanden. Mit ihrem während des Lebens als Begine begonnenen Wüten gegen ihre eigene Leiblichkeit, daneben ihrer hohen Sprach- und Dichtkunst sowie dem daraus entstandenen, verschiedenste Textgattungen umfassenden Werk gilt sie spätestens seit dem Aufkommen

einer sog. ‚feministischen Mediävistik‘ im zwanzigsten Jahrhundert als bedeutende Vertreterin eines von Frauen getragenen Mystizismus und von Heilserwartungen geprägten Christentums.¹ Das Werk wendet sich in innigsten Liebesbekundungen und höchster religiöser, individuell geprägter Inbrunst an die göttlichen Kräfte und Verheißungen, vor denen die irdischen Leiden und Nöte verblasen. Sublimierte, auf den unerreichbaren Liebesakt mit dem göttlichen Geliebten (Jesus) gerichtete sexuelle Phantasien lassen das Werk dazu als ein Beispiel hocherotischer Dichtung wirken.

Damit ist zugleich die Frage aufzuwerfen, inwieweit Mechthilds Heils- und Erlösungsphantasien einer bestimmten Gattung zuzuordnen sind. So wird das *Fließende Licht* sicher nicht zu Unrecht der mittelhochdeutschen Gesangslyrik, und zwar darin der Minneliryk als der größten Gruppe subsumiert. Doch wesentlicher ist die Beobachtung, wie Mechthilds Dichtkunst die Minne in Jenseitserwartung transformiert, also das sinnliche Erlebnis (etwa einer Liebesnacht mit Jesus) zu inbrünstigem Ewigkeitsverlangen werden lässt. Das *Fließende Licht* nimmt damit innerhalb der mittelalterlichen Liebeslieddichtung eine herausragende Stellung ein. Es bezieht sich einerseits sozialetisch und kulturell auf die Konzeptionen des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts, lässt aber die durchaus asketischeren Ansätze der vorangegangenen Jahrhunderte noch durchscheinen. In der ‚Hochzeitskammer des Jenseits‘ sind diese Sehnsuchtsorte vereint, Zeilen wie „Ich stürbe gern aus Minne“ (1942 vertont von Johann Nepomuk David) beweisen die Versuche, Hingabe und Verzicht, (ungelebtes) sexuelles Verlangen und Jenseitsstreben zu vereinigen. Das Werk geht damit und in vielen weiteren Teilen deutlich über die Tradition geistlicher bzw. liturgischer Texte hinaus und schafft einen eigenen Wirkungsraum.

Wenn man überhaupt von so etwas wie einer ‚Norm‘ sprechen möchte, so zeigt sich, dass ‚geistliche Dichtung‘ durchaus von Form und Inhalt her an kirchliche und liturgische Anforderungen oder Vorgaben gebunden ist. Diese beginnen sich nun aber zugunsten einer Lieddichtungsform zu verändern oder aufzulösen, die in der Nachfolge der von Bernhard von Clairvaux formulierten Prototypen steht und vor allem von den oben genannten Protagonistinnen im Helftaer Kloster weiterentwickelt wurde.

Dabei liegen die Veränderungen auf der Hand, denn die theologisch-ontologische Glücksverheißung im Jenseits (im Sinne eines Dogmas) wird im *Fließenden Licht* zu einem das rein theoretische Glaubenskonstrukt überstrahlenden inneren Erlebnisraum einer einzelnen Person, die selbst das Zentrum der geistig-

¹ Es sei in diesem Zusammenhang verwiesen auf die Arbeiten von Ingrid Bennewitz, 1989, 1993 (siehe Literaturverzeichnis).

mystischen Schau ist und sich individuell zu eigenen Glaubensbereichen bekennt. So erscheint es nur zu verständlich, dass das Lied die persönliche, innere Stimme des lyrischen Subjekts erklingen lässt – ein Minnesang im Dienst christlichen Frömmigkeitsempfindens. Dieser Gehalt erneuert und verstärkt den Jenseitsglauben durch das Hinzutreten dessen, was die Begriffe von Emotionalität, Subjektivität und ‚persönlicher Betroffenheit‘ in heutigem Sinne bedeuten würden. Die geistliche Liederdichtung übernimmt diese Ausdrucksformen zunehmend.

Die drei Schwestern aus dem Kloster Helfta sind aber nicht die einzigen Frauen, die sich innerhalb des Klosterlebens literarisch äußerten. Durch Anschlüsse und Zusammenlegungen waren im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert viele Frauenklöster zu den Dominikanerinnen, andere, etwa 40 Clarisinnenklöster, zu den Franziskanerinnen gegangen. Nonnenbücher, insbesondere der Dominikanerinnen, gewähren Einblicke in Berichte von Ekstasen und Visionen, z. B. aus dem Kloster Engelthal die Schrift *Büchlein von der Gnaden Überlast*, in der berichtet wird, dass die Nonnen am ersten Advent nach der Inkorporierung des Klosters (1248) mit ihrer Sangmeisterin, der *unmenschlich schon* und herrlich singenden Hailrat, *nach dem orden* (also Latein) gesungen hätten; jedoch am vierten Advent *sank sie teutsch und sank so unmenschlich wol, daz man brufet, sie sunge mit engelischer stimme*.² Infolge dieses Eindrucks seien die Nonnen *von grozer andaht sinnelos* geworden und *vilen nider als die toten und lagen also biz sie alle wider zu in selber komen*.³ Ebenso zu erwähnen wäre das Tösser Schwesternbuch mit den Lebensbeschreibungen von neununddreißig Schwestern (um 1340) der Dominikanerin Elsbeth Stigel, die mit dem Mystiker Heinrich Seuse in freundschaftlicher somit persönlicher Verbindung stand. Nicht nur reine Lebensbeschreibungen von Mitschwestern, sondern auch deren Offenbarungen und der Gewinn oder Verlust von göttlichen Gnadenerweisen sind darin thematisiert.⁴

Anders als bei diesen rein erzählenden Texten spielt die Liedform beim Ausdruck mystischen Erlebens eine weit größere Rolle. Als Dichtungen unterschieden sich die liedhaften Texte nicht nur von den Predigten, der Scholastik oder der kanonisierten Mystik, sondern sie blieben Ausdrucksform der Gesinnung in Frauenklöstern, deren Interessen denen der Bettelorden entsprachen und die einen gemeinsamen religiösen Gehalt, einen gemeinsamen geistlichen Kern formulierten.

2 Der Nonne von Engelthal *Büchlein von der Gnaden Überlast* (ed. Schröder), S. 6f.

3 Koldau, S. 598.

4 Vgl. hierzu den Artikel im Verfasserlexikon von Alois M. Haas.

Die Stellung der Frau im Mittelalter ist immer wieder Thema von Untersuchungen kultureller und soziologischer Art. Studien zur Differenzierung der Geschlechter legen Fragen danach nahe, welchen Weg die Gesellschaften zwischen Macht, Verehrung und Anerkennung von Frauen auf der einen Seite und der vermeintlichen Misogynie und Unterdrückung des weiblichen Geschlechtes und seiner Leistungen auf der anderen Seite gegangen sind. Das Klosterleben gilt als diejenige Sozialgestalt, in der nicht nur räumliche Geschlechtertrennung, sondern auch völlige Abstinenz im Zölibat als geradezu religiös geboten erscheint und damit als dessen charakteristischster Kern eines solchen Lebens einzuhalten ist. Daraus ergeben sich je völlig getrennte Erlebensbereiche, die das weibliche Mystikertum begünstigten. Nimmt man zugleich an, dass in allen Gebieten des sozialen, kulturellen und geistigen Lebens Männer dominierten, so rückt die Frage nach den Wirkungsmöglichkeiten von Frauen genauso in den Fokus, was durchaus auch heute noch geschehen mag. Die diesbezüglichen Studien dienen einem unverzichtbaren Vorverständnis der Zusammenhänge, die in diesem Aufsatz auf die Betrachtung der nachgelassenen literarischen Erzeugnisse der drei Mystikerinnen von Helfta bezogen werden sollen. Die Bedeutung des Liedes und der Musik in den Werken der Mystikerinnen und deren Beziehung zu den Liedern, den Hymnen und zur Musik überhaupt sollen dabei gleichermaßen betrachtet werden.⁵

Gibt es ‚geistliche Liederdichterinnen‘? So lautet die eingangs gestellte Frage, und sie impliziert die Schwierigkeit einer Einordnung mystischen Sprechens in den Kontext des ‚Dichtens‘ im Mittelalter. Eine solche Einordnung würde schließlich auch bedeuten, den Frauen die Bezeichnung der ‚Dichterin‘ zuzugestehen. Daher soll hier zunächst der semantischen Bestimmung dieser Termini Raum gegeben werden.

2 Die Frage nach dem Autor

Die Frage nach ‚Autor‘ und ‚Autorschaft‘ im Mittelalter bzw. in mittelalterlichen Texten wurde bereits auf die verschiedensten Weisen untersucht, und die Diskussion darüber ist noch keineswegs als abgeschlossen zu betrachten. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko haben die wichtigsten Auffassungen und Verwendungsweisen des Autorbegriffs zusammenge-

⁵ Einen guten Überblick mit grundlegender und weiterführender Literatur bietet neben Koldau z. B. *The Cambridge Companion to Medieval Women's Writing* (2003).

stellt.⁶ Ihre Modelle umfassen (1) Inspiration, (2) Kompetenz, (3) Autorität, (4) Individualität, (5) Stil, (6) Intention und (7) Copyright. Im hier betrachteten Kontext der Mystik kann man wohl zunächst davon ausgehen, dass die Kriterien der Inspiration und der Individualität eine wichtige Rolle einnehmen, scheinen sie sich doch auf den ersten Blick gegenseitig auszuschließen. Vergleichbar damit ist wohl die Frage, die bereits Platon in seinem Dialog *Ion* stellt, ob ein von einem Gott inspirierter Rhapsode ein ‚Autor‘ genannt bzw. als solcher bezeichnet werden könne, wenn er doch ‚nur‘ durch diesen Gott selbst in der Lage gewesen sei, sein Werk zu verfassen.⁷ Er bezeichnet die Dichter als *ἐρμηνῆς*, als Übersetzer, Interpreten (und nicht nur als „Mittler“, wie Jannidis, Lauer, Martínez, Winko nach der Übersetzung Flashars wiedergeben).⁸ Aber auch dieses Übersetzen, Interpretieren erfolgt, enthusiastisiert durch die Musen, aufgrund von Inspiration seitens einer göttlichen Macht. Insofern spielen der Autor, seine Person und seine Intention keine entscheidende Rolle bei der Interpretation der von ihm geschaffenen Schriften und Texte. Dieses Modell eines *poeta vates* lässt sich mit der Auffassung des Wirkens der hier in den Blick genommenen Mystikerinnen vergleichen.⁹ Die Frage der Autorschaft ist dem Werk Mechthilds von Magdeburg immanent. So formuliert sie selbst in IV,2: *Dis bûch ist von gotte komen; Und kurz danach: Got ist selber des min urgûnde, das ich in nie bat mit willen noch mit geren, das er diese ding wôlte mir geben die in disem bûche sint geschriben.*¹⁰ Und wiederum in III,1: *[h]ette es gott vor siben jaren nit mit sunderlicher gabe an minem herzen undervangen, ich swige noch und hette es nie getan.*¹¹ Sara Poor fasst das Problem hinsichtlich Mechthilds Autorschaft zusammen:

In Mechthild we have a writer who does not sign her own name, whose original text and language are little more than a supposition, whose writings survive only in late medieval copies of translations completed after her death, and whose editors mention her name only in passing if at all, attributing the authorship of the book to God in their prologues.¹²

6 Jannidis, Lauer, Martínez, Winko, S. 1–35. Dort mit weiterer Literatur.

7 Platon (ed. Flashar), S. 18f.

8 Jannidis, Lauer, Martínez, Winko, S. 4.

9 Die Vorstellungen, wie man zum Dichten kommt, sind durchaus kulturspezifisch. Bereits bei Homer – und umso mehr bei späteren Autoren wie z. B. Platon – mag die ‚Eingebung der Musen‘ nur noch Rekurs auf die Tradition sein. Aber z. B. im *Rigveda* haben die Dichter, die sich auch selbst eher als ‚Seher‘, d. h. Verkünder einer göttlichen Offenbarung betrachten, durchaus die Vorstellung einer Inspiration, die über sie kommt, und fürchten sich davor, diese Inspiration zu verlieren, bzw. ihrer nicht mehr teilhaftig zu werden. Dies würde ihnen nämlich die Existenzgrundlage entziehen.

10 Mechthild von Magdeburg (ed. Neumann), S. 109f.

11 Ebd., S. 78.

12 Poor, S. 3.

Neben Mechthilds Annahme, ein Werkzeug der ihr eingegebenen Worte Gottes zu sein, kann natürlich auch unterstellt werden, dass Zurückhaltung und Bescheidenheit eine Rolle spielen, ganz abgesehen von der Überzeugung, der göttlichen Eingebungen eigentlich unwürdig zu sein. Wichtig hierbei zu erwähnen ist sicherlich auch die in der Forschung immer wieder vertretene Auffassung, dass es Mechthild und den anderen Mystikerinnen auch auf keinem anderen Weg möglich gewesen sei, ihre Schriften überhaupt ohne die Autorität Gottes zu legitimieren.¹³

Damit ergibt sich als zweiter Fragenkomplex, inwieweit sich Mechthild selbst als Frau berechtigt sah, als *auctor* (und damit auch im Sinne einer *auctoritas*) aufzutreten und sich aus der Empfindung einer als spezifisch weiblich wahrgenommenen oder zugeschriebenen Unzulänglichkeit zu befreien. Nach Poor spielen Bedenken oder gar Angst vor der als eigenständig erlebten Autorschaft von Frauen eine große Rolle.¹⁴ Nur dadurch, dass sich Mechthild in Formulierungen der Selbstvergewisserung sicher wurde, ihre Autorschaft auf die wahrgenommene Gotteserfahrung gründen zu können, d. h. ihre eigene Autorität oder Autorschaft zugunsten der absoluten Autorität Gottes negieren zu dürfen, kann sie sich als würdig genug einschätzen, ihre Eingebungen niederzuschreiben. Die Autorität, die Inspiration überhaupt kann nur von einer höheren Macht kommen, wie es am Anfang des Prologs des *Legatus* von Gertruds Mitschwestern formuliert wird:

Omnium bonorum distributor Spiritus Paraclitus, qui spirat ubi vult, prout vult et quando vult, sicut congruentissimum quaerit secretum aspirandi, sic etiam ad salute plirimorum congruentem ordinat modum aspirate in lucem profendi, ut patet in hac famula Dei.¹⁵

An dieser Stelle ist ein Rückbezug zu Platons Überlegungen hinsichtlich eines *poeta vates* möglich – unter diesem Gesichtspunkt darf man durchaus von ‚Autorinnen‘ sprechen, von weiblichen *auctores*, deren Texte wiedergeben, deuten, vermitteln. Sind sie aber auch ‚Dichterinnen‘ im eigentlichen Sinne dieses Begriffes?

Das Wort *tichtôn*, das eine Lehnübersetzung des lat. Intensivums zu *dicere*, *dictare*, darstellt, hat bei seinem ersten Auftreten in der deutschen Volkssprache

¹³ Hierzu z. B. Zimmermann (1994) und besonders Jensen und Sohn-Kronthaler (2005).

¹⁴ Es ist hierbei aber zu bedenken, dass es kein spezifisches ‚Problem‘ weiblicher Autorinnen, Mystikerinnen etc. war, ihre Autorschaft im Rekurs auf die Autorität Gottes stützen zu wollen. Vgl. z. B. Langer (2004).

¹⁵ Gertrud von Helfta, Prolog: ‚Der Geist, der alle guten Dinge spendet, der atmet, wo er will, wie er will und wann er will, versucht, seine Inspiration als ein höchst angemessenes Geheimnis zu bewahren; aber zum Heil vieler ordnet er auch eine angemessene Art und Weise an, seine Inspiration zu offenbaren, wie diese Magd Gottes deutlich zeigt‘ (S. 1).

einen Bezug zur Schriftlichkeit. Bei Otfrid findet sich bereits die Ableitung *dihta*, ‚Dichtung‘.¹⁶ Im zwölften Jahrhundert hat sich dieses Lehnwort im deutschen Wortschatz fest etabliert. Etwas anders sieht es mit dem dazugehörigen Nomen agentis *tihter* aus. Es ist eine Opposition zu erkennen zwischen den mündlich vortragenden Autoren und solchen, die heute eher als ‚Epen‘ bezeichnete Texte verfassten. Erstere werden gerade im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts als *singer* und letztere eben als *tihter* bezeichnet. Kurt Gärtner verfolgt die Etablierung des Ausdrucks *tihter* für den Verfasser anhand von Beispielen u. a. aus *König Rother*, Herborts von Fritzlar *Liet von Troye* und dem *Wigalois* Wirnts von Gravenberg.¹⁷ Die Bezeichnung *tihter* steht aber auch zu dieser Zeit noch in Konkurrenz zu der Bezeichnung *meister*, teilweise werden diese synonym verwendet. Jedoch ist auch eine differenzierte Verwendung zu beobachten, wobei *meister* eine unspezifische Bezeichnung und *tihter* einen spezifischen Verfasser meint, wie Gärtner am Beispiel von Johanns von Würzburg Roman *Wilhelm von Österreich* zeigt:¹⁸

*awe zarter maister clar,
genender Strazburger,
Gôtfrid ain gût tihter!*

2062

Seit Herbort ist außerdem ein weiteres Synonym zu *tihter*, nämlich *pôête*, belegt, das im Weiteren den Begriff des *tihters* verdrängen wird. Trotz der Belege muss auch Gärtner feststellen, dass das Nomen agentis zu dem sich explizit auf das literarische Schaffen beziehenden *tih-ton* kein häufig gebrauchtes Wort im Mittelhochdeutschen ist und sich gegen das ungleich häufiger in diesem Zusammenhang gebrauchte *meister* zunächst nicht so recht durchzusetzen vermochte:

Der Inhalt bzw. der Begriff ‚Autor‘ wurde also im Mittelhochdeutschen – jedenfalls im Bereich der Epik – wesentlich ungenauer ausgedrückt als das im Neuhochdeutschen der Fall ist. Es gab möglicherweise kein Bedürfnis, Autor und Autorschaft so differenziert zu bezeichnen, wie wir das heute tun.¹⁹

Möchte man dem Titel des vorliegenden Tagungsbandes, der sich auf geistliche Liederdichter bezieht, und der in diesem Aufsatz gestellten Frage nach den Liederdichterinnen, also weiblichen Autoren, gerecht werden, so ist darauf hinzuweisen, dass dieses Kompositum eine spezifische Gruppe von Dichtern betont,

¹⁶ Shimbo, S. 30.

¹⁷ Gärtner, S. 41–46.

¹⁸ Vgl. Gärtner, S. 44.

¹⁹ Ebd., S. 45.

nämlich die Verfasser von Liedern. So sind die Texte der drei Helftaschwestern nun darauf zu untersuchen, in welchem Verhältnis sie zu den in ihren Werken enthaltenen Liedern stehen. Dabei wird unter ‚Lied‘ und im speziellen unter ‚geistlichem Lied‘ „jedes Lied [verstanden], das einen geistlichen Inhalt hat, gleichgültig, ob es ein einzelner Vortrag oder ob es von der Gemeinde gesungen wurde.“²⁰

Ein – wie bereits erwähnt – wesentlicher Unterschied bei der Behandlung der Werke Mechthilds von Magdeburg und der anderen beiden Helftaschwestern ist hierbei die Tatsache, dass Mechthild ihr *Fließendes Licht* in der Volkssprache verfasste und nicht wie Gertrud und Mechthild von Hackeborn auf Latein. Dabei soll nicht die Liturgizität der Lieder, wie sie etwa die Studien Johannes Janotas²¹ zum deutschen geistlichen Lied in den Fokus rücken, thematisiert werden, sondern die Frage, ob man in den Werken der drei Mystikerinnen überhaupt von ‚Liedern‘ sprechen kann, um dann in einem zweiten Schritt die Überlegungen zur Autorschaft mit dem eventuell aufgefundenen tatsächlichen Liedgut zu verbinden und damit die Titelfrage eventuell zustimmend beantworten zu können.

3 Die Rolle der Musik in den Schriften der Mystikerinnen

Nu gebristet mir túsches, des latines kan ich nit – an einer Stelle in ihrem Werk sieht sich Mechthild von Magdeburg an einer Grenze stehen.²² Es ist eine selbst empfundene sprachliche Grenze; sie steht nach eigener Aussage vor dem Unsagbaren, wenn sie versucht, ihre Erlebnisse inneren und äußeren Schauens, ihres mystischen Denkens in Worte zu fassen. Doch diese Beobachtung teilt sie mit den beiden anderen Mystikerinnen, die im Gegensatz zu ihr in Latein schrieben, denn auch Gertrud und Mechthild von Hackeborn stoßen an die Grenzen des Sagbaren.

Zur Bewältigung dieser Hürden wenden sich die drei Mystikerinnen den übersprachlichen Ausdrucksformen der Musik und den damit verbundenen Begrifflichkeiten zu. Sie tun dies durchaus unter Rückgriff auf die Tradition, indem sie sich des Mittels der *figurata locutio*, also einer im weitesten Sinne ‚bildlichen‘ Rede bedienen.

Obwohl ihre Bekanntheit und Beliebtheit zu jener Zeit von ganz unterschiedlicher Art waren, haben alle drei doch durch das Wirken und Leben im

²⁰ Rupprich, Heger, S. 191.

²¹ Siehe Literaturverzeichnis.

²² Mechthild von Magdeburg, II,3, (ed. Neumann), S. 40.

Kloster Helfta ein verbindendes Moment. Dieser Hintergrund schwingt auch in ihren Werken und auch – was hier interessiert – in ihrer Verwendung von Elementen der Musik mit. Dabei lassen sich vergleichbare Anlässe und Zwecke des Auftretens der Musik und des Gesanges ausmachen. Nicht nur sind Musik und Gesang als wichtige Elemente in der Bibel zu finden – wie die Psalmen und das Hohelied, die ja bereits dem Namen nach ‚musikalisch‘ aufzufassen sind –, sondern auch die Beziehungen zwischen Gott und den Menschen werden an vielen Stellen mit Musik oder Gesang zum Ausdruck gebracht. Man denke etwa an Klage- oder Preislieder oder die ‚himmlische Musik‘, die seit dem Buch Henoch geradezu topisch immer wieder anzutreffen ist.²³ Daher verwundert es kaum, dass auch in den Werken der Mystikerinnen eher allgemeinere Verweise auf Gesang, der vor allem das Lob Gottes zum Ausdruck bringt, zu finden sind. Daneben ist es vor allem die Rolle der Musik, die in den Visionen der drei Helftaschwwestern und in Bezug zu Leiderfahrungen wie Krankheit bedeutsam wird. So wird im dritten Buch des *Legatus* geschildert, wie sehr Gertrud von der Schönheit des Gesangs und der Melodie bewegt wird:

In festo quodam, dum vitio capitis in cantu impediretur, requisivit a Domino, cur saepius in festis sineret hoc ei evenire; et super hoc tale accepit responsum: ‚Ne forte per delectationem modulationis elevata, gratiae meae minus idonea inveniariis.‘ Et illa: ‚Gratia tua, Domine, posset in me hunc casum praecavere.‘ Et Dominus: ‚Ad meliorem profectum cedit homini, quod sibi occasio casus tollitur per depressionem gravaminis: quia inde duplex illi meritum crescit, scilicet patientiae et humilitatis.‘²⁴

Es lassen sich noch viele weitere Beispiele für Gertruds und Mechthilds von Hackeborn Umgang mit Gesang, Musik und Musikinstrumenten finden, deren offensichtlichster, häufigster oder vielleicht auch ausschließlicher Zweck darin besteht, Gott zu ehren und zu preisen. Selbst die rein praktische Seite, die Beschreibungen der Verwendung von Instrumenten, dient diesem Ziel. Häufig beginnen die Visionen der genannten Mystikerinnen auch mit einem Lied und mit Gesang, oder sie sind Rahmen oder Teil des musikalischen Geschehens. Lob-

²³ Vgl. Nieden, S. 26.

²⁴ Gertrud von Helfta, III, 30: ‚Eines Tages, als sie durch starke Kopfschmerzen am Singen gehindert wurde, erfragte sie vom Herrn, warum er das so oft an einem Festtag mit ihr geschehen lasse. Sie erhielt diese Antwort: ‚Damit du nicht einmal von dem Vergnügen, die heilige Melodie zu singen, mitgerissen und weniger empfänglich für meine Gnade wirst.‘ Und sie sagte: ‚Eure Gnade, Herr, kann mich davor beschützen.‘ Der Herr wieder: ‚Aber es ist sicher besser für einen Menschen, wenn eine Gelegenheit, in die Sünde zu fallen, durch ein Leiden oder eine Notlage hinfortgenommen wird. Das bringt ihm ein zweifaches Wachstum der Verdienste, denn er erhöht sowohl die Geduld als auch die Demut‘ (Bd. I, S. 185 – 186). Vgl. zu dieser Stelle auch Savage, S. 81.

preisungen und Gebete an Gott werden in musikalisch ausgekleideter Form vorgetragen. Musik verbindet die Betenden oder Lobsingenden eher und intensiver mit Gott, als es bloß gesprochene oder gedanklich formulierte Worte erreichen könnten. Musik ist die Kraft, in der auch Antworten, Bestätigungen und Bekräftigungen gesucht und gefunden werden. Ein Beispiel findet sich im zweiten Buch des *Liber specialis gratiae*, wo sich an einer Stelle das Herz Christi Mechthild in Form einer zehnsaitigen Harfe offenbart, während sie im Chor singt. Sie versteht, dass sie mit dem Zupfen des Psalters die entsprechenden Saiten der Harfe Christi zupfte:²⁵

Exhinc desiderabat ut omnes in coelo et in terra participes Dei gratiae efficierentur. Et accipiens manum Domini, adeo magnam crucem fecit ut videretur sibi coelum et terram inde repleri. Et ex hoc Gaudium coelestium augmentabatur, reis venia, tristibus solamen, justis fortitude et perserverantia dabatur, purgandisque animabus absolution et poenarum alleviation reddebatur.²⁶

Daneben stützt Musik auch im pädagogischen Kontext, etwa wenn Hymnen in Form der *lectio divina* behandelt werden oder wenn Bedeutung und Bildsprache durch Gesänge herausgehoben werden sollen. Musikinstrumente erscheinen so auch als Gegenstände zur Erzeugung von schönen Klängen und Harmonien, die die himmlischen Landschaften zu symbolisieren vermögen.

Wie Gertrud und Mechthild von Hackeborn hat auch Mechthild von Magdeburg in ihrem Werk *Das fließende Licht der Gottheit* viele Ideen bezüglich der Musik, z. B. die Bedeutung von Gesängen für Visionen und die Messe sowie Verweise auf Bilder und Metaphern von Musikinstrumenten, übernommen oder eigenständig entwickelt. Auch hier muss natürlich berücksichtigt werden, dass Mechthild von Magdeburg sich nicht der lateinischen, sondern der deutschen (im verschollenen Original mittelniederdeutschen) Volkssprache bedient hat. Es ist davon nur eine lateinische Übersetzung (wahrscheinlich ihres Beichtvaters Heinrichs von Halle) und eine oberdeutsche Übertragung erhalten, die vermutlich durch den Basler Weltpriester Heinrich von Nördlingen fast hundert Jahre nach Mechthilds Tod aufgezeichnet und verbreitet wurde. Die Handschrift liegt heute

²⁵ Johnson, S. 183: „[...] she was plucking the corresponding strings of Christ’s harp.“

²⁶ Mechthild von Hackeborn, II, 35: ‚Sie wünschte, dass alle Seelen im Himmel und auf Erden an dieser göttlichen Gnade teilhaben würden. Und damit nahm sie die Hand unseres Herrn und machte sich so groß, dass es schien, als würden Himmel und Erde vollständig verbunden sein. Und damit wurde die Freude der himmlischen Geister erhöht, die Vergebung wurde denen gegeben, die schuldig waren. Trost für die, die traurig waren. Kraft und Ausdauer für die Gerechten, während den Seelen im Fegefeuer Absolution und Linderung von Schmerzen gewährt wurde.‘ (Bd. II, S. 182–183).

vollständig erhalten in der Stiftsbibliothek Einsiedeln vor (Cod. 277 [1014]), woraus auch die hier angeführten Beispiele stammen. Die Musik dient – wie wohl auch nicht anders zu erwarten – der Lobpreisung Gottes.

Wenn der Musik wie bei den anderen beiden Helftaschwestern die Hauptaufgabe zukommt, Lob und Preis Gottes zum Ausdruck zu bringen, dann singen, wie Savage formuliert, verschiedene Wesen im Universum ihre eigenen einzigartigen Lieder: „Not only is most singing in the *Light* centered around praise, but different beings in the universe (humans, angels, members of the Trinity) sing their own unique songs.“²⁷ Ein schönes Beispiel findet sich im fünften Buch des *Fließenden Lichts*:

Eya, nu hõre wie dú helige drivaltekeit sich selber lobet mit ir unbeginlicher wisheit und mit ir endelosen güti und mit ir ewigen warheit und mit ir ganzen ewekeit. Nu hõre die *allersüssosten*, die allerhõhsten, die allerwuneklichosten stimme, wie dú helige drivaltekeit in ir selben singet mit einer ganzen stimme, da aller heligen süssen stimmen usgevlossen sint, die ie gesungen wurdent in himmelriche und im ertriche und noch sõllent ewekliche. Des vatter stimme sprichet ime lobesange: „Ich bin ein usvliessende brunne, den nieman mag verstopffen, aber der mensche mag villihte sin herze selber mit eime unnützen gedank verstopffen, das dú ungerüewige gotheit, dú iemer mere arbeitet ane arbeit, nit in sin sele mag vliessen.“ Der sun singet alsus: „Ich bin ein widerkomende richtüm, den nieman behalten mag, wan alleine dú miltekeit, dú ie gevlos und iemer gevliessen sol von gotte, die kumt alles wider mit sime sune.“ Der helig geist singet dis lob: „Ich bin ein unüberwunden kraft der warheit, das vindet man an dem menschen, der loblich mit gotte bestet swas in angat.“²⁸

Dieses Beispiel ist aus verschiedenen Gründen bemerkenswert. Der Mensch lobt nicht nur die Dreifaltigkeit, sondern reflektiert auch über sich selbst. Darüber hinaus wird die Kommunikation zwischen den verschiedenen Teilen der Göttlichkeit nicht durch gesprochene Worte, sondern durch Musik erreicht. Diese drei Lieder sind wiederum eng mit der Funktion jeder einzelnen Person der Dreifaltigkeit verbunden; es ist fast so, als ob das Lied und die Natur von Vater, Sohn und Heiligem Geist ein und dasselbe wären. Insbesondere die Bilder der Lieder des Vaters und des Sohnes kehren gewissermaßen ‚fließend‘ zu einem der Hauptthemen von Mechthilds Werk zurück: In einem Verschwimmen von Sinnen und materiellen wie immateriellen Objekten können Musik, Wasser und Gottes Liebe in die aufnahmebereite Seele fließen.

Diese nur mit kurzen Beispielen unterlegte Betrachtung und Analyse der Texte sollte nachweisen, dass den drei Mystikerinnen die Musik nicht nur als Teil

²⁷ Savage, S. 61f.

²⁸ Mechthild von Magdeburg (ed. Neumann), S. 185f.

ihres religiösen Verständnishorizonts am Herzen lag, sondern dass die stete Bezugnahme auf Musik eine universale Hierarchie verdeutlicht, die sich auf dem Prinzip der unerschöpflichen Himmelsliebe gründet.

In den Schriften der drei Helftamystikerinnen gibt es viele Gemeinsamkeiten hinsichtlich der Beschreibung von Musikelementen: Die Musik und insbesondere der liturgische Gesang dienen oft als Initialzündung für visionäre Erfahrungen. Während der Gesang das prominenteste und wertvollste Beispiel für Musik ist, treten auch Instrumente, insbesondere Streichinstrumente auf, entweder aus ästhetischen oder aus symbolischen Gründen. Beim Singen werden manchmal die Worte eines Gesangs besonders betont. Zum Beispiel, wenn Gertrud sich trotz Krankheit bemüht, einige Gebete zum Wohle einer Schwester zu wiederholen:

[I]nter Missam dum devotius intenderet Domino, recognovit animam suam valde mirandis ornatibus, et miro modo coruscantibus gemmis pretiosis honorifice decoratam. Intellexitque divinitus instructa, se talem ornatum inde meruisse, quod in charitate humiliter cum juniori iterato legerat partem Matutinarum ante lectam, unde et tot ornatibus præfulgebat, quod verba relegerat.²⁹

Die Worte und die Melodie sind also gleichermaßen von Bedeutung. Instrumentalmusik ist genauso bewegend wie Gesang. Dieser erscheint jedoch eher in den Funktionen der Bezeichnung von Schönheit oder der Darstellung der Liebe, die Gott und die Mystiker füreinander haben. So spricht Gott zu Mechthild von Magdeburg im *Fließenden Licht* (II, 3):

Und wie dú gotheit clinget,
dú mónscheit singet,
der heilig geist die liren des himelriches vingeret,
das alle die seiten müssent clingen.³⁰

Musik verbindet also sogar alle Ebenen der Schöpfung. Nicht nur die Chöre der Engel und die auferstandenen Heiligen im Himmel richten lobpreisende Lieder an Gott, wie in zahlreichen Visionen gezeigt wird, die Messe dient auch als verbindendes Element zwischen den Bewohnern des Himmels und der Erde. Hier ist auch zu erkennen, was Mechthild von Magdeburg in Bezug auf die Frage, ob sie

²⁹ Gertrud von Helfta, III, 61: ‚Während der Messe, als sie noch frommer zum Herrn betete, schien es ihr, dass sie ihre Seele sehr wunderbar mit kostbaren Juwelen geschmückt und mit einem wunderbaren Glanz erstrahlt sah. Göttlich gelehrt verstand sie, dass sie diese Zierde verdient hatte, weil sie demütig und wohlthätig mit der jüngeren Nonne den Teil der Matutin, den sie zuvor rezitiert, erneut rezitiert hatte, und dass die leuchtenden Ornamente ebenso zahlreich waren wie die Worte, die sie so wiederholt hatte‘ (Bd. I, S. 234).

³⁰ Mechthild von Magdeburg (ed. Neumann), S. 40.

als Dichterin zu bezeichnen sei, von den anderen beiden Helftaschwestern unterscheidet: Während sich Gertrud und Mechthild von Hackeborn auf bereits vorhandenes Hymnenmaterial beziehen, dichtet Mechthild von Magdeburg in ihrem Werk selbst. Wenn man den Begriff des Liedes so weit fasst wie in dem oben genannten Zitat, dass also ein geistliches Lied dadurch gekennzeichnet sei, dass es einen geistlichen Inhalt habe, und zwar unabhängig von seiner Gebrauchssituation, dann ist es m. E. durchaus legitim, Mechthild von Magdeburg eine Liederdichterin zu nennen.

So kann man vielleicht nur Mechthild von Magdeburg als eigentliche Liederdichterin, als *creatrix* bezeichnen, weil sie selbst Lieder dichtet. Aber alle drei Mystikerinnen haben, wie zu zeigen versucht wurde, jeweils durchaus eine eigene Äußerungs- und Darstellungsform gefunden. Dass sie eigenständig und im Wortsinn aus sich selbst heraus schöpferisch tätig waren, muss ihnen zugestanden werden. Platon behauptet also, dass Gott oder eine göttliche Macht selbst der Dichter sein müsse, sobald sich ein Autor auf entsprechende Eingebungen berufe. Dieser Autor verdiene dann selbstverständlich diesen Ehrentitel nicht, wenn Menschen immer wieder ihre Gedanken als ‚Visionen‘, ‚innere Stimmen‘, ‚Botschaften aus höheren Sphären‘, ‚Gottes eigene Worte‘ etc. bezeichnen. Davon ausgehend dürfen wir diesen Beglaubigungen selbst oder gerade dann, wenn die Betreffenden sich persönlich fest davon überzeugt zeigen, nicht folgen. Den so gefundenen oder erfundenen Texten, gleich ob gesprochen oder niedergeschrieben, wird so eine Aura unanzweifelbarer Autorität gegeben, der zu widersprechen einer Gotteslästerung gleichkäme.

Bei der Betrachtung der Werke der drei Helftaschwestern befindet man sich in einem interpretatorischen Dilemma. Wenn man sie als ‚Dichterinnen‘ auffasst, sie sich selbst aber nicht unbedingt als solche begreifen und damit keine kritische Distanz zu ihren Werken zu gewinnen vermögen, welche erforderlich wäre, um zum Beispiel als notwendig empfundene Änderungen, Umgestaltungen, Einfügungen oder Weglassungen durchzuführen, besteht das Problem bei der Auffassung der Unantastbarkeit des Wortes Gottes. Glauben die Frauen aber selbst in tiefster religiöser Überzeugung, Verzückung oder Verklärung, nur Werkzeuge, Stimmen Gottes zu sein, so sind sie dennoch die ‚Urheberinnen‘, die aus heutiger Sicht ein alleiniges Verwertungsrecht an ihren Texten hätten, ein ‚Copyright‘, wie es Jannidis u. a. formulieren.³¹

Ein ‚Dichter‘ kann also verstanden werden als jemand, dem es gelingt, aus dem Material der Alltagssprache heraus zu einer mehr oder weniger kunstvollen Sprachgestaltung, zu Reimen und Rhythmen, aus seiner Phantasie zur Fiktion zu

³¹ Siehe oben Fußnote 6.

gelangen, und als jemand, der dies selbst als eine von ihm bewusst erbrachte, ihm ureigen angehörende Leistung erkennt. Problematisch kann es für die Nachwelt auf den ersten Blick erscheinen, wenn sie aus einem unklaren Entstehungszusammenhang über Menschen urteilen soll, die sich trotz formulierter Werke selbst nicht als Sprachkünstler sehen, sondern ihr intuitives Sprechen, ihr aus ihnen unbewussten Quellen hervorströmendes Schreiben nicht als eigene, sondern bloß ‚zugeflossene‘ Leistung auffassen. Was genau die Helftaer Nonnen gehört haben, wenn sie den Liedtexten Stimmen und Instrumentalmusik hinzufügten, kann nur indirekt aus ihren eigenen Berichten geschlossen werden. Doch die Tatsache, dass Musik erklungen ist, dass man Chöre leitete und also auch die Texte der Lieddichterin Mechthild mit Gesang unterlegte, beweist am nachdrücklichsten deren Autorschaft und Qualifikation einer Dichterin, weil sprachliche und musikalische Gestaltung einander bedingen und zu ergänzen vermögen. Zusätzlich geben die Dichterinnen der Musik eine Funktion in ihren Werken, die über das Singen oder Musizieren hinausgeht: Musik und Gesang dienen dem Ausdruck der Verbundenheit mit Gott und zugleich ganz persönlicher, sinnlicher Lobpreisung Gottes.

Entscheidend ist es hierbei nicht so sehr, ob sich die drei Frauen selbst als ‚Dichterinnen‘ sahen, sondern dass sie gewissermaßen objektiviert in der Lage waren, den sie durchfließenden Strom der Inspiration in Worte zu fassen, zu kanalisieren, und diese auf eine artifizielle, mit Musik verbundene Weise mitzuteilen.

Literaturverzeichnis

- Bennewitz, Ingrid (Hg.): *Der frauwen buoch. Versuche zu einer feministischen Mediävistik*. Göppingen 1989 (GAG 517).
- Bennewitz, Ingrid: *Frauenliteratur im Mittelalter oder feministische Mediävistik? Überlegungen zur Entwicklung der geschlechtergeschichtlichen Forschung in der germanistischen Mediävistik der deutschsprachigen Länder*. In: *ZfdPh* 112 (1993) H.3, S. 383–393.
- Der Nonne von Engelthal Büchlein von der Genaden Überlast*. Hg. von Karl Schröder. Tübingen 1871 (Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart 108).
- Dinshaw, Carolyn (Hg.): *The Cambridge Companion to Medieval Women's Writing*. Cambridge 2003.
- Gärtner, Kurt: *Zu den mittelhochdeutschen Bezeichnungen für den Verfasser literarischer Werke*. In: *Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meißen 1995*. Hg. von Elizabeth A. Andersen u. a. Tübingen 1998, S. 38–45.
- Gertrud von Helfta: *Legatus divinae pietatis*. In: *Revelationes Gertrudianae ac Mechtildianae 1. Sanctae Gertrudis Magnae virginis ordinis sancti Benedicti Legatus divinae pietatis accedit ejusdem Exercitia Spiritualia. Opus ad codicum fidem nunc primum integre editum Solesmensium O.S.B. monachorum cura et opera*. Poitiers, Paris 1875.
- Haas, Alois M.: *Art. ‚Tösser Schwesternbuch‘* In: *VL*² 9, Sp. 223–225.

- Jannidis, Fotis, Gerhard Lauer, Matías Martínez, Simone Winko: Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven. In: Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Hg. von Fotis Jannidis u. a. Tübingen 1999, S. 1–35.
- Janota, Johannes: Studien zu Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter. München 1968 (MTU 23).
- Jensen, Anne, Michaela Sohn-Kronthaler (Hgg.): Formen weiblicher Autorität. Erträge historisch-theologischer Frauenforschung. Wien 2005 (Theologische Frauenforschung in Europa 17).
- Johann von Würzburg, Wilhelm von Österreich aus der Gothaer Handschrift hg. von Ernst Regel. Berlin 1906.
- Johnson, Ella: The Nightingale of Christ's Redemption Song. Mechthild von Hackerborn's Musical Apostolate. In: Music, Theology, and Justice. Hg. von Michael O'Connor, Hyun-Ah Kim, Christina Labriola. Lanham u. a. 2017.
- Koldau, Linda Maria: Frauen-Musik-Kultur: ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit. Köln 2005.
- Langer, Otto: Christliche Mystik im Mittelalter. Mystik und Rationalisierung – Stationen eines Konflikts. Darmstadt 2004.
- Mechthild von Hackeborn: Liber Specialis Gratiae. In: Revelaciones Gertrudianae ac Mechthildianae 2. Sanctae Mechthildis virginis ordinis sancti Benedicti Liber specialis gratiae accedit sororis Mechthildis ejusdem ordinis Lux Divinitatis. Opus ad codicum fidem nunc primum integre editum Solesmensium O.S.B. monachorum cura et opera. Poitiers, Paris 1877.
- Mechthild von Magdeburg: ‚Das fließende Licht der Gottheit‘. Hg. von Hans Neumann. Nach der Einsiedler Handschrift in kritischem Vergleich mit der gesamten Überlieferung, 2 Bände. München 1990 (MTU 100).
- Nieden, Hans-Jörg: Musik und Theologie. Ökumenische Perspektiven. Berlin 2013.
- Platon: Ion. Hg. von Hellmuth Flashar. Griechisch, Deutsch. Stuttgart 1997.
- Poor, Sara S.: Mechthild of Magdeburg and Her Book. Gender and the Making of Textual Authority. Pennsylvania 2004.
- Rupprich, Hans: Die Deutsche Literatur vom späten Mittelalter bis zum Barock. Erster Teil: Das Ausgehende Mittelalter, Humanismus und Renaissance 1370–1520. 1. Aufl. Neubearb. von Hedwig Heger. München 1994 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart 4,1).
- Savage, Christian Gregory: Music and the Writings of the Helfta Mystics. Tallahassee 2012.
- Shimbo, Masahiro: Wortindex zu Otrfrids Evangelienbuch. Mit alphabetischem und rückläufigem Wortregister. Tübingen 1990 (Indices zur deutschen Literatur 23).
- Zimmermann, Béatrice Acklin (Hg.): Denkmodelle von Frauen im Mittelalter. Freiburg/Schweiz 1994 (Dokimion 15).

Andreas Kraß

Leich und Sequenz. Walther von der Vogelweide als geistlicher Liederdichter

Als Liederdichter entwickelte Walther die Gattungen, in denen er sich betätigte, weiter, indem er sie aufeinander bezog. Den Minnesang bereicherte er mit inhaltlichen Elementen der Sangspruchdichtung, diese wiederum mit formalen Elementen des Minnesangs. Minnesang wird bei Walther zum Instrument höfischer Gesellschaftskritik, Sangspruchdichtung zu einer elaborierten Kunstform, die den Vergleich mit dem Minnesang nicht scheut.¹ Wie vorliegender Beitrag zeigt, bezieht Walther auch die Gattung des Leichs in das Spiel der produktiven Interferenzen mit ein.² Mit seinem Leich, den er für eine kühne Verschränkung von Marienpreis und Romkritik nutzt, überschreitet er die Grenzen zwischen erotischer, politischer und religiöser Lyrik.

1 Gattungsmerkmale des frühen Leichs

Walthers Leich ist, nach den Leichs Heinrichs von Rugge und Ulrichs von Gutenburg, erst das dritte bekannte Beispiel dieses Liedtyps.³ Der von Gliers, ein um 1300 tätiger Dichter, zählt sechs Vertreter dieser Gattung auf.⁴ Es sind allesamt Minnesänger, nämlich, neben Rugge und Gutenburg, auch Friedrich von Hausen, Hartmann von Aue, Otto zum Turm und Rudolf von Rotenburg.⁵ Wenn die Liste stichhaltig ist, hätten sich vor Walther – der in dieser Aufzählung fehlt – auch Friedrich von Hausen und Hartmann von Aue in der Gattung des Leichs betätigt, ohne dass diese Lieder überliefert wären.

1 Vgl. Hahn, S. 56 – 64; Brunner u. a., S. 74 f., 89 – 100 (Hahn).

2 Zu Walthers Leich vgl. Hahn, S. 130 – 132; Brunner u. a., S. 192 – 207 (Spechtler); Kesting; Reinitzer.

3 Heinrich von Rugge: Des Minnesangs Frühling, S. 196 – 200 (= MF 96,1); Ulrich von Gutenburg: Des Minnesangs Frühling, S. 150 – 162 (= MF 69,1).

4 Die Schweizer Minnesänger, S. 201 – 206, hier S. 204 (dritter Leich, Verse 110 – 123).

5 Vgl. Apfelböck, S. 114.

1.1 Inhalt

Heinrich von Rugge fordert in seinem Leich unter dem Eindruck des Todes Friedrichs I. Barbarossa, der auf dem Dritten Kreuzzug (1190) starb, die Ritterschaft auf, das Kreuz zu nehmen, um nicht nur das Seelenheil, sondern auch den Ruf von *helden* (Str. IX,2) zu gewinnen. Heinrich tritt als *tumber man* (Str. I,1), das heißt in der Rolle des ungebildeten Laien auf; er spricht als Mitglied der höfischen Gesellschaft, die zugleich Adressat des Liedes ist. Auch wenn Heinrich religiöse Motive aufgreift, ist sein Leich als weltliches Lied zu verstehen. Dafür spricht auch das im Lied angeführte Argument, dass ein Ritter, der sich dem Kreuzzug verweigere, weil er sich lieber den Damen widme, von letzteren wegen seiner Feigheit geringgeschätzt werde (Str. X). Dieses Argument passt in der Tat besser zu einem Minnesänger als zu einem geistlichen Liederdichter; doch zugleich schlägt ein didaktischer Gestus durch, der an die Gattung der Sangspruchdichtung erinnert und einen großen Teil der Lieder Heinrichs von Rugge prägt.

Der Leich Ulrichs von Gutenberg bleibt hingegen ganz im thematischen Rahmen des Minnesangs. Er umkreist die ambivalente Liebeserfahrung des Ritters, der Freude empfindet, solange er auf die Gunst der Minnedame hofft, und sein Leid beklagt, wenn die erhoffte Gunst ausbleibt. Weitere Themen des Liedes sind der Preis der Minnedame als sommer- und sonnengleiche Gestalt (Str. I,12: *sumerwunne*), die im Herzen des Liebenden Blumen aussät und mit ihrem strahlenden Augenschein erblühen lässt, sowie zahlreiche Vergleiche mit den Liebeserfahrungen epischer Figuren wie Alexander, Flore, Blanscheflur, Turnus und Lavinia.

Während Ulrich von Gutenberg und Heinrich von Rugge ihre Leichs im höfischen Themenfeld von Ritterschaft und Minnedienst ansiedeln, präsentiert Walther seinen Leich als religiöse Dichtung, die Maria und die Trinität umkreist. Von Ritterschaft ist keine Rede; und wenn von Liebe gesprochen wird, so gilt sie der Jungfrau Maria, die in Bildern des Blühens und Strahlens gepriesen wird (blühende Gerte, aufgehende Morgenröte, dornenlose Rose, leuchtende Sonne). Mit Gutenberg teilt Walther den Preis der Herrin, mit Rugge die kirchliche Thematik. Während Gutenberg aber eine weltliche Dame im Blick hat, verehrt Walther die Gottesmutter; und während Rugge diejenigen kritisiert, die sich dem Auftrag der Kirche entziehen, tadelt Walther die Institution der Kirche selbst, die mit der Unsitte der Simonie ihren göttlichen Auftrag verrate. Während Gutenberg und Rugge in ihren Leichs also ihrer Rolle als Minnesänger verpflichtet bleiben, fehlen Bezüge zum Minnesang in Walthers Leich ganz. Es scheint also, dass die Gattung des Leichs zunächst eine Gattung der weltlichen, von Minnesängern ausgeübten Lieddichtung ist, die erst von Walther von der Vogelweide Züge eines geistlichen

Lieds erhält. Dieser Befund ist für die Beurteilung des Formtyps relevant, der dem Leich zugrunde liegt.

1.2 Form

Der Leich stellt eine komplexe Gattung innerhalb der höfischen Lieddichtung dar. Der Leich Heinrichs von Rugge umfasst 120 Verse, der Leich Walthers von der Vogelweide 165 Verse und der Leich Ulrichs von Gutenberg gar 387 Verse. Die Verse sind in komplexen Strophenreihen organisiert, die an die liturgische Gattung der Sequenz erinnern. Deren Tradition beginnt bereits im neunten Jahrhundert mit Notker dem Stammler, also drei Jahrhunderte vor den Anfängen des höfischen Leichs.⁶ Es spricht einiges dafür, dass der Leich die weltliche, volkssprachliche Antwort auf die geistliche, lateinische Gattung der Sequenz ist. Der Leich ist zwar mit der Sequenz formal verwandt, tauscht aber deren religiösen Themen gegen solche ein, die für die höfisch-ritterliche Gesellschaft von Belang sind. Dies gilt jedenfalls für den Kreuzleich Heinrichs von Rugge und den Minneleich Ulrichs von Gutenberg; es dürfte gegebenenfalls auch für die nicht überlieferten Leichs Friedrichs von Hausen und Hartmanns von Aue gegolten haben.

Als Liedgattung teilt der Leich zwei formale Merkmale mit der Sequenz. Die Sequenz stellt sich, im Unterschied zum gleichstrophigen Hymnus, vielfach als Serie ungleich gebauter Strophen dar. Diese Bauform trifft auch auf den Leich zu. Der Minneleich Ulrichs von Gutenberg verfügt über sieben, der Kreuzleich Heinrichs von Rugge über zehn und der Marienleich Walthers von der Vogelweide über dreizehn verschiedene Strophentypen. Zweitens setzen sich die Strophen der Sequenz meist aus zwei oder drei identischen Teilstrophen zusammen, die man als Versikel bezeichnet. Der Leich Heinrichs von Rugge enthält, wenn man diese Terminologie auf die Gattung des Leichs anwenden möchte, einen einfachen, acht Doppel- und einen Tripelversikel; der Leich Walthers von der Vogelweide wiederum umfasst drei einfache, fünfzehn Doppel- und vier Tripelversikel. Ulrich von Gutenberg weicht von dieser Regel insofern ab, als die Strophen seines Leichs bis zu sieben Versikel umfassen.

Der wesentliche formale Unterschied zwischen Leich und Sequenz besteht im Prinzip der Reprise, d. h. der nachträglichen Wiederholung einer Strophenserie. So nimmt der Kreuzleich Heinrichs von Rugge, nachdem er die zehnte Strophe erreicht hat, die Form der siebten und achten Strophe wieder auf. Der Minneleich

⁶ Vgl. Prafl.

Ulrichs von Gutenberg treibt die Reprise so weit, dass sie die Form eines doppelten Kursus annimmt. Nachdem das Lied die sechste Strophe erreicht hat, beginnt es noch einmal von vorn und wiederholt formal die Strophen I bis V, um dann mit einer abweichenden Strophe zu schließen. Im Falle von Walthers Minneleich liegt eine Mischform aus Reprise und doppeltem Kursus vor. Das Lied schreitet zunächst bis zur zwölften Strophe voran, wiederholt dann formal die Strophen II bis IX, fügt eine dreizehnte Strophe an und schließt mit einer Reprise der fünften Strophe. Es handelt sich somit um eine fünfteilige Zentralkomposition mit Anfang, erstem Hauptteil, Mittelteil, zweitem Hauptteil und Schluss. Der doppelte Kursus betrifft nur die beiden Hauptteile, die sich wie zwei Flügel um den Mittelteil gruppieren.

2 Walthers Leich als Kontrafaktur auf CB 60/60a

Bei Walther von der Vogelweide lässt sich das Verhältnis zwischen Leich und Sequenz klar bestimmen, denn er gestaltet seinen Marienleich als Kontrafaktur auf die Sequenz *Captus amore gravi*, die in den Carmina Burana überliefert ist (CB 60/60a). Es handelt sich um eine zweiteilige lateinische Sequenz, die ein weltliches Thema behandelt, nämlich die Liebe eines Mannes zu einer jungen Frau. Die Sequenz hat also ihrerseits den Charakter einer Kontrafaktur im weiteren Sinne, insofern sie eine geistliche Liedgattung mit einer weltlichen Thematik füllt.⁷

2.1 Form

In formaler Hinsicht sind Walthers Leich und die Sequenz CB 60/60a eng verwandt. Allerdings behindert die schwierige überlieferungsgeschichtliche und editionsphilologische Situation den Vergleich. Dies betrifft zum einen den Text des Leichs. Thomas Bein orientiert sich, Karl Lachmann folgend, bei der textkritischen Edition des Leichs an den Prinzipien, die für den stolligen Strophenbau des Minnesangs und der Sangspruchdichtung entwickelt wurden. Folglich kommt die zugrundeliegende Versikelstruktur des Leichs nicht recht zur Geltung.⁸ Die Ausgabe von Günther Schweikle ist für den Vergleich besser geeignet, da er die Versikelstruktur respektiert und, in Anlehnung an Friedrich Maurer, die Reihen-

⁷ Noch zu prüfen bleibt, ob CB 60/60b womöglich eine Kontrafaktur auch im engeren Sinn ist, ob es also ein liturgisches Vorbild gibt, nach dem sie gestaltet ist.

⁸ Walther von der Vogelweide: Leich, Lieder, Sangsprüche (ed. Bein), S. 3–11 (Text), S. 567–569 (textkritischer Kommentar).

folge der Verse entsprechend anpasst.⁹ Ähnlich ist es um den Text der lateinischen Vorlage bestellt. Die von Alfons Hilka und Otto Schumann im Rahmen ihrer Edition der *Carmina Burana* vorgelegte Fassung von CB 60/60a wahrt die Versikelstruktur, indem sie das Fehlen solcher Verse kenntlich macht, die aufgrund von Überlieferungsstörungen nicht erhalten sind.¹⁰ Die neue Edition von Konrad Vollmann hingegen eliminiert diese Markierungen und präsentiert einen Text, der die Struktur der Sequenz kaum mehr erkennen lässt.¹¹ Die Problematik illustriere ich am Beispiel der ersten Strophe, indem ich zunächst die Editionen von Vollmann und Bein vergleiche:

CB (ed. Vollmann)	Walther (ed. Bein)
1 ^a CAPTVS Amore graui me parem rebar aui federe iuncto mari, que procul ethra uident nec modulando silent.	Got, dīner trinitāte, die beslozzen hāte sin, fürgedanc mit rāte, der jehen wir: mit drūnge diu drīe ist ein einunge, Ein got der hōhe hēre; sīn ie selbwesende ēre verendet niemer mēre, der sende uns sīn lēre. uns hāt verleitet sēre die sinne ūf menge sūnde der fürste ūz helle abgrūnde.
1 ^b Ire preinde libet, psallere; uirgo, pridem. non semper hec ibidem, quam scrutabundus amor notarat – et amaror.	
2 ^a Hinc ortus ille clamor [...]	

Bein deutet, ausgehend vom Reimschema, die erste Strophe des Leichs als zweiteilige Einheit, deren erster Stollen aus fünf (aaabb) und deren zweiter Stollen aus sieben Versen (eeeeeff) besteht. Vollmann wiederum teilt die erste Strophe der Sequenz in zwei Versikel zu je fünf Versen (aaabb bccdd) ein und rechnet den elften Vers, der den d-Reim noch einmal aufnimmt, der zweiten Strophe zu, obwohl es dort für ihn keinen Reimpartner gibt. Die aktuellen textkritischen Editionen verdecken somit die formale Analogie von Leich und Sequenz – und zwar nicht nur in der ersten Strophe, sondern im gesamten Lied. Die strukturelle Entsprechung von Leich und Sequenz ist jedoch sofort einsichtig, wenn man die Editionen von Hilka/Schumann und Schweikle (bzw. Maurer) zugrunde legt:

⁹ Walther von der Vogelweide: Liedlyrik (ed. Schweikle), S. 480–499 (Text), S. 792–800 (Kommentar). – Walther von der Vogelweide: Sämtliche Lieder (ed. Maurer), S. 282–291.

¹⁰ *Carmina Burana* (ed. Hilka/Schumann), S. 176–186 (Text), S. 903f. (Kommentar).

¹¹ *Carmina Burana* (ed. Vollmann), S. 182–195 (Text), S. 1007–1010 (Kommentar).

CB (ed. Hilka/Schumann)	Walther (ed. Schweikle)
1 ^a Captus amore gravi me parem rebar avi fede revincte lari, que procul ethra videt nec modulando silet. inde perire libet.	1,1 Got, dīner trinitāte, die beslozzen hāte dīn fūrgedanc mit rāte, der jehen wir: mit driunge diu driu ist ein einunge, ein got der hōhe hēre.
1 ^b psallere, virgo, pridem, non semper hec ibidem, quam scrutabundus amor notarat et amaror. hinc ortus ille clamor.	1,2 Sīn ie selv wesende ēre verendet niemer mēre. der sende uns sīn lēre. die sinne ūf menge sūnde der fürste ūz helle abgrūnde uns hāt verleitet sēre.

Hilka/Schumann haben einen Text hergestellt, der aus zwei Versikeln zu je sechs Versen mit stimmigem Reimschema (aaabbb) besteht. Der erste Vers des zweiten Versikels ist nicht überliefert, sein Fehlen lässt sich aber aus der zugrunde liegenden Strophenstruktur erschließen. Entsprechend erstellt auch Schweikle in Anlehnung an Maurer einen Text, der aus zwei Versikeln zu sechs Versen besteht, also mit dem lateinischen Text formal deckungsgleich ist. Das Reimschema lautet im ersten Versikel aaabbc und im zweiten Versikel ccddc, weicht also von der lateinischen Vorlage insofern ab, als Walther mithilfe des c-Reims beide Versikel verknüpft. Das Reimschema der beiden Versikel ist somit prinzipiell identisch – mit der Besonderheit des Reimbandes c, das sich, vom letzten Vers des ersten Versikel ausgehend, auch durch die ersten drei Verse des zweiten Versikels schlingt, um dann im letzten Vers die Klammer zu schließen. Das elaborierte Reimschema wird allerdings nur dann sichtbar, wenn man mit Maurer und Schweikle die Verse 4 und 6 des zweiten Versikels vertauscht. Diesen Sachverhalt verschweigt Thomas Bein in seiner Ausgabe; vielmehr streicht er den editionskritischen Apparat, der in der früheren, von Christoph Cormeau bearbeiteten Auflage noch vorhanden ist.¹² An diesem Beispiel wird die Problematik einer editionsphilologischen Methode deutlich, die sich strikt an die Überlieferung hält und auf Emendationen selbst dann verzichtet, wenn sie von impliziten Strukturhinweisen nahegelegt werden und von früheren Herausgebern bereits klar erkannt und begründet worden sind.

¹² Walther von der Vogelweide, Leich, Lieder, Singsprüche (ed. Cormeau), S. 3–10. Bein vermerkt immerhin im textkritischen Kommentar: „Eine andere Versikelgliederung, aufbauend auf Maurer, bei Schweikle“ (S. 567).

Ich verzichte darauf, auch die restlichen Strophen im Detail zu diskutieren, und lege stattdessen eine Konkordanz vor, die die genannten Editionen der betreffenden Lieder abgleicht:

Sequenz <i>Captus amore gravi</i> (CB 60/60a)				Walthers Leich <i>Got dīner trinitāte</i>			
(ed. Vollmann)		(ed. Hilka/Schumann)		(ed. Schweikle)		(ed. Bein)	
CB 60	(CB 60a)	CB 60	CB 60a	Teil 1	Teil 2	Teil 1	Teil 2
1		1		1		I	
2–4		2		2	2a	IIa1	II*a1
5	19,1–4	3	1	3	3a	IIa2	II*a2
6	19,2–8	4	2	4	4a	IIa3	II*a3
7	20	5	3	5	5a	IIb1	II*b1
8	21	6	4	6	6a	IIb2	II*b2
9	22	7	5	7	7a	IIb3	II*b3
10	23	8	6	8	8a	IIb4	II*b4
11–12	24	9–10	7	9	9a	IIb5	II*b5
13		11		10		III1	
14–15	25	12–13	8	11		III2	
16		14		12		III3	
17–18	26	15–16	9		13		IV,1–16
	27		10		5b		IV,17–18

Der Befund ist folgender: Die Sequenz *Captus amore gravi* besteht aus zwei Teilen, die in der Ausgabe von Hilka/Schumann unter den Nummern CB 60 und CB 60a getrennt geführt und durchnummeriert werden, bei Vollmann aber zu einer Nummer mit durchlaufender Strophenzählung zusammengefasst sind. Doch ist die Zweiteilung durchaus gerechtfertigt, denn es handelt sich um thematisch abweichende Liebeslieder, die zudem unterschiedliche Namen für die Liebesgöttin verwenden (CB 60: Cypris, CB 60a: Venus). Gleichwohl besteht ein enger formaler Zusammenhang, denn CB 60a ahmt zehn von sechzehn Strophenstypen nach, die in CB 60 vorgegeben sind, und zwar in derselben Reihenfolge. Walther Leich wiederum weist einen doppelten Kursus auf, der sich auf die Hauptteile beschränkt. Auf die Einleitung (A: Vers 1) folgen der erste Hauptteil (B I: Verse 2–9), der Mittelteil (C: Verse 10–12), der zweite Hauptteil (B II: Verse 2a–9a) und der Schluss (D: Verse 13,

5b).¹³ Es scheint, dass Walther die für die Gattung des Leichs (nicht aber für die Gattung der Sequenz) typische Reprise aus der Zweiteiligkeit seiner lateinischen Vorlage ableitet. Während diese aus zwei locker verknüpften Liedern besteht, gestaltet Walther ein einheitliches Lied, das eine symmetrische Bauform aufweist und dessen Teile durch die Reprise des Strophentyps 5 verknüpft sind, der nicht nur in den Hauptteilen, sondern auch im Schluss begegnet. Walther kannte die für die Gattung des Leichs typische Reprise bereits aus den früheren Dichtungen Heinrichs von Rugge und Ulrichs von Gutenberg, ließ sich aber zugleich von der Doppelung jener Sequenz, die ihm als Vorlage diente, inspirieren.

2.2 Inhalt

Dies wird umso deutlicher, wenn man Walthers Leich auch in inhaltlicher Hinsicht mit der Sequenz CB 60/60a vergleicht. Hier kommt die Dimension der Minne doch noch ins Spiel. In CB 60 geht es um die Klage eines Mannes, dessen Geliebte sich einem anderen Mann zugewandt hat. Der Liebeskranke führt zunächst Klage gegen die Treulose und bittet schließlich die Liebesgöttin um Rettung aus der unverdienten Pein. Diese Konstellation kehrt bei Walther in geistlich transformierter Weise wieder. Er behandelt die Vorlage als Allegorie und deutet die Konstellation im christlichen Sinne um. Der gläubige Mensch hat sich demnach vom Teufel zur Sünde verführen lassen und bittet Maria, ihn aus seiner Schuld zu befreien. Der betrogene Mann verweist auf den Gläubigen, die falsche Geliebte auf den Teufel, die Liebesgöttin auf die Gottesmutter. Doch auch CB 60a bietet eine inhaltliche Vorgabe. Hier geht es um den hoffnungsvollen Preis einer Geliebten, die als unberührte Jungfrau (Str. 27,1: *intemerata virginum*) angesprochen wird. Aus diesem Teil leitet Walther seinen Marienpreis ab, der ja ebenfalls einer unberührten Jungfrau (Str. 10,1: *maget vil unbewollen*) gewidmet ist. Walther verteilt diese beiden Themenfelder, Marienpreis und Sündenklage, auf den doppelten Kursus der beiden Hauptteile. Der Marienpreis dominiert in der zweiten Hälfte des ersten Hauptteils (Strophen 5–9), ragt aber auch in die übrigen Teile hinein; die Sündenklage hingegen beherrscht die zweite Hälfte des zweiten Hauptteils (Strophen 5a–9a), betrifft aber in anderer Perspektive auch die erste Hälfte beider Hauptteile. Die Sündenklage hat nämlich zwei Aspekte: das in der ersten Person formulierte Sündenbekenntnis (erste Hälfte beider Hauptteile) sowie den in der dritten Person formulierten Sündenvorwurf gegen das der Simonie schuldige Rom (zweite Hälfte des zweiten Hauptteils). Die Romkritik bildet also das Gegenstück

¹³ Vgl. Hahn, S. 132.

zum Marienpreis. Diese Zuordnung ist typologisch begründet, denn Maria wird traditionell als Verkörperung der Kirche (*ecclesia*) verehrt. So gelingt es Walther, aus den formalen und inhaltlichen Vorgaben der weltlichen Doppelsequenz ein einheitliches geistliches Lied zu erschaffen, das sich als Triptychon visualisieren lässt:

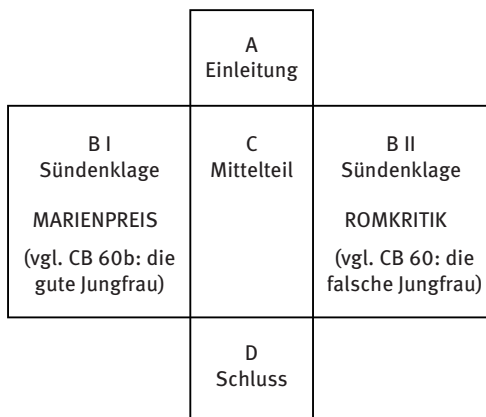


Abbildung 1: Walthers Leich als Triptychon

Walther belässt es nicht bei der übergreifenden Analogie, sondern stellt auch im Detail typologische Bezüge her. Dies betrifft zunächst Übereinstimmungen zwischen dem Frauenpreis in CB 60a und dem Marienpreis im ersten Flügel seines Leichs. Auf die Entsprechung zwischen der *intemerata virginum* und der *maget vil unbewollen* habe ich bereits hingewiesen. Auch die Metaphern, mit denen die Jungfrauen gepriesen werden, decken sich. Beide werden jeweils innerhalb einer Strophe mit Sternen und Blumen verglichen. CB 60a bezeichnet sie als Lilie und Rose (*lilium rosaque*), als Sirius (*Syrium*) und Morgenstern (*Matutini sideris*) (Strophe 23); Walther bezeichnet sie als edle Rose ohne Dorn (*dû frîer rôse âne dorn*) und sonnenhafte Reine (*sunnevarwiu klâre*) (Strophe 9a).

Auch zur Liebesklage in CB 60 weist Walthers Leich deutliche Parallelen auf. So entsprechen einander die Gesten der Unsagbarkeit, die freilich unterschiedlich begründet werden. Der unglückliche Liebende der Sequenz beklagt, dass ihm sein Kummer die Sprache verschlage: „Ich bringe kein Wort heraus“ (Strophe 8a: *Nil queo fari*), „mein Gesang verstummte“ (Strophe 10b: *canticum conticuit*), „[w]enn ich, furchtsam nach Art eines Stotterers, gar nichts zu sagen gewagt hätte“ (Strophe 17: *Si balbi more ueritus | nil ausim fari penitus*). In Walthers Leich heißt es hingegen, dass die Gottesmutter so wunderbar sei, dass selbst die Engel sie nicht zur Genüge preisen könnten: *doch brâhten si dîn lob nie dar, | daz ez volendet*

wurde *gar* (Strophe 13,1). Besonders frappant ist die Entsprechung der abschließenden Bitten, die sich an die Liebesgöttin bzw. die Gottesmutter richten:

CB 60, Str. 18 (ed. Vollmann)

O Cypris alma, conspicie
tue clientem opere,
penamque nobis exime;
quam patimur indebite,
tu Lamiam interripe,
eiusque rixas opprime!

[O erhabene Cypris, blick herab auf den Diener deiner Werke, nimm weg von uns die Strafe, die wir schuldlos erleiden, reiße den Vampir in Stücke und mache seinem Unfrieden ein Ende!]

Walthers Leich, Str. 13,2/5,1b (ed. Schweikle)

Wir bitten umb unser schulde dich,
daz dû uns sîst genædeklich,
sô daz dîn bete erklinge
vor der barmunge urspringe.
sô hân wir den gedinge,
diu schulde werde ringe,
dâ mit wir sêre sîn beladen.
hilf uns, daz wir si abe gebaden
Mit stæte wernder riuwe umbe unser missetât,
die nieman âne got und âne dich ze gebenne
hât!

Beide göttliche Herrinnen sollen sich barmherzig zeigen und ihre Diener von Strafe erlösen. Doch stellt sich das Verhältnis von Schuld und Sühne unterschiedlich dar. In der Sequenz halten sich die Diener der Liebe für schuldlos (*indebite*), im Leich hingegen die Diener Gottes für schuldhaft (*diu schulde [...], dâ mit wir sêre sîn beladen*).

3 Gattungsinterferenzen

Walther bezieht sich mit seinem Leich auf verschiedene volkssprachliche und lateinische Vorgaben. Die erste Vorgabe besteht in der Gattungstradition des volkssprachlichen Leichs, vertreten durch den Kreuzleich Heinrichs von Rugge und den Minneleich Ulrichs von Gutenberg. Die zweite Vorgabe liefert die lateinische Sequenz *Captus amore gravi*, ein weltliches Liebeslied, dem Walther seinen Leich als geistliche Kontrafaktur entgegenstellt. Als weitere Bezugspunkte kommen die Marienlyrik und die politische Lyrik hinzu.

3.1 Walthers Leich als Marienlied

Die Motive, aus denen Walther seinen allegorischen Marienpreis komponiert, finden sich in ähnlicher Form und Zusammenstellung bereits in deutschen Mariengebeten und Marienliedern des zwölften Jahrhunderts. Die meisten Motive teilt Walthers Leich mit dem hymnenartigen Melker Marienlied, doch auch zum

Arnsteiner Mariengebete und den Mariensequenzen aus Seckau und Muri lassen sich zahlreiche Entsprechungen nachweisen (die Zahlen verweisen auf die Verse des jeweiligen Lieds):¹⁴

	Walther	Melk	Arnstein	Seckau	Muri
blühender Stab Aarons	32	1–6	64–69	16–18	-
aufgehendes Morgenrot	32	22	-	-	-
Ezechiels Pforte	33 f.	57–58	70–73	4–5, 36	34
durchlässiges Glas	35	-	16–29	-	-
brennender Dornbusch	37 f.	8–13	44–59	-	-
Salomons Thron	53	-	-	-	-
Balsam	55	-	-	-	-
Perle/Edelstein	55	-	-	13	40
Himmelskönigin	56/80	92	292	12	10
Wohnung/Klausen	58/90	94–95	308	-	4
Gideons Vlies	74–76	15–20	-	-	-
Rose ohne Dorn	150	72	-	-	-
Sonne	151	87	-	11	-

Hinter den deutschen Marienliedern und Mariengebeten stehen wiederum lateinische Traditionen. Die Mariensequenz *Ave praeclara maris stella*, auf der die Mariensequenzen aus Seckau und Muri basieren, ist hierfür das eindrücklichste Beispiel.¹⁵ Die im elften Jahrhundert verfasste, aus der Feder Heinrichs von Reichenau stammende Sequenz zeigt die Richtung an, in die Walther mit seinem Leich strebt. Indem er die Form der weltlichen Sequenz *Captus amore gravi* übernimmt und mit marianischen Motiven füllt, nähert er sie wieder an die geistliche Sequenz an, insbesondere an die Gattung der Mariensequenz. Vom doppelten Kursus abgesehen, weist Walthers Leich alle formalen und inhaltlichen

¹⁴ Melker Marienlied: Frühe deutsche Literatur, S. 858–865 (Text), S. 1535–1541 (Kommentar); Kleinere deutsche Gedichte II, S. 232–238; Die religiösen Dichtungen, S. 357–363. – Arnsteiner Marienlied: Kleinere deutsche Gedichte II, S. 171–183; Die religiösen Dichtungen, S. 433–452. – Mariensequenz aus Seckau: Kleinere deutsche Gedichte II, S. 239–242; Die religiösen Dichtungen, S. 462–466. – Mariensequenz aus Muri: Kleinere deutsche Gedichte II, S. 243–249; Die religiösen Dichtungen, S. 453–461.

¹⁵ Vgl. Rothenberger.

Charakteristika einer Mariensequenz auf, wie im Vergleich mit *Ave praeclara maris stella* deutlich wird. Beide Lieder, Mariensequenz und Marienleich, weisen preisende und bittende Teile auf, bedienen sich biblischer Allegorien und Typologien und binden den Marienpreis und die Marienbitten christologisch und (im Leich deutlicher als in der Sequenz) trinitarisch ein. Gemeinsame Motive sind, mit Bezug auf die Gottesmutter, das aufgehende Licht (A), Ezechiels Pforte (Strophe 1a), der Sonnenvergleich (Strophe 1b), die Himmelskönigin (Strophe 1b), das blühende Holz (32: Strophe 2b) und der brennende Dornbusch (Strophe 5b). Auf diese Weise gelingt es Walther, die als formale Vorlage genutzte weltliche Sequenz, die ihrerseits bereits dem Muster der geistlichen Sequenz folgt, auf dem Wege der Kontrafaktur wieder mit einem geistlichen Inhalt auszustatten. Er tut dies so vollständig, dass er den weltlichen Inhalt der Vorlage, aus der er Motive aufgreift und umformt (so wird aus der Anrufung der Liebesgöttin die Anrufung der Gottesmutter), gänzlich zum Verschwinden bringt. Zugleich entwickelt er die Gattung der Sequenz aber auch weiter, indem er sie mit einem doppelten Kursus versieht, der wiederum aus der Verschränkung der Zweiteiligkeit der Vorlage mit der Reprise-Technik des Leichs abgeleitet ist.

3.2 Walthers Leich als politisches Lied

Die Annäherung an die Gattung der Mariensequenz betrifft vor allem den aus Einleitung, Mittelteil und Schluss bestehenden Rahmen und den ersten Hauptteil. Der zweite Hauptteil, der sich spiegelbildlich zum ersten verhält, schlägt ein Thema an, das sich typologisch auf den ersten beziehen lässt. Während im ersten Kursus Maria als preiswürdige Gottesmutter im Mittelpunkt steht, blickt der zweite Kursus auf die Kirche, die nach traditioneller Lesart von der Gottesmutter verkörpert wird. Der zweite Hauptteil setzt noch einmal trinitarisch ein; auf diese Weise erzeugt Walther eine Schleife, die den Leich gleichsam ein zweites Mal beginnen lässt. Thema ist die Romkritik, die auf der Unterscheidung von Christentum und Christenheit beruht, das heißt auf der Differenz zwischen christlicher Lehre und christlicher Gemeinschaft. Die christliche Lehre ist Rom anvertraut, von ihrer Wahrung hängt das Wohl der Christen insgesamt ab. Dies ist nun der Vorwurf, den Walther gegen Rom, das heißt gegen den Papst richtet. Weil die Sachwalter des Christentums ihrem Lehrauftrag nicht mehr nachkommen, sondern im Gegenteil die christliche Lehre korrumpieren, indem sie sich auf Simonie, also auf den Verkauf von kirchlichen Ämtern einlassen, leidet die gesamte Christenheit. Lehre und Praxis, Worte und Werke, Anspruch und Wirklichkeit stimmen nicht mehr zusammen. Rom trennt das, was Christus zusammengefügt hat. In dieser Passage wird der Leich politisch; die massive Romkritik schließt an jene Strophen

aus Walthers Sangspruchdichtung an, die ebenfalls Rom und den Papst kritisieren.¹⁶ So heißt es ganz ähnlich in einer Strophe des sogenannten Unmutstons:

Swelh herze sich bî disen zîten niht verkêret,
 sît daz der bâbest selbe dort den ungelouben mêret,
 dâ wont ein sælic geist und gotes minne bî.
 nû seht ir, waz der pfaffen werc und waz ir lêre sî:
 ê daz was ir lêre bî den werken reine,
 nû sint si aber anders sô gemeine,
 daz wirs unrehte wûrken sehen, unrehte hoeren sagen,
 die uns guoter lêre bilde solten tragen,
 des mugen wir tumbe leien wol verzagen.
 ich wæn aber mîn guoter klôsenære klage und sêre weine.

Ein Herz, das in diesen Zeiten nicht vom rechten Weg abkommt, nachdem der Papst selber dort den Unglauben mehrt, in dem wohnt ein gesegneter Geist und Gottes Liebe. Nun seht ihr, was der Pfaffen Werk und was ihre Lehre ist: Einstens war ihre Lehre neben den Werken rein, nun sind sie dagegen in der Weise übereinstimmend, dass wir die Unrechtes tun sehen, Unrechtes sagen hören, die uns ein Bild guter Lehre vorantragen sollten, darüber können wir dummen Laien wohl verzagen. Ich glaube, mein guter Klausner klagt wieder und weint schmerzlich.¹⁷

In diesem Spruch werden ähnliche Motive verwendet: die Opposition von Worten und Werken, von Verkündern und Empfängern der Lehre. Zwar wird hier der Klerus allgemein attackiert, doch geht aus dem Kontext der anderen Strophen deutlich hervor, dass Rom der Zielpunkt ist. Das Vergehen der Simonie spricht Walther in einer weiteren Strophe des Unmutstons an; dort fragt er die Bischöfe und Kleriker, warum der Papst die rechte Lehre, zu der sich die Gläubigen in der Taufe bekennen, zugunsten des Ämterkaufs aus den Büchern radiere: *sô sagte war umbe er sîne lêre von den buochen schabe. | daz man gotes gâbe iht koufe oder verkoufe – | daz wart uns verboten bî der toufe.*¹⁸ Die Figur des frommen Einsiedlers, der jenseits der Gesellschaft den Untergang der Kirche beweint, ist eine gewisse Entsprechung zur Gestalt der Gottesmutter, die die rechte Kirche verkörpert und mit ihrer Fürbitte bei Christus die Vergebung der Schuld erwirken kann. Wie Walther die Sangspruchdichtung politisiert, so politisiert er auch die religiöse Lyrik, indem er Marienpreis und Kirchenkritik verschränkt. Die Strategie der Unterscheidung zwischen Anspruch und Wirklichkeit, die er auf die Kirche

¹⁶ Vgl. Hahn, S. 124–127.

¹⁷ Walther von der Vogelweide: Spruchlyrik, S. 172f. In der Zählung nach Lachmann handelt es sich um Strophe 34,24.

¹⁸ Walther von der Vogelweide: Spruchlyrik, S. 170f. In der Zählung nach Lachmann handelt es sich um Strophe 33,1, hier Verse 4–6.

anwendet, hat Walther im Rahmen seines – ebenfalls teilweise politisierten – Minnesangs mit Bezug auf die Minnedame entwickelt.¹⁹ Dort fordert er, dass die Minnedame jene Tugenden einlöse, die ihr zugeschrieben werden – andernfalls wolle er seinen Sang einstellen und somit der Minnedame das Fundament ihrer Geltung entziehen.

4 Fazit

Die intertextuellen Bezüge in Walthers Leich lassen sich wie folgt zusammenfassen:

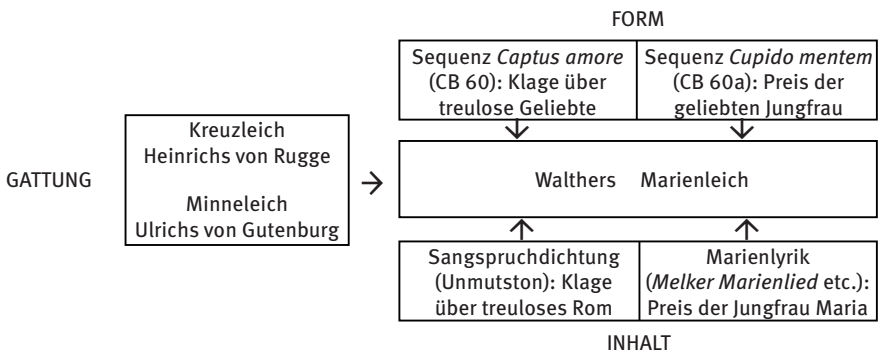


Abbildung 2: Intertextuelle Bezüge in Walthers Leich

Hinsichtlich der Gattung reiht sich Walther in die Tradition des Leichs ein, die bereits im Kreuzleich Heinrichs von Rugge und im Minneleich Ulrichs von Gutenburg vorgeprägt ist. Als formales Vorbild dient ihm dabei die Doppelsequenz *Captus amore/Cupido mentem* (CB 60/60a), deren Zweiteiligkeit er für die Gestaltung eines doppelten Kursus nutzt. Inhaltlich bezieht er sich zum einen auf die Tradition der Marienlyrik, wie sie im Melker Marienlied, aber auch in der Mariensequenz *Ave praeclara maris stella* und deren Versübertragungen repräsentiert ist. Von hier entlehnt er Thematik und Motivik des Marienpreises. Zum anderen übernimmt er aus seiner Sangspruchdichtung, insbesondere aus Strophen des Unmutstons, das Thema und die Argumente der Romkritik. Die Verschränkung von Form und Inhalt impliziert eine typologische Dimension, denn die Klage über das treulose Rom korrespondiert mit der Klage über die treulose Geliebte in CB 60

¹⁹ Hahn, S. 56–64, bes. S. 60f.

und der Preis der Gottesmutter Maria mit dem Preis der geliebten Jungfrau in CB 60a.

Mit den intertextuellen Bezügen hinsichtlich Gattung, Form und Inhalt erzeugt Walther produktive Interferenzen zwischen geistlichem und weltlichem Lied. Die weltliche Sequenz, auf die er mit einer geistlichen Kontrafaktur antwortet, ist ihrerseits schon als weltliche Transformation einer geistlichen Form anzusehen. Walther führt hier also gewissermaßen die Gattung der Sequenz zu sich selbst zurück. Zugleich überformt er die weltliche Gattung des Leichs mit der geistlichen Gattung der Sequenz und umgekehrt. Das Resultat ist eine Form, die beiden Gattungsansprüchen in vollem Umfang genügt und die Gattungen zugleich jeweils kreativ weiterentwickelt. Die geistliche Kontrafaktur der weltlichen Sequenz beruht auf dem Import von Themen und Motiven, die von der Gattung der Marienlyrik zur Verfügung gestellt werden. Dazu zählen insbesondere auch volkssprachliche Marienlieder, die ihrerseits auf liturgische Marienlieder (z. B. auf die Mariensequenz *Ave praeclara maris stella*) antworten, sei es in Form einer Übersetzung (so in den Mariensequenzen von Seckau und Muri), sei es in Form einer Übernahme von Formen und Motiven (z. B. im Melker Marienlied). So entsteht im Resultat ein religiöser Leich, der sich maximal an die Gattung der Mariensequenz annähert, diese aber in zwei Hinsichten überschreitet. Zum einen übersteigt er sie in formaler Hinsicht, insofern der leichtypische doppelte Kursus hinzutritt. Zum anderen übersteigt er sie in inhaltlicher Hinsicht, denn der zweite Flügel des doppelten Kursus öffnet den Leich auf die politische Sangspruchdichtung hin und führt das Thema der Romkritik ein. So wird das auf komplexe Weise erzeugte Marienlied politisch. So sehr der Leich auch als Marienleich und somit als religiöses Lied erscheinen mag, wird er dennoch zum Transport einer politischen Aussage instrumentalisiert. Entscheidend ist die Romkritik. Deren Geltung wird mit der liturgischen Autorität und Dignität der Gattung der Mariensequenz unterstrichen, an die sich der Leich formal und inhaltlich annähert. Zugleich wird die geistliche Dimension auch in der Weise konterkariert, dass sich der Leich als Kontrafaktur auf eine erotische Dichtung erweist und eine implizite Typologie zwischen der Gottesmutter und einer geliebten Jungfrau einerseits sowie zwischen Rom und einer treulosen Jungfrau andererseits herstellt. Diese Typologien funktionieren deswegen, weil die Gottesmutter in der christlichen Tradition ihrerseits als Verkörperung der Kirche gilt. Man muss diese Komplexität nicht erkennen und verstehen, wenn man Walthers Leich rezipiert – vorhanden ist sie dennoch.

Literaturverzeichnis

- Brunner, Horst, Gerhard Hahn, Ulrich Müller, Franz Viktor Spechtler: *Walther von der Vogelweide. Epoche – Werk – Wirkung*. Unter Mitarbeit von Sigrid Neureiter-Lackner. 2., überarbeitete und ergänzte Auflage. München 2009.
- Apfelböck, Hermann: *Tradition und Gattungsbewusstsein im deutschen Leich. Ein Beitrag zur Gattungsgeschichte mittelalterlicher musikalischer „discordia“*. Tübingen 1991 (Hermaea N.F. 62).
- Carmina Burana. *Die Lieder der Benediktbeurer Handschrift. Zweisprachige Ausgabe. Vollständige Ausgabe des Originaltextes nach der von B. Bischoff abgeschlossenen kritischen Ausgabe von A. Hilka und O. Schumann, Heidelberg 1930–1970. Übersetzung der lateinischen Texte von Carl Fischer, der mittelhochdeutschen Texte von Hugo Kuhn. Anmerkungen und Nachwort von Günter Bernt. Zürich, München 1985.*
- Carmina Burana. *Texte und Übersetzungen. Mit den Miniaturen aus der Handschrift und einem Aufsatz von Peter und Dorothee Diener. Hg. von Benedikt Konrad Vollmann. Berlin 2011.*
- Frühe deutsche Literatur und lateinische Literatur in Deutschland 800–1150. Hg. von Walther Haug, Benedikt Konrad Vollmann. Frankfurt am Main 1991 (Bibliothek des Mittelalters 1).*
- Hahn, Gerhard: *Walther von der Vogelweide*. München, Zürich 1986 (Artemis Einführungen 22).
- Kesting, Peter: *Maria–Frouwe. Über den Einfluß der Marienverehrung auf den Minnesang bis Walther von der Vogelweide*. München 1965, S. 119–129.
- Kleinere deutsche Gedichte des 11. und 12. Jahrhunderts. Nach der Auswahl von Albert Waag neu hg. von Werner Schröder. Bd. II. Tübingen 1972 (Altdeutsche Textbibliothek 72).*
- Des Minnesangs Frühling. Unter Benutzung der Ausgaben von Karl Lachmann und Moriz Haupt, Friedrich Vogt und Carl von Kraus bearbeitet von Hugo Moser und Helmut Tervooren. Bd. I: Texte. 38., erneut revidierte Auflage. Mit einem Anhang: Das Budapester und Kremsmünsterer Fragment. Stuttgart 1988.*
- Praßl, Franz Karl: *Sequenz*. In: *Lexikon für Theologie und Kirche. Dritte, völlig neu bearbeitete Auflage. Hg. v. Walter Kasper. Durchgesehene Ausgabe der 3. Auflage 1993–2001. Freiburg im Breisgau 2006. Bd. 9, Sp. 476–477.*
- Reinitzer, Heimo: *Politisches Nachtgebet. Zum ‚Leich‘ Walthers von der Vogelweide*. In: *Walther von der Vogelweide. Hamburger Kolloquium zum 65. Geburtstag von Karl-Heinz Borck. Hg. von Jan-Dirk Müller, Franz Josef Worstbrock. Stuttgart 1989, S. 159–175.*
- Die religiösen Dichtungen des 11. und 12. Jahrhunderts. Nach ihren Formen besprochen und hg. von Friedrich Maurer. Tübingen 1964.*
- Rothenberger, Eva: *‚Ave praeclara maris stella‘. Poetische und liturgische Transformationen der Mariensequenz im deutschen Mittelalter*. Berlin, Boston 2019 (Liturgie und Volkssprache 2).
- Die Schweizer Minnesänger. Mit Einleitung und Anmerkungen hg. von Karl Bartsch. Frauenfeld 1886 (Bibliothek älterer Schriftwerke der deutschen Schweiz 6).*
- Walther von der Vogelweide: Leich, Lieder, Sangsprüche. 14., völlig neubearbeitete Auflage der Ausgabe Karl Lachmanns mit Beiträgen von Thomas Bein und Horst Brunner. Hg. von Christoph Cormeau. Berlin, New York 1996.*
- Walther von der Vogelweide: Leich, Lieder, Sangsprüche. 15., veränderte und um Fassungseditionen erweiterte Auflage der Ausgabe Karl Lachmanns. Aufgrund der 14., von Christoph Cormeau bearbeiteten Ausgabe neu hg., mit Erschließungshilfen und*

textkritischen Kommentaren versehen von Thomas Bein. Edition der Melodien von Horst Brunner. Berlin, Boston 2013.

Walther von der Vogelweide: Sämtliche Lieder. Mittelhochdeutsch und in neuhochdeutscher Prosa. Mit einer Einführung in die Liedkunst Walthers hg. und übertragen von Friedrich Maurer. München 1972.

Walther von der Vogelweide: Werke. Gesamtausgabe. Bd. 1: Spruchlyrik. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Hg., übersetzt und kommentiert von Günther Schweikle. Stuttgart 2006.

Walther von der Vogelweide: Werke. Gesamtausgabe. Bd. 2: Liedlyrik. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Hg., übersetzt und kommentiert von Günther Schweikle. Stuttgart 2005.

Sophie Knapp

Die Gebetsstrophen des Kanzlers im Goldenen Ton – ein ‚geistliches Sangspruchlied‘?

1 Zum Gattungsverhältnis von Sangspruch und geistlichem Lied

Philipp Wackernagels Sammlung deutscher Kirchenlieder enthält zahlreiche geistliche Sangspruchstrophen. Was dabei unter geistlicher Thematik firmiert, ist jedoch oft weit gefasst, wie sich beispielsweise an den Strophen des Kanzlers beobachten lässt:¹ Lied Nr. 339 (vgl. ¹Kanz/5/4²) etwa ist vielmehr ein Lobpreis vorbildlicher Männer und Frauen ohne deutliche geistliche Prägung, Lied Nr. 340 (vgl. ¹Kanz/3/1) eine Kleruskritik. Auch originäre Autorschaft spielt offenbar keine Rolle, wenn neben altüberlieferten Strophen spätüberlieferte Meistergesang-Bare stehen, die teils Aufschwüngen alter Einzelstrophen sind, teils gänzlich neue Lieder in Tönen der ‚alten Meister‘ darstellen wie z. B. Nr. 334 (vgl. ¹Kanz/2/501).³ Unter diesen bei Wackernagel edierten Strophen des Kanzlers findet sich auch ein dreistrophiges echtes ‚Lied‘, das die Trinität thematisiert (Nr. 333, vgl. ¹Kanz/2/1–3). Die Dreistrophigkeit und der geistliche Inhalt dieser Strophen luden Wackernagel offenbar zur Kategorisierung als Kirchenlied ein. Doch handelt es sich dabei um eine ahistorische Rückprojektion, die auch deswegen unzutreffend ist, weil dem Kirchenlied ein liturgischer Gebrauchszusammenhang eignet, der volkssprachlichen Liedern geistlichen Inhalts, insbesondere geistlichen Sangspruchstrophen, im dreizehnten Jahrhundert im Allgemeinen nicht zukommt.⁴

1 Die vorliegenden Beobachtungen entstanden im Rahmen meines Dissertationsprojektes ‚Der Kanzler im Kontext. Zur Funktionalisierung von Intertextualität in der Sangspruchdichtung‘ (Abschluss März 2020).

2 Strophenangaben der Sangsprüche und Meisterlieder hier und im Folgenden nach RSM, Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder.

3 Warum Wackernagel aus den neun in der Kolmarer Liederhandschrift überlieferten geistlichen Meistergesang-Baren im Goldenen Ton nur diese Johannesvision auswählt, ist nicht ganz ersichtlich, könnte aber darin begründet sein, dass dieser Dreierbar unter der (zweiten) Melodieüberlieferung eingetragen ist, München, BSB, Cgm 4997, fol. 545^v–546^r (die Handschrift überliefert zwei verschiedene Melodien für diesen Ton).

4 Vgl. Janota: Kirchenlied, Sp. 62; umfassend dazu ders.: Funktion und Typus, bes. S. 271; Praßl, S. 35–37, dagegen nimmt Einträge in verschiedenen *libri ordinarii* aus der Mitte des zwölften

Diesen Sachverhalt problematisiert freilich schon Wackernagel selbst, wenn er für die mittelalterlichen Lieder geistlichen Inhalts konstatiert: „Es kann sich also in diesem Zeitraume nicht um Kirchenlieder im engeren Sinne, um Lieder, die im öffentlichen Gottesdienste der Gemeinden gesungen wurden, sondern nur im Allgemeinen um kirchliche Lieder handeln“.⁵ Andererseits rechtfertigt er den Begriff ‚Kirchenlied‘ gerade hinsichtlich der geistlichen Lieder weltlicher Dichter:

Man wird die schönen Lieder Spervogels, des von Kolmas, Walthers von der Vogelweide und so fort [...] nicht anders denn kirchliche nennen können; sie bezeugen auch die vollkommene Befähigung der Zeit zur Hervorbringung von Kirchenliedern im engeren Sinne, sowol was die Kraft der Erkenntnis als die Poesie des Ausdrucks betrifft, eine vollkommnere denn die welche Luther vorfand.⁶

Aufgrund eines ästhetischen Werturteils und einer historisch-anthropologischen Unterstellung werden so (höfische) Sangspruchstrophen in die klerikal geprägte Liedkultur ‚eingemeindet‘. Auf diese Weise werden gerade jene Differenzen und Interferenzen zwischen den verschiedenen Formen geistlicher Lieddichtung im Mittelalter verdeckt, die meines Erachtens einer differenzierten Untersuchung bedürfen. Als verbindendes Charakteristikum des disparaten Feldes geistlicher Lieder lassen sich gesanglicher Vortrag und geistliche Thematik festlegen.⁷ Doch stehen neben Gemeindeliedern für den gemeinsamen kirchlichen Gesang, die aus der lateinischen Liturgie hervorgehen, auch volkssprachliche Eigenbildungen wie etwa Sangspruchstrophen, die von einem bestimmten Autor zum Vortrag vor höfischem Publikum verfasst worden sind.⁸

Solche theologisch geprägten Strophen mit didaktischem Impetus begegnen schon seit den Anfängen der Sangspruchdichtung und etablieren sich im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts als zentraler Bestandteil dieser Gattung.⁹ Sie entwickeln zunehmend den Charakter von Preisliedern, wobei vermehrt gelehrte

Jahrhunderts und später, die belegen, dass volkssprachliche geistliche Lieder als Teil der Osterliturgie von der Gemeinde gesungen wurden, als Hinweis darauf, dass auch darüber hinaus volkssprachlicher Gemeindegesang Teil der Liturgie war.

5 „Aber will man der damaligen Kirche gerecht werden, so muss man den Begriff des kirchlichen Liedes in einem Umfange nehmen, der alle aus kirchlicher Anregung stammende lyrische Dichtung einschließt, also nicht nur die an kirchliche Volksfeiern gebundenen Lieder, sondern auch die aus persönlicher Vertiefung des Einzelnen in die Heilsoffenbarungen oder in das eigene geistlich bewegte Gemüth entsproßenen“, Wackernagel 2, S. VI.

6 Ebd.

7 Vgl. Janota: Geistliches Lied.

8 Vgl. ebd.

9 So schon bei Herger/Spervogel (etwa ¹SpervA/1/16–20a, ¹SpervA/1/26–30a); seit Walther von der Vogelweide fehlen sie in praktisch keinem sangspruchdichterischen Liedkorpus.

Wissensbestände aus der lateinischen Tradition einfließen.¹⁰ Einerseits lässt sich das wohl als Reflex auf die Konkurrenz mit Mendikanten lesen,¹¹ andererseits spiegelt sich darin vielleicht auch der Einfluss des volkssprachigen paraliturgischen Gemeindelieds, das sich zunehmend ausbreitet.¹² Die geistlichen Sangspruchstrophen stehen mithin in einem Spannungsfeld zwischen der Absicht geistliche Inhalte in der Volkssprache zu vermitteln, dem Versuch an etablierten sowie sich etablierenden volkssprachigen Formen geistlicher Lieddichtung zu partizipieren und dem Aufscheinen von Reflexen, die für die Sangspruchdichtung gattungstypisch sind.

Besonders interessant in seiner hybriden Verfasstheit scheint mir das eingangs erwähnte trinitarische ‚Lied‘ des Kanzlers zu sein.¹³ Dieser ist ein Dichter des späten dreizehnten Jahrhunderts, dessen Werk sowohl Sangspruchstrophen als auch Minnelieder umfasst.¹⁴ Die drei Strophen, die im Folgenden näher untersucht werden sollen, eröffnen in der Korpusüberlieferung in C seinen – mit insgesamt elf Strophen relativ umfangreichen – ‚Goldenen Ton‘.¹⁵ Sie nehmen in

10 Seit Walther von der Vogelweide kommen preisliedhafte Elemente hinzu (¹WaltV/14/1–4; auch seine Verfasserschaft des Marienleichts könnte hier zuträglich gewesen sein), gelehrtes Wissen findet sich dann zunehmend bei den nachfolgenden Spruchdichtern des dreizehnten Jahrhunderts, als Beispiele seien hier genannt etwa die Thematisierung des ‚Streits der Töchter Gottes‘ bei Boppe (¹Bop/7/1–4) und der ‚Sieben Gaben des Heiligen Geistes‘ beim Kanzler (¹Kanz/2/3); vgl. dazu auch Nowak, S. 23.

11 Vgl. Stackmann, S. 177, 179; Grubmüller, S. 703f.; umfassend zur Konkurrenz von Mendikanten und Sangspruchdichtern vgl. Kästner.

12 Laut Gerhoch von Reichersberg (1092/1093–1169) gab es schon im zwölften Jahrhundert eine breit ausgebaute Tradition deutscher geistlicher Lieder *Tota terra iubilat in Christi laudibus etiam per cantilenas linguae vulgaris, maxime in Teutonicis, quorum lingua magis apta est concinnis canticis* (zit. nach Janota: Kirchenlied, Sp. 66), wobei für diese Zeit primäre Zeugnisse weitgehend fehlen; zum dreizehnten Jahrhundert hin werden aber doch einige Lieder dezidiert greifbar; unklar bleibt der Gebrauch der seit Mitte des zwölften Jahrhunderts zahlreich entstehenden Marienlieder, vgl. ebd., Sp. 63–67.

13 ¹Kanz/2/1–3. Alle Strophen des Kanzlers sind jetzt von Manuel Braun und Stephanie Seidl neu ediert in: Lyrik des deutschen Mittelalters, online; überliefert ist der Dreierbar – ohne signifikante Abweichungen voneinander – im Codex Manesse (C; Heidelberg, UB, Cpg 848, fol. 424^{r-v}) und in der Basler Rolle (B; Basel, UB, Cod. N I 6, 50, fol. 1^r); die erste Strophe zudem in der späteren Basler Meistersängerhandschrift (b; Basel, UB, Cod. O IV 28, fol. 34^{r-v}), wo sie jedoch mit zwei anderen altüberlieferten Strophen des Kanzlers (den astronomisch-kosmologischen Strophen ¹Kanz/2/10f.) zu einem Dreierbar zusammentritt.

14 Vgl. Kornrumpf: Kanzler, Sp. 986f.; Kornrumpf datiert den Kanzler auf das letzte Drittel/Ende des dreizehnten Jahrhunderts.

15 Der Kanzler stellt sich (oder die Redaktion der Handschriften ihn [zur Überlieferung s. Anm. 13] damit auch in eine sangspruchdichterische Tradition, da geistliche Strophen hier häufiger im

diesem Ton eine Sonderstellung ein, da sie darin den einzigen Dreierbar bilden¹⁶ und da nur sie dezidiert geistliche Inhalte vermitteln.¹⁷

Die Dreistrophigkeit rückt die Strophenfolge in die Nähe des Kanzlerschen Minnesangs, dessen Lieder regelmäßig dreistrophig sind, sodass sich diese Strophenreihe formal zwischen Lied und Spruch stellt. Das scheint mir auch deswegen bedeutsam, weil der Kanzler zumindest bezüglich Minnesang und Sangspruch durchaus ein Gattungsbewusstsein erkennen lässt.¹⁸ Das zeigt sich besonders augenfällig an seinem (Minne)Lied *Leider winter ungestalt* (¹Kanz/4/1–3), welches dezidiert mit einer Gattungsüberschreitung spielt: Eine topische Minnesang-Exposition mit Natureingang und Liebesthematik wird dort überraschend in eine *varnden*-Klage über mangelnde *milte* überführt, die sich in der letzten Strophe zu einer Zeitklage ausweitet und angesichts des Weltzustandes zu vorbildlichem Verhalten ermahnt.¹⁹

Damit stellt sich auch für die Mehrstrophigkeit der hier zu besprechenden geistlichen Strophenreihe die Frage, ob der Sachverhalt, dass der Kanzler diese spezielle Form wählt, um das bei ihm wenig geläufige Thema umzusetzen, eine generische Aussage transportiert. Es ließe sich erwägen, ob die Strophenreihe von der Mehrstrophigkeit der lateinischen geistlichen Liedtradition wie etwa des Hymnus beeinflusst ist.²⁰ Das verwies auch hier auf ein gewisses Gattungsbe-

Sinne einer Tonweihe Töne eröffnen (was diese Strophen bisweilen explizit thematisieren), vgl. Tervooren, S. 107; Nowak, S. 96 f.

16 Die Zusammengehörigkeit zeigt sich in der Einheitlichkeit des Inhalts, aber auch in Reimreponsionen und grammatischen Bindungen; besonders deutlich stehen Str. 1 und 2 durch Strophenanapher zusammen, vgl. dazu KLD, S. 247, Anm. 1; Nowak, S. 247.

17 Diese formale und thematische Ausnahmestellung des vorliegenden Textes gilt weitestgehend für das gesamte Œuvre des Kanzlers, in dem sich – außer zwei Hinweisen auf das Jenseits – nur eine einzige weitere dezidiert geistliche Strophe (die Gebetsstrophe ¹Kanz/5/9) und nur ein weiterer Dreierbar (¹Kanz/5/14–16) finden.

18 Vgl. Haustein, S. 181.

19 ¹Kanz/4/1–3; vgl. dazu auch Haustein, S. 178–180.

20 Ward, Sp. 481, betrachtet es als naheliegend, dem Hymnus aufgrund seiner poetischen Sprache und Strophenliedform eine vermittelnde Rolle zwischen christlichem Choral und volkssprachigem Kirchenlied zuzuweisen, wobei er dabei eher auf die Übersetzungen des vierzehnten Jahrhunderts verweist (Mönch von Salzburg); aber auch für das dreistrophige Petruslied aus dem zehnten Jahrhundert (oder früher) war wohl die lateinische Petrusymnik vorbildhaft; die Melodie ist im Stil des gregorianischen Chorals gehalten und hat damit „vielleicht dem Bereich zwischen Hymnenmelodik und der musikalischen Faktur von Litaneitropen“ angehört, vgl. dazu Lomnitzer, Sp. 522–524; damit scheint es mir nicht unwahrscheinlich, dass derartige Vorbilder auch von einem gelehrten (oder gelehrt scheinenden) Sangspruchdichter wie dem Kanzler rezipiert und adaptiert werden; vgl. dazu auch Nowak, S. 9 f.; Nowak, S. 16 f., betont überhaupt die (auch gedankliche und sprachliche) Traditionsgebundenheit der geistlichen

wusstsein und eine markierte formale Anleihe an die geistliche Liedlyrik. Freilich ist zugleich zu bedenken, dass die betreffenden Strophen nicht in einem ‚eigenen‘ Ton verfasst, also nicht als eigenständiges Lied konzipiert sind, sondern mit einer Vielzahl weiterer Strophen verschiedenster Thematik einen relativ umfangreichen Sangspruchton bilden und daher vor allem im Zusammenhang dieser Gattung zu sehen sind. Ein ähnlich hybrides Gepräge weisen die Strophen auch in inhaltlicher Hinsicht auf, wie ich im Folgenden zeigen will.

2 Der Dreierbar *Got shepher aller dingen* des Kanzlers zwischen Sangspruch und geistlichem Lied

Die geistlich-predigthaftern Strophen dieses Dreierbars thematisieren je eine der göttlichen Hypostasen: Die erste Strophe preist Gottvater, der besonders in seiner Qualität als Schöpfer profiliert ist. Die zweite Strophe thematisiert – stärker narrativ – den Opfertod Jesu Christi und die dadurch ‚erkaufte‘ Erlösung der Menschheit. In der dritten Strophe erbittet ein Sprecher-Ich, das sich als heilsbedürftig inszeniert, gebetshaft den Beistand des Heiligen Geistes und dessen Sieben Gaben. Die thematische Dreiteilung, die Reihenfolge und die Ausgestaltung der Strophen spielen auf das *Credo* an²¹ und spiegeln zudem auf formaler Ebene im dreistrophig-einen Lied die Dreieinigkeit, das Drei-und-doch-Eins-Sein Gottes. Auf den ersten Blick wirkt dieser Dreierbar relativ stereotyp, bei genauerer Betrachtung zeigt sich allerdings, wie sich hier geistlich-predigthafte Unterweisung und ihre gelehrten Versatzstücke mit sangspruchdichterischem Selbstbewusstsein, ja sangspruchdichterischer Selbstthematisierung verschränken.

Sangspruchdichtung des dreizehnten Jahrhunderts an Liturgie, Predigt und deutsche geistliche Dichtung

21 Besonders Str. 2, die Leben und Leiden Christi thematisiert, spielt mit Formulierungen des *Credo*. Die zentrale Glaubensformel fehlt freilich. Das *Credo* ist allerdings ein besonders sakrosankter Text, darf insofern auch nicht beliebig paraphrasiert werden, andererseits ist es gerade aufgrund der hohen Relevanz dieses Textes attraktiv, ihn zu alludieren, um an seiner Geltung zu partizipieren. Belege für eine poetische Rezeption des *Credo* im Sangspruch finden sich neben dieser Kanzlerstelle nur andeutungsweise bei Rumelant (‘Rum/2/11; allerdings nur auf Jesus bezogen) und dann erst deutlich später im frühen Meistergesang. Parallel dazu lässt sich auch im Kontext des kirchlichen Liedes erst im späten Mittelalter beobachten, dass zahlreiche textliche und melodische Veränderungen am ursprünglich sehr festgefügt gesungenen *Credo* vorgenommen werden, vgl. Schlager, Sp. 1037f.; vgl. Stäblein, Sp. 912f.

2.1 Lobpreis des Schöpfergottes

Str. 1 (C Kanz 7)

Got, schepher aller dingen,
 din werdes lob kein zunge mag
 volsprechen noh volsingen,
 swie aller kreatüre kraft
 in diner hende stat. 5
 din sint die himeltrone,
 din ist dú naht, din ist der tag,
 din ist der sunne. schone
 nah diner hohen meisterschaft
 der himel umbegat. 10
 die sternen sint dir gar bekant
 mit ir bezeichnungen;
 vier element in diner hant
 sint eigentlich betwungen:
 luft, wasser, vür, ererliche. 15
 swaz in den vieren wonend ist,
 daz schüf vil meisterliche
 dins edeln wortes hoher list
 in siben tagen vrist.²²

Die erste Strophe hebt an mit dem Preis Gottvaters, des Schöpfers, und seinem unaussprechlichen Lob (1,1–5). Dem folgt eine Aufzählung all dessen, was Gott schuf und worüber er herrscht, die eine räumliche Bewegung vom oberen *himelstrone* zum unteren *ertriche* andeutet und biblisch-schöpfungsgeschichtliches Wissen mit kosmologischen Vorstellungen verschränkt.²³ Der Strophenschluss akzentuiert den Schöpfungsakt als wortgeboren: *daz schüf vil meisterliche / dins edeln wortes hoher list* (1,17f.). Das ist einerseits biblisch, andererseits aber auch poetologisch lesbar, denn wenn der Schöpfungsakt als Akt der Wortgewalt ausgestellt wird, nähert ihn das dem Dichten an. Dass poetologische *termini technici* sangspruchdichterischer Selbstbeschreibung auf die Welterschaffung übertragen werden, stützt diese Parallelisierung: So bezeichnet das Sprecher-Ich Gottes Macht über den Kosmos als *hohe[] meisterschaft* (1,9). Und weiter heißt es, er *schüf vil meisterliche* mit seines *edeln wortes hohe[m] list* (1,17f.). Pointiert her-

²² Der Text des Kanzlers ist hier und im Folgenden zitiert nach LDM: Der Kanzler (nach Hs. C).

²³ Den Rekurs auf eine geistliche Texttradition betont dabei besonders die hier eingeflochtene Psalmenparaphrase, die die göttliche Sternenkenntnis beschreibt (1,11f.): Psalm 146,4 *qui numerat multitudinem stellarum / et omnibus eis nomina vocans* (1,11f.); die Bibel ist hier und im Folgenden zitiert nach Biblia sacra vulgata, hg. Beriger, Ehlers, Fieger), vgl. Nowak, S. 112f.

vorgehoben erscheint damit die Kunstfertigkeit (*list*) als Voraussetzung für meisterliches Schaffen und thematisiert so eine dichterische Qualifikation, die ihren Ursprung in Gott hat. Und wiewohl der Aufgesang in typisch sangspruchdichterischen Demutsformeln betont, dass keine irdische Zunge auch nur das Lob dieses Schöpfergottes zu singen und zu sprechen vermöchte, dessen Sprechen alle Dinge hervorgebracht habe, so adelt es doch das Sprechen und Singen, wenn das Wort der Ursprung alles irdischen Seins ist. Diese Strophe, die in Handschrift C auch hervorgehoben ist, weil sie den Ton eröffnet,²⁴ diskutiert mithin Bedingungen des Schöpfens und erscheint dadurch durchaus poetologisch geprägt – und zwar spezifisch sangspruchdichterisch, wie sich in der Terminologie andeutet.

2.2 Rememorieren der Opfergabe Christi

Str. 2 (C Kanz 8)

Got, schepfer al der welte, Jesus, din einbornes kint, bant sich ze grossem gelte. die <i>buoze</i> er sunder missetat vil gar uf sich gelüt:	5
er wolt die armen lösen, die in der helle lagen blint von tüvels reten bösen. dane half golt, silber noh kein wat wan sin vil reines blüt.	10
von Juda wart er sicherlich verköfet unde verraten; gevangen liez er füren sich gebunden vür Pylaten. durh vûze unde öch durh hende	15
unde dur sin siten wart da wunt got ane missewende – des manig sele sa ze stunt kam us der helle grunt.	

Die zweite Strophe schließt anaphorisch an die vorangehende an und leitet vom Welterschaffer Gott zu dessen *einborne[m] kint* über (2,1f.). Die *du*-Apostrophe an Gott weicht dem Sprechen in der dritten Person und einem narrativeren Gestus, in dem von der Erlösungstat Jesu berichtet wird: Er *bant sich ze grossem gelte*. / *die*

²⁴ Vgl. Anm. 15.

buoze er sunder missetat / vil gar uf sich gelût (2,3–5), also etwa: ‚er verpflichtete sich zu großem Entgelt. Er lud sich die Sühne auf, ohne (selbst) je eine böse Tat begangen zu haben‘. Die Strophe berichtet dann, dass Judas Christus verriet und wie er vor Pilatus gebracht wurde. Passion und Kreuzigung werden abschließend sehr verkürzt über die Erwähnung der fünf Wunden Christi aufgerufen. Die Schlussverse resümieren die heilsmächtige Wirkung dieser Wunden: *des manig sele sa zestunt / kam uz der helle grunt* (2,18f.).

Dabei beschreibt die Strophe das Opfer Christi prononciert über ein Bildfeld von Gabe und Entgelt. Der Opfertod wird als ‚grosse[r] gelt[]‘ (2,3) perspektiviert, als eine *buoze* (2,4),²⁵ also eine Vergütung, eine Wiedergutmachung. Betont wird dabei jedoch, dass Jesus sich diese Sühne *sunder missetat*, ohne ein Vergehen begangen zu haben, also unschuldig aufbürdete. Die Schuldnermetaphorik hebt die Aufopferung pointiert hervor, die der Tat eignet: Sie suggeriert eine Austauschrelation, die in Jesu Opfer gerade unterlaufen wird, weil er schuldlos ist und daher nicht zur Gabe verpflichtet. Aber er leistet die *buoze*, den *gelt* dennoch – aus Mitleid mit den Menschen, deren Erbsünde eine Sühneleistung erforderlich machte. Dieses ‚Entgelt‘ wird über den Vergleich mit geläufigen Zahlungsmitteln wie Gold, Silber oder auch Kleidern sehr konkret als zu bezahlender Preis profiliert. Die herkömmlichen Zahlungsmittel verfangen hier jedoch nicht, der einzige Preis, der diese Schuld begleichen kann, ist Christi unschuldiges unbeflecktes Blut: *dane half golt silber noh kein wat / wan sin vil reines blût* (2,9f.). Deutlich zitiert diese Stelle den ersten Petrusbrief (1,18f.): *scientes quod non corruptibilibus argento vel auro redempti estis de vana vestra conversatione paternae traditionis sed pretioso sanguine quasi agni incontaminati et immaculati Christi*. Dabei fällt auf, dass der Kanzler Petrus’ Aufzählung innerweltlicher Kostbarkeiten ausgerechnet um *wat*, eine typische Gabe für *varnde*, ergänzt, wodurch der Katalog lebensweltlich aktualisiert, aber die Bibelstelle auch spezifisch sangspruchdichterisch funktionalisiert erscheint.²⁶

25 Der Begriff *buoze* ist allerdings eine Konjekture „Das sinnlose isolierte *Die* (C) und der Auftakt machen eine Ergänzung notwendig, ich wähle *buoze*“, KLD, S. 248 (die Edition in LDM übernimmt diese Konjekture). Die Parallelüberlieferung (B₃) hat hier die Lesart *do er der sunder missetat / vil gar uf sich gelût*, was die nachfolgende Interpretation nicht grundlegend beeinträchtigt, auch wenn der Gegensatz von Christi Schuldlosigkeit und seiner dennoch im Opfer erbrachten Gabe damit schwächer wird.

26 Nowak, S. 120, verweist darauf, dass sich *wat* in dieser Aufzählung schon in Heinrichs von Melk *Von des todes gehugde* finde, der Kontext ist dort allerdings eine Schelte der Gierigen: *Sant Paulus, der gotes bot, / sprichet ditzes rîchtûmes gîrschâit / sî der abgot schalchâit. / daz ist an den gîrschen wol gewaere: / fur ir scephære / nement si daz er geschaffen hât, / ez si golt silber oder wât / oder iht des iemen gewan: / ez ûs allez hinder im bistân* (V. 840–848, zit. nach Heinzel). Ob dem Kanzler diese Textstelle bekannt war, ist nicht zu entscheiden, im vorliegenden sang-

Passend zu dieser Thematisierung pekuniären Gegenwerts hebt auch die Erzählung der Kreuzigung und Passion – trotz ihrer ausgesprochen kondensierten Form – pointiert hervor, dass Judas Jesus um des Geldes willen verrät (2,12: *verköfet und verraten*), und führt damit den angedeuteten Diskurs über Geld und Gut fort: Der unverzeihliche Verrat steht als ‚falscher‘ Verkauf, als fürchterlichste Form habgieriger Geldsucht dem Opfer Christi gegenüber, das dadurch noch deutlicher als Akt unbegreiflicher *milte* profiliert wird.

Die Strophe reflektiert mithin implizit Bedingungen des Gebens. Indem der Opfertod Christi als Entgelt metaphorisiert wird, das von Rechts wegen nicht von ihm hätte bezahlt werden müssen, thematisiert sie die Selbstaufgabe Gottes aus Liebe zu den Menschen und wird über diese ‚Gabe‘ durchlässig auf einen *milte*-Diskurs. Die freiwillige Gabe steht dabei kontrastiv dem Verkauf durch Judas als Negativexempel gegenüber und spielt damit *milte* gegen Bezahlung aus. Damit öffnet sich auch die zweite Strophe subtil auf innerweltliche Probleme der Sangspruchdichter hin.

2.3 Bitte um die Gaben des Heiligen Geistes

Str. 3 (C Kanz 9)

Heiliger geist, erhöre mich armen, ich wil bitten dich, min sünde du verstöre. ich fürht, ich got unmere si von sünden ungezalt.	5
erlühter aller herzen, mit diner lere erlühte mich, daz mich der helle smerzen an minem ende machen vri din gabe sibenvalt.	10
gib vorhte mir unde rehte kraft, rat unde rehte milte, sit ich mit sünden bin behaft. noh mǖt ich drier schilte: der erste ist rehte witze,	15
der ander schilt ist rehtü kunst; kein vient ich entsitze, wirt mir der dritte, reht vernunst, so hab ich gotes gunst.	

spruchdichterischen Kontext gewinnt der Begriff unabhängig davon eine zusätzliche Bedeutungsdimension.

In der dritten Strophe nun ergreift ein Ich-Sprecher das Wort, der sich als sündig und heilsbedürftig inszeniert.²⁷ In gebethafter Sprechhaltung apostrophiert er den Heiligen Geist und bittet ihn um seine *gabe sibenvalt* (3,10), die als erleuchtende *lere* apostrophiert wird (3,6f.) und von der es heißt, dass sie vor der Hölle zu bewahren vermöge. Der Abgesang zählt dann diese Sieben Gaben des Heiligen Geistes im Einzelnen auf: *gib vorhte mir unde rehte kraft, / rat unde rehte milte, / [...] rehte witze, / [...] rehtu kunst; / [...] reht vernunst* (3,11–18). Die Aufzählung wird unterbrochen von Interjektionen, die erneut die eigene Sündhaftigkeit und Heilsbedürftigkeit des Ich sowie die rettende Kraft dieser *gaben* hervorheben (3,13 f., 17, 19). Ungewöhnlich ist, dass sich diese relativ topische Fürbitte eines Ich, das Gott wegen seiner Sündhaftigkeit nicht mehr zu adressieren wagt, nicht an die Mediatrix Maria richtet, sondern den Heiligen Geist als Mediator installiert.²⁸

Bemerkenswert ist auch, dass die Strophe das Thema der Sieben Gaben des Heiligen Geistes aufgreift, das in der Sangspruchdichtung bis dahin nicht belegt ist.²⁹ Der Katalog dieser Sieben Gaben geht auf Jesaja zurück (11,1–3, hier 11,2–3a: *Et requiescet super eum spiritus Domini / spiritus sapientiae et intellectus / spiritus consilii et fortitudinis / spiritus scientiae et pietatis / et replebit eum spiritus timoris Domini*) und hat in geistlichen Texten eine breite Tradition, schon seit den Kirchenvätern besonders in der Vaterunser-Auslegung und dann prominent in Predigten.³⁰ Bevorzugt werden die Sieben Gaben dort mit anderen Heptaden verschränkt und sinnhaft in Beziehung gesetzt. Sie bilden dabei ein auf beziehungsweise absteigendes Stufensystem aus, dessen erste Stufe *timor*, die Gottesfurcht, über *pietas*, *scientia*, *fortitudo*, *consilium* und *intellectus* zu *sapientia*, zur Gotteserkenntnis führt.³¹ In deutschsprachigen Texten begegnet das Thema der Sieben Gaben ab dem elften Jahrhundert mit zwei Auslegungstendenzen: Entweder werden die Gaben als Stufenweg zu einer *unio mystica* gedeutet oder sie leiten stufenweise zum *contemptus mundi* und zur Hinwendung zu Gott

27 Mit dem Sprecherwechsel zum Ich greift der Kanzler die Tradition der Sündenklage auf, vgl. dazu Nowak, S. 101; zu Sprecherrollen in der Sangspruchdichtung vgl. auch Lauer, S. 320, die gerade am vorliegenden Bar des Kanzlers eine Ausdifferenzierung der Predigerrolle festmacht.

28 Die Sangspruchdichtung des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts apostrophiert in diesem Fall normalerweise Maria, Belege dafür auch bei Nowak, S. 103; eine gebetshafte Sündenklage mit Anrufung des Heiligen Geistes findet sich allerdings auch schon bei Herger/Spervogel (¹SpervA/16-20), für die Lauer, S. 50f., differenziert darlegt, wie dort über die Bildebene einer *dienst-lôn*-Struktur die ästhetische Handlungsrolle des Sündenklagenden ihre Identität aus einer Interferenz der beiden inferioren Positionen der Sozialrolle des *servus Dei* (als Christ) und des *servus domini* (als Fahrender) gewinnt.

29 Spätere Belege, s. RSM, Register (Heiliger Geist, Gaben), S. 260.

30 Vgl. dazu Tillmanns.

31 Vgl. ebd., S. 15–21.

an.³² Mit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts verliert sich die komplexe Idee des Stufensystems zunehmend und die *gaben* werden nur noch summarisch als *antidota* gegen die sieben Todsünden begriffen, wodurch die zuvor differenzierten Bezüge zwischen diesen Heptaden verwischt und verflacht werden. Dabei löst sich auch die ehemals streng festgelegte Reihenfolge der Gaben immer mehr auf.³³ Besonders in der predigthafte-unterweisenden, didaktischen Literatur werden die Gaben nur noch in formelhaft thematischem Zusammenhang erwähnt.³⁴

Diese Tendenzen spiegeln sich auch in der vorliegenden Strophe, denn auch sie ruft die Sieben Gaben als allgemeines Heilmittel gegen eine unspezifizierte Sündenverfallenheit des Ich auf. Zudem weicht die Reihenfolge der Gaben von der biblischen Vorlage ab: Sie beginnt zwar traditionsgemäß mit *vorhte* (3,11, *timor*), führt dann aber über *kraft* (3,11, *fortitudo*), *rat* (3,12, *consilium*), *milte* (3,12, eine im Sangspruchkontext besonders auffällige Übersetzung für *pietas*), *witze* (3,15, *intellectus*) und *kunst* (3,16, *scientia*) schließlich zu *vernunst* (3,18, *sapientia*) und zeigt mithin kaum mehr Übereinstimmung mit der Tradition.

Gänzlich indifferent erscheint die Anordnung der Begriffe jedoch nicht: Der Text gliedert die Gaben durch eine eingeschobene Aussage über die Heilsbedürftigkeit des Sprecher-Ichs (apokoinu *sit ich mit sünden bin behaft*, 3,13) in eine Tetrade und eine Triade. Die Triade ist explizit als Trias gebündelt: *noh müt ich drier schilte* (3,14). Diese drei werden dann nummeriert aufgezählt, was sie hierarchisiert, besonders weil es über den dritten und letzten *schilt* hervorhebend heißt *kein vint ich entsitze, / wirt mit der dritte, reht vernunst, / so hab ich gotes gunst* (3,17 f.).

An diesen Befunden ist verschiedenes auffällig. Zum einen fällt im Kontext der Sangspruchdichtung die Übersetzung von *pietas* als *milte* ins Auge. Sie begegnet zwar punktuell schon vor dem Kanzler, die übliche Übersetzung wäre aber *güete*. Wo mit *milte* übersetzt wird, ist der Begriff in der Tradition stets in Richtung Nächstenliebe und Barmherzigkeit, nicht aber Freigiebigkeit spezifiziert.³⁵ Alle diese Belege entstammen jedoch geistlichen Texten; da wir es beim Kanzler aber mit einem Sangspruchdichter zu tun haben, stellt sich die Frage, ob das sangspruchdichterische Signalwort *milte* hier nicht ein breiteres Bedeutungsspektrum entfaltet.³⁶ Bei einem Blick auf die gesamte Tetrade fällt auf, dass die Triaden-

³² Vgl. ebd., S. 211.

³³ Vgl. ebd., S. 212f.

³⁴ Vgl. ebd., S. 214.

³⁵ Belege, s. ebd., Anhang II/1f.

³⁶ Krieger, S. 80f., bewertet die Übersetzung von *pietas* mit *milte* gewissermaßen als Verlegenheitslösung, weil „ihm [dem Kanzler] bei der Konzeption des Gedichtes der eine und andere Begriff entfallen“ sei, zugleich verweist er aber auf die Bedeutung dieses speziellen „dazuer-

Tetraden-Einteilung beim Kanzler gegenüber verschiedenen vorgängigen Traditionen umstrukturiert ist.³⁷ *kunst* bildet beim Kanzler eine Triade mit den der *vita contemplativa* zugeordneten Gaben *witze* und *vernunst* und erscheint diesen damit subsummiert, während *rat* mit den Gaben *vorhte*, *kraft* und *milte*, die der *vita activa* zugeordnet sind, zu einer Tetrade zusammentritt.³⁸ Damit koppelt der Kanzler die Gaben *rat* und *milte* und etabliert sie so als Begriffspaar – und zwar eines, das sich als programmatisch für das Verhältnis von Sangspruchdichter und Gönner verstehen lässt. Beide Begriffe entwickeln durch ihre Zusammenstellung eine Polysemie zwischen aktiver und passiver Bedeutung. *rat* changiert zwischen ‚Ratschlag‘ einerseits und ‚Hilfe‘ – auch in einem materiellen Sinne – andererseits.³⁹ Der Sprecher bittet also einerseits um die Eingebung guten Rates, den auch er geben kann (aktiv), andererseits bittet er für sich selbst um Hilfe (passiv), auch im Sinne finanzieller Abhilfe. Gleiches gilt für die Bitte um *milte*, die einerseits Bitte um Nächstenliebe als Qualität für den Sprecher ist, aber auch heischend als Bitte um Freigiebigkeit lesbar ist, die ihm von außen zukommen soll.

Noch auffälliger ist die Triade, die beim Kanzler die Geistesgaben *witze*, *kunst* und *vernunst* (3,15f., 18) bündelt. Diese drei Begriffe werden als Schutz gegen die Sündhaftigkeit inszeniert, sind aber – aus dem Mund eines Sangspruchdichters – auch poetologisch zu verstehen, denn sie begegnen in dieser Gattung immer

fundenen“ Begriffes im Kontext des Sangspruchs: „Als Vertreter der Menschheit bittet er den heiligen Geist um rechte *milte*, die er allenthalben so bitter vermisst“; auch Zach, S. 226f., hebt die potentielle Bedeutsamkeit des Begriffes im Rahmen der Gattung hervor.

37 Gegenüber der Ordnung bei Jesaja sind die Gaben *rat* und *kunst* vertauscht; Thomas von Aquin dagegen setzt Wissenschaft vor Rat an dritte Stelle, um Korrespondenz mit den intellektuellen Tugenden zu sichern: *ita enim in donis sapientia et intellectus, scientia et consilium praeferuntur pietati et fortitudini et timori* (Thomas I–II, 68,7, zit. nach Horst), vgl. Horst, S. 91; demgegenüber vertauscht der Kanzler aber wiederum *consilium* und *pietas* sowie *intellectus* und *scientia*.

38 Ursprünglich werden nur *sapientia* und *intellectus* der *vita contemplativa* zugeordnet, später tritt dann *consilium* dazu – ein prominentes Beispiel dafür aus der volkssprachlichen Rezeption der Gabenlehre ist das St. Trudperter Hohelied (vgl. Spitz, S. 489; vgl. Tillmanns, S. 15). Thomas von Aquin dagegen systematisiert die *dona* nach Strebekräfte (*via appetitiva*) und Vernunft (*ratione*), dabei gehören *sapientia*, *intellectus*, *consilium* und *scientia* letzterer zu, *pietas*, *fortitudo* und *timor* den ersteren, vgl. Horst, S. 86f.; auf die Kanzlersche Abweichung gegenüber der Tetraden-Triaden-Einteilung bei Thomas von Aquin weisen bereits Krieger, S. 80, und Zach, S. 225, hin.

39 Auch etwa das St. Trudperter Hohelied profiliert *consilium* als „Zuwendung zum Nächsten“, mithin als Nächstenliebe, vgl. Spitz, S. 489; insofern verweist die Koppelung der Gaben *rat* und *milte* auf die vorangehende Strophe 2 zurück, die den Kreuzestod Christi ebenfalls als Verschränkung von Freigiebigkeit und Nächstenliebe interpretiert.

wieder als Kernkompetenzen der Dichtkunst.⁴⁰ Die Triade wird als Schutz gegen die Anfechtungen der Welt inszeniert. Gerade durch ihre poetologische Relevanz erscheint die Bitte aber nicht nur als Heilssorge, sondern auch als *invocatio*. Diesen Eindruck verstärkt zudem die Metaphorik, die diese (Geistes-)Gaben als *schilte* profiliert, mit deren Hilfe einen kein *vient* mehr *entsitzen* könne. Der Feind ist einerseits Laster, Sünde, Anfechtung, alludiert aber – in diesem kämpferischen Vokabular, wie es aus Sängergehden bekannt ist – auch den Dichterkonkurrenten. Die Terminologie macht mithin den Heilssorge-Diskurs auf einen poetologischen Diskurs hin durchlässig.

Das zeigt sich auch am konstatierenden letzten Vers, *so hab ich gotes gunst* (3,19): Er profiliert die Sieben Gaben des Heiligen Geistes ganz traditionell als Weg zu Gott, aber wenn sie auch poetologische Gaben sind, zeichnet sich hier zugleich ein Verständnis der Dichtkunst als göttliche Gabe und Gunst ab. *kunst*, *vernunst* und *witze* haben ihren Ursprung in Gott, womit die Strophe den Bogen zurück zur Eröffnungstrophe schlägt, die Gottes *hohen list* und seine *meisterschaft* preist.

3 Das ‚geistliche Sangspruchlied‘ des Kanzlers als Experiment und Vorbild

Die Strophenfolge zeichnet im Ganzen ein hochinteressantes und sehr hybrides Bild: Formal sticht sie durch ihre Dreistrophigkeit hervor, die sie dem geschlossenen Lied annähert (Minnelied/lateinische geistliche Liedtradition),⁴¹ ist dabei jedoch zugleich in einem Sangspruchton abgefasst, in dem auch zahlreiche andere Strophen überliefert sind. Sie funktioniert katechetisch, indem sie das *Credo* alludiert, Bibelstellen aniziert und gebethaft im theologisch-gelehrten Thema der

⁴⁰ Auf eine potentielle poetologische Doppelbödigkeit des Begriffes *kunst* verweist schon Krieger, S. 81, („hier hat er [der Kanzler] sicher an sich und seine Mission als Künstler gedacht“); auch Zach, S. 227, hebt hervor, dass darin das Selbstverständnis als *kunstricher* aufscheine; ähnlich Nowak, S. 251 f., der darauf verweist, dass die Übersetzung *scientia* mit *kunst* zwar geläufig ist (das zeigen auch die Belege bei Tillmanns, Anhang II/1–4), „im Zusammenhang mit den Kunstanschauungen gerade der gelehrten ‚Spruchdichter‘“ aber durchaus die „[er zitiert hier Krieger] ‚Mission als Künstler‘“ betreffen könne; ebenso könne sich die Bitte um *vernunst* in diesem Sinne „stärker auf die Fähigkeit des Dichters beziehen, die *wârheit* der göttlichen Geheimnisse zu erkennen“. Dass die *kunst* hier gegen jede Tradition unmittelbar hinter die höchste Gabe der *vernunst* rückt, stärkt meines Erachtens diese Lesart.

⁴¹ Vgl. dazu auch Nowak, S. 9 f.

Sieben Gaben des Heiligen Geistes kulminiert.⁴² Zugleich wird – so wollte ich zeigen – die geistliche Unterweisung durchlässig auf sangspruchdichterische Diskurse: Sie exponiert prominente Themen dieser Gattung, indem sie vorgängige Texte und Motive pointiert umkontextualisiert; sie funktionalisiert mithin die geistliche Unterweisung für eigene materielle Interessen (Heische) und macht sie nutzbar für eine poetologische Selbstthematization. Das zeigt sich auch an der dritten Strophe, denn die Bitten um Reinigung von Sünde und Erleuchtung des Geistes sind einerseits typische Exordialtopoi, wie sie häufig am Anfang eines Vortrags stehen, zugleich fungiert die persönliche Heilssorge des *conversio*-bereiten Sünder-Ichs katechetisch als Identifikationsangebot für das christliche Kollektiv.

Der Dreierbar gibt mithin einen Einblick in die Entstehungsbedingungen einer sich herausbildenden Gattung des ‚geistlichen Lieds‘ in der Volkssprache, das an einer Vielzahl von Diskursen partizipiert, sich abgrenzen will von bestehenden Traditionen und ihnen zugleich eingeschrieben ist. Die hybride Verfasstheit des Liedes spiegelt ein Ausprobieren, einen Versuch, eine neue Form für ein lehrhaft-rückversicherndes Sprechen über Gott zu schaffen beziehungsweise zu finden. Dieser Versuch war offenbar erfolgreich, denn es ist gerade dieser Ton des Kanzlers, den die Meistersänger später reich rezipieren.⁴³ Das Lied weist in zweifacher Hinsicht genau auf zwei Merkmale voraus, die sich im Meistergesang konsequent durchsetzen, nämlich erstens Barbildung, also eine echte Strophen-zusammengehörigkeit konzeptionell aufeinander bezogener Strophen, und zweitens geistliche Unterweisung durch Laien. Die spezifisch sangspruchdichterische Prägung – bei der im Falle des Kanzlers zu fragen wäre, ob sie ausschließlich Exposition eines Selbstanspruchs oder auch Rückgriff auf Vertrautes im Findungsprozess ist – geht in den stereotypen Liedern des Meistergesangs allerdings zugunsten einer Dominanz von Katechese und Paränese verloren.

⁴² Gerade die Verbindung von Lobpreis und Bitte greift Traditionen des biblisch-christlichen Gebets auf, wie sie schon in den Psalmen angelegt und später auch im Hymnus ausgeführt sind, vgl. Nowak, S. 10; Nowak differenziert dabei die Gebetslyrik der Sangspruchdichter von ihrer religiösen Lyrik lehrhaften und paränetischen Charakters (der ‚eigentlichen Spruchdichtung‘); zugleich verweist er darauf, dass sich diese beiden Ausprägungen geistlicher Dichtung nicht immer scharf gegeneinander abgrenzen lassen – schon in der klerikalen Tradition. Als Beispiele führt er einerseits die Hymnenhaftigkeit einiger Abschnitte der Weisheitsbücher des Alten Testaments an und verweist andererseits darauf, dass die christliche Hymnendichtung von Anfang an starke dogmatische Tendenzen zeigt, vgl. Nowak, S. 10 f.; auch im vorgestellten Dreierbar des Kanzlers verbinden sich – wie gezeigt – gebethaftes Sprechen und Lehre/Paränese.

⁴³ Im Goldenen Ton sind 17 neu verfasste Meistergesang-Bare geistlichen Inhalts überliefert.

Literaturverzeichnis

- [LDM] Der Kanzler. Hg. von Manuel Braun, Stefanie Seidl. In: Lyrik des deutschen Mittelalters. Online hg. von Manuel Braun, Sonja Glauch, Florian Kragl. <http://www.ldm-digital.de> (24. März 2019).
- Grubmüller, Klaus: Autorität und *meisterschaft*. Zur Fundierung geistlicher Rede in der deutschen Sangspruchdichtung des 13. Jahrhunderts. In: Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit. DFG-Symposium 2006. Hg. von Peter Strohschneider. Berlin, New York 2009, S. 689–711.
- Haustein, Jens: Gattungsinterferenzen zwischen Sangspruch und Minnelied des Kanzlers. In: Sangspruchdichtung. Gattungskonstitution und Gattungsinterferenzen im europäischen Kontext. Internationales Symposium Würzburg 15.–18. Februar 2006. Hg. von Dorothea Klein, zusammen mit Trude Ehlert und Elisabeth Schmid. Tübingen 2007, S. 169–186.
- Heinrich von Melk. Hg. von Richard Heinzel. Hildesheim, Zürich, New York 1983 (Nachdruck der Ausgabe Berlin 1867).
- Hieronymus, Sophronius Eusebius: Biblia sacra vulgata. Hg. von Andreas Beriger, Widu-Wolfgang Ehlers, Michael Fieger. Berlin, Boston 2018 (Sammlung Tusculum).
- Horst, Ulrich: Die Gaben des Heiligen Geistes nach Thomas von Aquin. Berlin 2001 (Veröffentlichungen des Grabmann-Institutes zur Erforschung der mittelalterlichen Theologie und Philosophie 46).
- Janota, Johannes: Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter. München 1968 (MTU 23).
- Janota, Johannes: Art. ‚Kirchenlied. Mittelalter‘. In: MGG². Sachteil 5 (1996), Sp. 62–67.
- Janota, Johannes: Art. ‚Geistliches Lied (Mittelalter)‘, publiziert am 13. März 2009. In: Historisches Lexikon Bayerns. [https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Geistliches_Lied_\(Mittelalter\)](https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Geistliches_Lied_(Mittelalter)) (24. März 2019).
- Kästner, Hannes: *Sermo vulgaris* oder *Hövischer Sanc*. Der Wettstreit zwischen Mendikantenpredigern und Wanderdichtern um die Gunst des Laienpublikums und seine Folgen für die mittelhochdeutsche Sangspruchdichtung des 13. Jahrhunderts (Am Beispiel Bertholds von Regensburg und Friedrichs von Sonnenburg). In: Wechselspiele. Kommunikationsformen und Gattungsinterferenzen mittelhochdeutscher Lyrik. Hg. von Michael Schilling, Peter Strohschneider. Heidelberg 1996 (GRM, Beiheft 13), S. 209–243.
- [KLD] Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts. Hg. von Carl von Kraus, durchgesehen von Gisela Kornrumpf. 2 Bde. Tübingen 1978, hier Bd. 2: Kommentar.
- Kornrumpf, Gisela: Art. ‚Der Kanzler‘. In: VL² 4 (1983), Sp. 986–991.
- Krieger, Harald: Der Kanzler. Ein mittelhochdeutscher Spruch- und Liederdichter um 1300. Diss. Bonn 1932.
- Lauer, Claudia: Ästhetik der Identität. Sänger-Rollen in der Spruchdichtung des 13. Jahrhunderts. Heidelberg 2008 (Studien zur historischen Poetik 2).
- Lomnitzer, Helmut: Art. ‚Petruslied‘. In: VL² 6 (1987), Sp. 521–525.
- Nowak, Peter: Studie zu Gehalten und Formen mittelhochdeutscher Gebetslyrik des 13. Jahrhunderts. Diss. Bonn 1975.
- Praßl, Franz Karl: Das Mittelalter. In: Kirchenlied und Gesangbuch. Quellen zu ihrer Geschichte. Ein hymnologisches Arbeitsbuch. Hg. von Christian Möller in Verbindung mit Peter Bubman u. a. Tübingen 2000 (Mainzer hymnologische Studien 1), S. 29–68.
- Schlager, Karlheinz: Art. ‚Credo‘. In: MGG². Sachteil 2 (1995), Sp. 1036–1040.

- Spitz, Hans-Jörg: ‚Spiegel der Bräute Gottes‘. Das Modell der *vita activa* und *vita contemplativa* als strukturierendes Prinzip im St. Trudperter Hohen Lied. In: *Abendländische Mystik im Mittelalter*. Symposium Kloster Engelberg 1984. Hg. von Kurt Ruh. Stuttgart 1986 (Berichtsbände, Germanistische Symposien 7), S. 481–493.
- Stackmann, Karl: Heinrich von Mügeln. Vorstudien zur Erkenntnis seiner Individualität. Heidelberg 1958 (Probleme der Dichtung 3).
- Stäblein, Bruno: Art. ‚Tropus‘. In: *MGG*². Sachteil 9 (1998), Sp. 899–913.
- Tervooren, Helmut: Einzelstrophe oder Strophenbindung? Untersuchungen zur Lyrik der Jenaer Liederhandschrift. Diss. Bonn 1966.
- Tillmanns, Barbara: Die sieben Gaben des Heiligen Geistes in der deutschen Literatur des Mittelalters. Diss. Kiel 1962.
- Wackernagel, Philipp: Das deutsche Kirchenlied. Von der ältesten Zeit bis zum Anfang des XVII. Jahrhunderts. Mit Berücksichtigung der deutschen kirchlichen Liederdichtung im weiteren Sinne und der lateinischen von Hilarius bis Georg Fabricius und Wolfgang Ammonius. 5 Bde. Leipzig 1864–1877, hier Bd. 2.
- Ward, Tom R. (übersetzt von Thomas M. Höpfner): Art. ‚Hymnus‘. In: *MGG*². Sachteil 4 (1996), Sp. 464–508.
- Zach, Rudolf-Erhard: Der Kanzler. Untersuchungen zur literarischen Technik eines Spruch- und Lieddichters um 1300. Diss. Graz 1973.

David Murray

Ein ‚volles Lied‘. Übertragung und Klang am Beispiel der geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg

1 Einleitung

Neunundvierzig geistliche Lieder werden dem Mönch von Salzburg zugesprochen.¹ Die Lieder, die am Hof des Salzburger Erzbischofs Pilgrim II. von Puchheim (reg. 1365–1396) entstanden, stellen eines der wichtigsten Korpora religiöser Lieder des deutschen Spätmittelalters dar.² Sie bestehen zu fast gleichen Teilen aus Übersetzungen lateinischer liturgischer Hymnen und Sequenzen auf der einen Seite sowie Eigendichtungen des Mönchs ohne direkte lateinische Vorlage auf der anderen. Fast alle Lieder sind mit musikalischer Notation überliefert. Wie bei deutschsprachigen geistlichen Liedern allgemein häufig der Fall, scheint ihr künstlerischer Anspruch in der Forschung von anderen Aspekten gewissermaßen überschattet zu werden. Die Frage nach der möglichen liturgischen Nutzung solcher Lieder hat zum Beispiel von der ästhetischen Untersuchung des Repertoires abgelenkt.³ Die Stellung der geistlichen Lieder aus dem Mönch von Salzburg-Korpus in der Forschung wird auch durch das weitgehende musikwissenschaftliche Desinteresse an der spätmittelalterlichen Monophonie geprägt.⁴ Die Aufmerksamkeit der Musikwissenschaft hat eher den weltlichen Liedern des

1 (Dieser Beitrag entstand im Kontext des ERC-Projekts ‚Music and Late Medieval European Court Cultures‘ an der Universität Oxford. Das Projekt wird von dem ERC im Rahmen des Forschungs- und Innovationsprogrammes ‚Horizont 2020‘ gefördert (Fördervertrag Nr. 669190). Neben den HerausgeberInnen möchte ich Henrike Lähnemann, Olivia Kobiela und Mai-Britt Wiechmann für ihre freundliche Anregung und sprachlichen Hinweise danken.)

Vgl. grundlegend Wachinger: Der Mönch von Salzburg. Wachinger hat mehrere der Lieder aus dem zentralen Mönch von Salzburg-Korpus ausgeschieden; vgl. Wachinger: Der Mönch von Salzburg. Zur Überlieferung, S. 119–137. Zur Identitätsfrage, vgl. Die weltlichen Lieder, S. 1–8.

2 Zu Pilgrim von Puchheim, vgl. Klein; zum erzbischöflichen Hof Salzburgs vgl. Schneider, bes. S. 71–83.

3 Zum eventuellen liturgischen Gebrauch der Salzburger Lieder, vgl. zuletzt Kraß, S. 218. Obwohl Johannes Janota 1968 verweigerte, volkssprachlichen geistlichen Liedern die Möglichkeit liturgischen Gebrauchs *strictu sensu* einzuräumen, haben jüngere Forscher die Lieder als allgemein „gottesdienstlich“ charakterisiert. Vgl. Janota und Rosmer: Der Mönch von Salzburg und das lateinische Lied.

4 Eine wichtige Ausnahme hier ist die Arbeit von Stefan Engels; vgl. Engels.

Korpus geglolten, soweit diese zu den frühesten überlieferten Belegen der nicht-liturgischen Mehrstimmigkeit im deutschsprachigen Raum zählen.⁵ Dementsprechend ist die Musik der ausschließlich einstimmigen geistlichen Lieder seitens der Forschung nur selten gleichberechtigt behandelt worden, obwohl sie die Entstehung, Überlieferung und das ‚Leben‘ der Lieder weitgehend mitbestimmt.

Dieser Beitrag zielt deswegen darauf ab, das Klangliche enger einzubeziehen, indem er die geistlichen Lieder des Mönch von Salzburg-Korpus als musikalisch-textliches Gesamtkunstwerk untersucht. Damit möchte ich über die Dichotomie von Sprache und Musik hinausgehen, die auf die verankerte Auffassung zurückgeht, dass Musik vor der Renaissance weder als künstlerischer Ausdruck noch als semantisch befrachtet betrachtet werden könne.⁶ Nur der Text eines Liedes habe einen feststellbaren Sinn, während seine Melodie letzten Endes ‚blind‘ sei.⁷ Die vermeintliche Kluft zwischen Sprache und Musik verhindert also den ganzheitlichen Blick auf das geistliche Lied im Einzelnen und das geistliche Singen im Allgemeinen.⁸ Im Mittelalter schloss die *musica mundana* fast selbstverständlich die menschliche Stimme ein. Die untrennbare Verbindung aus Stimme, Wörtern und Melodie wird beispielsweise von Eustache Deschamps belegt, indem er die Fähigkeit eines *prince du puy*, den Text von der Melodie abzulösen, um ein Lied niederzuschreiben, als besonders bemerkenswert qualifiziert.⁹

Neuere Entwicklungen in der Musik- und Literaturwissenschaft lassen jedoch vermuten, dass ein einheitlicherer Ansatz zum mittelalterlichen Lied möglich ist. Auf der einen Seite hat Wulf Arlts Plädoyer, sowohl der Melodie wie auch dem Text semantischen Wert beizumessen, Anlass für eine Handvoll Versuche in diese Richtung gegeben.¹⁰ Andererseits hat Markus Stock anhand der Lieder Gottfrieds von Neifen einen radikalen Wandel in der Poetik des dreizehnten Jahrhunderts nachgewiesen.¹¹ Stock zufolge benutzt Gottfried Schlüsselwörter, ohne sich ausschließlich auf deren Semantik zu beziehen. Klang und Inhalt bilden demzufolge

5 Vgl. etwa Welker.

6 Den angeblich minderen Sinngehalt der vormodernen Musik betont bspw. Ludwig Finscher; vgl. Finscher, S. 15.

7 Zur ‚Blindheit‘ der Musik im Allgemeinen, vgl. Zumthor, S. 145.

8 Hier sei daran erinnert, wie die eigene Sprache die Auffassung eines Phänomens prägt. Wo das Deutsche eine klare Trennung zwischen dem einzelnen „Lied“ und der breiteren Kategorie des „Gesangs“ als die Produkte des Verbums „singen“ macht, sind diese auf Englisch mit demselben Wort „song“ bezeichnet; sie sind dementsprechend vielleicht einfacher als Teile eines Großphänomens aufzufassen.

9 Haug, S. 62f.

10 Vgl. Arlt und, später, Schadendorf und Kandler.

11 Vgl. Stock.

eine gemeinschaftliche Botschaft.¹² Auch in der Mönch-Forschung hat Dagmar Hirschbergs Aufsatz zu *Dy trumpet* (W5) überzeugend dargelegt, welche fundamentale Bedeutung Melodie, Klang und musikalische Gestaltung für die Komposition eines Liedes als klingende Einheit haben.¹³

Der Terminus ‚Klang‘ hat in der neueren germanistischen Forschung und vor allem in Untersuchungen zum deutschen Minnesang eine gewisse Konjunktur. Er ist besonders wichtig im Kontext des geistlichen Liedes, weil er eine Brücke zwischen den üblicherweise separat konzipierten Elementen der Liedkunst schlägt. Klangproduktion und -rezeption erfolgen sowohl auf textliche wie auch auf melodisch-musikalische Weise. Diese neuere Forschungstendenz betont den wichtigen aber flüchtigen Beitrag des Klanglichen zum Sinngehalt der mittelalterlichen Lied- bzw. Dichtkunst.¹⁴ Susanne Köbele fasst dies so zusammen: „Klangkunstwerke sind auf eine analytisch nur schwer fassbare Weise von Semantik entlastet, ohne athematisch, asemantisch oder gar Unsinn zu sein“.¹⁵ Köbeles Aufsatz spiegelt in dem Sinne die zeitgleiche Blüte des breiteren interdisziplinären Diskurses der *Sound Studies* wider.¹⁶ Die gängige Auffassung des Klangs in dieser germanistischen Forschungsströmung bleibt jedoch weitgehend sprachlich orientiert.¹⁷ Bei einem grundsätzlich textbezogenen Ansatz bleiben Faktoren wie Klang und Musik und ihr Anteil am Erleben und Erinnern eines Liedes weitgehend unberücksichtigt. Erlebnis ist von entscheidender Wichtigkeit im Bezug auf das gesungene Lied.¹⁸ Singen impliziert nämlich viel mehr als andere Kunstformen einen tief ruhenden Einklang mit dem Körper, der sich der üblichen wissenschaftlichen Analyse entzieht.¹⁹ Vor diesem Hintergrund können Wert und Sinn eines Liedes im Einzelnen und der gesamten Singkultur einer Gemeinschaft im Allgemeinen nicht ohne Weiteres auf eine objektive Größe reduziert werden.²⁰ Die Irreduzibilität der Bedeutung eines Liedes lässt sich auch für die geistliche Kultur des Mittelalters im Ganzen vorbringen, und sie wird in

12 Stock, bes. S. 199f.

13 Vgl. Hirschberg.

14 Vgl. Köbele, Braun und Schneider: Poetik des Klangs; dies.: Er liez ze himel tougen erhellen siner stimme dôn.

15 Köbele, S. 319.

16 In der Mediävistik außerhalb der Germanistik, vgl. Dillon, Williamson.

17 Eine wichtige Ausnahme bildet die Studie von Caroline Emmelius.

18 Im Folgenden gehe ich davon aus, dass alle besprochene Lieder fürs Singen konzipiert waren.

19 Vgl. Gibbs, S. 2: „People’s subjective, felt experiences of their bodies in action provides part of the fundamental grounding for language and thought. [...] We must not assume cognition to be purely internal, symbolic, computational, and disembodied, but seek out the gross and detailed ways that language and thought are inextricably shaped by embodied action“.

20 Zumthor, S. 133.

manchen Zusammenhängen zunehmend anerkannt.²¹ Andreas Haug betont z. B. die „Abstimmung der melodischen Parameter des Lieds mit dem in ihm besungenen Gegenstand, die sein ästhetisches Format bestimmt“.²² Gerade diese wie auch andere noch subjektivere Abstimmungen untermauern die Kohärenz und Einheitlichkeit eines Liedes. Das sinnstiftende und sinntragende Potenzial des Klanglichen darf in diesem Zusammenhang nicht übersehen werden.²³

Vor diesem Hintergrund bieten die verschiedenen Übersetzungen, die in den geistlichen Liedern des Mönches von Salzburg hervortreten, ein vielversprechendes Feld, um die unterschiedlichen Achsen der mittelalterlichen Liedkultur zu untersuchen, die Wert und Sinn transportieren können. Die Lieder sind bislang nur auf den textlichen Sinngehalt gelesen worden. Um die Vielfalt klanglicher Sinnstiftung in den Übersetzungen des Mönchs-Korpus vorzuführen, werden im Folgenden drei Beispiele diskutiert. Sie weisen jeweils eine besondere Beziehung zwischen dem Mönchs-Lied und seiner Vorlage auf. Im ersten Fall lässt sich an der Übersetzung des *Ave virginalis forma* die untrennbare Beziehung zwischen stimmlichen Klängen, Text und Melodie ablesen und wie diese die spätere Überlieferung prägt. In der zweiten und dritten Gruppe wende ich mich einer anderen Art von klingender bzw. musikalischer Übertragung zu, nämlich der Kontrafaktur der Sequenz *Mundi renovatio* und den vermutlichen Kontrafakturen auf die Lieder *Seht an die heide* Gottfrieds von Neifen und *Mich jâmert ûz der mâze* Wernhers von Hohenberg. Insgesamt veranschaulichen diese Stücke, wie die Melodie und die akustischen Elemente eines Liedes zu einem einheitlicheren Verständnis des Lebens und möglicherweise auch der Wirkung des volks-sprachlichen geistlichen Liedes führen können.

2 Die *swâr in dewtsch*-Lieder

Mein erstes Beispiel könnte man in Anlehnung an die Rubrik, die sich in der vermutlich aus dem Kloster Tegernsee stammenden Handschrift A (München, BSB, Cgm. 715) findet, als ein *swâr in dewtsch*-Lied bezeichnen. Mit diesem Titel versieht der Rubrikator des Überlieferungsträgers vier deutsche Lieder (G 7, G 26, G 39 und G 47), die in Formulierung, Konstruktion und anderen Elementen der la-

²¹ Den Erlebnisraum besser in die mediävistische Forschung einzubinden war eins der Hauptziele des Projekts ‚*Experience of Worship in late medieval Cathedral and Parish Church*‘ an der Universität Bangor; vgl. Harper und www.experienceofworship.org.uk (25. April 2019).

²² Haug, S. 101.

²³ Neben Arlt, vgl. Fassler, bes. Kap. 12 und 13, zum Bedeutungspotenzial des Viktorinischen Sequenzenrepertoires.

teinischen Vorlage äußerst genau folgen.²⁴ Die Kunstfertigkeit dieser textgetreuen Übersetzungen ist bereits von Gunther Bärnthaler und Ingo Reiffenstein kommentiert worden.²⁵ Bärnthaler hat die Lieder, die ihre lateinische Vorlage formal und stilistisch genauer wiedergeben, von anderen abgegrenzt, die formal freier aber inhaltlich präziser sind. Die letztgenannte Gruppe sollte den Text also einem lateinunkundigen Publikum eröffnen. Die *swär in dewtsch*-Liedtexte beweisen hingegen sowohl die Hochschätzung von sprachlicher und formaler Virtuosität als auch das Bemühen des Salzburger Dichters, das lateinische Lied in seiner komplexen Gesamtheit zu übermitteln. Paradebeispiel für diesen übersetzungstechnischen Ansatz ist das *Ave bis grüßt, megdlich forme* (G5), eine Verdeutschung von Jakobs von Mühldorf Sequenz *Ave virginalis forma* (Anal. hymn. 54, Nr. 243, S. 379–382).²⁶ Die Übertragung weist systematische und abgestufte Übernahmen aus dem Lateinischen auf. Ich zitiere den Text der stilistisch äußerst anspruchsvollen lateinischen Sequenz, den die Handschrift A als *ein swäres Latein* bezeichnet, nach der Handschrift München, BSB, Cgm. 716, fol. 90^v–94^r. Daneben gebe ich Burghart Wachingers Ausgabe der Übertragung des Mönchs nach der Handschrift U (Berlin, SBB, mgo 137, fol. 158^v–160^v) wieder.²⁷

Ave, virginalis forma,
Deitate plena norma,
Agni Syon templum.
Botrus cipri balsamatus,
Austro pneumatis perflatus
In pacis exemplum.

Chere numen in prophetis,
Vere lumen, pax in metis,
Regnans virtus alma.
Dei caritate culta,
Spei claritate fula,
Pregnans mirtus palma.

Ia **A**ve bis grüßt, megdlich forme,
der gotheit ervolte norme,
lammes Sion tempel.
Ib **B**intrub cyper balsam-tüftet,
die gots geist süß hat erlüftet
in frides exempel.

Iia **C**lar grüßt vol geist in propheten,
gar süßt vol- leist, frid in steten,
blünder iugent palme.
Iib **D**er göt- li- chen schön ein zirde,
ger nöt- li- chen frön sin wirde,
gründer tugent galme.

²⁴ Die G-Nummern beziehen sich im Folgenden auf die Ordnung der geistlichen Lieder des Mönchs in Spechtlers Ausgabe; vgl. Die geistlichen Lieder.

²⁵ Vgl. Bärnthaler und Reiffenstein. Vgl. auch März zur *Ut queant laxis*-Übersetzung, *Das hell aufklimmen deiner diener stimmen* (G 47).

²⁶ Zu Jakob von Mühldorf, vgl. Die geistlichen Lieder, S. 17 f.

²⁷ Wachinger: Der Mönch von Salzburg. Zur Überlieferung, S. 140–144; die Verseinteilung des lateinischen Textes ist hier an den deutschen Text angepasst.

Engadina vitis mitis,
Precium in margaritis,
Casta generacio.
Forma que senile yle
Esse duxit ad subtile
Noys veneracio.

Gabaon in victoria,
Sol lucens in gloria,
Iosue victoris.
Honor throni gracie,
Eous in facie,
Cornuti lictoris.

Iaspidina preclaritas
Quam fides polivit,
Aspidina disparitas
Quam numquam attrivit,
In cor Eve sata.
Karissima deliciis
Affluens natura,
Clarissi[m]e viciis
Est palme statura
Tua similata

Leonis vox mox suscitans
Nos ab Ade clade
Fenicis fos nos renovans
A letali mali
Primevo prohemio
Maceria qua latuit
Pellicanus sanus
Unicornis vis patuit
Mortis virgo pirgo
Tuo casto gremio.

Noemi sine mara,
Clara cara gnara Sara, paradysus
In qua deus homo visus
Expers omnis criminis.
Orthodoxa fermata,
Nata grata data rata sata soli
Regens cardines ac poli,
Stupor Dagon liminis.

IIIa Engadi beschnitten sitten
winreb, lust in margaritten,
küscher küsche küsch geburd.
IIIb Forme, die materge erge
braht in höhster wesen kerge.
götliche wird, e ihtsiht wurd.

IVa Gabaon der stat sigeswunne,
sighaftiger sigessunne
Josue des kempfen.
IVb Hühste wird der gnaden throne,
sonn in mittel brehdendem frone
Moisi on tempfen.

Va Jaspis du stein, den der gloub hat
reinlich gepoliret.
des slanges schein mit brödem rat
den hat nie vergiret,
der in Eve herz gespan.

Vb Karissima, liebste aller lieb,
wünschelfluß naturen,
die reinste, ja on sünden stieb,
din palm den figuren
wol sich zugelichen kan.

VIa Lebendig le- schre, der uns tunget
von Adame schame.
des fenix glut frut uns junget
von tödlichem krichen,
das von erst her uf uns doß.

VIb Megdlich steinwant, stant nam in dir
pelicane sane,
einhurnes sin in fluchtes gir
todes freide, meide
zart, in diner küschen schoß.

VIIa Noemi du bist, die schön, on bitter gar;
zwar war Sar klar; par- adise,
in dem got mensch kom zu wise
fri vor aller sünden spür.

VIIb Ordens rechte firmunge der trinitat,
rat stat, pfat, sat. nat- ürlichen
erd und himelechs dir wichen,
schrickt uf Dagon under tür.

Porta clausa quam transivit
 De Bosra formosus,
 Cuius pausa te sancivit,
 Ut flos fructuosus esses
 Fragrans omnia.
 Quis appendit terre molem
 Digitis tris dei?
 Qui comprehendit patris prolem?
 Dic o mater spei:
 ‚Sancta ego domina‘.

Rubus moyisi fiscella,
 Incombustus in procella,
 Mundi nans immobilis.
 Splendor patris et figura,
 Factor factus creatura,
 Tua virgo nobilis.

Tu, caritate media,
 Thronus es constratus,
 Tu cosmi tollens tedia,
 Noe demonstratus,
 Pace tipus Iridis.
 Virgo Maria domini
 Sabbaoth electa,
 Tu unica spes homini
 Mentumque delecta,
 Iacob strophe viridis.

Xpisti Iesu mater, ave,
 Mortis anxioma grave
 Dum advenerit, da suave
 Vesper, reos ad conclave
 Collocans yerarchicum.
 Yesse virga veni veni,
 Duc in Bethel ductu leni
 Ubi psallunt quarter seni.
 Sense nova laude pleni
 Euphonos seraphicum.

VIIIa **Port** vercluset, die durchsleiche
 von Bosra der schöne.
 rein dich puset sin umbreiche,
 daz ein blum in fröne
 du werst brehnder selikeit.

VIIIb **Quis** wer henget an erd laste
 gots drien vingern einer?
 iht wer fenget vaters glaste?
 o sprich, muter reiner
 hoffnung: ‚ich frau, frau und meit‘.

IXa **Rötend** Moisi stud, zistel,
 unverprant, in der werlde mistel-
 flut die schwam on sünden rür.

IXb **Schin** des vaters und figure,
 schöpfer wart din creature,
 edle magt megdlicher kür.

Xa **Tu** rechter lieb mit reiner mitt
 bist ein thron bestrete.
 du hast der werlde treg verquitt,
 Noe zeichen stete,
 fridlich regenbog, erkant.

Xb **Vrau** magt Mari, des herren
 Sabaoth erkesen.
 du winreb on alles werren,
 menschen hoff, süß wesen.
 Jacob list din kind ervant.

XIa **Xpisti** Jhesu muter grüßig,
 wenn des todes not unnmüßig
 mit uns werd, so tu schwer büßig.
 sur we mach uns, muter, süßig
 in den thrönen seraphi.

XIb **Yesse** fron gert, kum, kum schiere.
 für hin z' Bethel uns zu dire,
 do da singent sehsstund viere
 altherren. eia, da ziere
 uns in chören ierarchi.

Zelotem deum patrem ora,
 Nato iube sine mora,
 Amborum flamen implora,
 Ut uniti sint in prora,
 Dum transimus rubrum mare.
 Illic, iacob stella, clare,
 Ut possimus transfretare
 Tecum leti post examen.
 Fiat, fiat, Amen, Amen.

XII Zart guldin, got vater flege,
 schaff mit got sun durch vermege,
 got ir beider geist erwege,
 daß er ein des schiffes pflege
 durch des wilden meres trone,
 do lücht Jacobs sterne frone,
 daß wir himelschiffen schone
 vor gericht in dinem namen.
 das gescheh, das! Amen. Amen.

Neben der unvermeidlichen Übernahme von Eigennamen wird hier eine beträchtliche Anzahl von Substantiven direkt übernommen (vgl. z. B. in Versikel I: *forme*, *norme*, *tempel* und *exempel*). Ebenfalls werden an anderen Stellen, auch wo es keinen Anlass in der Vorlage gibt, latinisierende Lexeme in den deutschen Text aufgenommen (z. B. *materge* IIIb, *figuren* Vb).

Weiterhin bemüht sich der Autor, die Phoneme seiner lateinischen Vorlage akribisch wiederzugeben. In seiner wegweisenden Studie ‚Vom Kult zur Kunst‘ hat Bruno Quast diese Bewahrung von Vokalen aus der lateinischen Vorlage als „Positionalität“ bezeichnet.²⁸ Dieser poetische Ansatz sei ein Versuch, den Körper des rituellen bzw. liturgischen Textes unangetastet zu bewahren und weiterzutradieren. Quast betont damit den unschätzbaren Stellenwert der Ganzheitlichkeit eines Liedes im Rahmen der mittelalterlichen religiösen Kultur. So wird das abecedarische Raster von *Ave virginalis forma* sorgfältigst übernommen, auch wenn das zur direkten Übernahme von Wörtern aus dem Lateinischen (*Karissima*, Vb) führt. In einem seltsamen Fall wird das lateinische Wort mit einem deutschen verdoppelt (*Quis wer hengt an erd last*, VIIIb). Diese Akribie als rein textbezogen zu betrachten, missachtet aber die eigentlichen Charakteristika eines Liedes, denn bei einem Lied handelt es sich nicht nur um ein rein textliches Objekt, sondern um die gesungene Verwirklichung des Textes in einer bestimmten Aufführungssituation. Diese kontextbedingte performative Verwirklichung einschließlich der Gesten des Vortragenden nennt Paul Zumthor das *œuvre*.²⁹ Wesentlicher Bestandteil des *œuvres* ist neben einem Rezipienten also auch die Melodie. Im Fall des *Ave virginalis forma* trägt die ausgeschmückte Melodie erheblich zum gesamtheitlichen Erlebnis des Liedes bei. Die Interaktion von sprachlichem und musikalischem Schmuck führt zu einem mehrdimensionalen Bedeutungspotenzial, das sich gut am Beispiel des siebten Doppelversikels des *Ave grüest pist* veranschaulichen lässt. Hier werden mit besonderer Feinheit die Vokale des raf-

²⁸ Quast, S. 154–166, hier S. 164. Quast bespricht auch die Salzburger Übersetzung des Hymnus *Ut queant laxis* (G 47), S. 146–154.

²⁹ Zumthor, S. 92–94.

finierten lateinischen Vorlagentextes in die Volkssprache überführt.³⁰ Diese sind im folgenden Abdruck fett gesetzt:

Noemi sine mara	Noemi du bist, die schön, on bitter gar;
Clara cara gnara sara Paradysus	zwar war Sar klar; par- adise,
In qua deus homo visus	in dem got mensch kom zu wise
Expers omnis criminis	fri vor aller sünden spür.
Orthodoxa fermata	Ordens rechte firmunge der trinitat,
Nata grata data rata sata solī	rat stat , pfat , sat , nat- ürlichen
Regens cardines ac poli	erd und himelechs dir wichen,
Stupor da gon liminis	schrickt uf Dagon under tür.

Mit Blick auf die Melodie wird aber deutlich, dass der Text nur die halbe Sache ist, denn zum einen ergänzt die melodische Form die textlichen Verzierungen und zum anderen unterstreicht sie die Simplizität der absichtlich monoton gehaltenen Textformulierungen. Ich gebe die Melodie nach der Handschrift E (Wien, ÖNB, Cod. 4696, ff. 159r–167r) wieder:

1.No - e - mi du pist die__ schön an pit ter gar 2.zwar klar var Sar Pa - ra - di - se

3.dar - inn Got__mensch kam zu wei - se 4.frei vor al ler__sü - nden spor.

5.Or - dens recht ee fir - me - nung der tri - ni - tat 6.rat stat phat rat na - tür - lei - chen

7.erd und him - lisch dir__ wei - chen 8.vor aus Da - gon und__ ver - pir.

Notenbeisp. 1: *Ave, grüest pist, magtleich forme*, Versikel VII nach Hs. E

Anmerkung: Hs. E lässt im vierten Vers des VII. Versikels die Notenreihe c–a–g–b–a aus (vgl. Vers 8 unten zu ‚und‘). Hs. A, die melodisch weniger zuverlässig ist, lässt dieses Melisma auch beiseite, aber versetzt die Notenreihe e–d–c–e auf der ersten Silbe von ‚sünden‘ um eine Quinte nach oben.

³⁰ Zur Poetik des *Ave virginalis forma*, vgl. Szövérfy, S. 62. Er beschreibt diese Sequenz als ein Beispiel der „mehr oder weniger manieristischen Leichdichtung“.

Augen- bzw. ohrenfällig in diesem Doppelversikel ist also die ungebrochene Verbindung der längeren Melismen am Ende des vierten und achten Verses, zu denen *Paradysus* und *visus* erklingen, mit einem einzigen Vokal. Im zweiten Vers des Versikels hingegen ist die Textur der Melodie syllabisch, und eine ganze Reihe von Vokalen wird genau wiedergegeben (*zwar war Sar klar; par- adise* und *rat stat, pfat, sat, nat- ürlichen*, VIIa,2 bzw. VIIb,2). Als Ganzes betrachtet stellt *Ave grüest pist* ein schönes Beispiel für die kompositorischen Möglichkeiten dar, die dem Lieddichter zur Verfügung standen. Die enge und grundlegende Beziehung zwischen der musikalischen Faktur eines Liedes und der Übertragungsarbeit kann also nicht genug betont werden.

Diese *swär in dewtsch*-Stücke stellen also nicht nur Übertragungen eines Textes oder seines Inhalts dar, sondern auch die Übertragung jenes klingenden Erlebnisses bzw. jener körperlichen Handlung, die diesem Erlebnis zugrunde liegen. Sie reagieren damit auf die Grundprinzipien der Vorlage, denn sowohl das *Ave virginalis forma* im Einzelnen wie auch die Sequenzenform im Ganzen, die sich aus der Verlängerung und Verzierung des letzten As des Alleluia entwickelte, beruht auf der Tragkraft klingender Vokale. Sie bewahren also nicht nur das rituelle, textliche Objekt, sondern auch dessen tiefere handlungsbezogene Bedeutsamkeit. Wie schon angedeutet, kann dieser Wert nur im Rahmen der Performanz und damit physisch entfaltet werden. Diese Körperlichkeit liegt dem gemeinschaftsstiftenden Sinn des rituellen Singens zugrunde, sei es im Kontext des physisch kommunalen Singens oder in dem Bewusstsein, das ein Lied von anderen Menschen, die zwar körperlich nicht anwesend, aber spirituell verwandt sind, gesungen wird.³¹ In diesem Sinne sind *swär in dewtsch*-Lieder, die ein nicht klerikales Publikum fernhalten zu wollen scheinen, in der Tat radikaler ‚demokratisierend‘ als rein text- bzw. inhaltsorientierte Übersetzungen. Denn der Versuch in den *swär in dewtsch*-Liedern, geistliche Lieder als klingende Einheiten weiterzutradieren, eröffnet einem lateinunkundigen Publikum ein Erlebnis, das dem ursprünglichen Lied viel nähersteht als in den Liedern, die allein den Inhalt übermitteln.

3 *Mundi renovatio* und die mittelalterliche Kontrafaktur

Man muss aber auch über die Ganzheitlichkeit des einzelnen Lieds hinausblicken. Eine bestimmte Melodie hat in der Erfahrung des Rezipienten eine kaum ablös-

³¹ Zur Rolle des klingenden Körpers in der geistlichen Gemeinschaft, vgl. Jones, S. 235 f.

bare Beziehung zu einem bestimmten Liedtext. Die mittelalterliche Liedkunst war aber kein statisches Feld, und Dichter scheuten sich nicht, metrische Raster und Melodien aufzunehmen. Die Ganzheitlichkeit eines einzelnen Liedes war also langfristig nicht unantastbar. Wie der Fall von *Ave grüest pist* veranschaulicht hat, ist es unmöglich, die einst in sich geschlossene Liedeinheit im Nachhinein in Musik und Text zu teilen, ohne dass dies zwangsläufig Spuren im jeweils anderen Bestandteil hinterließe. Vor diesem theoretischen und praktischen Hintergrund muss man daher auch die beliebte kompositorische Praxis der Kontrafaktur betrachten. In der Kontrafaktur werden neue Texte komponiert, die einer schon bestehenden Melodie zugeordnet werden. Damit wird dem Dichter bzw. Komponisten ein breites Feld für inhaltliche Bezugnahmen und Anspielungen eröffnet.³² Von der Rezipientenseite aus betrachtet, überträgt die Melodie also bestimmte Resonanzen einer vormals geschlossenen Liedeinheit auf einen neuen Zusammenhang. Welche Resonanzen dabei genau auf das neue Lied übertragen werden, hängt in hohem Maße vom individuellen Zuhörer, seiner Erfahrung und seinen Kenntnissen ab.³³ In diesem Sinn entziehen sich die Beweggründe für die Kontrafaktur oft den Normen wissenschaftlicher Analyse. Gleiches gilt auch für die Beurteilung, ob ein Versuch Neues zu Altem zu setzen erfolgreich war, da dies ebenfalls nur vom einzelnen Rezipienten beurteilt werden kann.

Unter diesem Blickwinkel nahm das Lied *Sälig sei der selden zit* (G 17) in der Forschung eine problematische Stellung ein. Das Lied ist in drei von acht Handschriften unter der Melodie des *Mundi renovatio* (Anal. hymn. 54, Nr. 148, S. 224–227) überliefert. Es knüpft jedoch textlich nicht direkt an die Sequenz an. Hans Waechter und Franz Viktor Spechtler nennen das Stück in ihrer Musikausgabe daher „eine freie Dichtung auf die Ostersequenz“.³⁴ Die Ostersequenz, die wahrscheinlich im Pariser Viktoriner-Kloster entstand, war in Salzburg und dem südostdeutschen Raum vor allem in einer fragmentierten Version bekannt.³⁵ Sie beschreibt die Auferstehung Christi anhand von Frühlingsmetaphorik (im zweiten Versikel heißt es etwa *Resurgenti Domino, Conresurgent omnia*). Im Gegensatz zum *Mundi renovatio* ist das *Sälig sei der selden zit* ein Lobpreis auf die Gottesmutter als

³² Vgl. Gruber, der Interaktionen im Rahmen der Kontrafaktur zwischen Dichtern romanischer Sprachen als grundsätzlich wettbewerbsorientiert auffasste.

³³ Zur Frage mehrerer überlappenden Rezipientenkreise eines Liedes, vgl. Murray.

³⁴ Waechter, S. 250.

³⁵ Vgl. AH 54, S. 226. Sie war auch Objekt einer wahren Übersetzung im Mönch von Salzburg-Korpus (G 28, *Aller werlde gelegenheit*). Zu G 28 wie auch der Übersetzung Oswalds von Wolkenstein, vgl. Straub.

Vermittlerin der Ostergeschehnisse. Ich gebe den Text nach Spechtlers Ausgabe wieder.³⁶

- I Sällig sei der selden zeit,
 an der all mein frewde leit,
 wann der liebe Jesus Christ
 von dem tod erstanden ist.
 alle dingk vernewet sind,
 juden gelaub der ist nu plint;
 sei gelobt, der magde kind.
- II Christen und die kristenhait
 haben in got sicherhait;
 wer hie klagt sein missetat
 und in frewden lebt noch rat,
 der hat dort vor aller not.
 frid uns vor der helle tot
 und auch speis mit der engel brot.
- III Himmel tuer in offen ist,
 sehent sie an underfrist
 Jesum und die mueter sein,
 die trait himmelischen schein,
 wenn in ir verslossen lag
 aller engel ostertag;
 niemant sie volloben mag.
- IV Sie ist aller engel lob,
 sie ist der steren von Jacob,
 grüener pusch, der nie verpran.
 Salomon der weise man
 geleichet sie zu seinem thron
 und zu der gerten hern Aaron,
 und zwelf stern leuchten in irer kron.
- V Daniel sach einen pergk,
 einen stain an mannes werk,
 Gedeon zaigt uns sein fel
 und sein porten Ezechiel,
 David mit der herphen sein
 lobt mit mir die frawen mein,
 lob sei ir von mir gesait,
 gelobt sei all ir wirdikait.

³⁶ Edition: Spechtler, Die geistlichen Lieder, S. 206–208.

Der Text weist hier eine gewisse Leerstelle auf, insofern Maria erst nach den ersten beiden Doppelversikeln, die zum einen die Auferstehung und den Frühling betonen und zum anderen das Heil für alle Gläubige behandeln, in Erscheinung tritt. Der Betende muss auf den dritten Versikel warten, bis *Jesu[s] und die mueter sein* endlich auftreten. Erst dann widmen sich der vierte und fünfte Versikel der Mutter Gottes. Wie vielfältig die sich daraus ergebenden Zuschreibungsmöglichkeiten waren, spiegelt sich in der handschriftlichen Überlieferung des Lieds wider, insbesondere in den Rubriken, die dem *Sälig sei der selten zeit* vorausgehen.

Hs.	Siglum	Rubrik	Notation
A	München, BSB, Cgm. 715, fol. 141 ^r	<i>Zw Ostern</i>	Ja
B	München, BSB, Cgm. 1115, fol. 30 ^r	<i>Von vnns(er) lieben frawe(n) die Sequenczn zw Österleicher czeit</i>	Ja
C (Reg)	München, BSB, Cgm. 628, fol. 1 ^r	<i>Von vnser fraue(n) zu der österlich(e)n czeit</i>	–
C	München, BSB, Cgm. 628, fol. 250 ^v	<i>Von vnser lieben frawn zw der osterlicher zeit</i>	Ja
D	Wien, ÖNB, Cod. 2856, fol. 236 ^r	<i>Von unser frawen</i>	Ja
F	Wien, ÖNB, Cod. 2975, fol. 155 ^r	<i>Se(quitur) de b(ea)ta v(ir)gi(n)e p(salmus) pasca sub melodia mundy r(e)nouacia</i>	Nein
G	München, BSB, Clm. 4423, fol. 55 ^r	<i>Von vns(er) lieb(e)n frawn zw ost(er)lich(er) zeyt</i>	Nein
J	Wien, ÖNB, Cod. 3741, fol. 16 ^v	<i>Von vnns(er) lieben frawn zü osterlich(er) zeit</i>	Nein
E	München, BSB, Cgm. 5249/59b, fol. 2 ^v	<i>Mvndi Renouacō</i>	Nein
m	Graz, UB 271, fol. 245 ^v	[keine Überschrift]	Nein
N	München, BSB, Clm. 9656, S. 116	<i>Mundi</i>	Nein

Die unterschiedlichen Verknüpfungen, die die Rubriken bezeugen, lassen sich in vier Gruppen aufteilen. (1) Hs. A bezieht sich direkt auf Ostern und verzichtet damit auf weitere Spezifikationen. (2) Hss. BCGJ nennen Ostern zusammen mit Maria und entsprechen damit eher der Hervorhebung der Gottesmutter im volkssprachlichen Text. (3) Hs. D, die berühmte Mondsee-Wiener Liederhandschrift, geht mit dem Vermerk *unser frawen* einen Schritt weiter und verdrängt

jeden Hinweis auf Ostern. Diese drei möglichen Auffassungen des *Sälig sei der seltenen zeit* spiegeln eine langsame Verschiebung des Fokus von der Auferstehung Christi auf seine Mutter hin wider.³⁷ Etwas anders sind hingegen die Hss. E und N gelagert, die explizit auf die lateinische Formvorlage hinweisen. Auf die Frage, ob die beiden Vermerke als einfache Erinnerungen an die Melodie zu betrachten sind, komme ich gleich zurück. Die Rubrik in Hs. F bringt die Tendenzen zusammen, einerseits die Anwendung der Sequenz explizit zu erklären und andererseits nur auf die melodische Vorlage hinzuweisen und damit die österliche Verwendung des Lieds festzustellen. Die letztgenannten Hss. FEN sind somit ein sprechendes Beispiel für die virtuelle Mehrstimmigkeit, die durch die Kontrafaktur zustande kommt.³⁸ Gleichzeitig ist die virtuelle Mehrstimmigkeit aber auch eine Voraussetzung der Kontrafaktur, denn wenn auch nur ein Teil des Publikums nicht fähig gewesen wäre, die ursprüngliche lateinische Sequenz beim Erklingen des *Sälig sei der seltenen zeit* auch inhaltlich ‚mitzuhören‘ und ‚mitzudenken‘, dann wäre das kompositorische Verfahren zwecklos gewesen.³⁹

Besonders augenfällig an der Ostersequenz *Sälig sei der seltenen zeit* ist, dass der Salzburger Dichter sie als Basis für eine Meditation auf die alttestamentarischen Vorversprechungen der Jungfrau Maria auswählt. Ostern ist nämlich in erster Linie die Feier der Erfüllung der göttlichen Prophezeiung. Dass die Gottesmutter, die nur am Rande der biblischen Ostererzählung steht, hier in den Vordergrund gerückt wird, ist ein typisches Beispiel für die langsame Verschiebung des Fokus, die prägend für die Entwicklung der mittelalterlichen geistlichen Kultur ist.⁴⁰ So besteht die zweite Hälfte der deutschen Sequenz größtenteils aus einer Reihe marianischer Attribute: brennender Dornbusch (IV,3, vgl. Ex. 3,2–4); Thron Salomos (IV,5, vgl. Cant. 3,7) oder *stain ane mannes werk* (V,1–2, vgl. Dan. 2,34). Wie Spechtler in seiner Ausgabe zeigt, sind diese Sinnbilder feste Bestandteile eines beliebten und oft benutzten Motivrepertoires des Salzburger Dichters.⁴¹ Der Grad der Personalisierung steigt erst in den letzten vier Versen des Liedes an:

David mit der herphen sein
lobt mit mir die frawen mein,

³⁷ Zu ‚Aufmerksamkeitsverschiebungen‘ in der mittelalterlichen Dichtung wie auch in der mediävistischen Forschung, vgl. Braun.

³⁸ Zur ‚virtual polyphony‘, vgl. Deeming, S. 67.

³⁹ Behr, S. 98.

⁴⁰ Fassler, S. 5, beschreibt die mittelalterliche Liturgie treffend als „a great wheel turning slowly, just behind the times“.

⁴¹ Die geistlichen Lieder, Anmerkungen, S. 206–208.

lob sei ir von mir gesait,
gelobt sei all ir wirdikait. (V, 5–8)

Wo im restlichen Text die Aussagen aus einer unbestimmten Perspektive kamen, wird hier die Ich-Perspektive angenommen und die Figur des Komponisten nachdrücklich betont. Der Hinweis auf König David, seinen Gesang und sein Harfenspiel unterstreicht ebenfalls die Musikalität der Sequenz. Es spricht für sich selbst, dass diese Persönlichkeit, der biblische Sänger *par excellence*, gerade hier in den Vordergrund tritt, wo der Sequenztext die Ich-Perspektive explizit annimmt. Die implizite Identifizierung des Dichters erklärt vielleicht auch die sonst überraschende Bezeichnung dieses Liedes als *psalmus* in der Hs. F. Die Tendenz zur Personalisierung in *Sälig sei der selden zeit* hat einige Abschreiber anscheinend dermaßen irritiert, dass *all mein freude* (I,2) in den Hss. AGm durch *all unser frewd* ersetzt wurde. Die Ich-Aussagen im letzten Versikel blieben hingegen unangetastet, da wohl erkannt wurde, dass die Abweichung beabsichtigt war.

Wie notwendig es ist, *Mundi renovatio* unter *Sälig sei der selden zeit* mitzuhören und sogar mitzufühlen, wird deutlich in der ausführlichen Rubrik der Hs. F.: *Sequitur de beata virgine psalmus pasca sub melodia mundy renouacia* [sic]. Dieser Überlieferungsträger weist nämlich keine musikalische Notation auf. Der Schreiber hat sich folglich nicht auf die Melodie stützen können, um dem Rezipienten die Totalität des Liedes vorzuführen. Wohl aus diesem Grunde werden die meisten der zwanzig geistlichen Lieder in der Handschrift mit lateinischen Rubriken versehen, die sie entweder als *sub melodia* oder *secundum textum* klassifizieren.⁴² Der zweite Fall fokussiert eher auf die genaue Wiedergabe des textlichen Inhalts, der erste Fall hingegen orientiert sich vor allem an der Melodie der Vorlage und rekuriert auf sie als sinnstiftenden Bezugspunkt.⁴³ Die Kontrafaktur baut nämlich wesentlich auf dem Bedeutungspotenzial der Melodie auf, die aber – wie das Klangliche im Allgemeinen – der Nachwelt und der Forschung nicht immer einsichtig ist. Wieder handelt es sich um eine Überbrückung der Ellipse zwischen Text und Klangraum, die sich der Theorie entzieht.

Eine attraktive theoretische Antwort auf diese kritische Diskrepanz hat Susan Sontag 1964 im Schlusswort ihres Aufsatzes ‚Against Interpretation‘ angeboten. Sie diskutiert die Nutzbarkeit der althergebrachten Hermeneutik als Herangehensweise an die Kunst der Nachkriegszeit und schlägt vor, einen Neuanatz zu wagen, der von dem Konzept der Erotik ausgeht. Indem Sontag die Sinne und das

⁴² Achtzehn der Lieder stammen aus dem Mönch von Salzburg-Korpus. Zwei unter ihnen (G13: *Mittit ad virginem* und G28: *Mundi renovacio*) sind neben den Verdeutschungen Oswalds von Wolkenstein überliefert.

⁴³ Zur Deutung der *secundum textum* und *sub melodia*-Etiketten, vgl. März, S. 296.

Erlebnis des Rezipienten in den Vordergrund rückt, ist ihr Ansatz auch gut auf das geistliche Lied als Gesamtphänomen übertragbar.

What is important now is to recover our senses. We must learn to see more, to hear more, to feel more. [...] The aim of all commentary on art now should be to make works of art – and, by analogy, our own experience – more, rather than less real to us. The function of criticism should be to show *how it is what it is*, even *that it is what it is*, rather than to show *what it means*. In place of a hermeneutics we need an erotics of art.⁴⁴

Dieses Plädoyer für eine Erotik der Kunst hat wohl zum Boom der *Sound Studies* in den letzten Jahren beigetragen. In gewisser Hinsicht reformuliert Sontags Appell aber nur einen seit der Antike existierenden ästhetischen Diskurs, dem die Termini *dulcedo* bzw. *suavitas* zugrundeliegen, für die Moderne. Die ‚Süße‘ als höchstes ästhetisches Ziel bzw. preisendes Attribut ist ein roter Faden, der sich durch die Gedankenwelt des gesamten Mittelalters zieht.⁴⁵ Beide Ansätze repräsentieren nämlich den Versuch, in der Kunstkritik einen Platz zu schaffen für Dinge, die zwar kaum zu erfassen sind, sich aber gleichwohl harmonisch in einen Gesamtzusammenhang einfügen. Die Tatsache, dass diese ‚Süße‘ nur schwer zu fassen ist, macht sie zum idealen Sinnbild des kaum analysierbaren Beitrags der Melodie zu einem Lied bzw. zum Gesang im Allgemeinen. Auch dies ist keine neue Idee. Die *dulcedo* wurde bereits seit dem neunten Jahrhundert mit der musikalischen Aufführung und besonders mit dem Singen verbunden. Aurelianus Reomensis hat etwa im fünften Kapitel seiner *Musica disciplina* den Anklang von *mel* in *melodia* hervorgehoben: *Eufonia est suavitas vocis, haec et melos a suavitate vocis et melle dicta est, unde et melodia dicitur.*⁴⁶ Ebenfalls treffend ist eine Bemerkung Bernhards von Clairvaux, die die stimmliche Süße explizit auf das geistlichen Singen bezieht: *Iesus mel in ore, in aure melos, in corde iubilus.*⁴⁷ Sowohl in der jüngeren wie auch der älteren Auffassung steht die sinnliche Kohärenz eines künstlerischen Produkts im Vordergrund. Es ist die Harmonie (im übertragenen Sinne), die den Erfolg und damit den Wert eines Liedes ausmacht. Dabei kann sie zugleich wesentlich zum religiösen Wert des jeweiligen Liedes beitragen.

Unter diesem Blickwinkel wende ich mich wieder dem *Sälig sei der selten zeit* zu. In diesem Fall mündet die Entscheidung, einen neuen Liedtext über die Gottesmutter zu komponieren und ihre Rolle in der Ostergeschichte mithilfe der Melodie einer bekannten Sequenz neu zu deuten, in eine neue Liederinheit sowie in eine verschobene Vorstellung von Maria. Die Bausteine dieser neuen Verbin-

⁴⁴ Sontag, S. 14 (Hervorhebung der Autorin).

⁴⁵ Vgl. Carruthers.

⁴⁶ Aurelianus Reomensis, Kap. 5–6, S. 69.

⁴⁷ Bernhard von Clairvaux: 15.6, 1:86.

dung waren aber ausdrücklich nicht mit einem intellektuellen, sondern mit einem affektiven Wert beladen. Margot Fassler hat dargelegt, wie entscheidend das Gewebe melodischer Wiederholungen und Variationen zwischen einzelnen Sequenzen für ihren Wert als System war.⁴⁸ Wie Fassler anhand des viktorinischen Sequenzenrepertoires demonstriert, waren diese Beziehungen nicht nur musikalisch bedeutend, sondern hatten auch gemeinschaftsstiftende Kraft und spiegelten die Ordensgeschmehnschaft als Körper wider.⁴⁹ Diese Beziehungen verdeutlichen eindrucksvoll die Rolle, die emotionale Assoziationen in der mittelalterlichen Liedkultur hatten. Eng mit Melodie und Klang verbunden, untermauerten sie die ‚Süße‘ und damit den Wert eines Lieds.

4 Kontrafakturen weltlicher Vorlagen

Als letzten Schritt ziehe ich einen Fall heran, in dem es keine erkennbare Beziehung zwischen dem Salzburger Lied und dem Text seiner vermuteten melodischen Vorlage gibt. Diese weicht nicht nur im Inhalt ab, sondern gehört auch zur Gattung des weltlichen Lieds. Wie Gisela Kornrumpf aufgezeigt hat, ist *Maria pis gegrüsset* (G 12) – eine stropfenweise Auslegung des *Ave Maria* – eine Kontrafaktur des einstrophigen Minnelieds Wernhers von Hohenberg *Mich jamert ûz der mâze* (SMS XXVI, 4).⁵⁰ Angesichts der eingangs besprochenen wissenschaftlichen Gewohnheit, Text und Musik strikt auseinanderzuhalten, könnte man dazu neigen, *Maria pis gegrüsset* als treffendes Beispiel für eine unüberbrückbare Kluft im Herzen der Liedkultur zu betrachten. Das muss aber nicht unbedingt der Fall sein. Die *suavitas*, die als Leitziel des mittelalterlichen Kunstwerkes im Allgemeinen und des Liedes im Besonderen aufgefasst werden kann, erlaubt nämlich großzügigen Raum für signifikante Unterschiede. Sie kann nicht nur als schön abgestimmte Süßigkeit verstanden, sondern auch als Salz beschrieben werden.⁵¹ Hier handelt es sich nicht um die willkürliche Heranziehung einer beliebigen ‚schönen‘ Melodie, sondern um ein Kunstwerk, das seine Wirkung aus dem dichten Netzwerk der Liedkunst bezieht.

Dieses Netzwerk schließt sowohl Weltliches wie auch Geistliches ein, und dieser Brückenschlag ist besonders prägnant im Fall des Salzburger Korpus, das,

⁴⁸ Fassler, S. 300: „[...] the entire interrelated complex resonated with a host of associations. A mind which contained all three sequences [sc. *Dulce lignum*, *Laudes crucis* und *Zima vetus*] would hear all three of them each time any one of them was sung“.

⁴⁹ Fassler, S. 267–269.

⁵⁰ Wachinger: *Der Mönch von Salzburg*. Zur Überlieferung, S. 127, Anm. 11.

⁵¹ Carruthers, S. 1000f.

wie eingangs bemerkt, am Hof des anscheinend nicht übermäßig frommen Erzbischofs Pilgrim II. von Puchheim entstand.⁵² Dies lässt sich gut anhand der Lieder *Magd hochgeporn* (G 20) und *In gotes namen* (G 38) darlegen.⁵³ Das erste ist ein Mariengebete aus der Wir-Perspektive. Jede Strophe fokussiert eine bestimmte Szene aus der Heilsgeschichte, und alle Strophen schließen mit einer Anrufung Mariens. Das Stück ähnelt somit insgesamt der lateinischen Hymnendichtung. Das zweite Lied, ebenfalls aus der Wir-Perspektive verfasst, ist eine lehrhafte Auflistung der eucharistischen Mysterien und betont die Notwendigkeit, ein gutes und reines Leben zu führen, um *sælde* erlangen zu können. Gisela Kornrumpf hat darauf aufmerksam gemacht, dass beide Lieder dasselbe metrische Raster wie Gottfrieds von Neifen *Seht an die heide* (KLD 15, XX) aufweisen.⁵⁴

A	A	B	A
2a- 3b- 3a- 3b 3a-3a-3c	2a- 3b- 3a- 3b 3a-3a-3c	2d- 3e	2d- 3e- 3d- 3e 3d- 3e- 3c

Die Kolmarer Liederhandschrift nennt dieses Raster *dez muches hoffdon* (München, BSB, Cgm 4997, fol. 645^r) und unterstützt damit die Erwartung einer Melodie aus dem weltlichen Bereich. Wie Stefan Rosmer jedoch kürzlich dargelegt hat, ist die melodische Form des Liedes (AABA) eher der lateinischen Liedkunst als den Meisterliedern oder dem Minnesang verwandt.⁵⁵ Er demonstriert, wie die D-f Harmonik des Stegs mit der C-g Harmonik der Stollen kontrastiert und dass sich der Melodieanfang am achten Psalmton orientiert. Diese beiden Charakteristika wie auch die Einheitlichkeit der Melodie weisen auf eine ursprünglich klerikale Herkunft hin. Der wahrscheinliche Ausgangspunkt war also vermutlich nicht das bekannte volkssprachliche Lied. Entweder gab es eine andere Vorlage oder eine lateinische Zwischenstufe oder die Melodie ist speziell für das *Magd hochgeporn* und das *In gotes namen* komponiert worden. Im ersten Fall würde sich also der Versuch bemerkbar machen, die Resonanzen eines wohl lateinischen Liedes auf den neuen Liedtext des Mönchs zu übertragen. Im zweiten Fall (wenn die Melodie eine Komposition des Mönchs war) hieße das, dass der Mönch die Resonanzen einer ganzen Liedtradition auf ein bestehendes Raster übertragen wollte. In jedem Fall sind die Melodie und der Einsatz von Anklängen durch den Mönch integraler Bestandteil der kaleidoskopischen – oder besser kaleidophonischen – Darbietung

⁵² Zum erzbischöflichen Hof, vgl. Rosmer: Höfische Liedkunst im Kloster, und Schneider, S. 77–90.

⁵³ Editionen: Die geistlichen Lieder: G 20, S. 215–218; G 38, S. 296–300.

⁵⁴ Kornrumpf: Bespr. zu Walther Röll, S. 19.

⁵⁵ Ich möchte an dieser Stelle meine Dankbarkeit an Herrn Rosmer ausdrücken, der mir freundlicherweise einen Einblick in seine Monographie gegeben hat.

dieser Lieder. Es ist dementsprechend Rosmers große Leistung, die Lieder aus dem Mönch von Salzburg-Korpus im Kontext einer breiten und bunten Liedkunst darzustellen, die weit über die weltlich-geistliche Grenze hinausgeht und in einer reinen Textanalyse verlorengegangen wäre.⁵⁶

Dieser breite Horizont lässt sich ebenfalls am Beispiel des *Maria pis gegrüset* veranschaulichen, das, wie bereits erwähnt, auf eine weltliche Formvorlage zurückgeht. Das Lied teilt nämlich die ‚ungewöhnliche‘ Strophenform mit dem einstrophigen Minnelied Wernhers von Hohenberg *Mich jâmert ûz der mâze*, das aus dem frühen vierzehnten Jahrhundert stammt.⁵⁷

Mich jâmert ûz der mâze	1
nâch der vil lieben vrouwen min.	
got alle die verwâze,	
dur die ich schiuhen muoz	
ir wîplich zartez bilde	5
ir mündel rât, ir wengel schîn:	
sol mir daz wesen wilde,	
dâ bî ir friuntlich gruoz,	
ir kinne, ir kel, ir goltvar hâr,	
ir hende, ir arme blanc,	10
ir lîp, ir nas, ir ougen klâr,	
sol ich daz lange mîden,	
sô muoz ich kumber lîden	
und wirde an fröiden kranc. (SMS XXVI, 4)	

Die Beziehung zwischen Maria und dem *wîp* mit dem *zarten bilde* ist nur oberflächlich: Die Charakteristika der *lieben vrouwen* werden etwas unsystematisch vorgeführt, und das Lied könnte vielleicht als Bitte um weibliche Intervention beschrieben werden. Die *suavitas* und der Genuss dieser Lieder fußen aber vor allem auf den Sinnen und erst danach auf dem Intellekt.⁵⁸ Hören wir also zuerst der Melodie zu. Ich gebe Text und Melodie nach der Handschrift D wieder, auf der Spechtler seine Ausgabe aufbaut.

⁵⁶ Haug, S. 99, vermutet ähnliche Übereinstimmungen zwischen den geistlichen und jetzt verlorenen weltlichen Liedern Peter Abaelards.

⁵⁷ Schiendorfer, Sp. 938.

⁵⁸ Carruthers, S. 999, betont die mittelalterliche Auffassung, derzufolge die Ästhetik zwischen der sinnlichen und der intellektuellen Ebene vermittelte.

Ma - ri - a pis ge - grü - zzett 2. dein zar - ter hoch ge - lob - ter nam

3. vor al - len ding - en sü zzett 4. du sälge him - mel port

5. Wer möcht dein lob durch - grün - den 6. seind got von hy - mel zu dir quam

7. und uns er - lost von sün den 8. durch dich vil ed - ler hort

9. du pist der weg von got zun uns 10. und von uns hyn zu got

11. durch all die lieb deins trau - ten suns 12. hilf daz wir hy auf er - den

13. von ym ge - grü - zzett wer - den 14. des pis Ma - ri - a pot

Notenbeispiel 2: Maria pis gegrüszet (G12) in Text und Musik nach Hs. D

II	<p>Genaden hast du funden, die Eva uns verloren hat, gib wider, frau, zu stunden, wann unser ist dein fund. durch uns pist gereicht das got durch dich tut und auch lat, , das nieman dir geleicht, das ist an dir wol kund. du hast genad auch und gewalt mit uns zu aller frist, dein zärtlich junkfräulich gestalt sol uns genad erwerben, erwend uns ewigs sterben seind du genädig pist.</p>	<p>15</p> <p>20</p> <p>25</p>
----	---	-------------------------------

III	Got ist mit dir verainet, das er dem sünder zürnet nit, den dein genad wol mainet, darumb ward er dein kint. wie oft wir sünd begingen, das wir denn durch dein fleglich pit genad von im enpfingen, die niemand an dich fint. o wie gar selig küssen drukt dein mund an kindleins mund, do er sich an dein brüstlein smukt und saugt an deinem herzen. man in an kindlich scherzen, sprich: ‚pis mit in all stund‘.	30 35 40
IV	Du pist ob allen weiben gesegnet , das die warhait muss das wunder von dir schreiben, das muter magt mag sein und wort zu fleisch ist worden, da prach an dir der englisch gruss den natürlichen orden, das nie an weib ward schein. dein vater ist dein kind mit recht, das wold got sein durch dich, der edlist herr ist worden knecht, der für uns hat geliten, durch den, frau, wir dich piten: gesegn uns ewiklich.	45 50 55
V	Deins leibes frucht geseget ist, Jesus Christ , der cih verparch zu dir vil rainer meget, der uns durch dich erlost. du pist frau aller engel, der trinitat ain edler sarch, der selikait umbvengel, des sünder höchster trost. dich pitt die ellen christenhait in disem jamertal, gib uns zu deiner frucht gelait, das wir in gotes namen zu himel varen, amen, in aller heiligen zal.	60 65 70

Die Melodie von *Mich jamert ûz der mâze* ist in vielerlei Hinsicht ungewöhnlich. Sie hat erstens eine außergewöhnlich breite Spanne von *A* bis *d'*, die auch extrem

tief beginnt: Töne unter *c* treten im sonstigen Mönchs-Korpus sehr selten auf. Auffällig ist zweitens ihre Konstruktion aus leicht variierenden und mehrmals wiederkehrenden Einheiten. So tritt beispielsweise eine Variation der Melodie des Verses 3 (γ im Schema unten) fünfmal hervor. In den Versen 4 und 8 endet die Notenfolge jeweils um eine Quarte und Quinte höher und erscheint letztlich in vereinfachter Form im letzten Vers der Strophe. Die Wiederholung der Melodie des zweiten bzw. vierten Verses (β im Schema unten) um eine Sexte höher im Abgesang trägt ebenfalls zur Einheitlichkeit der Melodie bei. Die Explikation eines Verses des *Ave Maria*, die in jeder Strophe erfolgt, führt also musikalisch nicht weit vom kanonischen Ausgangspunkt weg. Sie entspricht auf diese Weise dem wiederkehrenden *c*-Reim, der die Stollen zusammenbindet. Die einheitliche Struktur der Melodie mit ihrer progressiven Wiederholung eignet sie besonders gut für die *piae exercitia*.

	Stollen 1				Stollen 2				Abgesang					
Vers	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
G 12	4a	4b	4a	4c	4d	4e	4d	4c	4f	3 g	4f	3 h'	3 h'	4 g
Wernher	4a'	4b	4a'	4c	4d'	4b	4d'	4c	4e	3f	4e	3 g'	3 g'	4f
Melodie	α	β	γ	γ'	α	β	γ	γ'	β'	δ	β'	ϵ	ζ	γ'

Die *suavitas* der neuen Liederinheit im Korpus des Mönchs von Salzburg liegt also in der Zusammensetzung von Elementen, die die Charakteristika des Vorlagelieds neu werten und erfolgreich ausnutzen kann. Dies geschah nicht nur im Salzburger Fall, sondern mehrfach in der langen Geschichte dieses Rasters und der verwandten Melodie. Das metrische Raster von *Mich jâmert ûz der mâze* bzw. *Maria pis gegrisset* kommt in zwei anderen Fällen ebenfalls vor: in drei Sprüchen im St. Marienthaler Psalter, die wohl von Wernher stammen, und in zwei Mariengebeten aus dem Thurgauer Kloster St. Katharinenthal, die in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstanden.⁵⁹ Dieser Beispielfall steht damit metonymisch für die komplexe Sinnstiftung in der mittelalterlichen Liedkunst, deren Motor überwiegend musikalisch war.

⁵⁹ Zur Datierung des St. Marienthaler Psalters, Kornrumpf: Drei unbekannte Sangsprüche, S. 87. Die Mariengebete sind ediert worden in Kornrumpf: Vom Codex Manesse, Bd. 2, B. 8. I-II.

5 Fazit. Ein ‚volles Lied‘

Nach den vorausgehenden Analysen ist es wenig überraschend, dass der Mönch in der dritten Strophe von *In gotes namen* (G 38) das Gehör als herausragenden und glaubwürdigsten Sinn preist.⁶⁰

Griff, plikch und smekchen,
 versuechen in dem mund
 wil got hie nicht endekchen,
 wann uns velleicht
 würd chundt
 in der from erschrekchen:
 gehort allein sol klekchen
 Für allen zweifel gar.

Das got volstreken
 Wil seine wort all stund,
 chain zweifel las erstreken
 den sin im herzengrunt,
 falsch las dich nicht hekchen,
 die worhait sol dich wekchen,
 nim der bezaichung war.

vier sin betören
 Tet Jacob Ysaac zwar,
 doch gab gehören
 den segen sunderbar,
 darinn las dich nicht stören
 verzweifel noch gevar,
 so wil dich got enbören
 in seiner engel chören
 bei seiner gothait klar.

Ich habe versucht zu veranschaulichen, wie das Gehör auch in Analyse und Interpretation der leitende Sinn sein sollte. Lauscht man nämlich aufmerksamer, kann man das hören, was ich als ein ‚volles Lied‘ bezeichnen möchte.⁶¹ Ich habe diesen Beitrag mit einem Übertragungsverfahren eröffnet, das den Abstand zwischen Sprache, Melodie und Klang genau dort überbrückt, wo der körpernahe Wert der erklingenden Handlung sitzt. Das ‚volle Lied‘ beschränkt sich nicht nur auf sein hermeneutisches Potenzial, sondern schließt im Sinne von Susan Sontag auch den ‚erotischen‘ Wert seiner Form und seiner geistigen und klingenden Kontur mit ein. In meinem zweiten Beispiel – *Mundi renovatio* – wurden Sprache

⁶⁰ Die geistlichen Lieder, S. 297 f.

⁶¹ Vgl. Stock.

und Melodie voneinander abgekoppelt, damit der Dichter einen neuen Konnex zwischen Maria und Ostern erstellen konnte. Dieser Konnex verlässt sich auf das Rüstzeug der Melodie für seine neue komplexe Bedeutung.

Das ‚volle Lied‘ bedeutet also, dass man Text und Melodie nicht als separate Eigenheiten auffasst, sondern seine lebensweltlich verwurzelte Existenz als Teil einer oder mehrerer klanglicher Traditionen miteinbezieht. Das ‚volle Lied‘ schließt (wie Zumthors *œuvre*) ebenfalls seine Verwirklichung in der Aufführung ein und berücksichtigt auch das Netz der Resonanzen und Anklänge, die im Rezipienten ausgelöst werden. Das habe ich mit meinem dritten Beispiel vorgeführt. Wer Lieder im eigentlichen Sinne als Lieder behandeln will, muss ein breites Spektrum an Elementen einbeziehen, die aufgrund ihrer Flüchtigkeit und subjektiven Natur oft nur schwer greifbar sind. Der Versuch lohnt sich aber, wenn dadurch das Lied in seiner Fülle zum Erklingen gebracht werden kann.

Literaturverzeichnis

- Arlt, Wolf: Das eine Lied und die vielen Lieder. Zur historischen Stellung der neuen Liedkunst des frühen 12. Jahrhunderts. In: Fs. Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag. Hg. von Norbert Dubowy, Sören Meyer-Eller. Pfaffenhofen 1990, S. 113–129.
- Aurelianus Reomensis: *Musica disciplina*. Hg. von Lawrence Gushee. [o.O.], 1975 (*Corpus scriptorum de musica* 21).
- Bärnthaler, Günther: Die Hymnen- und Sequenzenübersetzungen des Mönchs von Salzburg. Diss. Masch. Salzburg 1977.
- Behr, Hans-Joachim: *Stabat mater dolorosa*. Zum Verhältnis von Vorlage und Bearbeitung in der Lieddichtung des Mönchs von Salzburg. In: *ZfdA* 116 (1987), S. 83–99.
- Bernhard von Clairvaux: *Sermones super Cantica canticorum*. In: S. Bernardi opera. Hg. von Jean Leclercq u. a. Bd. 1. Rom 1957.
- Braun, Manuel: Aufmerksamkeitsverschiebung. Zum Minnesang des 13. Jahrhunderts als Form- und Klangkunst. In: *Wolfram-Studien XXI* (2013), S. 203–230.
- Carruthers, Mary: Sweetness. In: *Speculum* 81 (2006), S. 999–1013.
- Deeming, Helen: Music, Memory and Mobility. Citation and Contrafactum in Thirteenth-Century Sequence Repertoires. In: *Citation, Intertextuality and Memory in the Middle Ages and Renaissance*. Bd. 2: *Cross-Disciplinary Perspectives on Medieval Culture*. Hg. von Giuliano di Bacco, Yolanda Plumley. Liverpool 2013, S. 67–81.
- Der Mönch von Salzburg. Die Melodien zu sämtlichen geistlichen und weltlichen Liedern. Hg. von Hans Waechter, Franz Viktor Spechtler. Göppingen 2004 (GAG 719). Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Hg. von Franz Viktor Spechtler. Berlin, New York 1972 (*Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker NF* 51).
- Die Schweizer Minnesänger. Hg. von Karl Bartsch. Frauenfeld 1886. Ndr. Darmstadt 1964.
- Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Texte und Melodien. Hg. von Christoph März. München 1999 (MTU 114).
- Dillon, Emma: *The Sense of Sound. Musical Meaning in France, 1260–1330*. Oxford 2012.

- Emmelius, Caroline: ‚süeze stimme, süezer sang‘. Funktionen von stimmlichem Klang in Viten und Offenbarungen des 13. und 14. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 43. Jg., 171 (2013), S. 64–85.
- Engels, Stefan: Geistliche Lieder des Mönchs von Salzburg. In: Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich. Hg. von Birgit Lodes u. a. <https://musical-life.net/essays/geistliche-lieder-des-moenchs-von-salzburg> (21. April 2019).
- Fassler, Margot E.: Gothic Song. Victorine Sequences and Augustinian Reform in Twelfth-Century Paris. 2. Aufl. Notre Dame 2011.
- Finscher, Ludwig: Einleitung. In: Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. Bd. I. Hg. von Ludwig Finscher. Laaber 1989.
- Gibbs, Raymond: Embodied Experience and Linguistic Meaning. In: Brain and Language 84 (2003), S. 1–15.
- Gruber, Jörn: Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des okzitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts. Tübingen 1983 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 194).
- Harper, Sally, P.S. Barnwell, Magnus Williamson (Hgg.): Late Medieval Liturgies Enacted. The Experience of Worship in Cathedral and Parish Church. London 2017.
- Haug, Andreas: Das Mittelalter. In: Musikalische Lyrik. Teil I: Von der Antike bis zum Mittelalter. Hg. von Herman Danuser. Laaber 2004, S. 52–129.
- Hirschberg, Dagmar: ‚dy trumpet‘ (MR 15). Ein Tagelied-Experiment des Mönchs von Salzburg. In: Lied im deutschen Mittelalter. Überlieferung, Typen, Gebrauch. Chiemsee-Colloquium 1991. Hg. von Cyril Edwards u. a. Tübingen 1996, S. 203–213.
- Janota, Johannes: Studien zu Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter. München 1968 (MTU 23).
- Jones, Claire Taylor: Christian Listening and the Ethical Community of the Liturgical Text. In: Literature and Theology 27 (2013), S. 227–239.
- Kandler, Johannes: ‚Gedoene ân wort daz ist ein tötter galm‘. Studien zur Wechselwirkung von Wort und Ton in einstimmigen Gesängen des hohen und späten Mittelalters. Wiesbaden 2005 (Elementa musicae 5).
- Köbele, Susanne: Rhetorik und Erotik. Minnesang als ‚süßer Klang‘. In: Poetica 45 (2013), S. 299–332.
- Kornrumpf, Gisela, Burghart Wachinger: Alment. Formentlehnung und Tönegebrauch in der mittelhochdeutschen Spruchdichtung. In: Gisela Kornrumpf: Vom Codex Manesse zur Kolmarer Liederhandschrift. Aspekte der Überlieferung, Formtraditionen, Texte. Tübingen 2008 (MTU 133), S. 117–168.
- Kornrumpf, Gisela: Bespr. zu Walther Röll: Vom Hof zur Singschule. Überlieferung und Rezeption eines Tones im 14.–17. Jahrhundert. In: Anzeiger für deutsches Altertum 90 (1979), S. 14–22.
- Kornrumpf, Gisela: Drei unbekannte Sangsprüche des 13. Jahrhunderts. In: Der St. Marienthaler Psalter. Hg. von Helmut Engelhart. Regensburg 2006, S. 79–87.
- Kornrumpf, Gisela: Vom Codex Manesse zur Kolmarer Liederhandschrift. Aspekte der Überlieferung, Formtraditionen, Texte. 2 Bde. München 2008 (MTU 133).
- Kraß, Andreas: ‚Mittit ad virginem‘. Bearbeitungen der Mariensequenz durch den Mönch von Salzburg, Oswald von Wolkenstein und Heinrich Laufenberg. In: Maria in Hymnus und Sequenz. Interdisziplinäre mediävistische Perspektiven. Hg. von Eva Rothenberger, Lydia Wegener. Berlin, Boston 2017 (Liturgie und Volkssprache 1), S. 193–219.

- von Kraus, Carl: Deutsche Liederdichter des dreizehnten Jahrhunderts. 2. Aufl. Hg. von Gisela Kornrumpf. Tübingen 1978.
- März, Christoph: Pange lingua per omnia verba et melodia. Zu den Anfängen poetischer Hymnennachdichtung in deutscher Sprache. In: Der lateinische Hymnus im Mittelalter. Überlieferung – Ästhetik – Ausstrahlung. Hg. von Andreas Haug u. a. Kassel u. a. 2004 (Monumeta Monodica Medii Aevi. Subsidia 4), S. 279–299.
- Murray, David: The Clerical Reception of Bernart de Ventadorn's ‚Can vei la lauzeta mover‘ (PC 70, 34). In: *Medium Ævum* 85 (2016), S. 259–277.
- Quast, Bruno: Vom Kult zur Kunst. Öffnungen des rituellen Textes im Mittelalter und früher Neuzeit. Tübingen 2005 (Bibliotheca Germanica 48).
- Reiffenstein, Ingo: Deutsch und Latein im Spätmittelalter. Zur Übersetzungstheorie des 14. und 15. Jahrhunderts. In: Fs. Siegfried Grosse zum 60. Geburtstag. Hg. von Werner Besch u. a. Göttingen 1984 (GAG 423), S. 195–208.
- Rosmer, Stefan: Der Mönch von Salzburg und das lateinische Lied. Die geistlichen Lieder in stolligen Strophen und das einstimmige gottesdienstliche Lied im Spätmittelalter. Wiesbaden 2019 (Imagines Medii Aevi 44).
- Rosmer, Stefan: Höfische Liedkunst im Kloster, in der Stadt und andernorts. Zur Rezeption der geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. In: *Musikalische Repertoires in Zentraleuropa (1420–1450). Prozesse und Praktiken*. Hg. von Alexander Rausch, Björn R. Tammen. Wien 2014, S. 271–297.
- Schadendorf, Marjam: Zum Verhältnis von Text und Melodie in den Liedern KL 33–36. In: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft* 9 (1996/1997), S. 239–257.
- Schiendorfer, Max: Art. ‚Werner von Hohenberg‘. In: *VL*² 10 (1998), Sp. 936–940.
- Schneider, Almut: Er liez ze himel tougen erhellen sîner stimme dôn. Sprachklang als poetische Fundierung normativen Sprechens. In: *Text und Normativität im deutschen Mittelalter. XX. Anglo-German Colloquium*. Hg. von Elke Brügggen u. a. Berlin 2012, S. 199–216.
- Schneider, Almut: Poetik des Klangs. Dichtkunst im Diskurs der ‚musica‘ in Texten des deutschen Mittelalters. Habilitationsschrift Eichstätt 2012.
- Sontag, Susan: Against Interpretation. In: dies.: *Against Interpretation*. Ndr. London 1994, S. 3–14.
- Stock, Markus: Das volle Wort. Sprachklang im späteren Minnesang. Gottfried von Neifen, ‚Wir suln aber schöne enpfâhen‘ (KLD Lied 3). In: *Text und Handeln. Zum kommunikativen Ort von Minnesang und antiker Lyrik*. Hg. von Albrecht Hausman. Heidelberg 2004 (Beihefte zum *Euphorion* 46), S. 185–202.
- Straub, Henriette: ‚Mundi renovatio‘ und ‚Mittit ad Virginem‘ translated by the ‚Monk of Salzburg‘ and Oswald von Wolkenstein. In: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft* 9 (1996/97), S. 509–522.
- Szövérfy, Joseph: Marianische Motive der Hymnen. Ein Beitrag zur Geschichte der marianischen Lyrik im Mittelalter. Leiden 1985 (Medieval Classics 18).
- Wachinger, Burghart: Der Mönch von Salzburg. In: *VL*² 6 (1987), Sp. 658–670.
- Wachinger, Burghart: Der Mönch von Salzburg. Zur Überlieferung geistlicher Lieder im späten Mittelalter. Tübingen 1989 (Hermaea NF 57).
- Waechter, Hans: Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Untersuchungen unter besonderer Berücksichtigung der Melodien. Göttingen 2005 (GAG 724).

- Welker, Lorenz: Das Taghorn des Mönchs von Salzburg. Zur frühen Mehrstimmigkeit im deutschen Lied. In: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft 4/5 (1984/1985), S. 41–61.
- Williamson, Beth: Sensory Experience in Medieval Devotion. Sound and Vision, Invisibility and Silence. In: Speculum 88 (2013), S. 1–43.
- Zumthor, Paul: Essai de poétique médiévale. Avec un préface de Michel Zink et un texte inédit de Paul Zumthor. Paris 2000.

Wernfried Hofmeister

Kann denn Minne Sünde sein? Poetische Gratwanderungen zwischen Marien- und Frauenverehrung bei Hugo von Montfort und Oswald von Wolkenstein

1 Vorbemerkungen

Meine Überlegungen gelten in erster Linie der Marienlyrik Oswalds von Wolkenstein und nur am Ende auch zwei Texten Hugos von Montfort. Weiter einschränkend, greife ich aus dem ebenso reichen wie umstrittenen Œuvre von Oswalds Marienliedern¹ nur jene heraus, die einen so genannten Kippeffekt enthalten: Damit meine ich ein hermeneutisches Umschlagen in einem Text, der viele Verse lang als rein profane Verherrlichung einer Minnedame verstanden werden kann, der aber dann – auffallend spät – durch ein besonderes Dechiffrierungssignal klar macht, dass hinter oder neben der Gepriesenen die Gottesmutter Maria gemeint ist. Um diese Kippeffekte in weiterer Folge als poetisch geplante Wendepunkte diskutieren zu können, gilt es schon vorweg kritisch nachzufragen, ob sie auch in Anbetracht von historischer Melodieausstattung und inszenatorischer Umsetzung funktionieren konnten: Ich meine, ja, denn gegen die Annahme einer apriorischen Disambiguierung spricht, dass die relevanten Tongebilde Oswalds offen bleiben für eine sowohl profane als auch sakrale Hörart, und was den Inszenierungskontext angeht, müssen wir (überspitzt formuliert) als prä-monosemierende Aufführungsumstände nicht unbedingt an einen Marienfesttag denken mitsamt einem kuttentragenden Sänger in einer Kapelle, den Blick fest auf eine Marienstatue geheftet; dies hätte in der Tat jede noch so kunstvoll angelegte Textspannung schon im Keim erstickt.

¹ Vgl. folgende rezente Publikationen zur Gattung Marienlied bei Oswald von Wolkenstein: Hartmann, S. 71–92; Spicker, S. 96–102; Löser, S. 251–261, besonders S. 253–255. Einen allgemeineren Blick auf dieses Thema findet sich schon davor – unter Einbeziehung Oswalds – bei Tervooren, S. 15–47.

2 Elementares zur literarhistorischen Marienverehrung

Minnesang und Mariendichtung sind eng miteinander verflochten, schon ob ihrer genetischen Verbindungen; ihre Topik, Erlösungskonzepte und nicht zuletzt das über Jahrhunderte imaginierte weibliche Schönheitskonzept ergänzen einander, wirken mitunter sogar austauschbar. Um 1400 – also zur Schaffenszeit der beiden Dichter – hatte man sich sowohl in der Dichtung als auch in der bildenden Kunst ein besonders schönes, liebliches Bild von Maria gemacht.² Welchen europaweiten Hype die Marienfrömmigkeit um die Zeit Hugos und Oswalds ausgelöst hatte, verdeutlicht etwa Klaus Schreiners Monographie, die zwischen Kulturgeschichte, Volksfrömmigkeit, Pastorallehre und Theologie das Leben und die Rezeption dieser bis heute weltweit verehrten Frau nachzeichnet.³ Vorausgegangen waren dieser Entwicklung u. a. die biblische Bildsprache im ‚Hohen Lied der Liebe‘, apokryphe Quellen, die Bildtradition der Ostkirche, die westliche Mystik und damit zusammenhängend die Protomodernität der Gotik mit ihrer Ausformung einer emotionalen, ans überirdische Licht drängenden und den einzelnen Menschen mitreißenden Körperlichkeit. Projizieren wir diese inner- wie äußerlich emporstrebende Bewegung auf die krisenhafte Zeit um 1400, als Seuchenplagen, klimatische Veränderungen und Glaubenszerwürfnisse weite Teile Zentraleuropas, insbesondere dessen Süden stark verunsichert hatten, so wird verständlich, wie und warum die Modellierung Marias als Kryptogöttin⁴ dazu diente, zugleich kollektive und individuelle Erlösungssehnsüchte zu befriedigen. Daraus erhellt etwa das Phänomen der Schutzmantelmadonna als eine existentielle Heilsallegorie, die nicht zufällig um 1400 ihr inhärentes Schutz- und Erlösungsversprechen weithin zu entfalten begann, gegründet auf dem Imaginat von weiblicher Erhörungs- und Hingabebereitschaft bei gleichzeitiger leibgeistiger Unversehrtheit.⁵

² Vgl. Knapp, S. 181–194.

³ Vgl. Schreiner.

⁴ Vgl. dazu Söll, S. 93–231. Aus dem Kapitel „3. Die Entfaltung der Marienlehre und Marienverehrung im Mittelalter“ stammt folgendes Zitat auf S. 168: „*Albert der Große* (1280) hat als erster bewußt die Mariologie der Christologie zugeordnet. Er lehnte die apokryphen Schriften als ‚frivol‘ ab, vertritt die Hyperdulia für die Gottesmutter, lehnt den Begriff der Anbetung für sie entschieden ab und spricht das Erlösungswerk ausschließlich Christus zu [...]“.

⁵ Dazu erläutert Schiller, S.196b: „In Deutschland und Frankreich breitet sich ebenso wie in Italien vom 14. Jh. an in Skulptur und Malerei der Typus der stehenden Schutzmantelmadonna aus und erreicht seinen Höhepunkt um 1500. In Italien ist von der gleichen Zeit an auch die thronende Madonna in dem dort üblichen Typus mit dem Schutzmantel zu finden. Nördlich der Alpen variiert die Marienfigur; die jungfräuliche Himmelskönigin herrscht vor.“

3 Marientheologisches

Die moderne Marientheologie weiß um die diskussionsintensive langwierige Entwicklung der Mariendogmatik, insbesondere um die starke Prägung der mittelalterlichen Marienverehrung durch Bernhard von Clairvaux.⁶ Daraus sei hier nur das Konzept der unbefleckten Empfängnis (*immaculata conceptio*) hervorgehoben, da diese für das mutmaßliche poetische Kippspiel zwischen einer irdisch berührbaren und einer überirdisch unantastbaren Frauenfiguration besonders relevant erscheint; dazu schreibt Georg Söll im ‚Handbuch der Marienkunde‘:

Die Wortführerin unter den europäischen *Universitäten*, die Sorbonne in Paris, duldeten zunächst beide Meinungen, da dort ja auch Vertreter beider Bettelorden dozierten. Die Toleranz der Alma Mater wurde aber bald auf eine harte Probe gestellt. Denn der spanische Dominikaner *Johannes von Montesinos* (1412) behauptete in aggressiver Form gegen Skotus, es sei ‚gegen den Glauben‘, anzunehmen, daß Maria neben Christus als erbsündenfrei bezeichnet wird. Die Theologische Fakultät der Sorbonne ließ die Thesen durch den Franziskaner *Johannes Vitalis* prüfen und verurteilte am 6. Juli 1387 gemäß dem Gutachten von dreißig Professoren die Thesen als ‚falsch, ärgerniserregend und voreilig‘ [...] Rom hat sich in der Immaculata-Frage ungewöhnlich lange zurückgehalten und vor dem 15. Jhd. keine Entscheidung getroffen. Einige Päpste vertraten vor ihrer Erhebung zum obersten Hirtenamt die Meinung der großen Scholastiker, doch nahm keiner nachher amtlich gegen die Immaculata Conceptio Stellung.⁷

In diese Debatte appellativ mit involviert wurde u. a. Kaiser Sigismund und damit wohl auch sein ‚Diplomat und Botschafter‘ Oswald von Wolkenstein. 1439 befand

⁶ Dazu schreibt Söll, S. 168: „An Breitenwirkung zugunsten der volkstümlichen Marienverehrung kam wohl kein anderer Vertreter des Frühmittelalters Bernhard gleich. In seiner Epoche wurde der Titel *Mittlerin* für Maria im Abendland heimisch. Im Überschwang der Gefühle wurde die Grenze zwischen dem einen Mittler Christus und der ‚Mittlerin zum Mittler‘ zuweilen verwischt, wenn der Mutter die Fähigkeit zugesprochen wird, selbst Verdammte zu retten und gleichsam durch eine Hintertür ins Himmelreich zu bringen, ein Gedanke, der den Widerspruch nicht nur der Reformatoren auslösen mußte.“ Präzisierend liest man dazu bei Esser, S. 13f.: „Mit Bernhard beginnt ein Perspektivenwechsel im mariologischen Denken: Vor dem Hintergrund des streng hierarchischen Denkens, das dem Mittelalter eigen war, bekommt auch Maria eine neue Rolle zugewiesen: Sie steht nicht mehr in, sondern über der Kirche [...] Die Mittlerschaft bedeutet für Bernhard auch, dass Maria ‚der Weg‘ ist, auf dem Christus in diese Welt gekommen ist. Und in der ihr zugesprochenen Rolle als ‚Fürsprecherin‘ tritt sie für die Schwächeren ein, wird so auch zur ‚Anwältin‘ für die Sünder.“

⁷ Söll, S. 176.

ein Konzilsbeschluss, dass Maria niemals von der Erbsünde befleckt wurde,⁸ doch die sogenannten Makulisten gaben nicht auf: „Der Dominikaner *Vinzenz Bandelli* veröffentlichte 1475 in Mailand ein Buch, in dem er über 200 Väterzeugnisse gegen die *Immaculata Conceptio* präsentierte und den immakulistischen Standpunkt als irrig, gottlos und gefährlicher denn die Häresie des Pelagius brandmarkte.“⁹ Dem trat man 1477 mit einem Immaculata-Hochfest in Rom entgegen. Zum Dogma wurde dieser Glaubensinhalt erst am 8. Dezember 1854, ein Feiertag ist ihm in den romnahen ‚Glaubenslanden‘ Italien und Österreich geweiht, weiter nördlich jedoch nicht mehr.¹⁰

4 Oswald von Wolkenstein

Die tiefe Religiosität des Südtirolers Oswald von Wolkenstein bedarf hier keiner Erläuterung, auch nicht sein zähes, oft zerknirschtes Ringen um ein gottgefälliges Leben – Werk und Urkunden¹¹ sprechen für sich. Erwähnenswert scheint jedoch, dass er sich innerhalb der vorhin erwähnten Marien-Reinheitsdebatte positionierte. Das verdeutliche die folgende Sammlung (in der sich das Narrativ von der unbefleckten Empfängnis oft mit dem von der jungfräulichen Gottesgeburt verschmolzen zeigt):

*Ein edle junkfrou klar, / die zwar fürwar ein sun gebar, / der keuschlich ain ir vatter was;/
mäglichen rain si des genas, (Kl. 13/7–10), die uns gebar / ein sun keuschlich zu freuden (Kl. 34/
21 f.), die in keuschlichen hie gebar / an we und mail, das sag ich eu für war. (Kl. 111/17 f.), haiss
wainen si da übt / umb iren seligen, lieben schatz, / den si empfieng, gepar durch keuschen latz.*

8 Vgl. dazu ebd., S. 176 f.: „König Alfons von Spanien schrieb mehrmals an den Kaiser Sigismund mit der Bitte, die Sache der *Immaculata* durch eine allgemeine Kirchenversammlung entscheiden zu lassen. 1431 trat unter dem Pontifikat *Eugen IV.* in Basel ein Konzil zusammen und ließ durch den Kardinal Ludwig Aleman von Arles in allen Bibliotheken nach Zeugnissen für und wider die Lehre forschen. In Basel selbst standen die Dominikaner und Franziskaner einander gegenüber. Obwohl schließlich das Konzil durch die Verlegung nach Ferrara 1437 seine Legitimation verlor und nur noch ein Rest der Konzilsväter mit ihren Theologen zurückblieb, traf man eine Lehrentscheidung zugunsten der Unbefleckten Empfängnis Mariens.“

9 Ebd., S. 181.

10 Der 8. Dezember wurde erst ab 1708 für die gesamte katholische Kirche ein verbindlicher Marienfeiertag, als gesetzlicher Feiertag gilt das Hochfest Mariä Empfängnis heute im europäischen Raum (nur) noch in Italien, Österreich, Liechtenstein, Portugal, Malta und in Teilen der Schweiz.

11 Vgl. dazu die monumentale Ausgabe von Anton Schwob und Ute Monika Schwob.

(Kl. 111/106–108), *des si genas, / magt vor und nach, von ainer sprach, ‚ave‘, an mail empfieng, gebar.* (Kl. 114/5–7)¹²

Schon dieser Zusammenschnitt drückt aus: Oswald war ein bekennender (!) Immakulist, und seine daraus geschöpfte Marienfigur verkörpert somit eine überirdisch reine, dem männlichen Körperbegehren entrückte Heilsbringerin. Das denken wir fort, wenn wir nun den Denotations-Kollisionen zwischen irdischer und himmlischer Liebesschau in Oswalds mariologischen Kippptexten nachspüren. Zuerst seien jene Lieder genannt, die unstrittig als Marienlieder gelten, auch wenn ihr Text dies erst markant spät zu erkennen gibt. Danach folgen jene ‚Grenztexte‘, in denen – von der Forschung bislang nicht gesehen – wohl ebenfalls ein Umschlagen vom Profanen ins Sakrale stattfindet.¹³

Das Lied Kl. 34¹⁴ *Es leucht durch grau*¹⁵ funktioniert bis zur Hälfte, genauer bis vor die Zeile 21, tadellos als ein Tagelied mit einem betörenden Schönheitspreis

12 Diese und alle weiteren Textbeispiele zu Oswald von Wolkenstein sind der Referenzausgabe von Karl Kurt Klein (Hg.) entnommen. Ein älterer, bei unseren Liedern weitgehend wortgleicher Abdruck aller Texte ist online verfügbar: http://www.wolkenstein-gesellschaft.com/texte_oswald.php. Einen raschen vergleichenden Zugriff auf die gesamte handschriftliche Überlieferung erlaubt diese Seite: http://sosa2.uni-graz.at/sosa/nachlass/sammlungen/wolkenstein-archiv/OvW_Interface/Handschriften_Interface.htm (14. Januar 2019).

13 Vorbemerkungen zur Textselektion: Mit Verweis auf die kurze Marienlieder-Bibliographie in Anm. 1 sei das Fehlen folgender Lieder in meiner Reihe der sogenannten Kippptexte kurz kommentiert: Kl. 13 ‚kippt‘ nicht, sondern ist von Anfang bis Ende ein monosemantisch luzider Marienpreis. Gemeinhin nicht als Marienlied wird Kl. 33 gesehen, obwohl dessen sehr körperliches irdisches Liebesbegehren des einsamen Mannes auch an einen endzeitlichen Erlösungswunsch und damit an ein Geistliches Tagelied denken lassen könnte, allerdings ohne einen signifikanten ‚Kippmarker‘ zu bieten (vgl. Hofmeister, S. 114 f.). In Kl. 36 finden sich meines Erachtens keinerlei klare Marienbezüge. Kl. 38 hingegen ist von Beginn an als Marienpreis codiert und geht am Ende in einen Preis ihres Gottessohnes über, sofern man in V. 73 den *steren* auf ihn, den Erlöser, bezieht; siehe dazu den Kommentar bei Hofmeister, S. 127. Ohne überraschend zu kippen, changiert Kl. 78 durchgehend zwischen einem überirdischen und einem – dahinter mit angelegten – weltlichen Erlösungsbegehren, wobei nicht zuletzt die signifikante Stimmführung der Melodie die sakrale Lesart von Anfang an in den Vordergrund rückt (vgl. Spicker, S. 102 f.). Ähnliches scheint musikalisch wie inhaltlich für das Lied Kl. 120 zu gelten, zumal dessen Eingangsvers *Fräu dich, du weltlich creatur* den Einstiegsvers der 2. Strophe von Kl. 78 wiederholt beziehungsweise zitiert; dazu schreibt Knapp, S. 194: „Wir dürfen es [= Lied Kl. 120] also der geistlichen Sphäre zuschlagen. Das Gespür für solche Nuancen wollte Oswald seinem Publikum offenbar zumuten. Bei aller menschlichen Nähe des männlichen Verehrers zur seligen Jungfrau blieb diese in ihrer immerwährenden Keuschheit erotischem Begehren entrückt.“

14 Zur Einordnung dieses Liedes in den Marienlieder-Kanon vgl. Wachinger, S. 110: „Kl. 34 ist also ein Marienlied mit Tagesanbruchs- und Weckmotiven.“ Eine bewusste Bezugnahme Oswalds von Wolkenstein auf die Madonnen-Malerei des Jan van Eyck in Kl. 34 erwägt Hartmann, S. 84–86.

der betrachteten Geliebten. Doch die monosemantische Hinwendung an die *kron, die uns gebar / ein sun keuschlich zu freuden* (Kl. 34/21 f.) vertreibt diese irdische Fata Morgana und macht den Text zur Todesvision eines Erlösung suchenden lyrischen Ichs.¹⁶ Metapoetisch gewendet, könnte man hier hintersinnig verstehen: Miterlöst, weil bestätigt könnten sich all jene im Publikum sehen, die frühzeitig hinter der poetischen Topik ein latentes Oszillieren zwischen Dies- und Jenseits wahrgenommen, also eine doppelte Codiertheit bereits geahnt hatten. Sie haben von der Zweispurigkeit auf dem irdischen Weg Richtung Erlösung oder Verderben gewusst, die Abzweigung in Richtung des Heilswegs hat sie nicht überrascht; anders als die verdutzten und nun beschämten Männer und Frauen dürfen sie sich als gut vorbereitete Textpilger am überirdischen Zielort willkommen wähen. – So oder ähnlich könnte man den rezeptiven Effekt von Oswalds doppeldeutigem Grenzgang auch für die nächsten Kipptexte formulieren.

Anfangs ebenso sicher nur an eine Frau aus Fleisch und Blut gerichtet wirkt das naturverbundene ‚Erweckungslied‘ Kl. 37¹⁷ (*Des himels trone*), zumal es in Zeile 25 f. eine liebevolle Umarmung imaginiert: *freuntlich schrenke, / die sie kan*. Doch sobald die Zeilen 57–60 *weiplich zucht, / gedenk an mich, / wenn ich / kom zu dir an den tanz* die Frau erstmals adressieren, kann man diese Erlösungsbitte kaum mehr anders verstehen denn als eine Anrede an die Jungfrau Maria, und die hilfeschende Bitte um ihr ‚Eingedenksein beim bevorstehenden Tanz‘ evoziert daraufhin den post-eschatologischen Auferstehungsreigen. Retrospektiv erfährt *Des himels trone* (Kl. 37,1) eine disambiguierende Recodierung in Richtung Marienverehrung, und aus der scheinbar rein höfisch vorzustellenden *frouen* (Kl. 37/12) des Sängers ist die überirdische ‚Herrin‘ geworden.¹⁸ Überraschend nur für alle hermeneutisch Verschlafenen im Publikum, endet das Tagelied nach seinem – ebenfalls transzendent auslesbaren – Naturerenerungspreis in Strophe III mit einem Gotteslob und Gnadendank.

15 Zur hier (weiter) verwendeten Referenzausgabe vgl. Anm. 12.

16 Genau diese Stelle in Kl. 34 hat schon Knapp, S. 191 als eine Art von disambiguierendem Kippunkt gesehen: „In Kl. 34 hat der Dichter ein weltliches Tagelied nur geringfügig auf ein Marienlob umgebogen, so daß nur einzelne Verse wie 21 f. die Adressatin preisgeben. Die *schöne, raine maget, zart junkfrau, rain creatur* von unvergleichlicher Schönheit, *an tadels mail*, wird sogar mit einem *veinen mündlin rot* (35) ausgestattet.“

17 Löser, S. 254 kategorisiert Kl. 37 gemeinsam mit Kl. 38 (in expliziter Anlehnung an die Marienliedereinteilung von Hartmann, wie Anm. 1) als „zwei Loblieder in Form von höfischen Tanzliedern“.

18 Vgl. Hofmeister, S. 122 mit Bezugnahme auf die Übersetzung von *frouen* als „Herrin“: „=(auch) die Gottesmutter Maria?! (Vgl. dazu die spirituelle Mai-Metaphorik in Kl. 40)“.

Das weitgereiste lyrische Ich in Kl. 12¹⁹ *In Frankereich* bejubelt seine Geliebte durch eine Steigerung der klassischen Minnesang-Überbietungstopik mittels autobiographisch eingefärbter Bewahrheitungen als die Schönste aus zumindest 16 Ländern und wünscht sich zu ihr *in iern garten* (33) mit den *rosen* (34) und ersehnt sich dort von ihr nicht mehr, aber auch nicht weniger als ein (topisch hoch aufgeladenes) *krenzlin grüen* (35): Das würde er ihr gerne *ab erkosen* (32). Glücklicherweise alle Zuhörenden, die schon da auch oder nur mehr an Maria dachten. Nach diesem symbolreichen Ausflug in den Garten der Freuden gelten die Gedanken des lyrischen Ichs wieder seinen eigenen Reiseerinnerungen. Erst in Strophe IV folgen mit Blick auf die Geliebte neuerliche, jetzt noch prunkhaftere Unerreichbarkeitsbilder, die jedoch – so hören wir – allesamt verblassen müssten vor dem einen allergrößten *schatz* (62), den die Zeilen 67–70 schildern: *An tadel, rain, diemüetiklich, / mit aller tugenthait, / in allem wandel züchtiklich, / so herscht die schöne maid*. Solch inthronisiertes ‚Herrschen‘, zumal ein Herrschen über alle und nicht bloß über den Sänger, disambiguiert die beiden bis hierher noch doppelläufig plausiblen Sinnlinien und lässt den Text ins Mariologische kippen. Dort macht ihn hernach der Schlusssatz der Strophe fest: *umb trauren gäb ich nicht ein stro, / wil si mir wol, so fürcht ich niemands dro*. (71f.) Die anschließend in der Strophe V genannte *frouen char* (73), der der Sänger nicht mehr zu dienen gedenke, wird mit einem interjektiven *Ach* (73) adressiert: Vor dem nunmehr präsenten Hintergrund der Weltfluchtmotivik klingt dieser Seufzer wohl eher geringschätzig, verächtlich zurückweisend wie an ‚Frau Welt‘ gerichtet. Zwar wird Maria als deren Gegenspielerin nicht deutlicher genannt, doch wer wüsste denn sonst beziehungsweise besser als sie seit jeher, ihr Ansehen so unversehrt zu wahren und persönliche Treue verlässlich zu entgelten? – Oswald hat diesem Text die Melodie seines vorangegangenen Weltfluchtliedes *O snöde werlt* (Kl. 11) zugeordnet und damit allen Hellhörigen die Polydimensionalität seines Textgebäudes zwischen einem Hier und Dort, zwischen Frauen- und Marienverehrung

19 Vgl. dazu die Ausführungen bei Schulze-Belli, die sich auf S. 283–293 auf Kl. 12 konzentriert und vor allem Parallelen aus der mystischen deutschsprachigen Dichtung für die Verschmelzung von höfischen und mariologischen Dimensionen ins Treffen führt. „Das autobiographische Marienlied Kl. 12“ lautet eine vielsagende Kapitelüberschrift bei Hartmann, S. 81, die im Schönheitspreis der Strophe II die poetische Spiegelung eines französischen Schutzmantelmadonnenbildes aus der Zeit des Konstanzer Konzils erkennt. Zur umfangreichen Argumentation, wonach im Bildnis unter Marias Mantel auch Oswald von Wolkenstein zu sehen sei, vgl. Hartmann, Bildzeugnis, S. 297–332. Zur ‚Marienhaltigkeit‘ von Kl. 12 merkt Knapp, S. 191f. an: „In Kl. 12 und Kl. 78 geht die Durchdringung von geistlicher und weltlicher Lyrik so weit, daß die Zuordnung zu einer der beiden umstritten ist.“

signalisiert, aber noch nicht den spannungsgeladenen Zeitpunkt des textuellen Kippens vom Dies- ins Jenseits verraten.

Folgt man den Überlegungen von Frank Fürbeth, so kippt nach vier Strophen auch das latent doppelzüngige Erlebnislied Kl. 18 endgültig in die Marienfrömmigkeit:

Und diejenige, die den Erzähler zu seiner Beichte erst zwingt und damit aus dem Zustand des Weltverhaftetseins befreit, ist sicherlich nicht die Minnedame, die mit ihrer *minn* die Konversion gestört hat und somit den Erzähler erst recht wieder in die Welt gezogen hat, und es ist sicherlich auch nicht eine jener Damen, die mit ihrer Minne nur *laid* bereiten: Es ist die höchste aller Minnedamen, die Muttergottes selber.²⁰

Dadurch wird nachträglich – so ergänze ich – schon die Kutten- beziehungsweise Pilger-Maskerade des lyrischen Ichs in Strophe III mit dem Blick auf ein *ausserweltes mündli rot / da von mein herz ist wunt bis in den bitteren tod* (66f.) zu einer Vorbotin der inhärenten Gottes- respektive Mariensuche. – Ähnlich wie in Kl. 12 bleibt diese mariologische Deutung bis zum Lied-Ende stimmig, bietet aber keine noch klarere Disambiguierung in Richtung Maria. Expliziter als in Kl. 12 wird am Textende von Kl. 18 jedoch die Jenseitsschau im Wissen ums eigene Sterben bei gleichzeitiger Unkenntnis des genauen Zeitpunkts dieses ‚Kippens‘ ins Jenseits: *Und wol bekenn, ich wais nicht, wenn ich sterben sol* (109).

Ich komme nun zu drei Texten Oswalds, deren Mariologizität sich meines Wissens bislang nur in der Neuauflage meiner Gesamtübersetzung²¹ von Oswalds Liedern angedeutet findet: In Kl. 118 *Wol auf und wacht* – einem geistlichen Tagelied²² – mahnt der *Wolkenstainer* (46) persönlich alle, die verschlafen haben, Mann wie Frau, rechtzeitig aufzuwachen. Eine retrospektive mariologische Zuspitzung erfahren die ersten beiden Strophen am Ende von Strophe II, wo von einem sich *laben / mit der höchsten pluemen lobesan* (25f.) die Rede ist, also gemäß diesem Überbietungstopos von Maria.²³ In weiterer Folge rekurriert der Text indes nur noch auf den Erlösungstod Christi und die rettende Trinität; Maria scheint da allenfalls noch mitgedacht.

Etwas vager muten die Marienbezüge in den Liedern Kl. 81 und Kl. 107 an, doch tritt in ihnen auf sehr signifikante Weise das Wort *weib* als ein semantisch disambiguierender Kipp-Indikator in Erscheinung: Der Text Kl. 81 *Sweig guet gesell, schimpflichen lach* wirkt auf den ersten Blick nur wie eine launige Le-

²⁰ Fürbeth, S. 213.

²¹ Hofmeister (wie Anm. 13).

²² Vgl. Spicker, S. 89.

²³ Die hermeneutische Lösungsformel dazu hatte in der Neuauflage meiner Übersetzung (S. 308) – noch etwas unsicher – „= Maria?!“ gelautet.

benslehre, er geht aber in der Schlussstrophe durch das Überlob für *ein zart schön weib, mit er behuet* (29) in einen Marienpreis über, denn, dass mit diesem auffallend ‚reinen‘ Tugendlob wohl die Maria gemeint ist, bestätigen zum einen die gleichzeitige Zurechtweisung der weltgewandten *freulin rain* (17) und zum andern die Schlussverse des Liedes mit dem schwelgerischen Dank an den Schöpfergott dafür, dass er in vollkommener Harmonie²⁴ *ain schön weib tadels frei / schon würkt, der lob für alles gold / erleucht* (32f.).

Selbst diejenigen, die meine Übersetzung des schäkernden Eheliebesliedes Kl. 107 *Kom, liebster man* schon kennen, mag meine jetzt neue Beurteilung als ein verkapptes beziehungsweise gekipptes Marienlied überraschen. Vormalis hatte ich das nämlich zwar wortreich erwogen, doch zugleich verworfen.²⁵ Nun bewerte ich meinen einstigen Hinweis auf das in Zeile 16 (wie in Kl. 81 vorhin) merkwürdig zäsurierende *ain stolz weib* jedoch noch stärker als eine valide Marien-Chiffre: Die eine, irdische Frau hatte – so sei das Lied nun gedeutet – dem Sänger körperliche Liebesfreuden geschenkt, die andere verheißt ihm die innere Erlösung. In dieses Verstehenskonzept passt die nachfolgende Jungbrunnen-Motivik (*die mir das herz an smerz / verjüngt mit liebem scherz*, 17f.) mitsamt den *klaren öuglin*, durch die sich das lyrische Ich *benetzt* (22) und erlösbar wähnt. Was hier hinter der sublimen Abschieds-Metaphorik widerhallen könnte, ist die Marienlied-typische eschatologische Dimension. Einmal auf dieser Deutungsebene angekommen, gehört die tränenreich mitfühlende Frauenstimme der letzten Strophe III ganz allein Maria, und ihre schutzbeflissene Sorge um den Lebenswandel und die sichere Heimkehr ihres Verehrers emaniert zu einer mystischen Marienbegegnung. – Von hier aus sei anhand des Stich-, ja Code-Worts *weib* wenigstens ein Seitenblick auf das Tagelied Kl. 40 *Erwach an schrick, vil schönes weib* geworfen, für das Burkhard Wachinger festhielt: „eine weltliche Deutung geht bei ihm nicht auf“.²⁶ Tatsäch-

24 Übersetzung der gesamten Passage (Kl. 81/31–35): „Auch bin ich Gott von Herzen zugetan, weil er eine so schöne Frau, ganz ohne Makel, herrlich erschaffen hat, deren Ruhm alles Gold überstrahlt und die Tugendhaftigkeit sowie Ansehen ganz augenscheinlich harmonisch verkörpert!“ (Hofmeister, S. 216); die Anm. dazu lautet: „*an offenbars verstreuen* wörtlich ‚offensichtlich unverstreut‘, also (abstrakt verstanden) ‚widerspruchsfrei‘ = ‚harmonisch‘. Oder ist hier ‚ohne viel öffentliches Gerede‘ gemeint? Damit würde sich aber das (hinter dem *weib* etablierte) Bild der Gottesmutter nur bedingt übereinstimmen lassen, da diesem sehr wohl und prinzipiell öffentliche Aufmerksamkeit zustehen würde.“ (Hofmeister, S. 216).

25 So hatte ich bei der Übersetzung von *seid mein begerd / ain stolz weib junk hoch und werd* (Kl. 107/15f.) durch den Wortlaut „dass mich eine derart vornehme, junge, edle und ehrenhafte Frau begehrt“ (mit dem darin frei hinzugefügten Adverb „derart“) den Textsinn an die davor erwähnte Partnerin rückgebunden, aber selbstkritisch angemerkt: „Ohne dieses Adverb bliebe die Stelle offen für eine andere (Richtung Gottesmutterweisende??) Beziehung.“ (Hofmeister, S. 268).

26 Wachinger, S. 108.

lich wirkt die Chiffre *vil schönes weib* schon zu Beginn wie eine Losung für Maria und bündelt stimmig die um die Gottesmutter und den Kreuzestod Jesu kunstvoll mehrdeutig gerankte Auferstehungsthematik.²⁷ Es scheint somit durch das von Anfang bis Ende in Schwebelage gehaltene Mit-Verstehen der überirdischen Erlösungsvision hinter der weltlichen Naturfassade etwas Marienliedhaftes mit angelegt zu sein, jedoch nicht das uns hier bewegende Kippen von Letzterem in Ersteres.

Als nur scheinbar blasphemischen Höhepunkt meiner eigenen Gratwanderung zwischen Minne- und Marienkult bei Oswald von Wolkenstein lade ich noch dazu ein, den überschwänglich detailreichen Schönheitspreis Kl. 87 ebenfalls als einen verkappt gekippten Marienliedtext auszulesen: *Mit eren, ausserweltes M., / liebste du mir in meins herzen grund* (33f.), heißt es dort in der letzten Strophe, was in der Forschung beharrlich bloß auf Oswalds Ehefrau Margarete von Schwangau bezogen wird.²⁸ Geht man jedoch von der häufigen mittelalterlichen Kürzungspraxis für ‚Maria‘ aus, scheint mein ahnungsschwangerer Übersetzungskommentar zu dieser Abkürzung gerechtfertigt: ‚M passt ebenso zu ‚Margarethe‘ wie zu ‚Maria‘.‘²⁹ Und wenn wir noch einen Schritt weiterdenken, so werden wir förmlich gezwungen, bei dieser Chiffre nur mehr an die biblische Erlöserin zu denken, denn lediglich Oswalds Intimi konnten (so wie wir Forschenden heute wieder) hinter dem *M.* eine Anspielung auf seine Ehefrau erkennen. Hätte dieser Buchstabe einzig Oswalds Frau bezeichnen sollen und nicht auch ambig für ‚Maria‘ stehen dürfen, wäre Oswald sein eindeutigeres *ausserweltes G* zu Gebote gestanden, also jene Kürzung, wie er sie in Lied Kl. 68/11 als die Koseform für ‚Gret‘ verwendet und zugleich dechiffriert hat. Falls wir mithin wirklich einmal mehr in Marien Schoß gelandet sind beziehungsweise – anderes Bild – uns gleichsam unter ihrem Schutzmantel wiederfinden, lassen wir uns auch nicht von der Melodiezuweisung an das frivol schillernde *jetterin*-Lied in Kl. 83 irritieren, sondern deuten unsere fröhliche *Repeticio* bußfertig um, indem wir beim finalen Zuruf an die *aller liebste frau* (Kl. 87/16) auch – oder gar nur mehr – an Maria denken. – Doch zugegeben: Spätestens hier wird Interpretation zur Glaubensfrage.

²⁷ Vgl. die schlüssige Deutung dieser Polyvalenz bei Schiendorfer, S. 179 – 196.

²⁸ Vgl. Spicker, S. 66 sowie Knapp, S. 188f.

²⁹ Hofmeister, S. 229.

5 Hugo von Montfort

Der alemannisch-steirische Graf und ‚Gelegenheitsdichter‘ Hugo von Montfort hat sich in seinem stark glaubenszentrierten Liedschaffen ebenfalls als Immakulist und mariologischer Virginitätsverteidiger positioniert, wie aus dieser Ährenlese deutlichst hervorgeht:

sy was din müter und doch ain magt / ân all mail – daz glob ich wól. (Nr. 4, 100 f.), min gott ist von ainer magt geborn. (Nr. 5, 107) des hilf mir magt an alle mail, / das ich werd miner sünden hail! (Nr. 10, 34 f.) behüt mich vor der helle nôt / durch deinen herten willig tót, / den du doch hast erlitten, / und durch die maget, die dich gebar! (Nr. 12, 11–14), got vatter, herr, durch all dein gnad / und durch die magt, die müter dein (Nr. 18, 161 f.), herr gott, erbarm dich über mich ellenden / durch die magt, die dich gebar (Nr. 28, 669 f.), müter und magt, ain ros der tugent, / ain schilt der sündér, / ich man dich an deins Kindes iugent / und als du in gebér, / pitt für mich, du raine magt / (er tüt dir nichts verzeihen)! (Nr. 27, 165–170) das widerbracht die magt, / die iunkfraw, müter rain (Nr. 32/77 f.), zwelff sternen auff dem tach / sint lieleich an ze schowen, / als sant Iohans da sach / ain figur únsér frawen. / die maget rain trait si ze kron / (ân alle mail ir kewscher leib), / des neýgent ir die engel schon; / si ist ain magt, genant ain weib. (Nr. 28, 569–576), das widerbracht die magt, / die iunkfraw, müter rain (Nr. 32, 77 f.), das kind ist geborn / von ainr iunkfrawen. (Nr. 32, 89 f.). Belege aus dem (Hugo kongenial ‚zugetrauten‘, doch kaum von ihm stammenden) Nachtragstext Nr. 39: [Rep.] ich meýn die süße María, / die yn gebar on smertzen. / sie trúg yn nún und drýßig wochen da / under yrem iungkfreulichem herrtzen. (Nr. 39, 20–23), du fraw, müter, iungfreuliche meýdt! (Nr. 39, 125), des hilf uns, María, reýne meýdt! (Nr. 39/130).³⁰

Bei Hugo von Montfort findet sich jedoch kein einziges Lied, das – ähnlich wie bei Oswald von Wolkenstein wenig später so häufig – ins Mariologische kippt. Nur auf den ersten Blick scheint dieser Behauptung die Nr. 13 *Ich var uff wag des bitteren mer* zu widersprechen, aber dieser Text enthält kein erst spät umschlagendes Frauen-Vexierbild, sondern man weiß sich von Beginn weg unterwegs auf einer allegorisch moralschweren Meerfahrt, die auf Überirdisches verweist: Das Schiff des Lebens sei nur von jener *mamerin* (15) richtig zu steuern, hinter der – schwach bis kaum als Anti-Eva maskiert – die Gottesmutter Maria erkennbar ist; sie ist es, die dann in den letzten beiden Zeilen ganz direkt den Bittruf des lyrischen Ichs entgegennimmt: *o magt, ain lieb der drivalentkait, / bis bittens unverdrossen!* (59 f.).

Wer solche glaubensfesten Texte des Hugos von Montfort kannte, mochte auch in bzw. hinter seiner gottesfürchtigen Minnerede *An dich gedenkhen hát erkikht* (Nr. 1) eine Enthüllung der dort eingangs angesprochenen *trut kayserin* (4/

³⁰ Diese und die weiteren Textstellen zu Hugo von Montfort sind der Ausgabe von Hofmeister entnommen.

5) als Maria vermuten, speziell dann, wenn man dazu die topische Figur einer post mortem thronend entrückten Maria vor Augen hatte, etwa in jener Gestalt, die ihr Heinrich Aurhayms in seiner Miniatur zu diesem Text in der Heidelberger Hs. cpg 329 gab.³¹ Doch anstatt sich ins Überirdische zu erheben, senkt und vereindeutigt sich diese Rede zu einem hausväterlichen Verhaltenskodex für eine durchaus leibhaftig verehrte Frau: Ihre täuschend mariengleichen Züge brechen sich – zumindest aus heutiger Sicht – spätestens in den Versen 24 f., die einen für die Gottesmutter kaum angemessenen Befehl äußern : *zartú frow so tugentbár, / du volg meiner ler!* Das Ende dieser Versrede offenbart schließlich eine unverhohlenen begehrlische Unterwerfungsgeste des koketten Verehrers: *du macht auch wol versúchen mich, wie dikh du wilt, mein hochster hort.* (89 f.). In der ‚Colmarer Hs.‘ von 1462/64³², einer Sammelhandschrift mit rein erbaulich-belehrenden Texten, ist es (offenbar schon in historischer Zeit) zur Tilgung dieses Textes gekommen, nachdem – so vermute ich – der Revisor nachträglich erkannt hatte, dass der Thron der *kayserin* nicht von der Himmelskönigin besetzt wird, sondern von einer überhöhten Minnedame, deren Huldigung dem Sammelprogramm der glaubensfesten Handschrift zuwiderläuft.³³ Für diese Vermutung eines ‚sündhaften Rezeptionsirrtums‘ spricht noch heute die verräterisch eng benachbarte Federprobe mit dem erwartungssicheren Schriftzug *Maria*.³⁴

6 Conclusio

Konnte Minne Sünde sein?³⁵ Auf Seiten des historischen Publikums mochte das in der Tat so empfunden worden sein, wenn man – gefangen in der Profanie eines

³¹ Vgl. diese (wohl 1414 entstandene) Darstellung auf fol. 1' unter <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg329> (14. Januar 2019).

³² Vgl. die Angaben zur Hs. Colmar, Stadtbibl., Ms. 84, unter <http://www.handschriftencensus.de/2545> sowie das Digitalisat unter https://bvmml.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?COMPOSITION_ID=12868 (14. Januar 2019) (mit der Tilgung des mutmaßlichen Textes Nr. 1 Hugos von Montfort auf fol. 128^v).

³³ Vgl. dazu die näheren Ausführungen in der Textausgabe (wie Anm. 30), S. XXVf.

³⁴ In zweifacher Ausformung direkt vor dem Tilgungsbeginn auf. fol. 128' (wie Anm. 32).

³⁵ Spätestens jetzt sei die Anspielung dieses – hier am Ende neuerlich aufgenommen – Aufsatzübertitels an Zarah Leanders Erfolgssong ‚Kann denn Liebe Sünde sein‘ kurz expliziert (siehe den Songtext z. B. unter http://lyrics.wikia.com/wiki/Zarah_Leander:Kann_Denn_Liebe_Sünde_Sein%3F): Dieser Text lädt sein Publikum zu einer moralischen Gratwanderung ein, ge- bzw. verführt durch eine Femme fatale, man könnte auch sagen, durch eine begehrende und selbstbewusst begehrenswerte Geliebte im stets aktuellen Gewand der Frau Welt. Das daraus produktiv parallel entspringende Stichwort mag die ‚Weltvergessenheit‘ sein.

rein erotischen Erwartungshorizonts – in den oben präsentierten Kipptexten zu spät deren Sinnangebot zwischen einem vorgeblich rein irdischen, doch in Wahrheit sublimiert verklärten Glücksbegehren erkannte und solcherart an der Muttergottes einen ‚hermeneutischen Sündenfall‘ beging. Oswalds fast provokant irreführendes Oszillieren zwischen Profanie und Sakralität stellt sich als ein kongenialer Teil seiner gesamten abwandlungsfreudigen Poetik dar, als ein Spiel mit dem Minnefeuer³⁶, das jedoch – um im Bild zu bleiben – nichts Geheiligtens verbrennen oder aus reiner Effekthascherei gar blasphemisch ‚verbraten‘ wollte. Eher scheint es, dass Oswald für sein Publikum auf einigen seiner Textpfade zwischen Verderben und Erlösung ein nicht sofort sichtbares, doch genau dadurch umso eindrücklicher alles überstrahlendes Orientierungslicht entzünden und dieses auf die Gottesmutter Maria richten wollte. Dass hinter Oswalds Technik der semantischen Überblendung bzw. Disambiguierung freilich mehr steckt als eine Fortsetzung seiner bekannt virtuoson Mehrdeutigkeitsspiele, macht indirekt der Religionswissenschaftler Thomas Lentes unter Bezugnahme auf den frühneuzeitlichen Philosophen Gianfrancesco erkennbar: Lentes spricht von einer „Kraft der Imagination, jener Seelenkraft, die die Brücke zwischen äußerer Wirklichkeit und innerem Menschen zu schließen vermochte“ und die in Gianfrancescos Traktat *De imaginatione* (1501) „gleichermaßen als Zusammenfassung der mittelalterlichen Imaginationstheorien wie auch eines neuzeitlichen Neuansatzes gilt“³⁷. Für uns darin aufschlussreich scheint nachfolgender kathartischer, auch die Marienfrömmigkeit einschließender Denkansatz zwischen Verführung und Heilssuche:

Die Therapie der Imagination erfolgt schließlich in allen Bereichen des Denkens, des gesellschaftlichen Handelns und der Religion über die Reinigung der Imagination. Die falschen und schadhaften Bilder sollen dabei wiederum durch andere, positivere Bilder ersetzt werden.³⁸

Dies führt auf direktem Weg zurück zur bilderreichen, visuell verdichteten Marienverehrung unserer Texte und – mit Lentes weiterargumentiert – zur letztmaligen Frage, was genau darin sündhaft verhänglich sein konnte, nämlich schon allein

³⁶ Wachinger, S. 114: „Solche erotische Rede von und zu Maria, wie Oswald sie hier wagt, hat, soviel ich sehe, in der deutschen Dichtung der Zeit kaum ihresgleichen. Dabei war die Verknüpfung von geistlicher Thematik und erotischer Bildlichkeit keineswegs ganz ungebräuchlich.“

³⁷ Lentes, S. 193. Der gesamte Band ist online verfügbar in der Digitalen Bibliothek des Münchener Digitalisierungszentrums (MDZ) unter https://digi20.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb00041583_00001.html (14. Januar 2019).

³⁸ Lentes, S. 194.

der Blick oder das innere Begehren? Dabei wurde in der Regel sehr genau differenziert, wann der Blick sündhaft ist und wann nicht. Stephan von Landskron [1412–1477] etwa trifft ganz in scholastischer Manier die Unterscheidung zwischen beabsichtigtem und unbeabsichtigtem Handeln. Der Blick allein genügt nach ihm noch nicht zur Sünde. Erst wenn der Blick von der Begierde begleitet wird, lässt sich von Sünde reden.³⁹

Damit sollte am Ende noch klarer geworden sein, welch hintergründiger und feinsinniger Natur Oswalds von Wolkenstein poetische Gratwanderungen in seinen sogenannten Kipptexten waren: Fast traumwandlerisch zwischen Betrachten und Begreifen balancierend, scheinen sie Teil einer überirdischen Schule des heiltsiftenden Sehens zu sein.

Literaturverzeichnis

- Esser, Günter: Zur Geschichte der Marienverehrung: ein Überblick. In: Internationale kirchliche Zeitschrift: neue Folge der Revue internationale de théologie 99 (2009), S. 4–32. Online unter: <http://doi.org/10.5169/seals-405047> (22. Oktober 2019).
- Fürbeth, Frank: *wol vierzig jar leicht minner zwai* im Zeichen der verkehrten Welt: Oswalds *Es fügt sich* (Kl 18) im Kontext mittelalterlicher Sündenlehre. In: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 13 (2001/2002), S. 197–220.
- Hartmann, Sieglinde: Ein neues Bildzeugnis Oswalds von Wolkenstein? Die *Schutzmantelmadonna* von Le Puy-en-Velay und das Marienlied *In Frankereich*. Mit einer kostümgeschichtlichen Untersuchung von Elisabeth Vavra. In: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft 13 (2001/2002), S. 297–332.
- Hartmann, Sieglinde: Gotische Madonnenbilder und die Marienlyrik Oswalds von Wolkenstein. In: *wort und wise, singen unde sagen*. Festschrift für Ulrich Müller zum 65. Geburtstag. Hg. von Ingrid Bennewitz. Göppingen 2007 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 741), S. 71–92.
- Hofmeister, Wernfried: Oswald von Wolkenstein. Das poetische Werk. Gesamtübersetzung in neuhochdeutsche Prosa mit Übersetzungskommentaren und Textbibliographien. Berlin, New York 2011 (De Gruyter Texte).
- Knapp, Fritz Peter: Das weibliche Schönheitsideal in den Liedern Oswalds von Wolkenstein. In: *ZfA* 131 (2002), S. 181–194 (mit einem Abbildungsanhang).
- Lentes, Thomas: Inneres Auge, äußerer Blick und heilige Schau. Ein Diskussionsbeitrag zur visuellen Praxis in Frömmigkeit und Moraldidaxe des späten Mittelalters. In: *Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*. Hg. von Klaus Schreiner. München 2002, S. 179–220.
- Löser, Freimut: Oswald von Wolkenstein: Geistliche Lieder. In: *Oswald von Wolkenstein. Leben – Werk – Rezeption*. Hg. von Ulrich Müller, Margarete Springeth. Berlin, New York 2011 (De Gruyter Studium), S. 251–261, besonders S. 253–255.

³⁹ Ebd., S. 203.

- Hugo von Montfort: Das poetische Werk. Hg. von Wernfried Hofmeister. Mit einem Melodie-Anhang von Agnes Grond. Berlin, New York 2005.
- Schiller, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst. Bd. 4,2. Maria. Gütersloh 1980.
- Schreiner, Klaus: Maria, Jungfrau, Mutter, Herrscherin. München 1996 (Deutscher Taschenbuch Verlag 4707).
- Schulze-Belli, Paola: Oswald's St Mary's Songs: Religious or Courtly Poetry? In: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft 13 (2001/2002), S. 279–296.
- Schiendorfer, Max: Ain schidlichs streuen. Heilsgeschichte und Jenseitsspekulation in Oswalds verkanntem Tagelied Kl 40. In: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 9 (1996/97), S. 179–196.
- Schwob, Anton, Ute Monika Schwob (Hgg.): Die Lebenszeugnisse Oswalds von Wolkenstein. 5 Bde. Wien 1999–2013.
- Söll, Georg: Maria in der Geschichte von Theologie und Frömmigkeit. In: Handbuch der Marienkunde. Hg. von Wolfgang Beinert, Heinrich Petri. Regensburg 1984, S. 93–231.
- Spicker, Johannes: Oswald von Wolkenstein. Die Lieder. Berlin 2007 (Klassiker-Lektüren 10), S. 96–102.
- Tervooren, Helmut: Minnesang, Maria und das „Hohe Lied“ – Bemerkungen zu einem vernachlässigten Thema. In: Vom Mittelalter zur Neuzeit. Festschrift für Horst Brunner. Hg. von Dorothea Klein zusammen mit Elisabeth Lienert und Johannes Rettelbach. Wiesbaden 2000, S. 15–47.
- Wachinger, Burghart: *Blick durch die brow*. Maria als Geliebte bei Oswald von Wolkenstein. In: Fragen der Liedinterpretation. Hg. von Hedda Ragotzky, Gisela Vollmann-Profe, Gerhard Wolf. Stuttgart 2001, S. 103–117.
- Die Lieder Oswalds von Wolkenstein. Hg. von Karl Kurt Klein. 4., grundlegend neu bearb. Aufl. v. Burghart Wachinger. Berlin, Boston 2015 (Altdeutsche Textbibliothek 55).

Eva Rothenberger

Die Performanz des Schmerzes. Poetische Inszenierungsstrategien von *passio* und *compassio* bei Oswald von Wolkenstein

1 Fragestellung, Gegenstand, Kontext

Der folgende Beitrag widmet sich der poetischen Inszenierung von *passio* und *compassio* sowie den textuellen Strategien der Rezeptionslenkung in Oswalds von Wolkenstein fünfstrophigem Marienlied *Hört zu* (Kl. 114).¹ Während die übrigen Marienlieder² unter verschiedenen Perspektiven, beispielsweise dem Spannungsfeld von Innovation und Tradition,³ in der Forschung berücksichtigt wurden, fand Kl. 114 bisher nur am Rande Beachtung.⁴ Unter dem Aspekt der poetischen Erneuerung scheint das besagte Marienlied in der Tat wenig ergiebig. Das Stück, das die *compassio Mariae* reziprok zum Passionsgeschehen inszeniert, bewegt sich mit der auf den Affekt der Rezipienten und Rezipientinnen zielenden Narrativierung des Leidenswegs Jesu und der Trauer der Gottesmutter Maria im gängigen Rahmen spätmittelalterlicher Passionsfrömmigkeit. Bemerkenswert an besagtem Lied sind allerdings die poetischen Strategien der *compassio*-Inszenierung, die mit Hilfe einer komplexen, textinternen die Sprecherinstanz und die Figur Marias sowie textextern die Hörerschaft einschließenden Kommunikationssituation eine meditative Versenkung in das vergangene Heilsgeschehen an-

1 Die Liedzitate des Beitrags folgen der Ausgabe Burghart Wachingers, *Die Lieder Oswalds von Wolkenstein*.

2 Diese machen in etwa zehn Prozent des Œuvres Oswalds aus. Vgl. Hartmann: *Madonnenbilder*, S. 72–73.

3 So betrachtet etwa Sieglinde Hartmann: Oswald, S. 364, das Marienlied *Es leucht durch grau* (Kl. 34) als Ausdruck einer „neue[n] Form intim-persönlicher Marienfrömmigkeit“, für die Oswald, „ähnlich wie in der Liebeslyrik, eine neue Sprache beseelter Sinnlichkeit entwickelt.“ Freimut Löser, der die Marienlieder typologisiert, interessiert vornehmlich die zum Teil greifbare Überschneidung von weltlicher und geistlicher Motivik, welche die Figur Marias sowie die Beziehung des sich mitunter als ‚Wolkensteiner‘ identifizierenden Text-Ichs zu Gott prägt. Vgl. Löser.

4 Hervorzuheben sind an dieser Stelle die Beiträge Franz Viktor Spechtlers und Stefan Rosmers. In seiner Untersuchung der Marienlieder Oswalds charakterisiert Spechtler, S. 189, Kl. 114 als szenisches Lied, das aufgrund der Passionsthematik liturgisch dem Osterfestkreis zuzuordnen sei. Rosmer, S. 259 f. geht unter dem Aspekt der Korrelation von metrisch-melodischer Form sowie Inhalt und sprachlicher Gestalt bei den Marienliedern Oswalds auch auf Kl. 114 ein, das er in die Tradition der Sangspruchdichtung und meisterlichen Liedkunst stellt.

streben. Durch die sinnliche Vergegenwärtigung des Leids auf Figurenebene sowie durch direkte Ansprachen an das Publikum des Liedes wird dieses zum performativen Nachvollzug der *compassio* Marias und damit letztlich der *passio* Jesu aufgerufen. Die theologische Reziprozität von *passio* und *compassio* schlägt sich in Kl. 114 nicht nur auf der semantischen Ebene nieder, sondern wird auf der formalen Ebene fortgesetzt, sodass sich das Marienlied als vielschichtige Komposition erweist.

Das performative Textpotential grenzt das besagte Marienlied von den beiden Weihnachtsliedern Oswalds, *In Suria ein braiten hal* (Kl. 35) und *Freu dich, durchläuchtig junkfrau zart* (Kl. 126), sowie seinem zweiten Passionslied *Der himel fürst uns heut bewar* (Kl. 29) ab.⁵ Die genannten Stücke thematisieren zwar ebenfalls die soteriologische Wirkung des Erlösungstodes Jesu, verzichten allerdings auf eine performative, auf die emotionale Teilhabe der Rezipienten und Rezipientinnen zielende Inszenierung des Passionsgeschehens.

Aufgrund der intendierten Textwirkung, der Imagination der Passion Christi vor dem inneren Auge der Zuhörerschaft, steht das Marienlied *Hört zu* im thematischen Umfeld der volkssprachlichen Marienklagen, die seit dem dreizehnten Jahrhundert⁶ sowohl als selbstständige Stücke als auch in die spätmittelalterlichen Passionsspiele eingebunden überliefert sind.⁷ Im Zentrum der Marienklage steht bekanntermaßen die Figur der *mater dolorosa*, die im Kontext der Karfreitagliturgie mit ihrer *compassio* zur Identifikations- und Stellvertreterfigur für die anwesende Gemeinde avanciert:⁸ „Das physische Leiden Christi am Kreuze wird hier gleichsam in seiner Umformung als seelisches Leid im Herzen der Mutter

5 Kl. 29 und Kl. 114 verweisen intertextuell mit Hilfe eines semantisch äquivalenten Zitates aufeinander: *kreutzlicher hank, erlös uns ewikleichen* (Kl. 29: II,9) steht [...] *helf uns sein chreutzlich hankh* (Kl. 114: V,19) gegenüber.

6 Vgl. Lipphardt, S. 198. Als die wesentlichen lateinischen Vorbilder der deutschsprachigen Marienklagen gelten die Sequenz *Planctus ante nescia* (vor Mitte des zwölften Jahrhunderts; AH, Bd. 20, Nr. 199, S. 156–158) sowie der *Tractatus beati Bernhadi de planctu beatae Mariae virginis* (nach 1205) und die *Interrogatio Sancti Anselmi de Passione* (nach 1238). Vgl. Satzinger, Ziegeler, S. 244f. Die genannten Texte geben den deutschsprachigen Marienklagen im Wesentlichen die „Form (,monologisch‘, ,dramatisch‘, erzählend), Struktur (,unmittelbare‘ oder ,nachträgliche‘ Vergegenwärtigung der Passion) und theologischen Sinn vor [...]“. Ebd., S. 245.

7 Vgl. Mehler, Bd. 1, S. 17. Auf die Gattungsdiskussion rund um die Marienklage hinsichtlich der Kategorie des Dramatischen (vgl. hierzu Petersen, der den Terminus des Rituals vorzieht) sowie auf eine Differenzierung verschiedener Klagetypen (vgl. hierzu Mehler, Bd. 1, bes. S. 25–31; 186–195) kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden.

8 Siehe Lipphardt, S. 199. Auch die selbstständigen Marienklagen stehen den Passionsspielen insofern als ‚dramatischer‘ Texttyp nahe, als dass sie beispielsweise in Spielhandschriften samt Regieanweisungen – teils mit beigegebenen Noten – aufgezeichnet sind und in einigen Handschriften sogar als *ludus* ausgewiesen werden. Vgl. Mehler, Bd. 1, S. 17.

geschaut und miterlebt.“⁹ Diese durch die Klage evozierte Wirkung auf das Publikum wird, wie im Folgenden zu zeigen ist, in ähnlicher Weise auch in Oswalds Marienlied erzielt, das die Hörerschaft im Vollzug des Liedvortrags in das Geschehen um *passio* und *compassio* involviert. Die Figur Marias wird hierbei zur Mittlerin ihrer *compassio*, der Eintritt in die „Liebes- und Leidensgemeinschaft“ von Mutter und Sohn zeitigt soteriologische Wirkung.¹⁰ Ausgehend von der in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts konziliarisch festgesetzten zweifachen Wesenheit Jesu als Mensch und Gott¹¹ tritt in der monastischen Passionstheologie¹² des hohen Mittelalters zunehmend Christus als Mensch der Passion in den Vordergrund und steht im späten Mittelalter schließlich im Zentrum von Heilsgeschehen und Heilsbetrachtung.¹³ Wegweisend sind in dieser Entwicklungslinie unter anderem die Satisfaktionslehre¹⁴ des Anselm von Canterbury († 1109), welche die theologische Begründung für die Notwendigkeit der Menschwerdung Jesu liefert, sowie die Passionstheologie Bernhards von Clairvaux († 1153), in der die Passion Christi in einer bislang ungekannten Intensität im Mittelpunkt steht.¹⁵ Die Selbstentäußerung Gottes in der Inkarnation – die Menschwerdung und die Akzeptanz des Leidens gelten Bernhard als „die höchsten Offenbarungen der Liebe Gottes zu den Menschen“¹⁶ – bildet die Grundlage für die Erfahrbarkeit des Transzendenten in der Immanenz. Sie eröffnet einen affektiven Kontaktbereich zwischen Mensch und Gott, indem das durch den Gottessohn erfahrene

9 Lipphardt, S. 199.

10 Kraß, S. 73.

11 Der auf dem Konzil von Ephesus (431 n. Chr.) festgesetzte marianische Titel der Gottesgebäerin diente letztlich zur Sicherung des christologischen Dogmas der zweifachen Wesenheit Jesu als Gott und Mensch: Maria ist Mutter des Mensch gewordenen Gottessohnes, ohne jedoch selbst göttlich zu sein. Vgl. Beinert, S. 265. Die theologische Auseinandersetzung um die göttliche Wesenheit Jesu wurde schließlich auf dem im Jahr 451 abgehaltenen Konzil von Chalcedon mit der Aussage, Jesus sei eine Person in zwei Naturen, entschieden. Vgl. Berger, S. 124.

12 Der monastischen Theologie (u. a. vertreten durch Bernhard von Clairvaux), welche die menschliche *ratio* als unzulässiges Instrument des Glaubens wertet, steht die dialektische Theologie (u. a. vertreten durch Abaelard), die auf rationale Erklärung theologischer Mysterien und terminologische Präzision setzt, gegenüber. Vgl. Langer, S. 46 f.

13 Vgl. die Darstellung der theologischen Positionen der Passionsfrömmigkeit und ihrer chronologischen Entwicklung von der Antike bis zum späten Mittelalter bei Berger, S. 123–155.

14 Anselm von Canterbury beeinflusst in seinem Werk *Cur Deus homo* maßgeblich die Satisfaktionslehre, die sich mit der Frage nach der Notwendigkeit des Leidens Gottes auseinandersetzt. Demnach könne die Wiederherstellung der Weltordnung nach dem Sündenfall lediglich durch die Genugtuung Gottes in Form der freiwilligen Menschwerdung des Gottessohnes und dessen Akzeptanz des Todes am Kreuz wiederhergestellt werden. Vgl. Ruh, S. 33 u. 35.

15 Vgl. Berger, S. 126 u. 131.

16 Langer, S. 59.

menschliche Leid „den Menschen in die Lage [versetzt], mit Gottes Leiden aus Mitleid selbst Mitleid zu haben [...]“.¹⁷ Das Leid Jesu, das in und über die *compassio Mariae* fassbar wird, erweist sich hierbei als entscheidendes Movens, denn die Hervorhebung des persönlichen Erlebens und die Versinnlichung des Transzendenten führen gemäß Ursula Schulze dazu, dass „Gott nicht mehr nur erhöht und abgerückt im Gegensatz gedacht wird, sondern im affektiven Nachvollzug markanter Phasen des Erdenlebens Christi erfassbar erscheint.“¹⁸ Maria kommt in diesem Zuge eine entscheidende Mittlerfunktion zwischen Immanenz und Transzendenz zu – in ihrer Rolle als mitleidende Muttergottes avanciert sie zur Identifikationsfigur für die Menschen und erhält bezüglich ihrer emotionalen Teilhabe am Leid Jesu Vorbildfunktion. Die *compassio* steht im Zentrum der *imitatio Christi* – mit Hilfe der lesenden oder hörenden Rezeption der Passionsgeschichte soll der Mensch über das Mittel der Betrachtung¹⁹ der Leidensstationen Jesu (*meditatio, contemplatio*) zum Mitleiden (*compassio*) bis hin zur Nachfolge (*imitatio*) gelangen.²⁰ Während der Wandel vom *deus gloriae* zum *homo crucifixus* mit Bernhard zwar vollzogen ist, jedoch die göttliche Wesenheit Jesu nach wie vor gleichberechtigt neben der menschlichen steht,²¹ setzt die Passionsfrömmigkeit des Spätmittelalters schließlich einseitig auf die sinnliche Vorstellung des Leidens Jesu und damit auf dessen Menschwerdung.²² Diese Fokussierung auf den leidenden, irdischen Christus schlägt sich in den spätmittelalterlichen Passionstraktaten, welche Predigten, epische Texte sowie Passionsspiele theologisch fundieren,²³ in einer zunehmend drastischen Ausschmückung von Qual und Folter nieder,²⁴ im Falle der Passionsspiele in einer deutlichen Ausweitung der

17 Ebd. Das Ineinandergreifen von Leid und Liebe als Voraussetzung für die menschliche Erfahrbarkeit Gottes im Diesseits legt Bernhard im 43. Sermo seiner Hoheliedauslegung theologisch dar. Vgl. Langer, S. 60.

18 Schulze: Schmerz, S. 211.

19 Zu diesem Zweck berichten die spätmittelalterlichen Passionstraktate die Passionsgeschichte auf der Grundlage etwa der apokryphen Erzähltradition (vgl. das *Evangelium Nicodemi*) zum Teil detaillierter und anschaulicher als die Evangelien selbst. Vgl. Ruh, S. 20.

20 Siehe ebd. In der scholastischen Seelenanthropologie und Erkenntnislehre wird die Wirkmacht der inneren Bilder des Heilsgeschehens, welche die *memoria* prägen und so auf den inneren Zustand des Menschen einwirken, hervorgehoben. Die Nachfolge Christi konstituiert sich hierbei mit Hilfe der ‚Überbildung‘ des betrachtenden Menschen durch das Bild der Vollkommenheit, d. h. Christus. Vgl. Lentjes, v. a. S. 182f.; 186–190.

21 So ist gemäß Bernhard „die Betrachtung der äußeren Leiden Christi nur die eine Seite der Erkenntnis Jesu, sie muß weiterleiten zur Gottheit Christi.“ Berger, S. 132f.

22 Vgl. ebd., S. 129 u. 133.

23 Vgl. Ruh, S. 19.

24 Vgl. Berger, S. 148f.

Gewaltszenen.²⁵ In diese auf der spätmittelalterlichen Passionsfrömmigkeit fußenden Erzähltradition, welche die Schmerzensmetaphorik intensiviert, reiht sich auch Oswalds Marienlied ein, das im Folgenden hinsichtlich der auf Teilhabe am Heilsgeschehen zielenden textinternen Signale analysiert werden soll.

Im Unterschied zur performativen Emotionsforschung, die unter ‚Performanz‘ den Prozess versteht, „durch den sich ein kulturelles Ereignis – wie die Aufführung oder Lektüre eines literarischen Werkes – situational und je einmalig vollzieht [...]“,²⁶ geht es mir weniger um die Frage nach einem empirischen Liedvortrag. Im Vordergrund der folgenden Ausführungen steht vielmehr die vor dem inneren Auge des Rezipienten und der Rezipientin imaginierte Vergegenwärtigung des Passionsgeschehens und die evozierte Teilhabe an der *compassio* der Gottesmutter. Der Performanzbegriff umfasst hierbei die auf die textinterne Rezeptionslenkung hinweisenden performativen Textsignale.²⁷

2 Performative Textsignale in Kl. 114

Bereits die Anfangsworte des Marienliedes markieren das performative Potential des Textes. Die Apostrophe *Hört zu* eröffnet eine Kommunikationssituation zwischen der Sprecherinstanz des Liedes und dessen Rezipientinnen und Rezipienten, die dazu aufgefordert werden, ihre Aufmerksamkeit auf eine *ellentleich[e] mār* (I,1) zu richten. Diese erweist sich im Folgenden als die an Maria überbrachte Kunde von der Gefangennahme ihres Sohnes (I,2–3). Die näheren Umstände werden erst zu Beginn des zweiten Stollens der Strophe genannt: Ein geflohener Jünger, ein Augenzeuge der Verhaftung, *verkundt der frauen, als man redt, / wie man den fuerte groblich roch*,²⁸ / *den si lieplich erzogen hett* (I,8–11). Nach der Benachrichtigung Marias über die Gefangennahme Jesu setzt der Bericht über das eigentliche Passionsgeschehen mit seinen diversen Wegstationen ein: beginnend

²⁵ Vgl. Egidi, S. 181.

²⁶ Eming u. a., S. 217.

²⁷ Der Begriff des Performativen umfasst ebenso wie in der performativen Emotionsforschung „Handlungen oder Interaktionen [...], die als Vollzug, Vergegenwärtigung oder Erzeugung charakterisiert werden können.“ Eming u. a., S. 217.

Bezüglich der Passionsspiele verzichten Ursula Schulze und Margreth Egidi auf die terminologische Differenzierung von Performanz und Performativität. So dient Schulze: Schmerz, S. 216, Anm. 16, der Performativitätsbegriff sowohl für die Aufführung als auch die Textsignale, die eine solche konditionieren. Margreth Egidi unterscheidet wiederum zwei Darstellungsmodi der Performativität, „einerseits die Performativität der theatralen Mimesis, andererseits eine ‚innere Performativität‘ im Sinne des Mitvollzugs der Passion durch den Betrachter.“ Egidi, S. 182.

²⁸ *roch* von *rou*, *rouch* Adj. ‚roh‘ (Le II, Sp. 510), im Sinne von ‚grob‘.

mit der Verhaftung Jesu (I,12–14), gefolgt von der Anklage vor dem Richter (II,5–7), der Verhaftung (II,12–14) und der Verleugnung durch Petrus (II,17) bis zur Geißelung (III,8–14), der Dornenkrönung (IV,1–4) und der Kreuzauflegung (IV,5–10); abschließend folgen die Kreuzigung (V,8–11) sowie die Grablege (V,12–13). Während sich die Schmerzens- und Leidensmetaphorik in der ersten Liedstrophe zunächst auf wenige Ausdrücke beschränkt, wie beispielsweise *groblich roch* (I,10), *mit grosser smach* (I,11), *ellend[e] gach* (I,11) sowie *miche[l] praus* (I,13), nehmen die Schmerzensmetaphern im Abgesang, der sich auf die *compassio* der Gottesmutter konzentriert, zu: *O frau, wie bitter was der smerz, / den da empfieng dein keuschlich herz, / als es erhört das senlich mort* (I,15–17). Zunächst metaphorisch im Motiv des Leidensschwertes gefasst, wird die Reaktion Marias auf die schlechte Nachricht in den letzten Versen der Strophe zur unmittelbaren körperlichen Reaktion gesteigert: Der Schmerz der Gottesmutter wirkt sich auf *leib*, *varb* und *gestalt* [...] aus (I,18); die erste von insgesamt drei Ohnmachten Marias innerhalb des Liedes ist die Folge (I,18–19).

Mit Hilfe der Überschneidung verschiedener Verkündigungsszenen in der Eingangsstrophe wird eine Kommunikationsgemeinschaft inszeniert, welche die textimmanente Ebene (Maria, Sprecherinstanz) und die textexterne Ebene (Publikum) des Liedes gleichermaßen einschließt, und sowohl die Figur Marias als auch das Publikum des Liedes zu Zeugen des Geschehens erhebt. Textintern deutet sich die Verkündigung der jungfräulichen Geburt an Maria durch den Erzengel Gabriel im Zitat des englischen Grußes an (I,7: *„ave“ an mail empfieng* [...]); es folgt der Zeugenbericht des Jüngers über die Verhaftung Jesu (I,8–10); die Sprecherinstanz wiederum unterrichtet das textexterne Publikum, das auf diese Weise zu Zeugen des narrativierten Geschehens wird, von dem vergangenen Ereignis. Diese Überlagerung der unterschiedlichen Kommunikationsebenen ermöglicht eine imaginäre Interaktion zwischen den textintern und -extern am Geschehen Beteiligten: Jene an Maria übermittelte *ellentleich[e] mār*, welche die ersten Liedverse als vergangenes Faktum anführen, wird im performativen Vollzug des Liedes für das zur Aufmerksamkeit aufgeforderte Publikum (V. 1: *Hört zu* [...]) nochmals vergegenwärtigt. Die so imaginierte Gemeinschaft ebnet in der ersten Liedstrophe den Weg zur Identifikation der Zuhörer mit der *compassio* der im Mittelpunkt des Liedes stehenden *mater dolorosa*, die sich im weiteren Textverlauf steigert. Der Schmerz wird zur performativen Emotion, die sich zunächst textintern auf der Figurenebene von Christus über Maria und schließlich auf die Sprecherinstanz des Liedes überträgt – deren klagende Interjektion *O frau* [...] (I,15) steht in direkter Analogie zum Schmerz der Gottesmutter, der für das textexterne Publikum vergegenwärtigt wird.

In die zu Beginn der zweiten Strophe fortgeführte Apostrophe an Maria, welche das Motiv der *compassio* fortsetzt, schaltet sich die Sprecherinstanz des

Liedes auf zweifache Weise wertend in das berichtete Geschehen ein: Zum einen beruhe die Anklage Jesu [...] *vor des richters stab* (II,7) auf falschen Vorzeichen (II,6), zum anderen seien die [*u*]nzälich *klag und senlich mat* (II,1) der Gottesmutter *bedächtikleich* und *erlaubt* (II,2). Die vorgebrachte Plausibilität und Nachvollziehbarkeit des menschlichen Schmerzes der ihres Kindes beraubten Mutter (II,4) mündet in eine weitere direkte Anrede an die Gottesmutter, in der sich die Sprecherinstanz erstmals als Text-Ich zu Wort meldet: *O junkfröuleiche raine maid, / mich wundert, das dir nit erbrach / dein keuschlich herz von grossem laid, / als du den herren hort und sach* (II,8–11). Die Schwere des Leids und die *compassio* Marias werden an dieser Stelle vor dem Hintergrund der scholastischen Satisfaktionslehre²⁹ mit der herausgehobenen Stellung als göttlich erwählte Gottesmutter und ihrer tugendhaften Vorbildhaftigkeit³⁰ kontrastiert und auf diese Weise intensiviert.

Die dritte Strophe, die sich erneut an Maria wendet, beginnt mit einem Marienpreis, der die bekannten Topoi der mittelalterlichen Marienverehrung aufruft (III,1–4: göttliche Erwählung Marias und Erhabenheit über alle Frauen). Die so formulierte exponierte Stellung der Gottesmutter wird abermals der Schwere ihres zu ertragenden Leids gegenübergestellt und die Dimension des Schmerzes somit gesteigert, wie die Frage des Text-Ichs veranschaulicht: *wie mocht dein adelich natur / erzeugen durch ain zarten leib / den grossen schrick und scharpfen blick / des gaisel slag, von dem du lag, / geschwindlich auf die erden viel* (III,3–7). Die Jesus treffenden und verwundenden Schläge in der Geißelungsszene (III,8–14) werden zum Analogon der zuvor angeführten Verwundung der Mutter Jesu: Der Maria zu Boden werfende *gaisel slag* metaphorisiert die zweite Ohnmacht der Gottesmutter im Angesicht des Leids ihres Sohnes. Ebenso wie am Ende der ersten Strophe, in der Marias Ohnmacht durch die Nachricht über die als Untat deklarierte Verhaftung ihres Sohnes (I,17) ausgelöst wird, basiert auch an dieser Stelle die affektive, den gesamten Körper Marias involvierende Reaktion auf der sinnlichen Wahrnehmung – nun ist sie allerdings selbst Augenzeugin des Geschehens (III,5). Bereits zuvor weist das Prädikat *erzeugen* (III,4) den Figurenkörper explizit als Spiegelbild des Leidens ihres Sohnes aus – die *passio Christi* evoziert die *compassio Mariae*, der Schmerz des Gottessohnes erfasst die Gottesmutter gleicher-

²⁹ Die theologische Erörterung der Opposition von göttlicher Allmacht und einer soteriologischen Notwendigkeit von Leid und Tod des Gottessohnes war in den breit überlieferten volkssprachlichen Passionstraktaten des späten Mittelalters allgegenwärtig. Vgl. Ruh, S. 17 u. 38.

³⁰ Bedenkt man die Deutung der Frage Marias auf die Verkündigung der Geburt Jesu, wie eine Empfängnis möglich sei, als *votum virginitalis* (d.h. als Akzeptanz der ihr zugeordneten Rolle im göttlichen Heilsplan) durch Augustinus, schwingt als Konnotat der Jungfräulichkeit Marias stets ihre Vorbildhaftigkeit in Tugend und im Glauben mit. Vgl. Gössmann, S. 17 u. 32.

maßen. Die Schmerzensmetaphorik, die sich bislang überwiegend auf die Figur Marias konzentrierte, verlagert sich im zweiten Stollen der Strophe auf Christus. Der durch die Geißelschläge rot verfärbte Körper des nackten, an eine Säule gebundenen Christus (III,8–14), der das Passionsgeschehen plastisch veranschaulicht, hebt die menschliche Wesenheit des Gottessohnes besonders hervor, die wiederum mit der menschlichen Eigenschaft der Mutterliebe im Abgesang der Strophe korrespondiert: *Zart minikliche kaiserin, / wie was betrübt herz, muet und sinn, / do man verwundt des himels grund / spotleichen schaut! / o edle braut, / wie was dein lieber sun so krankh* (III,15–19).

In der anschließenden Szene der Dornenkrönung in der vierten Strophe wird das Leid, das durch das tiefe Eindringen der Dornenkrone seitens der Peiniger noch drastischer dargestellt wird und Jesus in seinem ganzen menschlichen Leid zeigt, erneut über das Motiv des Blutes veranschaulicht: *Mit ainem kranz von dornen scharf / der himel fürste ward verkrönt, / tiefflich gedruckt, das sich entwarf / mit bluete sein antlutz, houbt betrönt* (IV,1–4). Auch die anschließende Kreuzauflegung im zweiten Stollen der Strophe offenbart Jesus in seiner menschlichen Schwäche, als er das Kreuz [...] *von krankhait nicht enmocht / allain getragen von der erd, / wann es zu swärlich was geblocht* (IV,8–10). Maria, die bisher als hörende (Strophe I) oder sehende (Strophe III) Zeugin und somit lediglich indirekt am Passionsgeschehen beteiligt war, schaltet sich beim Anblick des geschwächten Sohnes erstmals aktiv ein: *und das ersach sein mueter werd, / in seim ellend was si behend, / von rechter gier im hilflich schier, / des man ir nicht verhengen wolt* (IV,11–14). Die liebende Bindung zwischen Mutter und Sohn, die seit der dritten Strophe thematisiert wird und in dem Versuch der fürsorglichen Mutter, dem leidenden Sohn zu Hilfe zu kommen, kulminiert, wird innerhalb der Liednarration zum entscheidenden Anknüpfungspunkt für die Identifikation der Rezipientinnen und Rezipienten mit der *compassio Mariae*. Denn die in der Szene der Kreuztragung thematisierte Vereinigung von Mutter und Sohn in Liebe und Schmerz mündet im Abgesang in eine Apostrophe, die im Kontext der Inszenierung von *compassio* als Kulminationspunkt des gesamten Liedes bezeichnet werden kann. Die Verse appellieren an die Lebenswirklichkeit der Hörerschaft, maßgeblich der weiblichen: *Bedenk ain jede mueter das, / wenn si ir kind in solcher mass / säch vor ir steen und darnach geen / zu seinem tod mit solcher not, / wie ser betrüebt wer ir gedankh* (IV,15–19). Der etwa aus der Tradition der Passionsspiele bekannte Gestus der sich an die anwesenden Mütter wendenden Figur Marias³¹

³¹ Eine solche Hinwendung der Figur Marias an die Mütter findet sich beispielsweise in den Klageszenen des ‚Egerer Passionsspiels‘ (um 1500), das freilich zeitlich nach Oswalds Wirken liegt. Dort verlässt Maria die Handlungsebene, als sie das Publikum zur *compassio* auffordert und

schließt im übertragenen Sinn das gesamte Publikum mit ein. Da die Mutterfigur sowie mitunter auch die alltagsweltliche Szenerie der fürsorglichen Mutter Teil der persönlichen Erfahrung vieler Menschen ist, vermag die explizit an die weibliche Zuhörerschaft gerichtete Aufforderung zur Identifikation mit Maria als leidender Mutter geschlechterübergreifend zu wirken.

Die erneute Klage des Text-Ichs, welche die letzte Strophe einleitet, stellt das Lied schließlich in den größeren Kontext der *compassio*-Erzählungen: *Awe, die ellend wainleich klag, / der man nicht vil geschriben vindt, / allain neur als die frau da pflag / umb ir keuschlich geboren kind* (V,1–4). Welche Schrift(en) an dieser Stelle gemeint sind, wird nicht explizit erwähnt; bedenkt man allerdings die Tradition der lateinischen wie volkssprachlichen Marienklagen, in welchen ebenjene Trauer der Mutter um den Sohn im Zentrum steht, wird man vermutlich an die Bibel denken dürfen. Dort wird das durch die Folter und den Tod des Sohnes hervorgerufene Leid der Mutter lediglich an zwei Stellen thematisiert: bei der Schwertprophezeiung Simeons im Lukasevangelium (Lk 2,35) sowie im Motiv der am Fuß des Kreuzes stehenden Gottesmutter im Johannesevangelium (Joh 19,25).³² Vor diesem Hintergrund scheint sich Oswald mit Hilfe der Klage des Text-Ichs in seinem Marienlied implizit in die Erzähltradition der mittelalterlichen Marienklagen – als narrative Ergänzung zur Bibel – einreihen zu wollen.

Die vorletzten Stationen des Passionsgeschehens im zweiten Stollen (V,8–11: Kreuzigung; V,12–13: Grablege) münden in die abschließende Apostrophe an Maria, die sie das erste Mal persönlich bei ihrem Namen nennt und sie zugleich letztmalig in ihrer Rolle als *mater dolorosa* am Kreuz zeigt:

[...]
 da flosst du, Maria, dein trost.
 Noch was er, frau, zu dir genaigt,
 do er dich seinem junger zaigt.
 die hamer klenk und gallen trenkh,
 des speres stich, Maria, dich
 verzuckt. helf uns sein chreutzlich hankh (V,14–19).

Erstmals spricht nun am Ende des Liedes, in Übereinstimmung mit dem alle Menschen einschließenden Erlösungstod Jesu, ein kollektives Wir. Das Text-Ich

speziell die Mütter anspricht: *Alle, die do muetter sindt* (EP 5942). Vgl. Schulze: *Planctus*, S. 202 (Zitat aus dem ‚Egerer Passionsspiel‘ nach ebd.; Datierung des Spiels nach ebd., S. 199).

³² Das Markus- und Matthäusevangelium erwähnen lediglich, dass Maria gemeinsam mit anderen Frauen Jesus nachgefolgt sei und von Weitem Zeugin der Kreuzigung wurde (siehe Mk 15,40 f.; Mt 27,55 f.). Vgl. Kraß, S. 93.

erweist sich so in der Rückschau als Repräsentant des anwesenden Publikums.³³ Die letzte Liedszene, in der sich der sterbende Jesus seiner Mutter zuneigt und sie seinem Lieblingsjünger anvertraut (V,15–16),³⁴ mutet fast zärtlich an. Umso drastischer wirken die nochmals zu vernehmenden *hamer klenk*; *der gallen trenkh* (V,17) markiert schließlich den Zeitpunkt des Todes Jesu am Kreuz. Ähnlich wie zuvor beim Geißelschlag (Strophe III) wirkt auch hier *des speres stich* (V,18) als jenes Maria selbst verwundende Leidensschwert – es folgt die dritte und letzte Ohnmacht der Gottesmutter: *des speres stich, Maria, dich / verzuckt. helf uns sein chreutzlich hankh* (V,18–19). Das Lied endet mit dem Hinweis auf die soteriologische Wirkung des Kreuzestodes Jesu, dem Ziel- und Endpunkt des im Lied narrativierten Passionsgeschehens.

3 Formaler Einklang von *passio* und *compassio*

Das Enjambement³⁵ der beiden letztgenannten Schlussverse des Liedes kennzeichnet das Leid von Mutter und Sohn als formale Einheit. Die thematische und formale Korrespondenz von *passio* und *compassio* lässt sich auch im größeren Liedzusammenhang beobachten. Wie bereits in der Analyse anklang, stellen die einzelnen Strophenabschnitte jeweils eine weitestgehend in sich geschlossene semantische Einheit dar, d. h. die beiden Stollen sowie der Abgesang setzen jeweils thematisch neu ein³⁶ und bilden metrisch-musikalisch eigenständige Blö-

33 An dieser Stelle wird die Analogie zum Typus der Marienklagen und zu einem ihrer Vorbilder, der Sequenz *Planctus ante nescia* (vgl. Anm. 6), deutlich, erweist sich in den Gattungen Hymnus und Sequenz ein Ich-Sprecher doch oftmals als Repräsentant des kollektiven Wir, d. h. der kirchlichen Gemeinde.

34 Die besagte Szene findet sich unter den vier Evangelien einzig bei Johannes (19,26f.).

35 Dieses ist auch in den beiden Handschriften B (Innsbruck, Universitäts- und Landesbibliothek, Cod. ohne Signatur) und c (Innsbruck, Landesmuseum Ferdinandeum, Cod. FB 1950) durch Versstriche eindeutig markiert.

36 Siehe ähnlich bereits Spechtler, S. 190f. Strophe I: Benachrichtigung der Rezipienten und Rezipientinnen (1. Stollen), Kunde von der Verhaftung Jesu an Maria (2. Stollen), Klage des Sprechers über das Leid Marias in Form einer Apostrophe (Abgesang); Strophe II: Fortsetzung der Apostrophe an Maria; Klage des Text-Ichs über die Anschuldigung Jesu (1. Stollen), Klage über die Passion Jesu (2. Stollen), Klage über die Verleugnung durch Petrus (Abgesang); Strophe III: Marienpreis und Klage über die Geißelung (1. Stollen), Geißelungsszene (2. Stollen), Apostrophe an Maria (Abgesang); Strophe IV: Dornenkrönung und Kreuzauflegung (1. Stollen), Marias Versuch, dem Sohn zu Hilfe zu eilen (2. Stollen), Apostrophe an die Rezipientinnen (Abgesang); Strophe V: Klage des Text-Ichs über die mangelnde *narratio* der *compassio Mariae* (1. Stollen), Kreuzigung; im letzten Vers beginnt die Apostrophe an Maria (2. Stollen), die anschließend fortgesetzt wird (Abgesang).

cke.³⁷ Bis auf eine kleine Unregelmäßigkeit in der letzten Liedstrophe (Beginn der Apostrophe bereits im zweiten Stollen) erweisen sich die Strophenabgesänge jeweils als eine Apostrophe an Maria (Thema der *compassio*), Jesus (Thema der *passio*) oder die Rezipientinnen (Aufforderung zur *compassio*). Indem die Ansprache an Maria in der ersten Strophe mit derjenigen an Jesus in der zweiten Strophe parallelisiert wird, spiegeln sich *compassio* und *passio* auf der formalen Ebene: Die durch das Text-Ich vorgetragenen Klagen *O frau, wie bitter was der smerz* (I,15) und *Ach got, wie ellend was der schein* (II,15)³⁸ sind nicht nur formal äquivalent, indem sie jeweils den Abgesang der Strophe einleiten, sondern auch syntaktisch und morphologisch. Zudem rahmen die Ansprachen an Maria in den Abgesängen der ersten und fünften Strophe zum einen das Lied ein, zum anderen stehen die Anreden Marias zwischen den beiden Apostrophen an Christus und die Rezipientinnen. Somit erweist sich die Figur Marias als kompositorische Mitte des Liedes, das³⁹ auf diese Weise einen bedeutenden Aspekt der mittelalterlichen Passionsfrömmigkeit formal abbildet, denn in ihrer Rolle als Gottesmutter steht sie als Vermittlerin der *compassio* zwischen den Polen der Immanenz und der Transzendenz. Selbst bei der letzten an Maria gerichteten Apostrophe, die bereits im letzten Vers des zweiten Stollens beginnt und damit von dem sonst üblichen Kompositionsschema abweicht, ließe sich überlegen, ob nicht auch an dieser Stelle der semantische Gehalt des Liedes mit dessen Form korrespondiert, diese formale Abweichung also intendiert ist. Denn ebenso wie die formale Gesetzmäßigkeit der Liedstrophen an dieser Stelle aufgebrochen ist, wird am Ende des Liedes die Leidens- und Liebesgemeinschaft von Gottesmutter und Gottessohn metaphorisch gesprochen durchlässig – am Fuß des Kreuzes kulminiert schließlich die gesamte Bewegungsinszenierung und Blickregie des Liedes, so dass sich der affektive Mitvollzug der *compassio* über den inneren Blick der Rezipienten und Rezipientinnen in der Heilstat des verstorbenen Christus bündelt.

Die Verschränkung von *passio* und *compassio* setzt sich selbst in der komplexen Reimanalogie der Liedstrophen fort. Während der erste und zweite Stollen jeweils im letzten Vers (V. 7 u. 14 jeder Strophe) vor allem auf die Lebens- und Passionsgeschichte Jesu Bezug nehmen, geht der jeweils letzte Vers einer Strophe

37 Vgl. Rosmer, S. 259. Diese Kompositionsstruktur steht nach ebd., S. 259f., in der Tradition der Sangespruchdichtung und Meisterliedtradition.

38 Spechtler, S. 191, bewertet die Interjektion *Ach got* hingegen nicht christologisch, sondern als Ansprache an Maria.

39 Der Apostrophe an Maria in Strophe I folgt die Apostrophe an Christus in Strophe II; in Strophe III wendet sich das Text-Ich erneut an Maria, bevor es sich in Strophe IV den Rezipientinnen zuwendet. Im Abgesang der Schlussstrophe wird nochmals Maria angerufen.

(V. 19 jeder Strophe), der als Refrain alle Strophen miteinander verknüpft, auf die *passio* Jesu oder die *compassio* Marias ein:

Reimbezüge von erstem und zweitem Stollen:

- I. Strophe: Geburt Jesu (*gebar*; V. 7) – Vorführen vor den Richter (*der Juden schar*; V. 14);
- II. Strophe: Anklage Jesu (*des richters stab*; V. 7) – Prolepse auf Jesu Tod (*grab*; V. 14);
- III. Strophe: Ohnmacht Marias (*viel*; V. 7) – Fesselung Jesu (*riel*;⁴⁰ V. 14);
- IV. Strophe: Kreuzauflegung (*sterben solt*; V. 7) – Hinderung Marias, ihrem Sohn zu helfen (*nicht verhengem wolt*; V. 14);
- V. Strophe: Erlösungstat Jesu (*erlost*; V. 7) – Maria als Trösterin (*trost*; V. 14).

Refrain:

- I. Strophe: *sankh* (Maria fällt in Ohnmacht);
- II. Strophe: *schranch* (Jesus ist umringt von Feinden);
- III. Strophe: *krankh* (Jesus ist geschwächt von der Folter);
- IV. Strophe: *gedankh* (Apostrophe an die weibliche Zuhörerschaft des Liedes);
- V. Strophe: *hanckh* (soteriologische Wirkung des Kreuzestodes).

Wie die Übersicht verdeutlicht, ergibt sich darüber hinaus eine heilsgeschichtliche Klammerung des Liedes, denn die Reimbezüge des jeweils ersten Stollenverses zitieren mit der Verkündigung der Geburt Jesu (*gebar*) und dem Hinweis auf die soteriologische Wirkung seines Todes (*erlost*) den theologischen Kerngedanken der Passionstheologie an. Der komplexe Aufbau des Liedes hebt sich ab von dessen metrischer Gleichmäßigkeit, die dem meditativen Charakter einer Passionsbetrachtung nahekommmt. Bis auf zwei leicht abweichende Verse⁴¹ wird das Lied durch einen vierhebigen Jambus bestimmt, der jeweils mit einem unbetonten Auftakt beginnt und mit einer einsilbig vollen Kadenz schließt.

Die theologische Reziprozität von *passio* und *compassio* ist neben der semantischen und formalen Ebene außerdem überlieferungsgeschichtlich greifbar. Die Beischriften *Compassio beate virginis Marie* (Kl. 114) beziehungsweise *Passio domini nostri Christi* (Kl. 111)⁴² in den Handschriften setzen das vorgestellte Marienlied mit dem Passionslied in einen thematischen Bezug und weisen beide

⁴⁰ Siehe den Hinweis im Editionsapparat in: Die Lieder Oswalds von Wolkenstein, S. 289: *riel* vermutlich bairisch ‚Bündel, Wulst‘.

⁴¹ Sowohl *widerumb* (II,3) als auch *über* (III,2) weisen durch die Aufeinanderfolge zweier unbetonter Silben jeweils einen Anapäst auf.

⁴² Vgl. ausführlich zum Passionslied Schnyder.

Lieder als reziproke Stücke mit je unterschiedlichem Schwerpunkt aus: Während Kl. 111 die Passionsgeschichte in insgesamt elf Strophen detailliert darlegt und die Figur Marias sowie ihre *compassio* lediglich an wenigen Stellen erwähnt (I,16–18; VI,13–18; X,7–10; XI,5–6; XI,9–10),⁴³ beschränkt sich Kl. 114 umgekehrt auf die wesentlichen, oftmals nur wenige Verse einnehmenden Passionsereignisse und setzt stattdessen den Fokus auf die Figur der mitleidenden Mutter.⁴⁴ Die genannten Stationen des jeweils szenisch dargestellten Passionsweges Jesu sind mit Ausnahme der in beiden Stücken zitierten Speerprobe des Longinus biblisch gestützt, wenn auch die Passionsgeschichte im Vergleich zu den vier Evangelien hinsichtlich der Chronologie sowie der Vollständigkeit der Wegstationen geringfügig abweicht.⁴⁵

Passions- und Marienlied stehen außerdem auch in intertextuellem Bezug, wie die folgenden Verse von Kl. 111 veranschaulichen: *Maria, die vil raine magt, / unsäglich ward betrüebt, / als ir die mer ain junger sagt, / haiss wainen si da üebt / umb iren seligen lieben schatz, / den si empfieng, gepar durch keuschen latz* (VI,13–18). Die genannten Verse, die analog zu Kl. 114 die Nachricht an Maria über die Verhaftung Jesu anführen, können geradezu als der semantische Anknüpfungspunkt des in den Handschriften jeweils einige Blätter später folgenden Marienliedes gelten, das ebendiese *mer* zum Anlass für die Narration der *compassio* Marias nimmt. Gestützt wird die Hypothese des engen thematischen Bezuges beider Stücke durch zusätzliche intertextuelle Verweise. Die scholastische Satisfaktionslehre, die in der zweiten Strophe des Marienliedes anklingt (II,8–11), ist im Passionslied noch deutlicher ausgestaltet: Auf das Glaubensmysterium des Todes Jesu in der dritten Strophe (III,8–12) folgt unter Berufung auf Thomas von

43 Das weitaus detailliertere Passionsgeschehen in Kl. 111 beginnt in Strophe IV und knüpft an die ‚Vorgeschichte‘ in den Strophen I bis III (Sündenfall; Höllenfahrt Jesu und Befreiung der gerechten Seelen) an: Verrat und Judaskuss auf dem Ölberg; Gebet auf dem Ölberg und Rückkehr zu den schlafenden Jüngern (Strophe IV); Verrat durch Judas (Strophe V); Verhaftung Jesu auf dem Ölberg und dreimalige Verleugnung durch Petrus (Strophe VI); Verhör Jesu durch Pilatus und Herodes; Kleiderraub vor Pilatus (Strophe VII); Jesus wird unter Beschimpfung vor Pilatus gebracht; Geißelung und Dornenkrönung; Vorführung Jesu vor die wartenden Menschen, die Jesu Tod fordern (Strophe IX); Pilatus wäscht seine Hände in Unschuld; Kreuzauferlegung (Strophe X); Kreuzigung; Jesus überantwortet Maria seinem Jünger, Verzweiflung Jesu (Strophe XI samt Autorsignatur im letzten Vers: *mir Wolkenstein werd dort sein huld bereit* [XI,18]). Die sogenannte Longinus-Strophe, welche die Speerprobe und Heilung des blinden Longinus thematisiert, folgt als Zusatz am Schluss des Liedes.

44 Vgl. zu den Stationen des Passionsgeschehens in Kl. 114 S. 111–112.

45 Der im Johannesevangelium genannte Soldat, der mit Hilfe einer Lanze in die Körperseite des toten Jesus am Kreuz sticht (Joh 19,34), wird im apokryphen Nikodemus-Evangelium als Longinus benannt; die Heilung des blinden Longinus, wie sie Kl. 111 in der an das Lied anschließenden Zusatzstrophe zitiert, entstammt wiederum der legendarischen Erzähltradition.

Aquin die theologische Erklärung für den Gegensatz von übermäßigem Leiden des Gottessohnes und der Allmacht Gottvaters: *Aquinas Thomas des bescheidt: / ain kindlin unversert / von lieb und durch gerechtikait / sich gab der marter swert, / wie wol sein vatter manigvalt / erlösen mocht den val durch sein gewalt* (III,13 – 18). Passions- und Marienlied teilen mit der temporalen Angabe *diesselbig nacht* sogar eine wörtliche Referenz, die sowohl in der sechsten Strophe von Kl. 111 (VI,7) als auch in der zweiten Strophe von Kl. 114 (II,12) auf die Gefangennahme Jesu Bezug nimmt und in die Szene der Verleugnung durch Petrus mündet.

4 Fazit

Wie die Analyse von Kl. 114 verdeutlicht, steht der Figurenkörper, vornehmlich derjenige Marias, als Träger der Emotionen Schmerz und Trauer im Mittelpunkt. Bedenkt man den performativen Aspekt von Emotionalität – d.h. Emotionen werden nicht nur verbal und nonverbal inszeniert, sondern setzen Handlungen allererst in Gang⁴⁶ –, so weist das Lied hinsichtlich der intendierten *compassio* über die implizite Bedeutungsebene hinaus. Das Leid des Gottessohnes, das anhand des Blutes körperlich visualisiert wird, überträgt sich zunächst textintern auf die zusehende und zuhörende Gottesmutter. Während die *passio Christi* die *compassio Mariae* textintern auslöst, zielt vor allem das narrativierte Mitleiden der Gottesmutter textextern auf die *compassio* der Zuhörerschaft. Der Figurenkörper als Medium der Vermittlung von *compassio* stellt Oswalds Marienlied in den Kontext der spätmittelalterlichen Marienklagen beziehungsweise im weitesten Sinn der Passionsspiele⁴⁷ – die genannten Texttypen sind mit dem vorgestellten Marienlied insofern wirkungsäquivalent, als dass sich inneres Erleben und äußerlich sichtbarer Schmerz (in Marienklage und Passionsspiel) beziehungsweise imaginiertes Schmerz (in Kl. 114) textintern und textextern überlagern, um die *compassio* auf Figurenebene und bei der Zuhörerschaft gleichermaßen zu erwirken. Maria kommt hierbei eine Vermittlerfunktion zu, denn in ihrer eigenen *compassio* wird sie zur Identifikationsfigur, welche die Heilsgeschichte für das Publikum emotional beglaubigt.⁴⁸ Ohne an dieser Stelle kausale Zusammenhänge, geschweige denn eine Gattungsüberschneidung von Oswalds Marienlyrik und spätmittelalterlichen Passionsspielen konstatieren zu wollen,

⁴⁶ Vgl. Koch, S. 58.

⁴⁷ Auch im Passionsspiel steht, wie Schulze: Schmerz, S. 230, verdeutlicht, der Figurenkörper im Mittelpunkt der *compassio*-Inszenierung – „[d]er leiblich sichtbare Schmerz korrespondiert mit dem gefühlhaft erlebten Leid.“

⁴⁸ Vgl. Schulze: *Planctus*, S. 204.

lassen sich vor dem Hintergrund der spätmittelalterlichen Passionsfrömmigkeit durchaus inhaltliche Analogien feststellen. So finden sich das Motiv der Ohnmacht Marias als Sinnbild für die Übermacht des Schmerzes sowie die Verwundung der Gottesmutter durch die Marterinstrumente der Passion auch in den Passionsspielen, beispielsweise im ‚Donaueschinger Passionsspiel‘ (letztes Drittel des fünfzehnten Jahrhunderts).⁴⁹

Der Figurenkörper steht in Oswalds Marienlied auch im Fokus der Inszenierung der Blickrichtung der Rezipienten und Rezipientinnen. Während Maria zu Beginn über einen Dritten von dem Passionsgeschehen erfährt, in der zweiten Strophe die Abführung ihres Sohnes von Weitem hört und sieht, ist sie in der vierten Strophe bei der Kreuzauflegung selbst anwesend und in der letzten Liedstrophe schließlich am Fuße des Kreuzes angelangt. Diese Bewegungsinzenierung auf Textebene, die Maria immer näher an das Passionsgeschehen beziehungsweise die Figur des leidenden Christus heranrückt, endet am Kreuz und entspricht dem textexternen inneren Blick der Rezipientinnen und Rezipienten im Zuge der Vergegenwärtigung des gehörten Passionsgeschehens. Die Aufmerksamkeit richtet sich auf den Ziel- und Endpunkt nicht nur des Liedes, sondern die christliche Heilsbotschaft – den Erlösertod Jesu.

Die Inszenierung von Bewegung und Blicken korrespondiert mit der überwiegend nonverbalen Codierung von *compassio*. Lediglich zweimal ist eine verbale Codierung von Emotion greifbar, und zwar – dem berichtenden Duktus des Liedes entsprechend – stets im Kontext des Text-Ichs selbst: so in der zweiten Strophe, wenn es Maria *unzälich klag* zugesteht, und in der letzten Strophe, als es die mangelnden Zeugnisse der *ellend wainleich klag* bezeugt; Maria selbst meldet sich nicht zu Wort. Im Unterschied zur Marienklage, die Maria zum Subjekt der Klage erhebt, bleibt die Gottesmutter in Kl. 114 Objekt der Klage des Text-Ichs. Im Zentrum der Vermittlung von *passio* und *compassio* steht hier vor allem die nonverbale, körperliche Inszenierung von Emotion, die zum Stimulans des Affektes wird: Der Schmerz, der Jesus zweimal zu Boden wirft, erfasst auch Maria, die insgesamt dreimal in Ohnmacht fällt; die Folterinstrumente Jesu verwunden auch Maria körperlich.⁵⁰ Die sich am Körper Marias manifestierenden Schmerzen zeichnen sie als Beteiligte am Erlösungsgeschehen und -werk aus, sie wird zur vorbildhaften *mediatrix*, die für die Menschen modellhaft die *compassio* vorführt und in ihrer Rolle als Mittlerin zwischen Immanenz und Transzendenz die Teil-

⁴⁹ Vgl. Schulze: Schmerz, S. 223 u. 226.

⁵⁰ erinnert sei an dieser Stelle nochmals an den Geißelschlag, der Maria zu Boden wirft (III,6f.), sowie an den Speerstich (V,18f.), der zur Metapher des Leidensschwertes wird.

habe am Heilsgeschehen vorprägt.⁵¹ Auch die Blickregie, die im Passionsspiel den gemarterten Körper Jesu, in der Marienklage die bis zum körperlichen Schmerz trauernde Mutter in den Fokus der Betrachtung stellt, findet sich, wie bereits erwähnt, in übertragener Art und Weise ebenfalls in Oswalds Marienlied: Ebenso wie Maria auf Figurenebene am Fuß des Kreuzes anlangt, gilt schließlich die Aufmerksamkeit der Rezipienten und Rezipientinnen – vermittelt über die durch die Gottesmutter vorgeprägte Emotion des Mitleidens – dem Gekreuzigten und dem Zielpunkt christlichen Heilsgeschehens.

Der affektive Kontaktbereich zwischen Immanenz und Transzendenz, den die *compassio* stimuliert und eröffnet, wird letztlich durch die im gesamten Lied immer wieder präsente jeweilige Doppelrolle Marias und Jesu konstituiert: Jesus wird neben seiner im Leid zur Schau gestellten Menschlichkeit ebenso als verherrlichter Gottessohn gepriesen; Maria wird neben ihrem menschlichen Schicksal als Mutter, die ihren Sohn verliert, gleichermaßen in ihrer Rolle als göttlich erwählte und jungfräuliche Mutter des Erlösers⁵² hervorgehoben (vgl. III,1: *gots erwelte creatur*). Auf diese Weise erscheint sie als eine über die Menschen bereits erhabene Figur, ohne freilich selbst göttlich zu sein. Der Kontrast von menschlichem Leid und göttlicher Erwählung bei Maria sowie die zweifache Wesenheit Jesu als leidender Mensch und glorifizierter Heiland intensiviert das im Lied dargestellte Leid noch zusätzlich, wenn beispielsweise der preisende Ehrentitel für Maria mit der Interjektion des Text-Ichs zusammengeführt wird: *O junckfröuliche raine maid, / mich wundert, das dir nit erbrach / dein keuschlich herz von grossem laid, / als du den herren hort und sach* (II,8–11).

Die Figur Marias nimmt im Lied eine entscheidende Doppelfunktion ein: Zum einen ist sie im Passionsbericht des Text-Ichs einmalig Beteiligte am Passionsgeschehen; zum anderen erscheint sie als Vorbildfigur für die Gläubigen. Im imaginativen Mitschauen und Mitschreiten der Zuhörerschaft mit der im Mittelpunkt stehenden Figur Marias entfaltet die *compassio* im affektiven Mit- und Nachvollzug des Mitleidens der Gottesmutter ihr performatives Potential und wird

51 Vgl. Schulze: Schmerz, S. 219. Ob man mit Ursula Schulze (ebd., S. 221) Maria aufgrund ihrer Funktion, die *compassio* für die Menschen zu präformieren, zugleich die Rolle der Miterlöserin zusprechen kann, scheint mir fraglich und müsste anhand einzelner Passionsspiele und/oder Marienklagen noch weiter verifiziert werden. Zwar wird die Gottesmutter gerade in der spätmittelalterlichen Frömmigkeit nicht selten tatsächlich zur *corredemptrix* erhoben, die bloße *compassio Mariae* spricht Maria meiner Meinung nach jedoch noch keinen Subjektstatus im göttlichen Heilsplan zu – Maria bleibt als *mediatrix* göttlich erwähltes Objekt.

52 Maria wird mit Hilfe marianischer Ehrentitel mehrmals als jungfräuliche und göttlich erwählte Mutter Jesu gepriesen: I,2; I,6f.; II,8–11; III,1; III,15; III,18. Christus als Gottessohn und Erlöser ist in den folgenden Abschnitten Gegenstand des Preises: I,3–5; IV,2.

heilswirksam.⁵³ Im Vollzug des Marienliedes wird die soteriologische Wirkung der *compassio* immer wieder neu memoriert und aktualisiert. Ähnlich wie in der Marienklage oder dem Passionsspiel steht die „affektive Gotteserkenntnis“⁵⁴ im Zentrum von Kl. 114, welche die emotionale Vergegenwärtigung des christlichen Heilsgeschehens über die mentale Einsicht in das Theologumenon der Leidensbereitschaft Gottes stellt.⁵⁵

Literaturverzeichnis

- Beinert, Wolfgang: Die mariologischen Dogmen und ihre Entfaltung. In: Handbuch der Marienkunde. Hg. von dems., Heinrich Petri. Regensburg 1984, S. 232–314.
- Berger, Lothar: Die ‚Goldene Muskate‘. Ein spätmittelalterlicher Passionstraktat. Edition und Untersuchungen. Marburg 1969.
- Die Lieder Oswalds von Wolkenstein. Hg. von Karl Kurt Klein. 4., grundlegend neu bearb. Aufl. von Burghart Wachinger. Berlin u. a. 2015 (Altdeutsche Textbibliothek 55).
- Egidi, Margreth: Theatralität und Bild im spätmittelalterlichen Passionsspiel. Zum Verhältnis von Gewaltdarstellung und *compassio*. In: Räume der Passion. Raumvisionen, Erinnerungsorte und Topographien des Leidens Christi in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hg. von Hans H. Aurenhammer, Daniela Bohde. Bern u. a. 2015 (Vestigia bibliae 32/33), S. 181–203.
- Eming, Jutta u. a.: Emotionalität und Performativität in narrativen Texten des Mittelalters. In: Paragrana 10 (2001), S. 215–233.
- Hartmann, Sieglinde: Gotische Madonnenbilder und die Marienlyrik Oswalds von Wolkenstein. In: *wort und wîse, singen unde sagen*. Fs. für Ulrich Müller. Hg. von Ingrid Bennewitz. Göppingen 2007 (GAG 741), S. 71–92.
- Hartmann, Sieglinde: Oswald von Wolkenstein heute. Traditionen und Innovationen. In: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft 15 (2005), S. 349–372.
- Koch, Elke: Trauer und Identität. Inszenierungen von Emotionen in der deutschen Literatur des Mittelalters. Berlin u. a. 2006 (Trends in Medieval Philology 8).
- Kraß, Andreas: Stabat mater dolorosa. Lateinische Überlieferung und volkssprachliche Übertragungen im deutschen Mittelalter. München 1998.
- Langer, Otto: Passio und Compassio. Zur Bedeutung der Passionsmystik bei Bernhard von Clairvaux. In: Die dunkle Nacht der Sinne. Leiderfahrung und christliche Mystik. Hg. von Gotthard Fuchs. Düsseldorf 1989, S. 41–62.
- Lentes, Thomas: Inneres Auge, äußerer Blick und heilige Schau. Ein Diskussionsbeitrag zur visuellen Praxis in Frömmigkeit und Moraldidaxe des späten Mittelalters. In: Frömmigkeit

53 Wie Stefan Rosmer festhält, kann das besagte Marienlied nicht zuletzt aufgrund des Anspruchs, verbindliche Aussagen über theologische Kernpunkte zu treffen und objektives Heilswissen zu vermitteln, in die Tradition der Sangspruch- und Meisterlieddichtung gestellt werden. Vgl. Rosmer, S. 265 u. 267.

54 Schulze: Schmerz, S. 212.

55 Vgl. ebd.

- im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen. Hg. von Klaus Schreiner. München 2002, S. 179–220.
- Löser, Freimut: Oswalds von Wolkenstein geistliche Dichtung. In: Oswald von Wolkenstein im Kontext der Liedkunst seiner Zeit. Hg. von Ingrid Bennewitz, Horst Brunner. Wiesbaden 2013 (Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft 19 [2012/2013]), S. 7–30.
- Petersen, Nils Holger: Devotion and Dramaticity in the Bordesholmer Marienklage (1476). In: *Dies est leticie*. Essays on Chant in Honour of Janka Szendrei. Hg. von David Hiley, Gábor Kiss. Ottawa, Kanada 2008 (Wissenschaftliche Abhandlungen XC; Musicological Studies XC), S. 413–427.
- Rosmer, Stefan: Zusammenhänge zwischen metrisch-melodischen Formtypen, sprachlichen Gestaltungsmustern und Inhalten in den Marienliedern Oswalds. In: Oswald von Wolkenstein im Kontext der Liedkunst seiner Zeit. Hg. von Ingrid Bennewitz, Horst Brunner. Wiesbaden 2013 (Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft 19 [2012/2013]), S. 255–272.
- Ruh, Kurt: Zur Theologie des mittelalterlichen Passionstraktats. In: Theologische Zeitschrift 6 (1950), S. 17–39.
- Satzinger, Georg, Hans-Joachim Ziegeler: Marienklagen und Pietà. In: Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters. Hg. von Walter Haug, Burghart Wachinger. Tübingen 1993 (Fortuna vitrea 12), S. 241–276.
- Schulze, Ursula: *Planctus ante nescia*. Mutter und Sohn: Maria und Jesus im Geistlichen Spiel des späten Mittelalters. In: Generationenkonflikte auf der Bühne. Perspektiven im antiken und mittelalterlichen Drama. Tübingen 2007 (Drama. Studien zum antiken Drama und zu seiner Rezeption. Neue Serie 3), S. 197–210.
- Schulze, Ursula: Schmerz und Heiligkeit. Zur Performanz von *Passio* und *Compassio* in ausgewählten Passionsspieltexten (Mittelrheinisches, Frankfurter, Donaueschinger Spiel). In: Forschungen zur deutschen Literatur des Spätmittelalters. Fs. für Johannes Janota. Hg. von Horst Brunner, Werner Williams-Krapp. Tübingen 2003, S. 211–232.
- Schnyder, André: Das erste Passionslied Oswalds von Wolkenstein. Eine Interpretation von Kl. 111, mit einem Seitenblick auf G 23 des Mönchs von Salzburg. In: *Speculum Medii Aevi* 2 (1996), S. 43–58.
- Spechtler, Franz Viktor: Beiträge zum deutschen geistlichen Lied des Mittelalters III: Liedtraditionen in den Marienliedern Oswalds von Wolkenstein. In: Gesammelte Vorträge der 600-Jahrfeier Oswalds von Wolkenstein. Seis am Schlern 1977. *Dem Edlen unserm sunderlieben getrewen Hern Oswaldden von Wolckenstain*. Hg. von Hans-Dieter Mück, Ulrich Müller. Göppingen 1978 (GAG 206), S. 179–203.

Britta Bußmann

Das Ich im Fokus. Sprecher-Inszenierungen in den geistlichen Liedern Oswalds von Wolkenstein

1 Einleitung: Wer spricht?

„Ich“ zu sagen ist nicht die einzig denkbare Sprechhaltung im geistlichen Lied.¹ Blickt man auf die lateinische liturgische Lieddichtung, wird man womöglich sogar postulieren können, dass hier die Inszenierung der Sprecher-Instanz als Kollektiv überwiegt. In der Regel artikuliert sich also ein Wir, das von der Schola im gesanglichen Vortrag gefüllt wird, aber über die Sänger hinaus die anwesende Gemeinde und die gesamte Gemeinschaft der Gläubigen umfasst. Die Inszenierung der Sprecher-Instanz als kollektives Wir findet sich auch im geistlichen Œuvre Oswalds von Wolkenstein. Oswald wählt die ‚wir‘-Form insbesondere in solchen Fällen, in denen eine enge Anbindung an die liturgische Liedtradition oder an rituelle Gebetsformen besteht.² Ganz in der ‚wir‘-Form gehalten sind etwa die beiden Übertragungen des *Mundi renovatio* (Kl. 129) und des *Mittit ad virginem* (Kl. 130) sowie das *Benedicite* (Kl. 14) und die beiden Kalendergedichte (Kl. 28, Kl. 67).³ Die Entscheidung folgt offenbar funktionalen Gesichtspunkten: Die ‚wir‘-Form fungiert als Gattungssignal.

Weitaus typischer für Oswalds geistliches Liedschaffen ist freilich, dass das Wir zumindest phasenweise durch ein Ich abgelöst wird; die allermeisten seiner geistlichen Lieder sind sogar durchgängig in der ersten Person Singular ge-

1 Ähnlich wie Haferland unterscheide ich zwischen dem Ich als Begriff für die Sprecher-Instanz und ‚ich‘, wenn das Personalpronomen gemeint ist. Vgl. Haferland, S. 197, Anm. 71.

2 Die eindeutige Zuordnung zu der Gruppe der weltlichen oder zu der der geistlichen Lieder fällt bei Oswald nicht immer ganz leicht. Welche Lieder als geistlich angesehen werden, kann daher variieren. Vgl. die entsprechenden Gruppenzuweisungen bei Spechtler: Beiträge II, S. 272–279; Wachinger: Art. ‚Oswald‘, Sp. 159–162; Spicker, S. 86–118; Löser: Geistliche Lieder; Löser: Geistliche Dichtung. Ich zähle folgende Lieder zu den geistlichen Liedern: Kl. 1–15, Kl. 22–24, Kl. 27–29, Kl. 31, Kl. 32, Kl. 34–36, Kl. 38–40, Kl. 67, Kl. 78, Kl. 95, Kl. 109a/b, Kl. 111–115, Kl. 118, Kl. 126, Kl. 129, Kl. 130 und Kl. 134. Referenzpunkt ist die Gesamtausgabe der Lieder von Klein (Die Lieder Oswalds), deren Zählung übernommen wird. Die Lieder werden jedoch nach der Auswahlangabe von Wachinger (Oswald: Lieder) zitiert, wenn sie in ihr enthalten sind. In diesem Fall wird durch das Kürzel Wa. auf die Ausgabe verwiesen.

3 Durchgängig in der ‚wir‘-Form abgefasst sind neben den genannten Liedern Kl. 14, Kl. 28, Kl. 67, Kl. 129 und Kl. 130 noch die Lieder Kl. 38, Kl. 109a/b, Kl. 113 und Kl. 134.

schrieben. Formal artikuliert sich in diesen Liedern eine Einzelstimme, die zumindest potenziell auf einen konkreten Sprecher verweist. Anders als für das Wir stellt sich für das Ich mithin die Frage, wer hier eigentlich spricht. In der Oswald-Forschung ist sie vorwiegend als Frage nach der biographischen Referentialisierbarkeit des Ich behandelt worden. Die Diskussion stützt sich deswegen vornehmlich auf die explizit mit biographischen Elementen arbeitenden Lieder. Zur Debatte steht dann nicht die grundsätzliche Verweisrichtung des Ich, das sich in diesem Kontext immer auf die Urheber-Instanz bezieht und in einem Teil der Lieder sogar direkt als ‚Wolkenstein‘ oder ‚Wolkensteiner‘ benannt ist.⁴ Fraglich ist vielmehr, ob das Ich biographisch als historischer Oswald oder, wie es sich in der jüngeren Forschung durchzusetzen scheint, als literarisch vermittelte Autorkonkretisation aufzulösen ist, d. h. als Oswald-Persona.⁵

Der mögliche Bedeutungsrahmen des Ich ist damit allerdings noch nicht in seiner Gesamtheit ausgeschöpft. Ist das Ich zwar als Stimme präsent, doch fehlt ihm eine biographische Konkretisierung, so ist es nicht zwingend notwendig, das Ich aus dem Werkkontext heraus als Oswald-Persona zu identifizieren.⁶

4 Namenssignaturen haben zwölf der insgesamt 43 geistlichen Lieder (Kl. 1, Kl. 3, Kl. 4, Kl. 6, Kl. 7, Kl. 27, Kl. 35, Kl. 39, Kl. 111, Kl. 112, Kl. 115, Kl. 118), wobei die Selbstnennungen in Kl. 3 und in Kl. 115 in der dritten Person Singular formuliert sind. In weiteren sieben Liedern verwendet Oswald biographische Details, um die Sprecher-Instanz auszugestalten, ohne dass das Ich seinen Namen tragen würde (Kl. 2, Kl. 5, Kl. 9, Kl. 12, Kl. 23, Kl. 24, Kl. 36).

5 Vgl. etwa Philipowski, S. 340. Zum Begriff der Autorkonkretisation vgl. Hausmann, S. 26 – 36. Er bezeichnet die von den Texten evozierte Vorstellung, die sich die Rezipientinnen und Rezipienten über das Subjekt der Textaussage, d. h. über die Urheber-Instanz, machen (vgl. ebd., S. 26). Der Begriff der Autorkonkretisation, so wie Hausmann ihn benutzt, setzt dabei einen zweidimensionalen Fiktionalitätsbegriff voraus: „Neben die Relation textinternes Ich – rezipientenseitige Autorkonkretisation tritt die Frage nach der externen Referentialisierbarkeit, also etwa die Frage nach dem Verhältnis von Autorkonkretisation und tatsächlichem Autor bzw. anwesendem Sprecher“ (ebd., S. 98). Bezogen auf Oswalds Lieddichtung heißt das: Ähnlich wie in hochminnesängerischen Mannesliedern fällt in Oswalds (pseudo-)autobiographischen Liedern schon allein aufgrund der dargestellten Sprechsituation (Reflexionslieder, in denen das Ich über sich spricht) das Ich mit der Autorkonkretisation zusammen. Die biographischen Elemente – und hier liegt das entscheidend Neue – sorgen dann zusätzlich dafür, dass sich der Unterschied zwischen Autorkonkretisation und textexternem, realen Autor minimiert, ohne allerdings je ganz zu schwinden. Wie Toepfer am Beispiel von Kl. 3, Kl. 33 und Kl. 39 zeigt, setzt Oswald in einigen Liedern Selbstironie als Mittel ein, um die Gleichsetzung von Sprecher-Ich und historischem Autor als vorschnelle Deutung zu entlarven. Vgl. Toepfer, insbes. S. 229 f. und S. 236 f.

6 In der Forschung wird das z.T. unumwunden gemacht. So setzt Spechtler für das Ich von solchen Marienliedern, die Elemente des Minnesang nutzen, ohne jede Diskussion voraus, dass hier die Oswald-Persona spricht: „Was Oswald nun in Steigerung dieses Phänomens so weit ausnützt, einerseits den Ich-Bezug (Ich-Oswald, also das autobiographische Element seiner weltlichen Lyrik) auch in die Marienlieder einzuführen“ (Spechtler: Beiträge III, S. 194 f.).

Schließlich zeigt bereits die Existenz der in der ‚wir‘-Form gehaltenen Lieder, dass Oswald die Sprecher-Instanz der geistlichen Lieder durchaus variiert. Gerade wenn man die Konventionen der Gattung des geistlichen Lieds zur Basis der Überlegungen macht, liegt in Fällen, in denen das Ich vage konturiert, gleichsam unkörperlich bleibt, die Vermutung näher, dass das Ich durch die Rezipienten gefüllt werden soll. Es ist, folgert Harald Haferland mit Blick auf die Gattung, nämlich „offensichtlich, daß ein Dichter von Gebeten oder Andachtsliedern dem Nutzer eine sprachliche Form zuspielt, die ihm auch das ‚ich‘ überläßt“. Der Nutzer kann „das ‚ich‘ auf sich beziehen, und der Dichter hat es schon darauf zugeschnitten“.⁷ Die ‚ich‘-Form dient im geistlichen Kontext folglich nicht immer schon der Festlegung auf einen konkreten Sprecher, sondern der Regulation der Sprechsituation, indem sie suggeriert, dass der jeweilige Rezipient oder die jeweilige Rezipientin sich in einer intimen Eins-zu-eins-Kommunikation an die im Lied angerufene Instanz (Gott, Maria, Heilige) wendet.

Dass eine solch offene, letztlich auf die Übernahme durch die Rezipientinnen und Rezipienten abzielende Ich-Konzeption auch für Oswalds geistliche Lieder eine Rolle spielen könnte, hat bislang vor allem Franz Viktor Spechtler angemerkt. Im Zusammenhang mit der von ihm vorgenommenen Gruppierung der geistlichen Lieder in ‚subjektive‘ geistliche Lieder, bei denen „Elemente und Traditionen der geistlichen Lyrik [...] eine Funktion innerhalb des ‚Autobiographischen‘“ erfüllen,⁸ und ‚objektive‘ geistliche Lieder, für die das nicht gilt und die stattdessen „in geistlichen Liedtraditionen stehen“,⁹ weist er auf die unterschiedliche Ausformung der Sprecher-Instanzen in den beiden Liedgruppen hin: „Hinter dem Ich der ‚subjektiven‘ geistlichen Lieder ist ein Individuum, der Sänger etwa, vorstellbar, hinter dem der ‚objektiven‘ das kollektive Ich (bzw. das Wir) der Sünder, Christen etc.“¹⁰ Anknüpfend an diesen Befund, den Spechtler selbst nicht weiter verfolgt hat, rückt der vorliegende Beitrag die Frage nach der relativen Offenheit bzw. Geschlossenheit der Ich-Position gegenüber den Rezipientinnen und Rezipienten ins Zentrum der Auseinandersetzung mit Oswalds geistlichen Liedern. Ziel des Unternehmens ist es, den Blick auf die in Oswalds Liedern vorzufindenden Gestaltungsmöglichkeiten und Funktionen des Ich-Sprechers zu weiten und dies nicht zuletzt dadurch, dass dem (pseudo-)autobiographischen Ich aus dieser Perspektive nicht von vornherein schon ein Sonderstatus zugewiesen wird: Biographische Konkretisierung ist zunächst einmal nur eins der

7 Haferland, S. 197.

8 Spechtler: Beiträge II, S. 277.

9 Spechtler: Beiträge III, S. 182. Vgl. überdies ders.: Beiträge II, S. 277.

10 Ebd., S. 276, Anm. 8.

denkbaren Mittel, das Ich als geschlossen zu konzipieren und eine Besetzung der Ich-Position durch die Rezipientinnen und Rezipienten zu verhindern.

2 Das Ich in Oswalds geistlichen Liedern

Hinsichtlich ihrer Ausbildung der Ich-Instanz bilden Oswalds geistliche Lieder keinen monolithischen Block. Die Forschung hat dies schon lange gesehen, münzt solche Aussagen jedoch vorwiegend auf die verschiedenen Sprecherrollen, die das Ich einnimmt, indem es sich beispielsweise als Ratgeber, als Sünder und dem Tode Naher oder als Maria innig verbundener Gläubiger geriert. Die Varianz betrifft indes auch die Deutlichkeit, mit der das Ich konturiert wird, und die Ausschließlichkeit, mit der Ich und Autorkonkretisation gleichzusetzen sind. Vor allem ist keineswegs davon auszugehen, dass – wie Spechtlers oben zitierter Befund es anzudeuten scheint – lediglich eine einfache Schwarz-Weiß-Unterscheidung zwischen einem (pseudo-)autobiographisch gemeinten Ich auf der einen und einem ‚kollektiven‘ Ich auf der anderen Seite existiert und dass diese Verteilung einhergeht mit der inhaltlich begründeten Trennung in ‚subjektive‘ und ‚objektive‘ geistliche Lieder. Bestes Beispiel hierfür ist das Beichtlied *Mein sünd und schuld eu, priester, klag* (Kl. 39/Wa. 35). Spechtler rechnet es, ohne dies weiter zu kommentieren, zu den ‚objektiven‘ geistlichen Liedern.¹¹ Ausschlaggebend für diese Zuordnung ist wahrscheinlich der Umstand, dass Oswald Kl. 39/Wa. 35 zumindest in den Anfangsteilen als eine „Musterbeichte“ anlegt, inhaltlich also stereotype Formeln aus standardisierten Beichtkatalogen oder Beichtspiegeln repetiert.¹² Doch das Ich, das hier seine Verfehlungen bekennt (etwa: *An dem gelouben zweifel ich*; I,9), ist nur auf den ersten Blick ein ‚kollektives‘: Sprechersituation und Sprecher-Instanz des Liedes sind vielmehr ausgehend von der Namensnennung (*Wolkenstainer*; V,7) und dem poetologischen Kommentar der fünften Strophe zu bestimmen (*aus beichten solt ich leren / Durch mein gesangk vil hoveleut*; V,8f.). Vor diesem Hintergrund erweist sich das Sünder-Ich des Liedanfanges als bloße Pose des ‚Wolkensteiner‘-Ich, das durch die Namensnennung personal zugespißt und auf die Autorkonkretisation zu beziehen ist.¹³ Notwendig

¹¹ Vgl. ebd., S. 278. Zum Lied vgl. Spicker, S. 95; Löser: *Geistliche Dichtung*, S. 21; Toepfer, S. 234–236; Kraß.

¹² Löser: *Geistliche Dichtung*, S. 21.

¹³ Oswald legt in dem Lied also weder eine ernst gemeinte Lebensbeichte ab noch ermöglicht er den Rezipientinnen und Rezipienten dies zu tun, denn dafür müsste das Lied ein stabiles ‚kollektives‘ Ich besitzen. Er reflektiert stattdessen die Funktion der Gattung des Beichtlieds. Dieses

ist demzufolge eine feinere Unterteilung, die sich zudem allein auf die Gestaltung der Ich-Instanz im jeweiligen Lied stützt.

Überblickt man Oswalds geistliche Lieder, dann lassen sich im Hinblick auf die relative Geschlossenheit bzw. Offenheit der Ich-Darstellung mindestens vier unterschiedliche Typen unterscheiden, die ich im Weiteren vorstellen möchte. Ich werde die vier Typen aufsteigend hinsichtlich des Grads der Geschlossenheit der Ich-Position besprechen. Maßstab für diese Einteilung sind dabei folgende Merkmale, welche in meinen Augen Mindestbedingungen formulieren, um ein Ich als offen gestaltet definieren zu können: die geringe Konturierung der Sprecherrolle, die Allgemeingültigkeit der vom Ich vertretenen Meinungen und das Fehlen einer weiteren, angedeuteten Instanz, die als Auffangpunkt für die Rezipientinnen und Rezipienten gestaltet sein könnte.¹⁴ Liegen diese Faktoren vor, kann man die Sprecher-Instanz als offen bezeichnen; sie kann dann also von den Rezipientinnen und Rezipienten ausgefüllt werden.

Zur Illustration des je gemeinten Typs wähle ich jeweils ein Lied Oswalds aus. So tritt das *Gracias* (Kl. 15/Wa. 36b) für den ersten Typ ein, das Marienlied *Es leucht durch grau die fein lasur* (Kl. 34/Wa. 39) für den zweiten, das zu diesem Lied melodiegleiche, auf die Weihnachtszeit bezogene Lied *In Suria ain braiten hall* (Kl. 35/Wa. 37) für den dritten und schließlich das Lied *Ain anefangk* (Kl. 1/Wa. 22) für den vierten.¹⁵

2.1 Das Ich als Exponent des Wir

Unter dem ersten Typ fasse ich solche Lieder, in denen das Ich nur partienweise hinter dem Wir hervortritt. Die erste Person Plural ist in diesen Liedern mithin die vorherrschende Äußerungsform der Sprecher-Instanz, so dass diese grundsätzlich als Kollektiv gestaltet ist.¹⁶

Verständnis von Kl. 39/Wa. 35 stützt sich im Wesentlichen auf die Interpretation von Kraß und Toepfer; vgl. Kraß, insbes. S. 65 f. und Toepfer, S. 234–236.

14 Ich orientiere mich für diese Faktoren an Philipowskis Überlegungen zum ebenfalls offen gestalteten Ich der Minnereden: Dieses zeichnet sich auch durch die Allgemeingültigkeit der geäußerten Positionen und durch fehlende Konkretisierung (hier: Namenlosigkeit) aus. Vgl. Philipowski, S. 326–330.

15 Das Verfahren lehnt sich an Brauns Versuch an, den biographischen Gehalt von Personennamen im Werk von Oswald zu klassifizieren. Leitfrage ist dabei, wie notwendig biographisches Wissen ist, um die Anspielungen entschlüsseln zu können. Vgl. Braun, insbes. S. 140–143.

16 Hierzu gehören die Lieder Kl. 13, Kl. 15, Kl. 29 und Kl. 126. Das Lied Kl. 29 ist in der Fassung der Hs. A (Wien, ÖNB, cod. 2777, fol. 37^r) in die ‚ich‘-Form umgeschrieben (vgl. Spechtler: Beiträge II, S. 278). In dieser Fassung wäre es dem zweiten Typ zuzuweisen.

Ein Beispiel für diesen Typ ist das dreistrophige Danklied *Wol auf, als das zue himel sei* (Kl. 15/Wa. 36b).¹⁷ Es beginnt mit einer vom kollektiven Wir an die Engel und Heiligen (*als das zue himel sei*; I,1) herangetragenen Bitte, den Gläubigen bei ihrer an Gott gerichteten Danksagung zu helfen: *und helft uns sagen im den dank* (I,4). Erst in der zweiten Strophe löst sich erstmals ein Ich aus der Gemeinschaft der Gläubigen heraus. Dieses wendet sich direkt an die Gottesmutter (*frau*; II,1) und beklagt seine Sündhaftigkeit:

vor dem ich sünder mich beklag,
das ich in elendlicher wag
vil han verzert unnützer tag
in diser snöden zeit so brait,
die mir verlech dein kind. (II,4–8)

Die abschließende dritte Strophe mit ihrer Bitte um Hilfe in der Todesstunde weist dann sowohl ‚ich‘- als auch ‚wir‘-Nennungen auf, wobei diese sich abwechseln:

ich ruf in angestlicher wat:
hilf, magt, mit ganzer trinitat
und las uns nicht der helle vas!
so pistus, frau, der ich genas.
des sing wir deo gracias. (III,2–6)

Inhaltlich lässt sich beobachten, dass die Engführung der Sprecher-Instanz, d. h. der Wechsel vom Wir zum Ich, mit einer thematischen Erweiterung einhergeht. Ab Strophe II lässt Oswald den engen Rahmen des Tischgebets hinter sich. Lob und Dank gelten von da an allgemein dem Heilshandeln und der Hilfe, die das Ich und die Gläubigen durch Gott, Christus, vor allem aber durch Maria bereits erfahren haben und auf die sie auch in Zukunft hoffen. Erst diese inhaltliche Erweiterung macht es überhaupt möglich, die vom Ich vorgetragenen Gedanken (Sündenangst, Bitte um Erlösung) im Kontext des *Gracias* zu äußern.

Grundsätzlich ist die Ich-Position innerhalb des Lieds offen gezeichnet, denn die in der ersten Person Singular abgefassten Aussagen bleiben zumindest ihrem generellen Inhalt nach konventionell. Das Bekenntnis der eigenen Sündhaftigkeit und die Hinwendung an die gnädige Gottesmutter, von der das Ich sich Hilfe erhofft, sind schließlich beides typische Elemente der spätmittelalterlichen Marienfrömmigkeit. Dies verhindert eine Identifikation des Ich mit der Autorkonkretisation nicht schon von vornherein, legt sie aber auch nicht in besonderer Weise

¹⁷ Zum Lied vgl. Spechtler: Beiträge II, S. 279–284; Spicker, S. 92; Löser: Geistliche Dichtung, S. 11f.

nahe – im Gegenteil: Wollte man diese Deutungsoption verabsolutieren, wollte man also die Sündenklage der Strophe II und die Hilfebitte der Strophe III ausschließlich als Hervortreten der Oswald-Persona lesen, benötigte man textuelle Faktoren, die eine solche Interpretation stützen. Ein biographischer Hintergrund der ‚ich‘-Aussagen scheint allerdings nicht zwingend gegeben. So ist es zwar unter Umständen möglich, die Erwähnung der *elendliche[n] wag* (II,5) als Referentialisierung von Oswalds Reisen zu vereindeutigen. Das Attribut *elendliche* müsste dann mit ‚fremd‘ übersetzt werden und sich direkt auf die von Oswald durchquerten fremden Länder beziehen.¹⁸ Überzeugender scheint mir freilich Marolds Vorstoß, *elendliche* im Anschluss an Kl. 9,I,12 (*nu muess ich wachen, seufzen, zittren ellentleich*) mit ‚jämmerlich‘ und *wag* mit ‚Bewegung‘ zu übertragen: Die Fügung bezöge sich in diesem Fall allgemein auf das Erdenleben, das als jämmerliches Hin-und-Her-Treiben verbildlicht würde.¹⁹

Einer solch allgemeineren Lesart des Verses entspricht, dass sich das Ich im direkten Zusammentreffen mit dem Wir gerade nicht als eigenständige, gegenüber dem Wir ausdifferenzierte Sprechposition erweist. Die persönliche Bitte des Ich um Hilfe und Vergebung und sein persönlicher Dank gehen letztlich jeweils in der gemeinsamen Bitte und im gemeinsamen Dank auf. Wie gleitend dabei die Übergänge gestaltet sind, zeigt sich bereits in der ersten in Strophe III enthaltenen Bitte (III,3f.). Weil die Redeeinleitung das Ich als Sprecher (*ich ruef*; III,2) anbietet, könnte sich der Beginn der Bitte (*hilf, magt, mit ganzer trinitat*; III,3) auf dieses zurückbeziehen. Die Fortführung (*und las uns nicht der helle vas*; III,4) verdeutlicht indes, dass das Ich hier stellvertretend für die gesamte Gemeinschaft der Gläubigen spricht. Diese enge Verbindung zwischen Ich und Wir setzt sich fort. Im nächsten Vers III,5 wird Maria zur Retterin speziell des Ich erklärt (*so pistus, frau, der ich genas*), doch den Dank dafür artikuliert das Wir (*des sing wir deo gracias*; III,6).

Letztlich kann man schließen: Das Ich der Lieder vom ersten Typ ist, da es nur punktuell zu Wort kommt, eher vage konturiert, es entwickelt kein eigenständiges Profil gegenüber dem Wir und agiert gleichsam als dessen Verlängerung oder Exponent. Typisch ist das Hinübergleiten zwischen beiden Sprechpositionen, so dass auch aus diesem Grund das Ich nicht als ein gesonderter Standpunkt erfahrbar wird: Das Ich bleibt stets im Kontakt mit der Gruppe. Das Ich öffnet sich demzufolge gegenüber den Rezipientinnen und Rezipienten. In Kl. 15/Wa. 36b kann dadurch ein jeder Rezipient das zentrale Heilsversprechen des Textes –

¹⁸ Offenbar ist das bei Wachinger angedacht, denn dieser übersetzt *elendliche[] wag* mit ‚Waagschale der Fremde‘; vgl. Oswald: Lieder, S. 279.

¹⁹ Vgl. Marold, S. 167. Hofmeister schlägt als Übersetzung ‚erbärmliches Treiben‘ vor; vgl. Oswald: Sämtliche Lieder, S. 47.

nämlich die Erfüllung der Bitte um Erlösung – nicht nur als Teil einer Glaubensgemeinschaft, sondern individuell formulieren und auf diese Weise direkt auf sich beziehen.²⁰

2.2 Das Ich als Hohlform

Zum zweiten Typ rechne ich solche Lieder, in denen das Ich zwar ausschließlich – oder zumindest hauptsächlich – spricht, dabei aber wie bei den Ich-Nennungen des ersten Typs eher vage konturiert ist. Ihm fehlen spezifische Züge, die eine Zuordnung zu einem bestimmten Sprecher notwendig machen würden. Dennoch ist das Ich dieser Lieder als Einzelstimme deutlich präsent; die Hinwendung an die angerufene Instanz ist durch die (fast) durchgängig gewährte ‚ich‘-Form als persönliche Anrede an Gott oder an die Gottesmutter inszeniert. Maria erscheint in fast allen Liedern dieses Typs als Angesprochene.²¹ Diese Art von Ich kann man vielleicht am ehesten mit dem von Katharina Philipowski im Anschluss an Ingeborg Glier eigentlich mit Blick auf die Sprecher-Instanz von Minnereden genutzten Begriff der ‚Hohlform‘ beschreiben. Philipowski versteht darunter „eine Position innerhalb des Textes, die dazu konzipiert ist, vom jeweiligen Rezipienten eingenommen zu werden“.²² Auch die Minnereden-Ichs können eigenes Erleben vortragen, ohne selbst eine eigenständige Figur zu sein. Sie dienen als Platzhalter für die Rezipientinnen und Rezipienten und sichern deren Partizipationsmöglichkeit.²³

Mit dem an Maria gerichteten Wecklied *Es leucht durch grau die fein lasur* (Kl. 34/Wa. 39) habe ich mich für ein Beispiellied entschieden, dessen Originalität

20 Bei den Liedern dieses Typs ist es denkbar, dass die Entscheidung über die Referentialisierung des Ich Auswirkungen darauf hat, wie man die Sprechsituation der Lieder beurteilt. Liest man das Ich als ‚kollektives‘ Ich, geht man wahrscheinlich davon aus, dass das Lied von einer Gruppe gesprochen wird, aus der sich in Einzelfällen ein Ich herauslöst. Setzt man das Ich doch (was in meinen Augen allerdings aufgrund der geringen Eigenständigkeit der Ich-Position die nachgeordnete Lesart ist) mit der Autorkonkretisation gleich, würde man die Sprechsituation wahrscheinlich so auffassen, dass das Ich immer spricht, sich aber partienweise zum Sprachrohr einer Gemeinschaft macht und dann ‚wir‘ sagt.

21 In diese Gruppe gehören die Lieder Kl. 31, Kl. 34, Kl. 40 und Kl. 78. Zählt man Kl. 37 und Kl. 120 (so bei Löser: Geistliche Dichtung, S. 16 f. im Anschluss an Hartmann: Madonnenbilder, S. 72) als Marienlieder und nicht als Frauenpreis, gehören sie ebenfalls hierher. Bis auf Kl. 31 sind also alle Lieder dieser Gruppe Marienlieder.

22 Philipowski, S. 329. Vgl. überdies Glier, S. 394–399.

23 Vgl. Philipowski, S. 329.

in der Forschung zu Recht betont wird.²⁴ Burghart Wachinger hebt die Kühnheit hervor, mit der Oswald die sonst üblichen Grenzen der Erotisierung der Marienfrömmigkeit übersteigt, indem er Maria zur Geliebten des Ich stilisiert.²⁵ Gestaltet wird demzufolge eine sehr intime Situation: Das offenbar zuerst erwachte Ich beschreibt den Tagesanbruch (*Es leucht durch grau die fein lasur*; I,1) und wendet sich an die neben ihm liegende Dame mit der Aufforderung, ebenfalls nach draußen zu blicken (*plick durch die prau*; I,3).²⁶ Dieses Arrangement setzt voraus, dass das Ich und die Angeredete, welche erst in Strophe II mit letzter Sicherheit als Maria identifiziert wird (*die uns gepar / ein frucht keuschlich zu freuden*; II,9f.), die Nacht miteinander verbracht haben.²⁷ Dass Maria als Minnedame erscheint, prägt auch die Bittformeln des Ich. Dieses wünscht sich in Strophe I, von der Geliebten begrüßt zu werden (*wurd mir zu teil / von ir ain freuntlich grüesslin*; I,7f.);²⁸ in der Schlussbitte spricht das Ich Maria direkt als ‚Liebste‘ an:

Ste für die tür grausleicher not,
wenn sich mein haupt wirt senken
gen deinem feinen mündlin rot,
so tue mich, lieb, bedenken! (III,9–12)

Individualität der Themenwahl meint aber nicht zugleich schon Individualität des hier fast durchgängig²⁹ agierenden Ich. Über die Sprecher-Instanz erfährt man wenig mehr, als dass es sich – folgt man heteronormativen Konventionen – um einen Mann handelt, da Maria und das Ich ein Liebespaar sind. Inhaltlich verbleiben die Selbstaussagen des Ich im Formelhaften. Das in der ersten Strophe geäußerte Bekenntnis, dass niemand Maria vollständig loben könne (*dem niemant kan nach meim verstan / plasiniren neur ain füesslin*; I,5f.), gehört zum selbstverständlichen Repertoire der Gattung Marienlob und ist trotz des auffälligen Lehnworts *plasiniren*³⁰ so allgemein formuliert, dass ein poetologisches

²⁴ Vgl. zum Lied Spechtler: Beiträge III, S. 193f.; Hartmann: Einheit; Spicker, S. 87; Wachinger: Blick, S. 302–310; Löser: Geistliche Dichtung, S. 18f.

²⁵ Wachinger: Blick, S. 304.

²⁶ Zum erotischen Potenzial der Formel vgl. ebd., S. 297.

²⁷ Hartmann: Einheit, S. 42.

²⁸ Ebd., S. 29, Anm. 11.

²⁹ Die Strophe II ist als beschreibender Bericht des Sprechers über den Tagesanbruch gestaltet. Das Ich tritt in ihr nicht explizit hervor. Stattdessen erscheint ein Wir (*die uns gepar / ein frucht keuschlich zu freuden*; II,9f.).

³⁰ *plasiniren* ist ein Fachwort aus der Wappensprache und heißt „ein Wappen kunstgerecht malen oder erklären“ (Wachinger: Anhang, S. 391).

Verständnis der Passage nicht zwingend erscheint.³¹ Das wäre aber nötig, um dem Ich Kontur als Dichter-Ich zu verleihen und es eindeutig und ausschließlich an die Autor-Persona zurückzubinden. Auch die Schlussbitte um Erlösung und Beistand in der Todesstunde überrascht lediglich durch die Art ihrer Versprachlichung, nämlich den angedeuteten Kuss zwischen Maria und Ich (III,10 – 12), nicht aber in ihrer Zielrichtung.³²

Grundsätzlich scheint die Ausgestaltung der Sprecher-Instanz als Ich stark funktional bedingt zu sein. Schon die Intimität der konzipierten Sprechsituation macht die Wahl der ersten Person Singular unumgänglich, denn wie sollte sich hier ein kollektives Wir artikulieren? Dass in dem Lied ein Ich spricht, ist demnach zunächst einmal die Konsequenz daraus, dass Oswald *Es leucht durch grau die fein lasur* als Gattungskontrafaktur zu bestimmten monologischen Sehnsuchtsklagen mit Tageliedmotiven angelegt hat und das Ich als Minnenden inszeniert.³³ Angesichts der Kühnheit dieses Experiments scheint mir der Verzicht auf eine weitere Konkretisierung des Ich darüber hinaus der eigenen Absicherung gegen den potenziellen Vorwurf der Häresie zu dienen: Indem Oswald das Ich zumindest gegenüber allen männlichen Rezipienten öffnet, macht er sie – gleichsam mit einem Augenzwinkern – zu seinen Komplizen, und es ist insofern womöglich kein Zufall, dass das Lied *Erwach an schrick, vil schönes weib* (Kl. 40), in dem Oswald dieses Gattungsexperiment wiederholt, ein genauso vage konturiertes Ich aufweist wie das hier interpretierte Kl. 34/Wa. 39.³⁴

2.3 Das Sangspruch-Ich

Zum dritten Typ zählen solche Lieder, in denen das Ich eine oftmals höchst konventionelle Sprecherrolle einnimmt, die deutlich als Gegenposition zu den Rezipientinnen und Rezipienten konzipiert ist und insofern verhindert, dass der einzelne Rezipient das Ich für sich reklamieren kann.³⁵ Eine Abgrenzung der Ich-

31 Bei Oswald selbst taucht die Idee auch in solchen Zusammenhängen auf, in denen keine Einzelstimme, sondern ein Wir spricht. Die Aussage ist dann sicher allgemein zu beziehen; vgl. etwa: „*Wer kan volzieren / so genaue / des degens vas, / Das er im selb erwelt?*“ (Kl. 38/Wa. 38,II,4–7). Hartmann: Einheit, S. 34 f. betont, dass das Marienlob im Spätmittelalter als höchste Aufgabe der Dichter angesehen wurde. Sie würde demzufolge das poetologische Moment eher unterstreichen.

32 Hartmann: Einheit, S. 33, Anm. 31; Wachinger: Blick, S. 303.

33 Wachinger: Blick, S. 307. Dieser Typus des Sehnsuchtslieds ist aber nicht weit verbreitet (ebd.).
34 Zu dem Lied vgl. Schiendorfer; Spicker, S. 87–89; Wachinger: Blick, S. 300–302.

35 In diese Gruppe gehören die Lieder Kl. 8, Kl. 10, Kl. 11, Kl. 22, Kl. 27, Kl. 32, Kl. 35, Kl. 95, Kl. 111, Kl. 112, Kl. 114, Kl. 115 und Kl. 118.

Position erreicht Oswald einerseits durch die Art und Weise, wie er die Sprechsituation entwickelt. Anders als in den bisher behandelten Liedern kann es bei den Liedern des dritten Typs eine textinterne, in der Regel in der zweiten Person Plural angesprochene Zuhörerschaft (‚ihr‘, ‚euch‘) geben.³⁶ Dieses fiktive Publikum fungiert als Identifikationsoption für die realen textexternen Rezipientinnen und Rezipienten.³⁷ Zur Abgrenzung des Ich trägt andererseits die spezifische Anlage der Sprecher-Position bei. Das Ich wird nämlich im Anschluss an entsprechende Rollenentwürfe des Sangspruchs als Mahner, Prediger, Ratgeber oder Wissender gezeichnet;³⁸ es besitzt demnach stets eine besondere Autorität und einen Wissensvorsprung vor dem Publikum oder den im Lied explizit Angeredeten. Vorherrschend ist ein beherrschender Duktus, der die Rezipientinnen und Rezipienten auch dann zu Zuhörern erklärt, wenn das jeweilige Lied keine ‚ihr‘-Anreden besitzt.

Beispielhaft möchte ich diesen Typ anhand des Weihnachtslieds *In Suria ain braiten hall* (Kl. 35/Wa. 37) vorführen.³⁹ Das Ich meldet sich in diesem Lied an zwei Stellen, nämlich in den Strophen I und III, explizit zu Wort und schlüpft dabei in für den Sangspruch typische Ich-Rollen. Als Augenzeuge verifiziert es in Strophe I die Existenz eines Spalts in der über der Geburtsgrötte errichteten Geburtskirche in Bethleheme. Diese habe sich geöffnet, weil der Teufel über die Geburt des Erlösers in Wut geraten sei:

des wunders ploss gar ser verdross den tiefel gross,
 das er von rechtem laide
 Prach durch die mauer dick ein kluft,
 als es die alten jehen,
 zu Bethlaheme ob der gruft.
 die spalt hab ich gesehen. (I,7–12)

In Strophe III bekennt das hier explizit als ‚Wolkenstein‘ benannte Ich seine Unfähigkeit, die Liebe zwischen Maria und Christus angemessen beschreiben zu

36 In Kl. 10 wird ein einzelner Hörer in der zweiten Person Singular angeredet (*Freund, wiltu*; Kl. 10,VII,1).

37 Die ‚ich‘-Form muss dann nicht exklusiv sein: Weil mit den angeredeten fiktiven Zuhörern immer schon ein Kollektiv im Text präsent ist, kann das Ich sich partienweise mit dieser Gruppe vereinigen, um sich dann wieder von ihr zu lösen. Dies geschieht etwa in Kl. 8.

38 Der Sangspruch-Bezug wird in der Forschung meistens mit Blick auf Kl. 1–11 angemerkt (vgl. etwa Spicker, S. 103), also für Lieder, die größtenteils nicht zum dritten Typ zählen. Für Kl. 11 verhandelt Schnyder die Frage nach einem *meisterlichen* Selbstverständnis, bleibt aber skeptisch (Schnyder, S. 47).

39 Vgl. zum Lied Spicker, S. 93f.; Löser: Geistliche Dichtung, S. 12f.

können: *das ich Wolkenstain / die lieb nicht kan beklaiden* (III,9f.). Die Formel verbleibt ähnlich stereotyp wie in Kl. 34/Wa. 39, ist aber durch die Namenssignatur eindeutig als poetologische, ausschließlich auf die Autor-Persona beziehbare Aussage gekennzeichnet, die freilich aufgrund ihrer Konventionalität keine besonders große interpretatorische Reichweite hat. Die Signatur ist hier wohl auch inseriert, um einen Rückhalt für die Augenzeugen-Rolle der Strophe I zu bieten, für die ebenfalls ein biographischer Hintergrund dingfest gemacht werden kann: Normalerweise wird hier eine Reminiszenz an Oswalds Pilgerfahrt ins Heilige Land vermutet.⁴⁰ Die an Christus gerichtete Schlussbitte *götleich gepurt, durch magt mentsch rain, / hilf an dem letzten schaiden* (III,11f.) ist dann allerdings wieder so offen formuliert, dass jeder als Empfänger der göttlichen Gnade in Frage kommt – das Oswald-Ich bezieht sie eben nicht nur auf sich.

Dass Oswald in diesem und in anderen Liedern des dritten Typs die Abschließung des Ich durch die Namensnennung auf die Spitze treibt, fügt sich zu der für die Gruppe typischen allgemeinen Orientierung am Sangspruch. Um 1400 etabliert sich in dieser Gattung nämlich die Namenssignatur als Möglichkeit, die eigene Autorschaft zu sichern.⁴¹ Dass Oswald das Verfahren aufgreift, ist gleichwohl in gewisser Weise als Zutat einzustufen und trifft auch nicht auf alle Lieder des dritten Typs zu:⁴² Schon die eingenommene Sprecherrolle an sich impliziert die Abschließung gegenüber den Rezipientinnen und Rezipienten. Weil das Ich als Wissender konzipiert ist und sich dadurch vom Publikum unterscheidet, kann – anders als in den zuvor besprochenen Liedern – nicht mehr jeder ‚ich‘ sagen und dabei eine stimmige Aussage erzeugen. Das Ich ist vielmehr stets mit der Autorkonkretisation gleichzusetzen.

Trotz der Namensnennung wird in Kl. 35/Wa. 37 zudem nur bedingt eine persönliche religiöse Erfahrung rekapituliert. Im Unterschied zu Freimut Löser, der angesichts der beiden ‚ich‘-Nennungen postuliert, Oswald beziehe „das Heilsgeschehen [...] gleich zweifach auf sich und seine Person“,⁴³ würde ich hier anders gewichten und präzisieren. Oswald bezieht ja nicht das direkte Heilsgeschehen auf sich; er thematisiert seine Vermittlerrolle. Das Ich als Autorkonkretisation ist Kundiger und Dichter und kann deswegen Heilsgeschichte nacherzählen, wobei die oben bereits zitierte Bescheidenheitsformel (III,9f.) zusätzlich dazu dient, in der demutsvollen Negation der eigenen Kunstfertigkeit zugleich implizit den Blick auf die literarische Qualität des Lieds zu lenken.

⁴⁰ Vgl. Spicker, S. 93; Löser: Geistliche Dichtung, S. 13.

⁴¹ Vgl. Brunner, S. 402–404.

⁴² Namensnennungen finden sich in den Liedern Kl. 27, Kl. 35, Kl. 111, Kl. 112, Kl. 115 (Name in der dritten Person) und Kl. 118.

⁴³ Löser: Geistliche Dichtung, S. 13.

2.4 Das biographisch konkretisierte Ich

Zum vierten Typ gehören schließlich all jene Lieder, in denen Oswald das Ich so nachdrücklich mit einer offenbar in großen Teilen an der eigenen Lebensgeschichte orientierten Biographie ausstattet (oder zumindest derart konkrete Details einsetzt), dass das Ich zu einer eigenständigen, gerundeten Sprecher-Figur wird.⁴⁴ Oftmals bilden dabei wiederum aus dem Sangspruch übernommene Sprecherrollen das Fundament für die Ausgestaltung des Ich.⁴⁵ Diese vorgefundenen Rollen werden jedoch mithilfe der biographischen Elemente konkretisiert und damit einzigartig. Obgleich das Ich daher von vornherein in seinen Verweismöglichkeiten so weit eingeschränkt ist, dass es sich nurmehr auf die Oswald-Persona beziehen kann, arbeiten bei Weitem nicht alle Lieder des vierten Typs mit Namensnennungen: Etwa die Hälfte, nämlich sieben von dreizehn Liedern, verzichten auf diese Spezifizierung.⁴⁶

Die alle Lieder dieser Gruppe prägende Verbindung zwischen Konventionallität des der Ich-Gestaltung zugrundeliegenden Rollenentwurfs und biographischer Konkretisierung betrifft auch das Lied *Ain anefangk* (Kl. 1/Wa 22), welches in den drei Oswald-Handschriften A (Wien, ÖNB, cod. 2777, fol. 1^v), B (Innsbruck, UB, ohne Signatur, fol. 1^v) und c (Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, F.B. 1950, fol. 1^f–2^v) die Sammlung eröffnet.⁴⁷ Das in der letzten Strophe als *Wol-*

44 In diese Gruppe gehören die Lieder Kl. 1, Kl. 2, Kl. 4–7, Kl. 9, Kl. 12, Kl. 23, Kl. 24, Kl. 36 und Kl. 39. Außerdem zähle ich Kl. 3/Wa. 24 zu dieser Gruppe, freilich als Variation des vierten Typs. Zwar nennt Oswald seinen Namen (*der Wolkenstain*; III,12), verarbeitet offenbar persönlich Erlebtes (III,10–12 mit Hinweis auf die Gefangenschaft und Folter) und macht diese Erlebnisse zum Gegenstand einer Warnung an das Publikum, doch wird das Sprecher-Ich nicht mit dem im Lied erscheinenden ‚Wolkensteiner‘ gleichgesetzt – dieser ist vielmehr eine der vom Sprecher angebotenen Exempelfiguren und erscheint so in der dritten Person (vgl. Toepfer, S. 226–230). Orientiert man sich allein an der Gestaltung der Sprecher-Instanz, könnte man Kl. 3/Wa. 24 daher auch dem dritten Typ zuweisen. Sangspruchartige Züge besitzt das Ich der Lieder des vierten Typs allerdings ebenfalls. Ausschlaggebend für meine Zuordnung ist daher der Umstand, dass ich die Einbringung der ‚Wolkensteiner‘-Figur ähnlich wie Toepfer (vgl. S. 229 f.) als Auseinandersetzung mit den autobiographischen Elementen in Oswalds Liedern lese. Basis für die literarische Abweichung, die sich in Kl. 3/Wa. 24 beobachten lässt, sind demnach die Lieder des vierten Typs, in denen das Ich autobiographische Züge trägt.

45 Spicker, S. 103. Der Sangspruch-Bezug zeigt sich auch musikalisch: Ein Teil der Lieder (Kl. 1–7, Kl. 11, Kl. 12) variiert Regenbogens Grauen Ton. Vgl. Hirschberg, Ragotzky, S. 84. Siehe überdies Brunner, S. 404.

46 Namensnennungen finden sich in den Liedern Kl. 1, Kl. 3 (Name in der dritten Person), Kl. 4, Kl. 6, Kl. 7 und Kl. 39.

47 Zum Lied vgl. Hartmann: Altersdichtung, S. 45–85; Hirschberg, Ragotzky, S. 80–95; Wand-Wittkowski; Spicker, S. 111–114; Braun, S. 144–146.

kenstainer (VII,8) benannte Ich spricht hier in der stereotypen Pose des im Alter reuevoll zurückschauenden Mannes, der die weltliche Liebe als sündhaft beklagt.⁴⁸ Ursache für die Desillusionierung und Weltabkehr ist das Verhalten der im Lied namenlos bleibenden Geliebten. Diese hat dem Ich trotz beständiger Dienstbereitschaft (*wol dreuzehen jar und dennoch mer / in treuen stät beliben*; II,3f.) ihre einstige Zuneigung entzogen und fungiert in der Textgegenwart als seine Kerkermeisterin: Statt von den weißen Armen der Geliebten wird das Ich von eisernen Fesseln umfassen (VI,6–16). Diesen Zustand deutet das Ich als göttliche Strafe für seine sündhafte irdische Liebe (V,7–18).⁴⁹

Kennzeichnend für das Lied ist ein zweifacher Prozess der Konkretisierung. Einerseits überführt Oswald die dem Minnesang entnommene Metapher der Liebesbande in die sinnlich erfahrbare Realität des Ich, da dieses nicht nur im übertragenen Sinn ein Minnegefangener ist, sondern tatsächlich inhaftiert ist und körperlich leidet:⁵⁰

und wart die lieb nie recht entrant,
seit das ich lig unmassen
gefangen ser in irem pand.
[...]
Vor ir lig ich gepunden fast
mit eisen und mit sail. (III,3–13).

Andererseits formuliert Oswald das Motiv der Gefangenschaft offenbar durchaus unter Rückgriff auf eigene Erlebnisse. Er bezieht sich dabei wahrscheinlich auf die Zeit seiner Inhaftierung während des Besitzstreits um Burg Hauenstein 1421/1422.⁵¹ Vor allem die Plastizität, mit der Oswald die Fesseln des Ich beschreibt, wird in der Forschung als unmittelbarer Reflex dieser Erfahrung gewertet:⁵²

des wurden mir fünf eisenein lätz berait:
Nach seiner ger
so viel ich in die zwen mit baiden füessen,
in ainen mit dem tenken arm,
mein taumen muesten büessen,
ain stahelring den hals erwarb;
der wurden fünf, als ich vor han gesait. (VI,6–12)

⁴⁸ Vgl. Hirschberg, Ragotzky, S. 85; Wand-Wittkowski, S. 182f. Zum Typus vgl. Kerth, S. 62.

⁴⁹ Vgl. Hartmann: Altersdichtung, S. 71–73.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 49f., Anm. 91 sowie S. 72–75; Hirschberg, Ragotzki, S. 86f.; Wand-Wittkowski, S. 186.

⁵¹ Vgl. zum historischen Hintergrund Wand-Wittkowski, S. 181.

⁵² Vgl. ebd., S. 186f.

Es gibt demnach, wie Braun festhält, „einen biographischen Kern“, der aber nur mehr als „Produktionsanlass für einen Text [erscheint], der ihn ins Allgemein-Literarische transzendiert und so die biographischen Referenzen schwächt“.⁵³ Lieder wie Kl. 1/Wa. 22 gehen mithin nicht im Autobiographischen auf. Vielmehr formt Oswald in ihnen sein eigenes Leben „zum didaktischen Exempel“ um,⁵⁴ wie es das Ich von Kl. 1/Wa. 22 direkt als Ziel benennt: *da bei ain jeder sol versten, / das lieb an laid die leng nicht mag ergen* (I,17f.).⁵⁵

Neben der figürlichen Ausrundung ist die persönliche Betroffenheit des Ich das zentrale Charakteristikum der Lieder, die sich dem vierten Typ zuordnen lassen. Im Unterschied zu den Liedern des dritten Typs zieht das Sprecher-Ich der Lieder dieser Kategorie seine Lebensgeschichte als Beispiel heran, um eine allgemeine Aussage – etwa wie in *Ain anefangk* die Notwendigkeit der Abkehr von der Frauenliebe und der Hinwendung zur Gottesliebe – in ihrer Richtigkeit zu belegen.⁵⁶ Dieser Gestus der persönlichen Betroffenheit wird von Oswald biographisch unterfüttert, doch könnte der Effekt ebenso gut durch eine vollständige fiktive Biographie erreicht werden, solange sie detailliert genug dargeboten wird.

3 Schlussfolgerungen und offene Fragen

Welchen Nutzen kann man aus der Einteilung der geistlichen Lieder anhand der Ausformung ihrer Sprecher-Instanzen ziehen? Sicherlich ist zunächst einmal die Einsicht ein Gewinn, dass die – die Forschungsdiskussion oftmals dominierenden – geistlichen Lieder mit starker (pseudo)-autobiographischer Prägung von der Art von *Ain anefangk* (Kl. 1/Wa. 22) nicht stellvertretend für alle geistlichen Lieder Oswalds stehen können. Die enge Konturiertheit der Ich-Position dieser Lieder, die als einzige Deutungsmöglichkeit die Gleichsetzung von Ich und Oswald-Persona gestattet, lässt sich nicht ohne Weiteres auf andere Lieder übertragen, selbst wenn diese ebenfalls in der ersten Person Singular abgefasst sind. Stattdessen gibt es im Oswald-Korpus eine Reihe von Liedern, bei denen das Ich sehr offen gestaltet ist und deswegen zwar potenziell auf die Oswald-Persona

⁵³ Braun, S. 146.

⁵⁴ Löser: Geistliche Dichtung, S. 22.

⁵⁵ Vgl. Spicker, S. 112.

⁵⁶ Dieses Schema der Liedanlage ist bei den Liedern des vierten Typs so verbreitet, dass Oswald es in Kl. 3/Wa. 24 und in Kl. 39/Wa. 35 ironisch-spielerisch variieren kann. Diese Variationen lassen sich jeweils als poetologischer Kommentar lesen, weil Oswald sie nutzt, um auf die Distanz zwischen Sprecher-Ich und realem Autor hinzuweisen (vgl. Toepfer, insbes. S. 236f.).

beziehbar bleibt, ebenso gut aber als eine Art ‚kollektives‘ Ich die Rezipientinnen und Rezipienten meinen könnte.

Ein Unsicherheitsfaktor in der Debatte bleibt jedoch die in der Oswald-Forschung immer noch umstrittene Frage nach der Rezeption der Lieder.⁵⁷ Ich habe sie bislang weitestgehend ausgeblendet und mich zunächst mit Bedacht allein auf die Beschreibung der textuell vorgenommenen Ausgestaltung der Sprecher-Instanz konzentriert, weil zu einer abschließenden Beurteilung der Aufführungssituation und ihrer Einwirkung auf das Verständnis des Ich zuverlässige Daten fehlen. Für die Lieder des ersten und zweiten Typs, deren offen angelegte Ichs durch jedermann gefüllt werden können, ist die Rezeptionsform indes womöglich der ausschlaggebende Aspekt, um auf Basis der konkreten Rezeptionserfahrung eine bestimmte Auslegung des Ich zu favorisieren. Denn dass bei den genannten Liedtypen unterschiedliche Referentialisierungen des Ich (Bezug auf die Urheber-Instanz oder auf die Rezipienten) denkbar wären, beschreibt lediglich das Potenzial, das im Text angelegt ist. In der konkreten Rezeptionssituation wird sich der einzelne Rezipient, die einzelne Rezipientin für ein bestimmtes Verständnis entscheiden. So läge es in einer Vortragssituation wahrscheinlich eher nahe, das Ich der Texte mit dem Vortragenden zu identifizieren, während in der privaten Lektüre der jeweilige Rezipient das Ich vielleicht primär auf sich selbst bezieht. Je nach Anlass und zugänglicher Rezeptionsform sind die betreffenden Lieder daher vielleicht verschieden verstanden worden.

Jenseits dieser Unsicherheiten kann man zwei wichtige Ergebnisse festhalten. Einerseits bestätigt der Versuch, die verschiedenen Sprecher-Instanzen zu kategorisieren, wie funktional ihre Ausgestaltung auf die einzelnen Lieder abgestimmt ist. Das sieht man bereits daran, dass die an die Liturgie oder den Ritus angehängten geistlichen Lieder auf ein Ich verzichten und stattdessen ein Wir sprechen lassen, denn schon diese grundsätzliche Entscheidung impliziert, dass Oswald der Benutzung der ersten Person Singular oder Plural eine bestimmte Bedeutung beimisst. Auch in der relativ kleinen Gruppe der erotischen Marienlieder (zweiter Typ) ist deren recht konturlose Ich-Gestaltung virtuos darauf abgestimmt, die Minnendenrolle aufzunehmen, die Intimität der Sprechsituation zu wahren und gleichzeitig eindeutige biographische Zuspitzungen zu vermeiden, die angesichts der Brisanz des Formexperiments vielleicht unakzeptabel wären.

57 Umstritten ist vor allem, ob die Lieder ausschließlich als Leselieder rezipiert worden sind oder ob es auch Aufführungen gegeben hat, bei denen Oswald die Lieder vorgetragen hat. Vgl. zur Diskussion Mertens, S. 342f. Mertens selbst geht von einer vorhandenen, aber nicht sehr vitalen Aufführungstradition aus; die Lieder seien wohl eher als Buchlyrik zu verstehen und die durch die Melodiebeigaben evozierte Deutung als Aufführungslieder sei eine Inszenierung (ebd.).

Andererseits relativiert die vorgestellte Typologie die Bedeutung des Biographischen für Oswalds geistliche Lieder, und dies nicht nur, weil so jene Lieder hervortreten, die ohne biographische Elemente auskommen. Vielmehr wird auf diese Weise vor allem deutlich, dass die autobiographische Ausschmückung des Ich gleichsam sekundär ist. Oswald kreiert Sprechsituationen, in denen das Ich nurmehr mit der Autor-Persona gleichgesetzt werden kann, indem er bei den Liedern des dritten Typs dem Ich bestimmte Rollen zuweist, die den Zuhörern unzugänglich sind, und ihnen dafür mit dem im Text angesprochenen fiktiven Publikum ein alternatives Identifikationsangebot macht. In den Liedern des vierten Typs versieht er das Ich mit einer Biographie, die es figürlich ausrundet. Beides sind literarische Strategien der Konkretisierung und Abschließung, die auch dann aufgehen, wenn die hierzu benutzten Informationen (Name, biographische Elemente etc.) nichts mit dem historischen Autor zu tun haben. Dass Oswald seine eigene Biographie literarisch verarbeitet, mag dem Zeitgeist oder den veränderten Rezeptionsbedingungen geschuldet sein,⁵⁸ ist aber zunächst einmal seine spezifische Art, sich bestimmte, im späteren Mittelalter auch sonst virulente literarische Darstellungsmuster anzueignen.

Literaturverzeichnis

- Braun, Manuel: Lebenskunst oder: Namen als biographische Referenzen bei Oswald von Wolkenstein. In: JOWG 19 (2012/2013), S. 137–162.
- Brunner, Horst: Tradition und Innovation im Bereich der Liedtypen um 1400. Beschreibung und Versuch der Erklärung. In: Textsorten und literarische Gattungen. Dokumentation des Germanistentages in Hamburg vom 1. bis 4. April 1979. Berlin 1983, S. 392–413.
- Die Lieder Oswalds von Wolkenstein. Hg. von Karl Kurt Klein. 4., grundlegend neu bearbeitete Aufl. von Burghart Wachinger. Berlin, Boston 2015 (ATB 55).
- Glier, Ingeborg: *Artes amandi*. Untersuchungen zur Geschichte, Überlieferung und Typologie der deutschen Minnereden. München 1971 (MTU 34).
- Haferland, Harald: Frühe Anzeichen eines lyrischen Ichs. Zu einem Liedtyp der gedruckten Liedersammlungen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (Erhart Öglin, Peter Schöffler, Arnt von Aich, Christian Egenolff, Heinrich Finck, Georg Forster, Johann Ott). In: Deutsche Liebeslyrik im 15. und 16. Jahrhundert. 18. Mediävistisches Kolloquium des Zentrums für Mittelalterstudien der Otto-Friedrich-Universität Bamberg am 28. und 29. November 2003. Hg. von Gert Hübner. Amsterdam, New York 2005 (Chloe 37), S. 169–200.

⁵⁸ Meistens wird in diesem Kontext angenommen, dass der Übergang zum Leselied eine Konkretisierung der Sprecher-Instanz durch Biographisierungstechniken notwendig gemacht habe, weil das Ich nicht mehr auf einen Sänger projiziert werden konnte und insofern seinen Ankerpunkt verlor. Vgl. Mertens, S. 343.

- Hartmann, Sieglinde: Altersdichtung und Selbstdarstellung bei Oswald von Wolkenstein. Die Lieder Kl 1 bis 7 im spätmittelalterlichen Kontext. Göppingen 1980 (GAG 288).
- Hartmann, Sieglinde: Zur Einheit des Marienliedes Kl. 34. Eine Stilstudie mit Übersetzung und Kommentar. In: JOWG 3 (1984/1985), S. 25–43.
- Hartmann, Sieglinde: Gotische Madonnenbilder und die Marienlyrik Oswalds von Wolkenstein. In: *wort unde wîse, singen unde sagen*. Fs. für Ulrich Müller zum 65. Geburtstag. Hg. von Ingrid Bennewitz. Göppingen 2007 (GAG 741), S. 71–92.
- Hausmann, Albrecht: Reinmar der Alte als Autor. Untersuchungen zur Überlieferung und zur programmatischen Identität. Tübingen, Basel 1999 (Bibliotheca Germanica 40).
- Hirschberg, Dagmar, Hedda Ragotzky: Zum Verhältnis von Minnethematik und biographischer Realität bei Oswald von Wolkenstein: *Ain anefangk* (Kl. 1) und *Es fügt sich* (Kl. 18). In: JOWG 3 (1984/1985), S. 79–114.
- Kerth, Sonja: *myn heubt daz ist mir worden gra / myn ruck hat sich gebogen*. Alter(n) in der Sangspruchdichtung von Reinmar von Zweter bis Michel Beheim. In: JOWG 21 (2016/2017), S. 59–72.
- Kraß, Andreas: Sünder, Prediger, Dichter: Rollenspiele im *Beichtlied* Oswalds von Wolkenstein. In: Punishment and Penitential Practices in Medieval German Writing. Hg. von Sarah Bowden, Annette Volting. London 2018, S. 65–78.
- Löser, Freimut: Oswald von Wolkenstein: Geistliche Lieder. In: Oswald von Wolkenstein. Leben – Werk – Rezeption. Hg. von Ulrich Müller, Margarete Springeth. Berlin, New York 2011, S. 251–261.
- Löser, Freimut: Oswalds von Wolkenstein geistliche Dichtung. In: JOWG 19 (2012/2013), S. 5–30.
- Marold, Werner: Kommentar zu den Liedern Oswalds von Wolkenstein. Im Anschluss an die Ausgabe von Jos. Schatz (1902/1904). Teil 1, 2. <http://www.gewi.uni-graz.at/marold/index.html>. Diss. ms. Göttingen 1926 (28. August 2019).
- Mertens, Volker: ‚Biographisierung‘ in der spätmittelalterlichen Lyrik. Dante – Hadloub – Oswald von Wolkenstein. In: Kultureller Austausch und Literaturgeschichte im Mittelalter. Kolloquium im Deutschen Historischen Institut Paris 16.–18.3.1995. Hg. von Ingrid Kasten, Werner Paravicini, René Pérennec. Sigmaringen 1998 (Beihefte der Francia 43), S. 331–344.
- Oswald von Wolkenstein: Lieder. Frühneuhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Ausgewählte Texte hg., übersetzt und kommentiert von Burghart Wachinger. Melodien und Tonsätze hg. und kommentiert von Horst Brunner. Stuttgart 2007 (RUB 18490).
- Oswald von Wolkenstein: Sämtliche Lieder und Gedichte. Ins Neuhochdeutsche übersetzt von Wernfried Hofmeister. Göppingen 1989 (GAG 511).
- Philipowski, Katharina: Autodiegetisches Erzählen in der mittelhochdeutschen Literatur oder: Warum mittelalterliche Erzähler singen müssen, um von sich erzählen zu können. In: ZfdPh 132 (2013), S. 321–351.
- Schiendorfer, Max: *Ain schidlichs streuen*. Heilsgeschichte und Jenseitsspekulation in Oswalds verkanntem Tagelied Kl 40. In: JOWG 9 (1996/1997), S. 179–196.
- Schnyder, André: Das erste Passionslied Oswalds von Wolkenstein – Eine Interpretation von Kl 111 (mit einem Seitenblick auf G 23 des Mönchs von Salzburg). In: *Speculum medii aevi* 2 (1996), S. 43–58.
- Spechtler, Franz Viktor: Beiträge zum deutschen geistlichen Lied des Mittelalters II: Oswald von Wolkenstein. In: Oswald von Wolkenstein. Beiträge der philologisch-

- musikwissenschaftlichen Tagung in Neustift bei Brixen 1973. Hg. von Egon Kühebacher. Innsbruck 1974 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe 1), S. 272–284.
- Spechtler, Franz Viktor: Beiträge zum deutschen geistlichen Lied des Mittelalters III: Liedtraditionen in den Marienliedern Oswalds von Wolkenstein. In: Gesammelte Vorträge der 600-Jahrfeier Oswalds von Wolkenstein Seis am Schlern 1977. Hg. von Hans-Dieter Mück, Ulrich Müller. Göppingen 1978 (GAG 206), S. 179–203.
- Spicker, Johannes: Oswald von Wolkenstein. Die Lieder. Berlin 2007 (Klassiker-Lektüren 10).
- Toepfer, Regina: Oswald von Wolkenstein und sein Sprecher-Ich. Poetisches Spiel mit autobiographischen Elementen in den Liedern Kl 3, 33 und 39. In: JOWG 19 (2012/2013), S. 225–240.
- Wachinger, Burghart: Art. ‚Oswald von Wolkenstein‘. In: VL² 7 (1989), Sp. 134–169.
- Wachinger, Burghart: Anhang. In: Oswald von Wolkenstein. Lieder. Frühneuhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Ausgewählte Texte hg., übersetzt und kommentiert von Burghart Wachinger. Melodien und Tonsätze hg. und kommentiert von Horst Brunner. Stuttgart 2007 (RUB 18490), S. 313–423.
- Wachinger, Burghart: *Blick durch die braw*. Maria als Geliebte bei Oswald von Wolkenstein [2001]. In: Ders.: Lieder und Liederbücher. Gesammelte Aufsätze zur mittelhochdeutschen Lyrik. Berlin, New York 2011, S. 297–310.
- Wand-Wittkowski, Christine: Topisches oder biographisches Ich? Das Lied *Ain anefangk* Oswalds von Wolkenstein. In: Wirkendes Wort 52 (2002), S. 178–191.

Alexander Rudolph

Muskatblut, trefflich gut?

Zur Konventionalität als Interpretament mittelhochdeutscher Lyrik am Beispiel von Muskatbluts Marienlied *Na lust reit ich* (Groote 18)

1 Das divergierende Muskatblut-Interesse

Als der Schriftsteller Marcel Beyer in den Jahren 2015 und 2016 dem Auftrag des Münchner Lyrik Kabinetts nachkam, sich in eine ‚Zwiesprache‘ mit einer verstorbenen Lyrikerin oder einem verstorbenen Lyriker zu begeben, widmete er sich – zur Überraschung seiner Auftraggeber und seines Publikums – dem Liederdichter Muskatblut.¹ Ausgangspunkt war seine Recherche, dass mit dem Einsturz des Kölner Historischen Archivs 2009 die wichtigste Handschrift des Berufsdichters, der in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts als Fahrender bezeugt ist und vermutlich zeitweise im Dienst des Mainzer Hofes stand,² verschüttgegangen war. Was er durch diesen Verlust entdeckte, stellte sich als ein Dichter heraus, der, so Beyers Pointe, „nie eine Entdeckung war“:³ Weder seinen Texten noch ihrer ersten Edition durch Eberhard von Groote konnte die ältere Forschung etwas abgewinnen; sie bescheinigte den Liedern einen „recht öden und durch individuelle züge selten lohnenden inhalt“.⁴ Auch in der Folge stand der Sänger lange Zeit kaum im Blickpunkt des Forschungsinteresses. „Muskatblut:“, schreibt Marcel Beyer, „schlecht erforscht, schlecht ediert und schlecht gedichtet. Wir haben einen Verlierer der Literaturgeschichte vor uns [...]“.⁵

Während Beyer diesen Befund in eine vielschichtige Auseinandersetzung mit Verlust und Erinnerung einbettet, lässt er sich aus aktueller mediävistischer Perspektive in Teilen relativieren. Nicht nur liegen mit den Arbeiten von Eva

1 Beyer; vgl. hierzu von Ammon.

2 Vgl. zur teils umstrittenen biographischen Verortung Kellermann: *Zeitkritik*, S. 443f.; Kellermann: *Art. ‚Muskatblut‘*; Kiepe-Willms: *Die Spruchdichtungen Muskatbluts*, S. 9–22; Kiepe-Willms: *Art. ‚Muskatblut‘*, Sp. 816f.; *Muskatblut*, S. 5–8; Petzsch: *Lebenserwartung*; Schanze, S. 147–152.

3 Beyer, S. 21.

4 Leitzmann, S. 302.

5 Beyer, S. 20.

Willms grundlegende Studien zur Sprache und Überlieferung des Sängers vor.⁶ Auch wird die neue Muskatblut-Edition, deren Erscheinen unlängst das Wiederauftauchen der Kölner Handschrift vorausging, der Forschung wichtige neue Impulse geben.⁷ Doch vermag dieser Umstand nicht darüber hinwegzutäuschen, dass dem Sänger, der einer der am umfangreichsten überlieferten des 15. Jahrhunderts ist, bis in die jüngere Forschung hinein nur geringe interpretatorische Bemühungen entgegengebracht wurden. Von den circa 20 Beiträgen in den vergangenen 40 Jahren, die gesondert auf Muskatblut eingehen, nehmen sich die wenigsten einzelner Lieder interpretierend an.⁸

Es dürfte evident sein, dass diese Zurückhaltung nach wie vor damit korreliert, dass Muskatbluts Texte für wenig spezifische Fragestellungen Interesse zu wecken vermögen. Seine politischen, geistlichen und Liebeslieder verfahren nahezu ausnahmslos in einer variierenden Reformulierung hochgradig vorgeprägter Aufbauelemente. Sie konstituieren sich wesentlich durch das „allgemein Bekannte und Verständliche“,⁹ weisen auf Inhaltsebene wenig Spezifität und Differenzmerkmale auf und sperren sich einer interpretatorischen Praxis, die solche zum Ausgangspunkt hat. Gerade deshalb aber vermag das Korpus eine grundsätzliche, weiterhin virulente Herausforderung der Lyrikforschung vor Augen zu führen: die Frage nach einem historisch adäquaten Umgang mit jenen Ausprägungen von Dichtung, deren Funktionalität und Funktionsweisen sich durch moderne Originalitätserwartungen nur unzureichend einholen lassen. Muskatblut ist hierfür vor allem in zweierlei Hinsicht aussagekräftig:

Erstens steht die moderne Rezeption in scharfem Kontrast zur Popularität des Liederdichters im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert. Nicht nur die umfangreiche und breite Überlieferung von circa 100 Liedern in etwa 30 Handschriften, sondern auch zahlreiche Äußerungen anderer Literaten zeugen vom hohen Beliebtheitsgrad des Dichters. Michel Beheim etwa schreibt, er wolle *alzwert werden als Muschgatblut*, Konrad Nachtigall nennt ihn als namhaften Vertreter der Dichtkunst, und Cyriacus Spangenberg hält in seinem ‚Katalog deut-

⁶ Kiepe-Willms: Die Spruchdichtungen Muskatbluts; Kiepe-Willms: Art. ‚Muskatblut‘.

⁷ Die Lieder Muskatbluts. Hg. von Jens Haustein und Eva Willms (in Vorbereitung).

⁸ Vgl. Beutin; Brunner, S. 190–196; Buschinger, S. 355–357; Dicke; Edelmann-Ginkel, S. 186–228; Goheen; Hohmann; S. 314–323; Kerth, S. 63; Kellermann: ach Musgapluot; Kellermann: Vom Spiel, S. 362–365; Kellermann: Zeitkritik; Kellermann: Art. ‚Muskatblut‘; Kiepe-Willms: Art. ‚Muskatblut‘; Petzsch: Zu Muskatblüt; Petzsch: Lebenserwartung; Petzsch: Muskatblüt Nr. 62; Rettelbach, S. 296f.; Robertshaw, S. 248f.; Schnell, S. 133–137; Siller; Thum. Vgl. davor insb. Müller; Schanze, S. 145–182; Kiepe-Willms: Die Spruchdichtungen Muskatbluts, mit einer Zusammenstellung der Forschung bis 1974 auf S. 273f.

⁹ Kiepe-Willms: Art. ‚Muskatblut‘, Sp. 819.

scher Meistersänger‘ fest, Muskatblut gefalle ihm *unter Allen vorgenannten Am Aller besten*. Sein Sohn Wolfhart bringt dies um 1600 auf die prägnante Formel: *der Kunstreiche Muskatblut / War für viel andern trefflich gut*.¹⁰ Dass als außer-gewöhnliche Qualität aufgefasst wird, was in späteren Jahrhunderten als ein Dichten „ohne poetische Originalität“¹¹ (Verfasserlexikon) gelten kann, zeigt sich bei diesem Sänger überaus deutlich.

Zweitens sind Muskatbluts Lieder in weiten Teilen exemplarisch für die Kontinuitäten der mittelhochdeutschen Lyrik. Sie knüpfen in Lexik, Motivik und Aussagemustern vielfach an das an, was sich für Minnesang, Sangspruch und geistliche Lyrik je verschieden als ‚konventionalisiert‘ beschreiben lässt. Bezeichnet sind damit literarische Aufbauelemente, die sich aus heutiger Forschungsperspektive korpusübergreifend rekurrent beobachten lassen, bei einem zeitgenössischen Publikum weitgehend als bekannt vorausgesetzt werden dürfen und somit auch zur Identifizierbarkeit der literarischen Praxis dienen. Sie begegnen in Muskatbluts mehrstrophigen Liedern, die in wenigen, eigenen Tönen verfasst sind, in großer Häufung und vielfach in einer Verflechtung der Topik aus den verschiedenen Gattungstraditionen. Die Texte aktualisieren Konventionalisiertes, variieren seine Ausgestaltung und entsprechen darin wiederum einer gattungsübergreifend konventionalisierten Praxis. Sie sind – wie es die mediävistische Lyrik-Forschung konzeptuell vor allem für den Minnesang fruchtbar gemacht hat – einer ‚Ästhetik der Identität‘ (Lotman) verpflichtet.¹² Ihre Poetik beruht auf der variierenden Reformulierung von Vorgeprägtem, nicht aber auf dessen Transformation oder Überwindung – und es ist genau dieser Aspekt, der rezeptionsgeschichtlich divergierend bewertet wurde: Was im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert ein wesentlicher Bestandteil der Popularität Muskatbluts gewesen sein dürfte,¹³ steht in älterer und teils auch jüngerer Forschung in Spannung zum interpretatorischen Interesse an Differenzmerkmalen und Besonderheit. Die unterschiedliche Einordnung der Charakteristika des Korpus sagt somit weniger über die Qualität der Texte selbst aus als über die bemerkenswert alterierenden Qualitätskriterien verschiedener Phasen der Muskatblut-Rezeption.

10 Vgl. die Zusammenstellung der Belege samt Nachweis bei Kiepe-Willms: Die Spruchdichtungen Muskatbluts, S. 17–22. Vgl. zur Popularität Muskatbluts auch Schanze, S. 160; Kellermann: Zeitkritik, S. 443f.; Kellermann: Art. ‚Muskatblut‘, S. 447f.

11 Kiepe-Willms: Art. ‚Muskatblut‘, Sp. 818. Die Bemerkung bezieht sich hier auf Muskatbluts Sprache. Vgl. jüngst auch Kellermann: Art. ‚Muskatblut‘, S. 447: „[...] Originelles ist rar.“

12 Vgl. Lotman, S. 404–419, und dazu in der Minnesang-Forschung insb. Eikermann, S. 13–15; Egidi, S. 28f.; Rudolph, S. 42–45.

13 Vgl. in diesem Sinne Schanze, S. 160; Kiepe-Willms: Art. ‚Muskatblut‘, Sp. 819.

2 Zum methodischen Umgang mit Konventionalität

Wenn im aktuellen Sprachgebrauch Konventionalität und die Bezeichnung von Texten als konventionell negativ konnotiert sind, geht das damit einher, dass bei der Beurteilung von Kunstwerken vornehmlich das Abweichen und Übertreffen von Erwartung für interessant befunden werden und weniger, sie zu erfüllen. Jurij M. Lotman hat im Hinblick darauf den Terminus der ‚Ästhetik der Differenz‘ geprägt.¹⁴ Er umfasst aus produktionsästhetischer Perspektive künstlerische Arbeiten, die auf Regelverletzung basieren und zum Ziel haben, „eigene, originäre“ Ansätze zu verfolgen.¹⁵ In einer zwar schematischen, aber für Differenzierung durchaus offenen Unterscheidung grenzt Lotman davon Kunstwerke ab, „deren Strukturen vorher gegeben sind und bei denen die Erwartung der Zuhörer durch den ganzen Bau des Werkes bestätigt wird“.¹⁶ Dass für sie eine ‚Ästhetik der Identität‘ kennzeichnend ist, bedeute, dass in ihnen Wiederholung konstitutiven Charakter habe. Sie diene einerseits zur Identifizierbarkeit des Kunstwerks, habe andererseits aber gerade deshalb in den Akten des Wiederholens eine Vielfalt an Modi zur Folge, das Gleiche aufs Neue und damit anders darzustellen oder zu formulieren.¹⁷ Prägend sei diese Ästhetik, so der Literaturtheoretiker explizit, unter anderem für „die mittelalterliche Kunst“.¹⁸

Lotmans Begrifflichkeit auf die zur Diskussion stehenden Formen mittelhochdeutscher Lyrik zu applizieren, ist insofern produktiv, als sie das Verfahren, konventionalisierte Aufbauelemente variierend zu reformulieren, nicht als einen Mangel an Originalität perspektivierbar macht, sondern im Sinne eines kunstvollen Erfüllens von Erwartung mit ästhetischem Eigenwert. Zu relativieren gilt es hingegen den Begriff der Regel. So liegt etwa im Falle Muskatbluts weniger das Einhalten oder Brechen festgelegter Regeln vor – da vielfach die Instanz fraglich wäre, die sie aufgestellt hätte –, sondern vielmehr ein produktiver Umgang mit vorgeprägten Aussageelementen. Die Texte wiederholen konventionalisiertes und entfalten ihre Ästhetik *innerhalb* des Vorgangs, das Wiederholte auf je neue Weise zum Ausdruck zu bringen. Dass ihnen im Zuge dessen ein hohes Maß an Kon-

¹⁴ Lotman, S. 412. Rolf-Dietrich Keil übersetzt in der UTB-Ausgabe „Ästhetik der Gegenüberstellung“. „Ästhetik der Differenz“ ist jedoch gemäß Renate Lachmann die korrektere Übersetzung, vgl. Egidi 2002, S. 28, Anm. 83.

¹⁵ Lotman, S. 412f.

¹⁶ Ebd., S. 408.

¹⁷ Ebd., S. 410–412.

¹⁸ Ebd., S. 409.

ventionalität eigen sein kann, ist Bestandteil ihrer Poetik. Zwar mag das aus moderner Perspektive in Spannung zum Qualitätsempfinden stehen. Doch ist dieses, wie sich insbesondere für die ältere Muskatblut-Forschung postulieren lässt, maßgeblich an Texten ausgebildet, die einer Ästhetik der Differenz verpflichtet sind. Es droht, die Eigenlogik der Lieder nachgerade zu verfehlen. Sucht man ihre Funktionsweise und Funktionalität zu bestimmen, bedarf es eines analytischen Zugangs, der ihr Interesse am Umgang mit Konventionalisiertem als genau solches ernst nimmt und ihre Konventionalität folglich eigens als Interpretament auffasst.¹⁹

Die methodische Herausforderung im Umgang mit Texten, denen eine Ästhetik der Identität eigen ist, besteht darin, ihre literarischen Verfahren einerseits als allgemeine Partizipation an Gattungskonventionen zu perspektivieren, andererseits aber auch in ihrer konkreten Aktualisierung im Einzeltext beschreibbar zu machen. Zu reagieren gilt es auf die Frage, ob Texte, die einen hohen Grad an Konventionalität aufweisen, sich überhaupt in einem spezifischen Sinne analysieren lassen oder lediglich als Beispiele einer allgemeinen literarischen Praxis in den Blick geraten können. Eine Möglichkeit, die die Forschung hierbei vorgezeichnet hat, liegt im Ausweiten der Textanalyse hin auf übergeordnete kulturwissenschaftliche, literatur- oder mentalitätsgeschichtliche Fragestellungen. So hat etwa Karl Stackmann in seinem wegweisenden Beitrag zur Marienlyrik festgehalten, „bei der Beurteilung einer Literatur, der unser Originalitätsbegriff fremd war“, verlange „das einzelne Werk [...] eine Würdigung nicht nach dem Grad seiner Abhängigkeit von fremden Mustern, sondern nach seinem Beitrag zum Aufbau einer volkssprachlichen Literatur“.²⁰ Bezogen auf die Einzeltextanalyse bietet sich dadurch die Option, den Text weniger hinsichtlich seiner etwaigen Differenzleistung zu fokussieren, sondern vielmehr mit Blick auf die Exemplarität seiner literarischen Verfahren und ihrer pragmatischen Einbettung.

Ist die Analyse dementsprechend weniger darauf ausgerichtet zu fragen, was den Text von anderen abhebt, sondern *auf welche Weise* in ihm andernorts Vorprägtes aktualisiert wird, eröffnet sich aber auch, wie im Folgenden exemplifiziert werden soll, eine Möglichkeit der methodischen Herangehensweise, die dezidiert diesseits der literaturwissenschaftlichen Einzeltextanalyse anzusiedeln ist. Basiert ein Text, so die Hypothese, auf der variierenden Reformulierung konventionalisierter Aufbauelemente, lassen sich Wiederholung und Variation in ihrer konkreten Realisierung je verschieden als Strategie nachvollziehen, die

¹⁹ Mit Spannung erwarten lassen sich diesbezüglich die literaturwissenschaftlichen Publikationen des Kölner Graduiertenkollegs „Dynamiken der Konventionalität (400–1550)“ (Graduiertenkolleg 2212).

²⁰ Stackmann, S. 13.

Notwendigkeit oder gar Dringlichkeit einer Äußerung seiner Inhalte zu exponieren. Der Rückgriff auf etablierte Aussagemuster erweist sich als je spezifisch zu ermittelndes Verfahren, im Allgemeinen den Geltungsanspruch des Thematisierten zu markieren und im Besonderen durch seine konkrete Ausgestaltung spezifische Akzentuierungen umso deutlicher hervortreten zu lassen. Beidem in einer induktiven Einzeltextanalyse nachzugehen, vermag nicht nur, Aspekte des Konventionellen, die den Text charakterisieren, als Konstituenten einer übergeordneten Ästhetik der Identität zu bestimmen. Es ermöglicht auch, ihre Funktionsweise mit Blick auf das jeweilige *Movens*, etablierte Inhalte im konkreten Kommunikationsakt als besonders thematisierenswert darzustellen, je neu zu eruieren.

Im folgenden *close reading* eines Marienlieds von Muskatblut geschieht dies zum einen mit Blick auf ein spätmittelalterliches Korpus, das, wie beschrieben, bezeichnend ist für die Kontinuitäten der mittelhochdeutschen Lyrik und somit gleichsam für die Wirkmacht einer Ästhetik, die nicht auf einer Transformation und Überwindung von Vorgeprägtem basiert. Es fokussiert zum anderen eine Gattung, für die dies ihrerseits konstitutiv ist. In der Marienlyrik entfaltet der einzelne Text seine Funktionsweise in gesteigertem Maße im Kontext pragmatischer Anforderungen, die außerhalb seiner selbst liegen. Im Sprechen über und zu Maria verschränken sich literarische und religiöse Praxis auf eine Weise, in der die Wiederholung etablierter Aussageelemente die Legitimität des Sprechakts allererst begründet.²¹ Ihrer spezifischen Ausgestaltung nachzugehen, eignet sich deshalb besonders für die Untersuchung der literarischen Dynamiken im Rahmen einer Ästhetik der Identität.

3 Exemplarizität und Inklusivität im Marienlied

Muskatbluts Marienlied *Na lust reit ich* (Nr. 18 in der Zählung nach von Groote) gehört zu den fünf am meisten tradierten Texten des Sängers und stellt somit, mit einem Wort Frieder Schanzes, einen „Überlieferungsschlager“ dar.²² Es findet sich in der Kölner Muskatblut-Handschrift (a; Köln, Hist. Archiv der Stadt, Best. 7020 (W*) 8), dem Basler Codex, UB, Cod. O IV 28 (b), dem Liederbuch des Jakob Kebicz (c; München, BSB, Cgm 811) und der Kolmarer Liederhandschrift (k; München, BSB, Cgm 4997) in Gänze, zudem in variierender Fassung im späteren Heidel-

²¹ Vgl. hierzu ausführlich Stackmann.

²² Schanze, S. 179.

berger Codex, UB, Cpg 343 (c₁).²³ Eine einzelne Strophe ist einer Abschrift des *Apollonius von Tyrland* Heinrichs von Neustadt in einer Wiener Handschrift (v; Wien, ÖNB, Cod. 2886) als Widmungsgedicht vorangestellt. Wesentlichen Anteil an der Popularität dieser geistlichen Lyrik dürfte ihre pragmatische Einbettung und Adaptierbarkeit gehabt haben. Viele der Marienlieder Muskatbluts lassen eine Kontextualisierung im kirchlichen Festzyklus erkennen, und Gert Dicke hat für das mischsprachige Lied 13 gar eine Verwendung im Rahmen der vorreformatorischen Predigtradtion plausibel gemacht.²⁴ Solche potentiellen funktionalen Einbindungen sind bei der Analyse der literarischen Funktionsweisen folglich zwingend zu berücksichtigen. Gleichwohl gilt es zu zeigen, dass sich gerade deshalb auch auf textimmanenter Ebene produktiv literarische Verfahren und Strategien nachvollziehen lassen, die man im Sinne einer kunstvollen Erfüllung pragmatischer Anforderungen konzeptualisieren kann. Der Text lautet in der frühen Fassung nach a wie folgt:

- I Na lust reit ich, da freuwet mich
 die somer zit. der anger wyt
 stont lustlich getzeret.
 Da het die heide ir winter cleide
 getzogen abe, mit richen habe 5
 het si sich gemusieret.
 Min hertz gantz fol freuden was.
 ich sach die blümen knoppen,
 so cleyn was neren nit ein gras,
 an dem so hiengen tropfen, 10
 van suessem dau het sich die au
 gar lustlich ubertzogen
 mit lilien vnd mit rosen rot. uß sender not
 quam myn gemute. deß meyes gute
 hat mich noch nye bedrogen. 15
- II Schauwet, wie der walt gar manchfalt
 in grüne stat, ein yeklich blat
 na syner art gezynnet.
 Siet, wie daz ryß dreit hoen priß
 in meyes krafft, sin linder safft 5
 durch hartes holtz uß rynnnet.
 Schaut an, wie wunneclichen stat
 berg, heide vnd ouch der anger
 mit mancher lustiger sat.

23 Vgl. die Überlieferungsübersicht in: Muskatblut, S. 11–21.

24 Vgl. Dicke.

- daz felt ist worden swanger 10
 mit richer frucht manche liebe zucht,
 die vns der mey kan bringen
 mit liechten blümen wol gefar. die sonne clar
 gibt liechten schin. die vögelin
 schon in dem walde singen. 15
- III Secht, nu han ich gefreuwet mich
 der somer dage, nu fur ich clage,
 alle freuden sint mir entwichen²⁵.
 Ich han vertzert myn dag, uerhert
 na vngewyn, mit frechem synne. 5
 er ist mir na geslichen,
 Der mich kan machen bla.
 geluck hat mich bedrogen.
 myn heubt daz ist mir worden gra,
 myn ruck hat sich gebogen, 10
 myn wengelin smal sint worden fal,
 ich sirffel²⁶ uff der erden.
 myn augen sint mir worden rot. nu clage ich got,
 daz ich nye han gedienet schon
 Maria, der vil werden. 15
- IV Maria meit, bis myn geleit
 zu dynem kinde, mit worten linde
 solt mich, junffrau, vur treden!
 Setz dynen schilt, din barmung milt,
 junffrau, vur mich, daz bede ich dich, 5
 zart junffrau ussergeden!
 Sol ich faren in fremde lant?
 die weg sin mir vnkunde.
 dar vmb but, junffrau, mir din hant,
 las mich der myner sünde 10
 entgelden nicht. myn zuersicht
 han ich zu dir gesetzt.
 ayn dich kan ich nit komen hin, myn heubt gewin
 ist lutzel cleyn. hilff, junffrauwe reyne,
 daz ich nit werde geletzet! 15
- V Ich hab der welt²⁷ vmb krankes gelt
 gedienet lange mit myme gesange,
 nu muß ich van ir scheiden.

25 a: *entwichichen*.

26 Emendation nach k; a: *schiruel*; c: *siffel*.

27 Emendation nach c und k; a: *erwelt*.

Der clocken don wirt mir zu lon,	
eyn lynen cleit ist mir bereit,	5
die werelt muß ich uermeyden.	
O muter aller gnaden rich,	
wan wir sullen von hynnen,	
mit dyner helff van vns nit wich,	
almechtige keyserynne,	10
daz vnser sünde werde bekant,	
daz wir werden gespiset	
mit dem heiligen sacrament! an vnserm ent	
hab vns in hut, daz Muscaplut	
werde nymmer mer uerwiset!	15

Das Lied folgt einer eingängigen rhetorischen Struktur. Es beginnt mit zwei Strophen Natureingang, die durch den aus Minnereden bekannten Topos des Spazierausritts eingeleitet werden. Dabei wird die eingangs apostrophierte Freude durch die *somer zit* auf zahlreiche Naturerscheinungen bezogen, die mit den topischen Aspekten der Fülle und Pracht, Zierde, Farbvielfalt, Fruchtbarkeit, der Helligkeit und des Wohlklangs qualifiziert werden und auf synästhetische Weise die Äquivalenz zwischen der Freude des Sänger-Ichs und dem *wunneclichen, lustigen, lieben* Zustand der Natur akzentuieren. In der dritten Strophe folgt mit der bemerkenswerten Parallelisierung von *nu han ich gefreuwet mich* und *nu fur ich clage* (V. 1f.) der Bruch mit der Freude. Anhand des prägnant eingesetzten Alterstopos und in Variation der im Minnesang topischen Struktur, dass sich die Differenz zwischen Ich und Jahreszeitimplikationen aus der fehlenden Respon- sion der Minnedame speisen, erscheinen Lage des Ichs und Zustand der Natur nun in einem maximalen Kontrast von Blüte und Verfall, den der Text wiederum visuell ausgestaltet: Statt roten Rosen und grünem Wald wird hier ein gebläutes Ich mit grauem Haupt, fahlen Wangen und roten Augen imaginiert.²⁸ Es ist der Sünde verfallen, hat den Teufel im Nacken und zeigt sich – statt, wie es am Ende von Strophe I hieß, noch nie vom Mai *bedrogen* worden zu sein (V. 15) – *bedrogen* von den kontingenten Wechselspielen des Schicksals (III,8). Die dadurch entstandene Leerstelle wird am Ende der Strophe als mangelnder Dienst an Maria gedeutet, der der Rest des Liedes gewidmet ist.

Die Strophen IV und V haben Gebetscharakter und erfüllen in hochgradig exemplarischer Weise zentrale Funktionen der Marienlyrik: Sie betonen das Heilsbedürfnis des einzelnen Menschen, der im Diesseits auf die „Vorsorge für das

²⁸ Vgl. zur Inszeniertheit der Ich-Position in dieser Strophe auch die knappe Bemerkung bei Kerth, S. 63.

Schicksal der Seele im Jenseits²⁹ aus zu sein hat, und perspektivieren Maria in ihrer Doppelgestalt von *junffrau* und *keyserynne* als *mediatrix*, deren *schilt* (IV,4) und *hant* (IV,9) gesucht werden, um *zuuersicht* (IV,11) zu gewinnen. Im Ausdruck „der existenziellen Angewiesenheit des Menschen“³⁰ auf Maria spricht das Ich maximal inklusiv und stellt in der letzten Strophe schließlich sein bisheriges Singen *vmb krankes gelt* (V,1) als einen Dienst an der Welt dar, der dem, wie es in Strophe III hieß, bisher vermiedenen Dienst an Maria pointiert kontrastiv entgegengesetzt wird. Die Ausrichtung auf Maria wird somit nicht nur performativ ein- und, so die Argumentationslogik, nachgeholt, sondern gleichsam implizit als literarische Praxis legitimiert. Geht man von einer Kontextualisierung des Liedes im Rahmen religiöser Praxis aus, spiegelt sich dies an seinem Ende darin, dass Pragmatizität als eigentliches Movens der literarischen Rede in den Blick gerät: Indem es nicht auf *krankes gelt*, sondern auf die Artikulation von Heilsbedürftigkeit ausgerichtet ist, nobilitiert das einzelne Marienlied die Marienlyrik im Allgemeinen.

Es dürfte evident sein, dass das Lied rhetorisch versiert auf eine Vielzahl an Topoi und konventionalisierter Gedankenfiguren zurückgreift, um im Verlauf ihrer Iteration gleichsam die Notwendigkeit einer iterativen Hinwendung zu Maria zu demonstrieren. Seine Variationsleistung liegt in einer kontrastiven Kombination von Natureingang, Alterstopos und Hinwendung an Maria als *mediatrix*, die gleichsam konventionalisierte Elemente unterschiedlicher Gattungen engführt. Wenn dabei rhetorische Überraschungseffekte erzielt werden, ist dies jedoch nicht darauf ausgerichtet, auf Aussageebene Erwartungen zu unterlaufen. Im Gegenteil: Dem Text gelingt es, in der Variation des Vorgeprägten, zentralen Funktionen der Marienlyrik umso pointierter nachzukommen. Diesem makrostrukturellen Verfahren arbeiten mikrostrukturell mehrere Akzentuierungen und Nuancierungen in der Aktualisierung der Topik zu. Drei Aspekte sind dabei hervorzuheben:

1. Der lange Natureingang ist durchsetzt mit Lexik und Formulierungen, die andernorts konventionalisierte Bestandteile der Metaphorik und Allegorik des Marienlobs sind. Die Benennung von Tau (I,11) und Sonne (II, 13), die Zuschreibung von *hoem priß* (II,4), das Bild der Schwangerschaft (II,10), die *frucht* (II,11), der Aspekt des *liechten* (II,13 und 14) usw. sind topische Elemente literarischer Marienbeschreibungen und begegnen auch im Muskatblut-Korpus allesamt rekurrent und sogar häufiger im Rahmen der Marienlieder. Es lässt sich nun fragen, ob sich der Text die ohnehin gattungsinterferenzial gegebene

²⁹ Stackmann, S. 10.

³⁰ Ebd., S. 31.

Überschneidung von Natureingang und Bildlichkeit des Marienlobs rhetorisch zunutze macht. Dafür kommt es wesentlich auf die pragmatische Einbettung des Gesungenen an. Setzt man eine ‚neutrale‘ Kontextualisierung an, liegt die rhetorische Pointe des Liedverlaufs im unvermittelten Kippen der Freude in Klage, der prachtvollen Fülle in Mangel. Geht man jedoch von einem Kontext aus, in dem der geistliche Schwerpunkt des Liedes das zu Erwartende darstellt, dürfte das Überraschungsmoment vielmehr im langen Retardieren der Nennung Marias und dem somit bis zur Liedmitte aufgeschobenen Einholen der Erwartung liegen. Hierbei würde das Beobachtete insofern signifikant, als die vielfache Verwendung von Lexik, die topisch für das Marienlob ist, ohne sie auf Maria zu beziehen, der Retardation im Sinne eines Spannungsaufbaus zuarbeitet. Die Elemente der Naturbeschreibung stehen nicht im allegorischen Sinne für etwas anderes, erfüllen litteraliter einzig das Bedürfnis *Na lust* des Ich (I,1) und können somit rekursiv in gesteigertem Maße für seine ursprüngliche Diesseitsorientierung stehen, die am Ende des Liedes als Verführung abqualifiziert wird.

2. Ein prägnantes Mittel, um den scharfen Kontrast der Lage des Ichs in der dritten gegenüber der ersten und zweiten Strophe zu illustrieren, sind die verwendeten *verba movendi*: Während die Naturbeschreibung durch den Spazierausritt-Topos wortwörtlich mobilisiert wird, *sirffelt*, also schlurft bzw. kriecht das Ich der dritten Strophe *uff der erden* (V. 12),³¹ ist gekrümmt und matt (V. 10f.). Vor diesem Hintergrund gewinnen die Frage der vierten Strophe, ob das Ich *in fremde lant* fahren solle (V. 7), und die Feststellung der fünften Strophe, nun von der Erde *scheiden* zu müssen (V. 3), an Virulenz. Sie lassen eine wichtige Akzentuierung von Maria als Mittlerin zwischen Diesseits und Jenseits erkennen: Wenn das Ich Maria bittet, ihm die Hand zu reichen, damit es *hin komen* kann und nicht *geletzet* – also gehindert, gehemmt, zurückgelassen – wird (IV,13 und 15), dann wird sie hier im Wortsinn als Bewegerin inszeniert. Das *Movens* des anfänglichen Ist-Zustandes, *Na lust* auszureiten (I,1), und das *Movens* des finalen Soll-Zustands, Hilfe dabei zu bekommen, dass *wir sullen von hynnen* (V,8), sind durch die Bewegungsverbren pointiert kontrastiert, und der Beweggrund, Maria anzurufen, korrespondiert mit ihrer Stilisierung als Instanz, die einen wiederum zu einer zuversichtlichen Jenseitsorientierung zu bewegen vermag.

³¹ Dies allerdings nach den Textfassungen der Handschriften c und k. Das in a überlieferte *schiruel* ist schwer verständlich. Vgl. die Spekulationen von Grootes in: Lieder Muskatblut's, S. 282.

3. Der inklusive Charakter der Ich-Position in der zweiten Liedhälfte ist in Relation mit den Ansprachen an die Rezipierenden in der ersten zu sehen. Nachdem das Ich in der ersten Strophe angibt, dass es das Blühen der Natur *sach* (V. 8), folgt in der zweiten Strophe mit den Anaphern *Schauwet* (V. 1), *Siet* (V. 4) und *Schaut* (V. 7), deren Nennung mit dem signifikanten Wechsel des Textes ins Präsens einhergeht, die dreifache Aufforderung, sich das Beschriebene selbst vor Augen zu führen. Das Sänger-Ich inkludiert die Rezipierenden in die imaginative Anschauung der Sommerpracht, in der es sich selbst kontextualisiert hat. Es variiert dadurch die etwa im Minnesang etablierte Figur, dass die textinterne Thematisierung von Freude mit der performativen Funktion des Singens, Freude auszulösen, korrespondiert. Rhetorisch bemerkenswert steht dies im Verhältnis dazu, dass die Eingangsfeststellung der dritten Strophe, nach der Freude nun zu klagen (V. 1f.), ebenfalls mit dem Imperativ *Secht* eingeleitet wird. Dadurch wird performativ parallelisiert, was inhaltlich divergiert: Statt zur visuellen Veranschaulichung fordert das *Secht* zur mitleidigen Einsicht in die Vergänglichkeit des Hiesigen und die Vergeblichkeit der Ausrichtung darauf aus, einer Einsicht, in der das Ich paradigmatisch für die *conditio humana* steht. Die Pointe liegt darin, dass im Zuge der auf Kontrast ausgelegten Argumentation sich die Inklusion der Angesprochenen gleichsam bruchlos fortsetzt, da das *Secht* als eine Einsicht in Allgemeingültiges durchaus auch reflexiven Charakter hat. Wenn das Ich in der Folge die Heilsbedürftigkeit von sich als einzelner Mensch akzentuiert, um am Ende im gänzlich inklusiven Wir eine Bitte an Maria für alle Menschen zu formulieren, so wohnt der Ich-Position schließlich maximale Exemplarizität inne. Parallel zur rhetorischen Strategie des Kontrasts lässt sich somit das kontinuierlich entfaltete Verfahren nachvollziehen, den spezifischen Perspektivwechsel von der Natur zur Natur des Menschen durch Figuren der Inklusion im Sinne einer allgemeingültigen Notwendigkeit der Umorientierung vom Diesseits auf das Jenseits hin zu formulieren.

Diese ethisch-moralisch ausgerichtete, persuasive Strategie des Textes, der insofern als exemplarisch für die Marienlyrik gelten kann, als dass er selbst auf Exemplarizität hin angelegt ist, macht deutlich, wie sehr Funktionalität und Verfahren des Liedes interagieren: Komplementär dazu, dass das Ich keine spezifisch-distinktive, sondern eine inklusiv-verallgemeinerbare Position artikuliert, bestehen die Mittel ihrer Ausgestaltung nicht in der Abweichung, sondern im Rückgriff auf konventionalisierte rhetorische Aufbauelemente und Aussagemuster. Nimmt man die beobachteten Aspekte zusammen, zeigt sich dabei, dass im Liedverlauf dem Perspektivwechsel von Diesseits- auf Jenseitsorientierung – und damit auch dem Wechsel von ästhetischer Erfahrung zu ethischer Haltung –

mehrere rhetorische Strategien und Stilmittel zuarbeiten, die seine Notwendigkeit und seine Möglichkeit gleichermaßen exponieren. Notwendig erscheint das Bewusstsein für die eigene Heilsbedürftigkeit, da sich die Dynamik des freudvollen Respondierens auf freudvolle Sommertage als Immobilität angesichts der eigenen Vergänglichkeit und Sündenanfälligkeit herausstellt. Möglich erscheint die akzentuierte Umkehr, da von Maria *geleit* (IV,1) erbeten werden kann und von ihr als *mediatrix* Hilfe auf dem Weg von *hymnen* (V,8) zu erhoffen ist.

Die anhand der Gegenüberstellung von Dynamik und Statik, Fülle und Mangel, Blüte und Verfall sowie spezifischer Jahreszeit und allgemeiner Heilsbedürftigkeit rhetorisch vielschichtig ausgestaltete Kontrastierung geht auf performativer Ebene mit Strategien der Retardation und Inklusion einher. Erstens korrespondiert die Ausführlichkeit des Natureingangs in der Beschreibung der *somer dage* (III,2) mit der den Alterstopos einleitenden Wendung, *myn dag uerhert* zu haben (III,4), sowie der Feststellung der Schlusstrophe, *lange* im Dienst der Welt gestanden zu sein (V,2). Das plausibilisiert die zeitlich dimensionierte Dringlichkeit einer Abkehr vom Diesseitigen, dessen umfangreiche Deskription zudem mit Lexik durchsetzt ist, die im Rahmen von Marienlyrik auch im Zusammenhang mit der Marienbeschreibung selbst erwartbar wären. Zweitens zielen die regelmäßigen Ansprachen an die Rezipierenden in der ersten sowie die Inklusivität der Ich-Position in der zweiten Liedhälfte darauf ab, diese Dringlichkeit als eine grundsätzlich gegebene ins Bewusstsein zu rufen. In der Darstellung seiner Umkehr von Diesseits- zu Jenseitsorientierung, von einstigem Singen *vmb krankes gelt* zu aktuellem Gebet an Maria exemplifiziert sich das Ich, um am Ende im Plural die gütige Aufnahme *an vnserm ent* (V,13) für alle Menschen zu erbitten. Dass es dabei implizit auch die literarische Praxis des Marienliedes legitimiert, demonstriert schließlich die konstitutive Verschränkung der Exemplarität des Sprechakts auf der einen mit der Aktualisierung konventionalisierter literarischer Mittel zu seiner Ausgestaltung auf der anderen Seite.

Wenn dieser Dynamik in einem induktiv angelegten *close reading* nachgegangen wurde, so geschah dies, um zu exemplifizieren, dass die literaturwissenschaftliche Einzeltextanalyse auch im Falle solcher Texte produktiv zu sein vermag, deren Funktionsweise sich innerhalb einer Ästhetik der Identität entfaltet. Die Analyse verfolgte hingegen nicht das Anliegen, das Muskatblut-Korpus als ein bisher von der Forschung zu sehr missachtetes aufzuwerten. Statt zu demonstrieren, dass bei präziser Lektüre doch signifikante Differenzmerkmale ersichtlich werden, die die Lieder auch nach modernen Qualitätskriterien interessant erscheinen ließen, lag den vorangehenden Überlegungen die Überzeugung zugrunde, dass es in lyriktheoretischer Hinsicht vermehrt Alternativen zu interpretatorischen Vorgehen bedarf, die die Spezifität oder Originalität ihres Gegenstands zu ermitteln suchen. Nimmt man die Poetik der Texte im Sinne der

Alterität ernst, lassen sich – so sollte gezeigt werden – mit Blick auf ein Korpus wie dasjenige Muskatbluts die Kategorien der Konventionalität und Originalität mitnichten, dem modernen Verständnis entsprechend, wertend gegenüberstellen. Vielmehr gilt es, das Interesse der Texte an Konventionalisiertem und ihre poetischen Verfahren im Umgang damit eigens als Untersuchungsgegenstand zu verstehen.

Literaturverzeichnis

- von Ammon, Frieder: „Muskatplüts Hofton ist hier unbekannt.“ Marcel Beyer, das Mittelalter und die Germanistik. In: Marcel Beyer. Perspektiven auf Autor und Werk. Hg. von Christian Klein. Stuttgart 2018 (Kontemporär 1), S. 49–62.
- Beutin, Wolfgang: Jan Hus und die hussitische Reformation in Oswalds Lied Kl 27 sowie Muskatplüts Lied *Man zelt virtzen hondert jar* – mit einem Blick auf die deutsche und tschechische Hus-Rezeption in sechs Jahrhunderten. In: Von Heiligen, Rittern und Narren. Mediävistische Studien für Hans-Joachim Behr zum 65. Geburtstag. Hg. von Ingrid Bennewitz, Wiebke Ohlendorf. Wiesbaden 2014, S. 63–76.
- Beyer, Marcel: Muskatblut, Muskatblüt. Mit Erstübersetzungen von Tristan Marquardt. Heidelberg 2016 (Zwiesprachen).
- Brunner, Horst: Formgeschichte der Sangspruchdichtung des 12. bis 15. Jahrhunderts. Wiesbaden 2013 (Imagines medii aevi 34).
- Buschinger, Danielle: Die Zwei-Schwerter-Lehre, die Hussitenfrage und die Ständelehre von Frauenlob bis zu Oswald von Wolkenstein. In: Sangspruchdichtung zwischen Reinmar von Zweter, Oswald von Wolkenstein und Michel Beheim. Hg. von Horst Brunner, Freimut Löser unter redaktioneller Mitarbeit von Janina Franzke. Wiesbaden 2017 (Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 21), S. 349–361.
- Dicke, Gert: Ein Muskatplüt als Kirchenlied? Zum Gebrauchsspektrum eines geistlichen meisterlichen Liedes im Kontext der Predigt. In: Maria in Hymnus und Sequenz. Interdisziplinäre mediävistische Perspektiven. Hg. von Eva Rothenberger, Lydia Wegener. Berlin, Boston 2017 (Liturgie und Volkssprache 1), S. 233–264.
- Die Lieder Muskatbluts. Hg. von Jens Haustein und Eva Willms (in Vorbereitung).
- Edelmann-Ginkel, Alwine: Das Loblied auf Maria im Meistersang. Versuch einer Typendifferenzierung auf der Basis spätmittelalterlicher Bedingtheiten und Wandlungsprozesse. Göppingen 1978 (GAG 248).
- Egidi, Margreth: Höfische Liebe: Entwürfe der Sangspruchdichtung. Literarische Verfahrensweisen von Reinmar von Zweter bis Frauenlob. Heidelberg 2002 (GRM. Beiheft 17).
- Eikelmann, Manfred: Denkformen im Minnesang. Untersuchungen zu Aufbau, Erkenntnisleistung und Anwendungsgeschichte konditionaler Strukturmuster des Minnesangs bis um 1300. Tübingen 1988 (Hermaea N.F. 54).
- Goheen, Jutta: Mittelalterliche Liebeslyrik von Neidhart von Reuental bis zu Oswald von Wolkenstein. Eine Stilkritik. Berlin 1984 (Philologische Studien und Quellen 110).
- Hohmann, Stefan: Friedenskonzepte: Die Thematik des Friedens in der deutschsprachigen politischen Lyrik des Mittelalters. Köln, Weimar, Wien 1992 (Ordo 3).

- Kerth, Sonja: *myn heubt daz ist mir worden gra / myn ruck hat sich gebogen*. Alter(n) in der Sangspruchdichtung von Reinmar von Zweter bis Michel Beheim. In: Sangspruchdichtung zwischen Reinmar von Zweter, Oswald von Wolkenstein und Michel Beheim. Hg. von Horst Brunner und Freimut Löser unter redaktioneller Mitarbeit von Janina Franzke. Wiesbaden 2017 (Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 21), S. 59–72.
- Kellermann, Karina: *ach Musgaplut / wie seer hastu gelogen!* Lügendichtung als Zeitkritik. In: List, Lüge, Täuschung. Hg. von Corinna Laude, Ellen Schindler-Horst. Bielefeld 2005 (Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 52), S. 334–346.
- Kellermann, Karina: Vom Spiel mit den Normen zur Normierung. Die narrative Konstruktion von Gegenwelten in Zeitklage und politischer Polemik des Spätmittelalters. In: Text und Normativität im deutschen Mittelalter. XX. Anglo-German Colloquium. Hg. von Elke Brüggem u. a. Berlin, Boston 2012, S. 353–368.
- Kellermann, Karina: Zeitkritik bei Muskatblut. In: Sangspruchdichtung zwischen Reinmar von Zweter, Oswald von Wolkenstein und Michel Beheim. Hg. von Horst Brunner, Freimut Löser unter redaktioneller Mitarbeit von Janina Franzke. Wiesbaden 2017 (Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 21), S. 443–453.
- Kellermann, Karina: Art. ‚Muskatblut‘. In: Sangspruch/Spruchsang. Ein Handbuch. Hg. von Dorothea Klein, Jens Hausteil, Horst Brunner in Verbindung mit Holger Runow. Berlin, Boston 2019, S. 440–448.
- Kiepe-Willms, Eva: Die Spruchdichtungen Muskatbluts. Vorstudien zu einer kritischen Ausgabe. München 1976 (MTU 58).
- Kiepe-Willms, Eva: Art. ‚Muskatblut‘. In: VL² 6 (1987), Sp. 816–821.
- Leitzmann, Albert: Bemerkungen zu den spätmhd. Lyrikern. In: PBB 44 (1920), S. 301–311. Lieder Muskatblut's. Hg. von Eberhard von Groote. Köln 1852.
- Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. Übersetzt von Rolf-Dietrich Keil. 4., unveränderte Auflage. München 1993 (UTB 103).
- Müller, Ulrich: Untersuchungen zur politischen Lyrik des deutschen Mittelalters. Göppingen 1974 (GAG 55/56).
- Muskatblut. Abbildungen zur Überlieferung: Die Kölner Handschrift und die Melodie-Überlieferung. Hg. von Eva Kiepe-Willms. Melodie-Teil bearbeitet von Horst Brunner. Göppingen 1987 (Litterae 98).
- Petzsch, Christoph: Zu Muskatblüt. In: Archiv für Musikwissenschaft 33 (1976), S. 309–313.
- Petzsch, Christoph: Muskatblüt – Vater und Sohn? Zur Lebenserwartung im Mittelalter. In: ZfdPh 96 (1977), S. 433–436.
- Petzsch, Christoph: Muskatblüt Nr. 62 und Michel Beheim Nr. 250. Zum uneigentlichen Sprechen im Spätmittelalter. In: Euphorion 76 (1982), S. 275–294.
- Rettelbach, Johannes: Variation – Derivation – Imitation. Untersuchungen zu den Tönen der Sangspruchdichter und Meistersinger. Tübingen 1993 (Frühe Neuzeit 14).
- Robertshaw, Alan: Reimpublizistik und Lieddichtung am Konstanzer Konzil. Zum historisch-politischen Gedicht des Spätmittelalters. In: Lied im deutschen Mittelalter. Überlieferung, Typen, Gebrauch. Chiemsee-Colloquium 1991. Hg. von Cyril Edwards, Ernst Hellgardt, Norbert H. Ott. Tübingen 1996, S. 245–256.
- Rudolph, Alexander: Die Variationskunst im Minnesang. Studien am Beispiel Heinrichs von Rugge. Berlin, Boston 2018 (Deutsche Literatur. Studien und Quellen 28).
- Schanze, Frieder: Meisterliche Liedkunst zwischen Heinrich von Mügeln und Hans Sachs. Bd. 1: Untersuchungen. München, Zürich 1983 (MTU 82).

- Schnell, Rüdiger: Lateinische und volkssprachliche Vorstellungen. Zwei Fallbeispiele (Nationsbewußtsein; Königswahl). In: Latein und Volkssprache im deutschen Mittelalter, 1100–1500. Regensburger Colloquium 1988. Hg. von Nikolaus Henkel, Nigel F. Palmer. Tübingen 1992, S. 123–141.
- Siller, Max: Toleranz und Intoleranz in der deutschen Literatur des Spätmittelalters. In: *Earthly and Spiritual Pleasures in Medieval Life, Literature, Art, and Music. In Memory of Ulrich Müller*. Hg. von Sibylle Anna Bierhals Jefferis. Göttingen 2014 (GAG 779), S. 339–364.
- Stackmann, Karl: Magd und Königin. In: *Karl Stackmann: Frauenlob, Heinrich von Mügeln und ihre Nachfolger*. Hg. von Jens Haustein. Göttingen 2002, S. 9–33 [zuerst 1988].
- Thum, Bernd: Die ‚Wahrheit‘ der Publizisten und die ‚Wahrheit‘ im Recht. Zum Aufbau gesellschaftlicher Wirklichkeit im späteren Mittelalter. In: *De poeticis medii aevi quaestiones. Käte Hamburger zum 85. Geburtstag*. Hg. von Jürgen Kühnel, Hans-Dieter Mück, Ulrich Müller. Göttingen 1981 (GAG 335), S. 147–207.

Johannes Janota

Kanonische Texte in poetischer Form

Zur Versifikation von Evangelienabschnitten im Berliner Hans Sachs-Autograph

Bekanntlich steht ab der Reformation die Versifikation ausgewählter Bibeltexte im Zentrum des Meistersongs. In bislang ungezählter Anzahl wurden die Bücher der beiden Bibeln vom Buch Genesis bis zur Apokalypse ausschnittsweise, in der Addition der bearbeiteten Abschnitte teilweise sogar mehr oder minder vollständig, in ausgewählten Episoden (etwa die Geburtsgeschichte Jesu nach dem Lukas-Evangelium) auch mehr- und vielfach in die Form von Meisterliedern gegossen.¹ Durch diese Häufung entstand ein eigener Liedtyp der textnahen Bibelversifikation, der dem zu Beginn der Reformationszeit um 1520 merklich lahmen Meistersong zu neuer Lebenskraft verhalf. Die entscheidende Weichenstellung zu diesem Aufschwung erfolgte durch Hans Sachs, der nach seiner Wendung zur Reformation² ab 1526 als erster Meistersinger des neuen Zeitalters mit Bibelversifikationen in Meistertönen begann.³ Auslöser und Grundlage für diese Neuausrichtung war Martin Luthers Bibelübersetzung (ab 1522), die dem Meistersong mit dem Liedtyp der textnahen Bibelversifikation als Instrument der volkssprachlichen, auf dem Bibeltext basierenden Glaubensverkündigung zu neuer, langdauernder Legitimation verhalf.⁴

Diesen eindeutigen Sachverhalt können auch die Bibelversifikationen nicht in Frage stellen, die von Sangspruchdichtern und vorreformatorischen Meistersingern überliefert sind. Dagegen sprechen bereits die Zahlenverhältnisse: Seit

1 Vgl. dazu das Verzeichnis der Bibelstellen in: RSM 16, S. 261–330. Die textnahen Versifikationen (aus dem älteren und jüngeren Teil des Repertoriums) sind mit einem Asteriskus (*) gekennzeichnet. Die Liedsiglen entsprechen nachfolgend dem Repertorium.

2 1523 legte Hans Sachs mit seinem Meisterlied ‚Die Nachtigall‘ und besonders mit dem im selben Jahr gedruckten Spruchgedicht ‚Die Wittenbergisch Nachtigall‘ ein offenes Bekenntnis zu Luthers Lehre ab.

3 Im selben Jahr veröffentlichte Hans Sachs eine Flugschrift mit 13 Psalmliedern, denen kein Meisterton zugrunde liegt. Sie dürften von Martin Luthers sieben Psalmliedern angeregt worden sein, die mit einer Ausnahme (1526) 1523/24 gedruckt vorlagen. In Luthers Spuren wandelte Sachs zuvor schon, als er 1525 acht Kirchenlieder (*Etliche geystliche in der schrift* [‚Bibel‘] *gegrünte* [‚gegründete‘] *lieder für die layen zu singen*) als Flugschrift bei Jobst Gutknecht in Nürnberg, dem Drucker des ‚Achtliederbuchs‘, herausbrachte. Darüber hinaus wurde Hans Sachs als Kirchenlieddichter nicht mehr tätig, sondern wandte sich ab 1526 wieder dem Meistersong zu. Vgl. dazu Brunner: ...*das Reich*, S. 336–349, zu den Psalmliedern S. 340–342 und Brunner: Luther, S. 255 f.

4 Vgl. dazu insgesamt Brunner: Meistersong.

dem dreizehnten Jahrhundert sind nur an die 90 Versifikationen bekannt, von denen zudem knapp 70 auf Michel Beheim, den letzten professionellen Spruchsänger, entfallen, der trotz seines imposanten Œuvres ohne erkennbaren Einfluss auf den Meistergesang blieb. Lediglich 23 Versifikationen anderer Dichter bilden ein kaum wahrnehmbares Rinnsal, das zum breiten Strom der Sangsprüche und frühen Meisterlieder nicht nennenswert beiträgt. Zurecht stellte daher Burghart Wachinger fest, dass es die Bibelversifikation als festen Liedtyp erst seit der Reformation gibt.⁵

Dennoch zeigte bereits der frühe Hans Sachs thematisches Interesse an Bibelversifikationen, der in seiner ersten autographen Meisterliedersammlung von 1517/18, dem Berliner Autograph (Berlin, SBB, mgq 414),⁶ nicht weniger als zehn Texte dieser Art aufgezeichnet hat, die vom RSM als textnahe eingestuft werden und die noch nicht unter reformatorischem Einfluss stehen.⁷ Von den 23 vorreformatorischen Versifikationen wird somit annähernd die Hälfte (nämlich 43,5%) durch Hans Sachs überliefert. Dahinter steht vielleicht eine Vorliebe der Nürnberger Meistersinger, denn mit den Ton- bzw. Textautoren Konrad Nachtigall, Hans Folz und Lienhard Nunnenbeck (der Sachs im Meistergesang unterrichtete) führen fünf der zehn Versifikationen im Sachs-Autograph unmittelbar nach Nürnberg.⁸ Allerdings hat Sachs nicht gezielt nach Bibelversifikationen gefahndet, vielmehr sind sie Teil der verschiedenen Autor- und Tönesammlungen (Nunnenbeck, Regenbogen, Marnier, Folz) innerhalb seines Autographs. Dennoch lässt sich fragen, ob Hans Sachs bereits vor der Reformation von den Meistersingern seiner Heimatstadt, aber auch von der ihm darüber hinaus zugänglichen Sangspruch- und frühen Meisterliedtradition Anregungen für die eigenen Bibelversifikationen als Ausdruck seines Bekenntnisses zur Reformation erhalten hat. Dabei kann die kritische Auseinandersetzung mit dem Repertoire seiner Sammlung von 1517/18 bei Hans Sachs zu einer Anlehnung an tradierte Muster wie zur Ablehnung bestimmter Ausprägungen geführt haben. Auf jeden Fall vermitteln aber die Aufzeichnungen im Sachs-Autograph einen differenzierten Einblick in

5 Vgl. Wachinger: Michel Beheim. Zitiert nach dem ergänzten Wiederabdruck in Wachinger: Lieder, S. 363–393, hierzu S. 387: „Als festen Typ gibt es die Bibelversifikation außer bei Beheim nur im nachreformatorischen Meistergesang, wo die Lutherbibel zur verbindlichen Grundlage der reinen Lehre geworden war und beim Liedvortrag von den Merkern hinterm Vorhang zur Kontrolle mitgelesen wurde.“

6 Vgl. RSM 1, S. 84–86.

7 Gleichzeitig dokumentiert diese Sammlung, die Sachs mit eigenen Liedern eröffnete, dass er als Autor in diesem Bereich vor der Reformation nicht produktiv wurde.

8 Für die 5 anderen Lieder lässt sich keine Nürnberger Provenienz sichern. Insgesamt hat Hans Sachs in seinem Autograph folgende zehn Bibelversifikationen aufgezeichnet: ¹Marn/7/572, ¹Frau/23/6b, ¹Regb/4/651–653, ¹NachtK/8/1, ¹Folz/33b und 132, ¹Nun/20 und 26.

die unterschiedlichen Gestaltungsweisen und in die Spezifik der vorreformatorischen Bibelversifikationen, die dann den reformatorischen Zuschnitt der Versifikationen genauer erkennen lassen, die Hans Sachs zwischen 1526 und 1567 vorgelegt hat.⁹

Da sich Sachs bei seinen Versifikationen um eine besondere Nähe zur Luther-Übersetzung als seiner Textvorlage bemüht, muss der Aspekt der Textnähe ein leitendes Kriterium bei der Analyse der zehn Aufzeichnungen im frühen Sachs-Autograph sein. Sollten sich nämlich Unterschiede in der intendierten Textnähe¹⁰ ergeben, dann läge hier ein aufschlussreiches Merkmal bei der Unterscheidung zwischen vor- und nachreformatorischen Versifikationen vor. Im Zusammenhang mit Bibelversifikationen unterliegt der Begriff der Textnähe allerdings deutlichen Einschränkungen. Darauf weist bereits das Lexem ‚-nahe‘ in der Kennzeichnung „textnahe“, mit der das RSM stillschweigend operiert.¹¹ Es stellt in Rechnung, dass eine wortgetreue Wiedergabe des Bibeltextes im Rahmen komplizierter Strophenformen unmöglich ist. Angesichts der formalen Herausforderungen der Meisterliedtöne muss man hier größere Lizenzen bei syntaktischen Veränderungen, bei Füllwörtern und -versen einräumen, wenn der Begriff der Textnähe nutzbringend gebraucht werden soll. Von diesen weitgehend bedeutungsneutralen Lizenzen abzugrenzen sind die Fälle, die nicht auf eine textnahe, sondern bloß paraphrasierende Versifikation zielen, die in eine bibelnahe Versifikation erklärende oder deutende Zusätze inserieren, die den versifizierten Bibeltext mit Autortexten rahmen u. a.m. Diese Fälle, bei denen die Versifikation nach Art der Predigt- und der Traktatliteratur oder der Plenarien mit einem deutenden Netz überzogen sind, erfüllen – anders als vom RSM gesehen – nicht das Kriterium der Textnähe, die nur für solche Versifikationen gelten soll, die sich von deutenden und das Verstehen lenkenden Autortexten (weitgehend) freihalten oder aber beide Ebenen strikt trennen. Diese Abgrenzung versteht sich nicht als Werturteil über das Unvermögen, eine Bibelstelle textnahe zu versifizieren, sondern als Hinweise auf andere Textfunktionen der Versifikation.

⁹ Die erste im RSM gebuchte Versifikation (²S/111) stammt von 1526, die letzte (²S/6091 A) ist auf den 08.12.1567 datiert.

¹⁰ Bei den vorreformatorischen Versifikationen kann allerdings nur allgemein auf die Vulgata zurückgegriffen werden, weil wir – außer vereinzelt bei Michel Beheim – bislang keine konkreten Vorlagen kennen. Man wird dazu vor allem die vielen noch unerschlossenen Plenarien wie die nach wie vor schwer überschaubaren Predigt- und Traktatliteratur gezielt durchsuchen müssen. Zu den Plenarien vgl. Reinitzer, Schwencke, Sp. 737–763 und den Art. ‚Plenarien [Korr./Nachtr.]‘. In: VL² 11 (2004), Sp. 1249 (Nachträge und weitere Verweise).

¹¹ RSM 16, S. 261.

Innerhalb des Berliner Autographs verhindert bei zwei siebenstrophigen Versifikationen bereits der Typ des Glossenliedes den Anspruch auf Textnähe.¹² Die beiden Anonyma (¹Marn/7/572 und ¹Regb/4/651) zitieren wortweise in Latein den Prolog des Johannes-Evangeliums (Joh 1,1–14) und paraphrasieren oder kommentieren ihn auf Deutsch. Das Verfahren zeigt bereits der erste Stollen des Aufgesangs in ¹Marn/7/572 (V. 1–6; Hervorhebungen hier und in den nachfolgenden Textzitatzen von mir):

In principio sing ich hi
erat verbum da pey
 im anefang lob wort was ye
 pey Got hoch in der jerarchey
et verbum erat wol betracht
aput [D]eum mit suessem hal

5

In vorreformatorischer Zeit schuf dieser Liedtyp die Möglichkeit, den approbierten lateinischen Bibeltext mit einer deutschsprachigen Versifikation zu kombinieren. Dieses Verfahren wurde aber hinfällig, als Luthers Bibelübersetzung den Rang eines gültigen Textes einnahm. Es diente auch Hans Sachs nicht als Muster für seine Bibelversifikationen. Dahinter scheint eine bewusste Entscheidung zu stehen, denn er war mit dem Typ des lateinisch-deutschen Glossenliedes nicht nur vertraut, sondern verwendete ihn vor seinem Bekenntnis zur Reformation auch für eigene Lieder.¹³

Einen anderen Weg beschritt Lienhard Nunnenbeck (gest. vor 1527) bei seiner Versifikation des Johannes-Prologs. Er inserierte beim fünfstrophigen Lied ¹Nun/20¹⁴ in die Versifikation der schwerverständlichen Perikope kontinuierlich erläuternde Kommentare. Das veranschaulicht der Abgesang der ersten Strophe, mit dem die Versifikation einsetzt¹⁵ (V. 13–27):

12 Bei einer weiteren Glossierung des Johannes-Prologs im mgq 414 (¹Zorn/4/22) sieht auch das RSM keine Textnähe bei der Versifikation.

13 Im Berliner Autograph hat Hans Sachs nicht weniger als sieben Glossenlieder anderer Autoren aufgezeichnet. Es handelt sich dabei um Glossierungen des Gebets ‚Ave Maria‘ (vier Lieder: ¹Frau/22/2b, ¹Nun/24 und 31, ¹Zorn/3/10), des Athanasianischen Glaubensbekenntnisses (ein Lied: ¹Regb/4/657), des ‚Salve Regina‘ (zwei Lieder: ¹Barz/1, ¹Sing/2/2). Von sich selbst hat er 4 Glossenlieder im mgq 414 aufgezeichnet: zum Hymnus ‚Ave maris stella‘ (ein Lied: ²S/44b), zur Doxologie ‚Gloria patri‘ (ein Lied: ²S/25b) und zur Antiphon ‚Salve Regina‘ (zwei Lieder: ²S/29b und 44b).

14 Vgl. die Ausgabe von Klesatschke, S. 299–303 (Edition), S. 407–409 (Kommentar).

15 Der Aufgesang besteht aus einem Autortext, in dem Nunnenbeck den Evangelisten Johannes (erster Stollen) und den Heiligen Geist (zweiter Stollen) um Beistand anruft.

(als johannes schreibt mit ger)

In seim ebangelio: „**in dem anfang was das wort vnd das wort was pey Got,“** peleibet vnzustort, 15
 „**vnd Got was das wort rein. das was am anfang pey got ie. durch in all ding gemachet sein**“ –
 himel vnd erd, al creatur,
 sunn, **steren** vnd auch man; 20
 gemachet schan
 durch in, solt ir verstan,
 die ellement gar lobesan,
 wan: „**an in so ist nichcz gemacht,**“
spricht der ewangelist so fran; 25
 darzw menschliches pilde hat
 peschaffen. sag wir im gros er!¹⁶

Nunnenbeck folgte damit einem Muster, das aus der Predigt, aus der Traktat- und Erbauungsliteratur bestens bekannt ist. Im Liedvortrag wird dieses Verfahren allerdings zum Problem, weil man als Hörender – sieht man von den gelegentlichen Markierungen durch Inquit-Formeln ab (etwa V. 25) – nicht zwischen Bibel- und Autortext unterscheiden kann. Deswegen fällt es schwer, hier von einer textnahen Bibelversifikation zu sprechen, obwohl es Nunnenbeck gelingt, den anspruchsvollen Text ziemlich getreu zu versifizieren. Darin unterscheidet sich seine zweite Bibelversifikation im dreistrophigen Lied ¹Nun/26¹⁷, der das Evangelium (Lk 1,26–38) zum Fest Mariä Verkündigung (25. März) zugrunde liegt. Durch Raffungen und zitathafte Textauswahl wird das Geschehen so stark kondensiert, dass es in zwei 20zeilige Strophen passt¹⁸ und sogar noch Platz bleibt für eine etwas kühne Erklärung der jungfräulichen Empfängnis (II,15–18):

sich schwang der himelhortte 15
 wol vnder iren geren [„Kleidersaum“, auch „Schoß“],
 do ward schwanger die iunckfraw clar
 aus wirckvng gotlicher volleist.

Innerhalb der Grenzen, die bei den beiden Liedern Nunnenbecks sichtbar wurden, bewegen sich – mit je eigenen Facetten – zwei weitere anonyme Bibelver-

¹⁶ Vgl. dazu Joh 1,1–3: ¹*In principio erat verbum, et verbum erat apud Deum, et Deus erat verbum.* ²*Hoc erat in principio apud Deum.* ³*Omnia per ipsum facta sunt, et sine ipso factum est nihil, quod factum est.*

¹⁷ Vgl. Klesatschke: Nunnenbeck (Anm. 14); S. 138–140 (Edition), S. 357f. (Kommentar).

¹⁸ Die dritte Strophe ist reiner Autortext, der sich an Maria wendet.

sifikationen im Berliner Sachs-Autograph. Das eine Meisterlied (¹Frau/23/6b) greift erneut den Johannes-Prolog auf, der in Ausschnitten paraphrasiert wird, um daraus in der (3.) Schlussstrophe eine Mahnung zum würdigen Empfang der Eucharistie abzuleiten. In der älteren Fassung der ‚Kolmarer Liederhandschrift‘ (¹Frau/23/6a)¹⁹ wurde dagegen die Menschwerdung des Gottessohnes durch Maria thematisiert. Die beiden unterschiedlichen Schlüsse zeigen anschaulich, dass es bei der Versifikation nicht um Textnähe ging, sondern um eine biblische Grundlegung der theologischen Thematik in der Schlussstrophe beider Fassungen. Damit rückt der Bibeltext aus dem Zentrum, ihm kommt lediglich eine dienende Funktion zu.

Das andere Meisterlied (¹NachtK/8/1)²⁰ versifiziert trotz artifizierlicher Strophenform mit Schlag- und Tiradenreimen das Geschlechterregister des Matthäusevangeliums (Mt 1,1–16) in fünf Strophen erstaunlich textnahe (was durch die syntaktische Struktur des Registers allerdings auch erleichtert wurde). Das belegt etwa der erste Stollen der zweiten Strophe (II,1–7):

Jüdas Fares gepare
und Sare von der schön Thomar.
Vares gepar vürbare
Esräm an des geschlechtes schar.
Esräm gepar Aram; Aras sant sein sün dar.
von in ist poren woren
Aminadab der here.²¹

5

Trotz dieser Textnähe zielte der anonyme Autor aber auf keine durchgehende Wiedergabe der Perikope, sondern rahmte und durchsetzte wie Nunnenbeck die Bibelversifikation mit Autortexten, deren Lichtmotivik mit der Schlussstrophe in einen Marienpreis münden. Sieht man von den Glossenliedern ab, so ist diese Mischung von Bibel- und Autortext die – vielfach variierte – Normalform bei den vorreformatorischen liedhaften Bibelversifikationen.

Scheinbar folgt auch Hans Folz mit seiner siebenstrophigen Versifikation des Johannes-Prologs (¹Folz/33b)²² dieser Tradition, weil hier wiederum Bibel- und Autortext kombiniert sind. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich jedoch, dass im

¹⁹ Abdruck bei Baldzuhn, S. 213f., mit dem veränderten Schluss der Berliner Handschrift (S. 214f.); zu den beiden unterschiedlichen Schlussstrophen vgl. S. 215f.

²⁰ Vgl. den Abdruck von Cramer, S. 215–218 (Text) und S. 411 (metrisches Schema).

²¹ Vgl. Mt 1,3f.: ³*Iudas autem genuit Phares et Zara de Thamar. Phares autem genuit Esrom. Esrom autem genuit Aram.* ⁴*Aram autem genuit Aminadab.*

²² Das Meisterlied wird von Folz zuvor schon in einer autographen Sammlung München, BSB, Cgm 6353 von 1480/90 überliefert (¹Folz/33a). Vgl. die Edition von Mayer, S. 136–141.

vorliegenden Meisterlied die beiden Ebenen säuberlich getrennt sind. Der erste Stollen einer jeden Strophe versifiziert sehr textnahe einen Abschnitt der Perikope, der anschließend – gerade bei diesem schwierigen Text didaktisch sehr geschickt – im zweiten Stollen und im Abgesang erklärt und theologisch gedeutet wird. Das Verfahren illustriert ein Ausschnitt aus der ersten Strophe (V. 1–19):

**In dem anfang so was das worte,
und das wort was pey Got, und Got was das wort ye,
und das was im anfang pey Got,
und alle ding sint durch das wort gemachet.**

Syn, mensch, was her in sey der horte [,Bedeutung'] : 5
der sun was ye im vater sein, vermercket wye
der vater ye im sun sich hot,
mit yn der geist ein wesen ungesachtet.

Wan allß kein vater on ein sun,
sun on ein vater auch nie wart erkunde, 10
[...]

Auf solche Weise erhält man durch eine kontinuierliche Lektüre der ersten Stollen eine vollständige Wiedergabe des Johannes-Prologs. Diese säuberliche Trennung der beiden Textebenen zeigt, dass es neben deren üblichen Vermengung nicht nur ein Wissen um die übergeordnete Autorität des Bibeltextes gab, sondern auch eine genaue Vorstellung von seiner inhaltlichen Unantastbarkeit, die durch inserierte Autorkommentare, durch Raffungen oder durch zitathafte Auswahl bei einer Bibelversifikation verletzt wurde. Das belegt auch ein dreistrophiges Lied (¹Regb/4/633) in der ‚Heidelberger Meisterliederhandschrift‘ (UB, Cpg 392),²³ das bei der gleichfalls textnahen Versifikation der Versuchung Jesu (Mt 3,1–11) zwar nicht wie Folz formal die beiden Textebenen trennt, wohl aber durch eine sprachliche Markierung mit der Publikumsanrede *mensch* an der Stelle des Abgesangs, an der in jeder Strophe der Autorkommentar einsetzt. Als Beispiel sei der Beginn des Abgesangs in der zweiten Strophe zitiert (V. 9–12):

**Jhesus im da sein antwurt gab:
got deinem herren solt du nit versuchen.** 10
o mensch dabei ein urkund hab,
das du dich in der zeit nit solt entruchen [,nicht kümmern'].

²³ Digitalisat der Handschrift unter: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg392> (09. Oktober 2019).

Wenn Hans Sachs sich dennoch nicht diesem Modell anschloss, als er mit seinen Bibelversifikationen begann, dann liegt das wohl daran, dass sich die versifizierte Bibelverse im Folz-Lied über alle sieben Strophen verteilen und sie so den Eindruck von separierten Zitaten vermitteln, die jeweils nur im Dienst der anschließenden Deutungen stehen. Im Blick auf die vorlagentreue Versifikation im jeweils ersten Stollen wird man diesem Meisterlied, das Sachs in sein Autograph aufnahm, den Rang einer textnahen Bibelversifikation jedoch nicht streitig machen dürfen.

Eine andere Möglichkeit für die Trennung von Bibel- und Autortext führt ein siebenstrophiges Lied (¹Folz/132) vor,²⁴ das Folz nicht sicher zugeordnet werden kann, weil es nur im Sachs-Autograph überliefert wird und damit außerhalb der Korpusüberlieferung steht. Hier rahmen Autorkommentare die insgesamt textnahe Versifikation der Auferstehung Jesu nach dem Bericht bei Matthäus (Mt 28,1–19). Ein Zitat aus dem Abgesang der ersten Strophe, in dem die Versifikation einsetzt,²⁵ illustriert dieses Verfahren (V. 14–21):

da von sagt das ewangely
secundum Mateum, merckt wy: 15
nach des sabacz abent geschach,
e das auf prach
des dages morgenröte,
Maria Magdalena frw
und auch dy zwu 20
den herren eilten zw salben in nete [,mit Eifer].

Die Grenze zwischen den beiden Textebenen markieren hier der Quellennachweis und die Publikumsanrede. (I,14f.).²⁶ Dabei deutet die Formulierung *ewangely secundum Mateum* auf einen gottesdienstlichen Hintergrund hin. Tatsächlich wurde hier das Evangelium der ersten Ostermesse nach dem Abschluss der Auferstehungsfeier versifiziert. Diese postulierte Verbindung mit der Liturgie erscheint etwas gekünstelt zu sein, sie findet aber eine Stütze in der Versifikation, die (V. 20f.) abweichend von Matthäus nicht zwei, sondern wie bei Markus drei Frauen nennt, die – wie ebenfalls bei Markus (16,1) – den Leichnam Jesu salben

²⁴ Vgl. die Ausgabe von Mayer, S. 311–314.

²⁵ Mt 28,1: *Vespere autem sabbati, quae lucescit in prima sabbati, venit Maria Magdalena et altera Maria videre sepulchrum.*

²⁶ Das gilt auch für die drei abschließenden Strophen, die auf den sechsfachen Nutzen der Auferstehung (V) und auf die fünf Wundmale Jesu (VII) hinweisen, um dann zu Dank und Lob der Erlösungstat Jesu aufzufordern (VII). Hier markiert das *ich* den Übergang zum Autortext: *Sechs nucz vünd ich der urstent hy* (V,1).

wollten (bei Matthäus: um das Grab aufzusuchen).²⁷ Weitere Abweichungen von der Perikope finden sich im Abgesang der zweiten Strophe (V. 16–21):

kumpt, sechtz, sagtz denn jungern dar nach

und Petro ach,

wie Crist erstanden seye.

alleluia, alleluia!

Jallilea

20

wirt euch vor gen der freye.

Die Engelbotschaft an die Frauen am Grab folgt zwar wieder dem Matthäus-Evangelium,²⁸ die Nennung des Petrus wird allerdings erneut dem Markus-Evangelium entnommen.²⁹ Nichtbiblisch ist der doppelte *Alleluia*-Ruf, der Teil der Antiphon *Venite et videte locum* (II,16: *kumpt, sechtz*) in einer lateinischen Osterfeier des Typs II ist.³⁰ Danach schwenkt der Autor wieder in die (trotz einiger Raffungen insgesamt textnahe) Versifikation der Perikope ein. Die Wahl des Bibelabschnitts für die Versifikation scheint also nicht willkürlich erfolgt zu sein, sondern hatte zumindest in Einzelfällen einen gottesdienstlichen (hier: die dramatisierte Osterfeier im Anschluss an die Matutin) oder liturgischen Hintergrund (hier: Evangelium der ersten Ostermesse). Hierzu stellt sich auch ein Hinweis in der Schlussstrophe (V) der bereits genannten Versifikation des Johannes-Prologs durch Nunnenbeck (¹Nun/20), der zu Beginn des Abgesangs daran erinnert, dass diese Perikope im Anschluss an die Messe vom Priester halblaut rezitiert wurde (V. 13–16):

Das ewangely ist der grundt,

darauf der gelaub stat.

der priester spricht es, wan er gelesen hat

15

Sein mes, solt ir verstan.³¹

Die Anbindung eines Meisterliedes an kirchliche Festtage und deren Perikopen wird bei den zwei letzten Belegen im Sachs-Autograph explizit genannt. Dort folgen die beiden dreistrophigen Lieder ¹Regb/4/652 und ¹Regb/4/653 zudem unmittelbar aufeinander. Das Lied ¹Regb/4/652, das einen Abschnitt aus dem Hohen

²⁷ Vgl. Mk 16,1: *Et cum transisset sabbatum, Maria Magdalena et Maria Iacobi et Salome emerunt aromata, ut venientes ungerent Iesum.* (Vgl. auch Lk 24,1 und 10.)

²⁸ Vgl. Mt 28,6f.: *Non est hic. Surrexit enim, sicut dixit. Venite et videte locum, ubi positus erat Dominus.* ⁷*Et cito euntes dicite discipulis eius, quia surrexit. Et ecce praecedit vos in Gallileam.*

²⁹ Vgl. Mk 16,7: *Sed ite, dicite discipulis eius et Petro, quia praecedit vos in Galileam.*

³⁰ Vgl. dazu Evers u. a.: *Melodien*, Bd. 2/1, S. 153 f.

³¹ Vgl. dazu die Hinweise bei Klesatschke, S. 409, 531.

Lied versifiziert, nennt gleich im ersten Stollen (V. 1–4) den liturgischen Ort dieser Lesung:

Man list im **puch der weisheit** here
 dy hochwirdig epistel, lautten auf dis fest,
 als Maria auch eylent was
 uber das pirg gen Juda schnelliglichen
 [...]

Gemeint ist hier die Epistel zum Fest Mariä Heimsuchung (2. Juli). Das Evangelium zu diesem Fest (Lk 1,39–47) versifiziert dann das Lied ¹Regb/4/653, worauf zu Beginn der dritten (Schluss-) Strophe hingewiesen wird, die sich der Deutung des versifizierten Textes widmet (V. 1 f.: *In dissem ewangeliumen / zw mercken sint drey sach, verste, vor vnde nach*).³² In den vorreformatorischen Bibelversifikationen findet sich die Praxis, neben dem Festtag auch den liturgischen Ort der Perikope zu nennen, (sieht man von Michel Beheim ab) nur bei diesen beiden Liedern und einmal (¹Regb/4/557b) in der ‚Wiltener Handschrift‘ (München, BSB, Cgm 5198).³³

Hans Sachs belässt es hingegen in seinen Bibelversifikationen bei der Erwähnung des Festes,³⁴ die er aber auch oft weglässt. Wichtig ist ihm hingegen die durchgängige Quellenangabe der versifizierten Bibelstelle nach dem Modell *Mathäus der evangelist* (²S/111), *Mathäus vns peschreiben ist* (²S/112) und vielen weiteren Variationen.³⁵ Das Muster dafür konnte Hans Sachs in seinem Berliner Autograph bei den Liedern ¹Regb/4/652 (I,1: *Man list im puch der weisheit here*) und ¹Folz/132 (s. o.; I,15: *secundum Mateum, merckt wy*) finden.

Zudem boten die Lieder ¹Regb/4/652 und ¹Regb/4/653 Orientierung für ein textnahes Versifizieren von Bibelstellen. In ¹Regb/4/652 wird die lateinische Epistel (Hld 2,8–14) mit geringen Ausnahmen ziemlich vorlagengetreu wieder-

³² Vgl. auch im weiteren Verlauf der Strophe die Berufung auf das Evangelium: *als dis ewangely bestet* (V. 18).

³³ Dort lautet die Überschrift bei ¹Regb/4/557b: *von vnser lieben frawen das ewangelium das da haisset liber generacionis*; bei der Parallelüberlieferung (¹Regb/4/557a) in der ‚Kolmarer Liederhandschrift‘ (München, BSB, Cgm 4797) wird dagegen allgemeiner auf das Fest und auf den Titel der Perikope (zu diesem Fest) verwiesen: *von vnser frauwen geburt liber generacionis*.

³⁴ Beispiele aus dem Jahr 1526 (Beginn seiner Bibelversifikationen) sind ²S/131 (der *weinacht par* versifiziert mit Lk 2,1–20 das Weihnachtsevangelium) und ²S/132 (*weinacht par auf new jar und liechtmes* mit Lk 2,21–40, dem Bericht von der Darstellung Jesu).

³⁵ So noch in der letzten Bibelversifikation (²S/5426a), die auf den 14. Oktober 1560 datiert ist: *Im andren dail der Cronica*

gegeben. Als Beispiel sei der zweite Stollen der ersten Strophe zitiert, mit dem die Versifikation einsetzt (V. 5–8):³⁶

Sich an, er kumpt und pringet ere, 5
 uber hüpfet die perg und dal mit seiner glest.
 gleich einem rechgeis er sich mas
 und gleich ein hirsslein jungck kam er gestrichen.

Bei der Versifikation in ¹Regb/4/653 meldet sich der Autor mit kleinen Zusätzen etwas häufiger zu Wort. Besonders deutlich ist das bei der Wiedergabe von Lk 1,41a (*Et factum est, ut audivit salutationem Mariae Elisabeth, exultavit infans in utero eius*) im zweiten Stollen der ersten Strophe (V. 5–8):

Elysabet gros freud entpfinge, 5
 die frucht in irem leib knyet, den hern verja
 frolockent, mit kintlicher fle
 es seinem schopffer da beweisset ere.

In beiden Liedern schließen sich an die Versifikation ganz in spätmittelalterlicher Tradition deutende und erläuternde Autortexte an, die jedoch deutlich erkennbar vom versifizierten Bibeltext abgesetzt sind. Die Trennungslinie entspricht jeweils der Strophengrenze: Bei ¹Regb/4/652 beginnt der durchgehende Autortext in der zweiten, bei ¹Regb/4/653 in der dritten Strophe. Dazu treten sprachliche Markierungen, mit denen ein Rückverweis auf die versifizierte Perikope erfolgt (¹Regb/4/652: *Disser epistel wort*; ¹Regb/4/653: *In dissem ewangeliumen*). Nach diesem separierenden Signal meldet sich unüberhörbar der Autor zu Wort. Bei ¹Regb/4/652 unterrichtet er im ersten Stollen der zweiten Strophe darüber, dass die *epistel* zur Zeit der schwangeren Maria das *ewangelium* gewesen sei (V. 1–4):

Disser epistel wort sein gründe
 vrsprüncklich das ewangelium von der zeit,
 als Maria noch tragen tet
 den himel her, der zw wir kam gesprungen.

In ¹Regb/4/653 wird zu Beginn der dritten Strophe erläutert, dass vom Gruß des Engels in dieser Perikope das Gebet *Ave Maria* abgeleitet ist (V. 1–4):

³⁶ Vgl. dazu Hld 2,8f.: ⁸(*Vox dilecti mei!*) *Ecce iste venit saliens in montibus transiliens colles.*
⁹*Similis est dilectus meus capreae hinnuloque cervorum.*

In dissem ewangeliumen
 zw mercken sint drey sach, verste, vor vnde nach,
 dar durch das pet der englisch grus
 gesammelt wart nach cristenlichem orden.

Bei den Deutungen und Erläuterungen folgen die Autortexte unterschiedlichen Wegen. Nach der ‚geschichtlichen‘ Verortung der Bibelstelle folgt in ¹Regb/4/652 in allegorischer Weise³⁷ eine heilsgeschichtliche Erklärung der Bibelstelle, wobei der Bogen von der Inkarnation bis zur Auferstehung Jesu gespannt wird. Zur Illustration des Verfahrens sei der erste Stollen der dritten Strophe zitiert (V. 1–4):

Die zeit der reben zw beschneiden
 hy pey das leiden Cristi clerlichen verstett,
 dar zw fünf mal sein plut vergos.
 das erst in der beschneidung sich vorfinge.

Ein anderes Ziel verfolgen hingegen die Erläuterungen im Lied ¹Regb/4/653. Sie wollen die biblischen Quellen und die Herkunft des Gebetes *Ave Maria* erläutern. Deswegen setzt die zweite Strophe die Versifikation des *Magnifikat* (Lk 1,48–55) fort, mit dessen Beginn die Versifikation des Festtagevangeliums (Lk 1,39–47) in der ersten Strophe schließt. Diese Erweiterung hat jedoch eine eigene Funktion: Sie versteht sich als Gebet. Entsprechend endet die Versifikation mit der Doxologie als Gebetschluss und mit einem Hinweis auf Maria als Urheberin des Gebets und dessen Wirkung für die Betenden (V. 20–23):

er sey dem vatter, sun vnd geist,
 den drey persan in einiger gotheit.
 vnd disse wort Maria ret,
 durch die got alles vbel von vns scheid.

20

Die dritte Strophe weist im ersten Stollen auf die biblische Grundlage des *Ave Maria* hin, dann auf die Komposition des Gebets aus den beiden versifizierten Bibelstellen (V. 2: *vor vnde nach*) und auf den christlichen Ursprung dieser Ver-

³⁷ Eine detaillierte allegorische Deutung der Opferung Isaaks (Gen 22,1–19) gibt Hans Sachs 1528 in seinem Lied ²S/221. Auch sonst kennt Sachs als Anhänger der Reformation die Allegorese bei versifizierten Bibelstellen. So 1527 die Lieder ²S/172 (Erschaffung der Eva [Versifikation der vier Verse Gen 2,21–24] als Präfiguration für die Erlösungstat Jesu und für die nachfolgende Heilsgeschichte) und ²S/162 (*Die cluckhenn*: Versifikation des Verses Mt 23,37, dessen Wendung *quemadmodum gallina congregat pullos suos sub alas* auf Christus gedeutet wird).

knüpfung (V. 1–4; s.o.). Ergänzend wird am Schluss des Abgesangs noch auf Ergänzungen durch die Kirche³⁸ hingewiesen (V. 19–23):

darnach dy kirch das pet vollent
vnd seczt dar zw die wort Jesus Cristus. 20
den sprechen wir, Amen dar zw
meit won vns pey mit deinem sun Jesus.

Der zweite Stollen leitet dann zum *Ave Maria* selbst über, dann folgt im Abgesang der lateinische Text des Gebets, das in Form eines Glossenliedes in deutscher Sprache kommentiert wird (V. 9–18):

Er [der Engel] grüst dich: **ave Maria,**
sprach: **gracia plena, dominus tecum.** 10
die cristlich kyrch vergicht vns da
das wort: Maria, propter hoc sis mecum.
das ander: **benedicta tu**
in mulieribus.
ir mum gen ir mit worten hie beschlus, 15
da sie mit lauter stim schrey: **et**
benedictus fructus tui ventris,
als dis ewangely bestet.

Die Autortexte im Anschluss an die Versifikationen bei beiden Liedern unterscheiden sich deutlich in ihrer Thematik, aber sie treffen sich in dem Bemühen um eine pragmatische Zielsetzung ohne spekulative religiöse oder dogmatische Ausgriffe. In ¹Regb/4/652 ist die Deutung im Blick auf das kirchliche Fest homiletisch ausgerichtet und verdeutlicht seine heilsgeschichtliche Bedeutung. In ¹Regb/4/653 sind die Erläuterungen eher einem katechetischen Anliegen verpflichtet. Neben der Textnähe bei der Versifikation konnte auch diese Form der deutenden Autortexte in beiden Liedern Hans Sachs Anregungen für seine eigenen Bibelversifikationen geben.

Fasst man die Beobachtungen zu den zehn Liedern im Berliner Hans Sachs-Autograph Berlin, SBB, mgq 414 zusammen, dann vermitteln sie ein ziemlich buntes Bild, dessen Uneinheitlichkeit neben dem numerischen Argument ein weiteres Indiz dafür liefert, dass die Bibelversifikation vor der Reformation kein fester Liedtyp war.³⁹ Das bestätigt auch die ‚Kolmarer Liederhandschrift‘, die äl-

³⁸ Vgl. auch III,11f.: *die cristlich kyrch vergicht vns da / das wort: Maria, propter hoc sis mecum.*

³⁹ Vgl. dazu Anm. 5.

teste und neben dem Berliner Autograph mit sieben Liedern die umfangreichste vorreformatorische Sammlung mit Bibelversifikationen.⁴⁰ Trotz dieser Diversität bei letztlich wenigen Beispielen konnte Hans Sachs für seine Grundlegung der textnahen Bibelversifikation als zentralem Liedtyp des Meistergesangs in der Reformationszeit wichtige Einsichten und Anregungen von den vorreformatorischen Belegen in seiner autographen Sammlung erhalten.

Die vielleicht wichtigste Erkenntnis war wohl, dass die Versifikation von Bibelstellen in der Form von Meisterliedern überhaupt möglich ist. Das mag nach der Flut der Bibelversifikationen in der Reformationszeit einem heutigen Betrachter als eine Selbstverständlichkeit erscheinen, aber die geringe Zahl vorreformatorischer liedhafter Bibelversifikationen scheint auf eine Scheu vor poetischen Bearbeitungen des kanonischen (teilweise sogar liturgisch verorteten) Textes in der Form von Sangsprüchen und Meisterliedern zu deuten. Nur vereinzelt ließen sich unbekannte und bekannte Autoren von solchen Vorbehalten nicht abhalten. Mit ihren Versuchen stellten sie unter Beweis, dass nicht nur Paraphrasen, sondern sogar textnahe Bibelversifikationen in Liedform möglich sind. Auf dieser Einsicht konnte Hans Sachs dann aufbauen, als er nach der Reformation in einem theologisch und religiös neuen Kontext den Liedtyp der textnahen Bibelversifikation als eine laikale Form der biblischen Wortverkündigung schuf.

Der Anspruch auf Textnähe stand vor der Reformation freilich nicht im Mittelpunkt der Bibelversifikationen.⁴¹ Davon scheint das Sachs-Autograph abzuweichen, bei dem vier der zehn Aufzeichnungen (= 40%) in unterschiedlicher Weise auf Textnähe zielen.⁴² Selbst wenn bei der geringen Zahl von Belegen größte Vorsicht über den Aussagewert solcher Berechnungen angebracht ist und wenn dabei auch der pure Zufall in Rechnung gestellt werden muss,⁴³ kannte Sachs nachweisbar vier Belege aus vorreformatorischer Zeit für textnahe Bibelversifikationen, die ihm Ermunterung und Hilfe für sein eigenes Vorhaben sein konnten.

40 Beide Sammlungen decken mit 17 Bibelversifikationen den größten Teil (ausgenommen Michel Beheim) der 23 vorreformatorischen Lieder ab. Zu den Versifikationen in der ‚Kolmarer Liederhandschrift‘ vgl. Janota: Bibelversifikationen (im Druck).

41 In der ‚Kolmarer Liederhandschrift‘ sind zwei von sieben Versifikationen als textnahe einzustufen (= 28,6%). Bei dieser Zählung blieb allerdings der ‚Hort‘ Peters von Reichbach unberücksichtigt, weil hier ein Leich und kein Sangspruch vorliegt.

42 Es handelt sich um die Lieder ¹Folz/33b und 132, ¹Regb/652 und 653.

43 Etwa bei den Liedern ¹Regb/652 und 653, die inhaltlich zusammengehören und die beide im Langen Ton Regenbogens stehen. Fasste man sie als eine Einheit, dann reduzierte sich der Anteil der textnahen Versifikationen von 40% auf 30%. Dieser Wert entspräche in etwa den 28,6% in der ‚Kolmarer Liederhandschrift‘ (vgl. Anm. 41).

Nicht weniger aufschluss- und lehrreich mochte für Hans Sachs der Einblick in die spätmittelalterliche Praxis gewesen sein, die Versifikationen variantenreich mit Autortexten zu verknüpfen. Er hat – soweit erkennbar⁴⁴ – diese Tradition teilweise aufgegriffen und sie seinen von der Reformation bestimmten Zwecken angepasst. Kein Vorbild für die Bibelversifikation konnte ihm dabei das Glos-senlied sein, wie er es in diesem Zusammenhang (Prolog des Johannes-Evange-liums) aus den Liedern ¹Marn/7/572 und ¹Regb/4/651 kannte und das er als Lied-form für andere Themen auch selbst verwendete.⁴⁵ Die Mischung aus Bibeltext und kommentierendem Autortext widersprach seiner Vorstellung von einer text-nahen Bibelversifikation, die er – vom reformatorischen *sola scriptura*-Prinzip geleitet – in seinen eigenen Versifikationen praktizierte. Dem reformatorischen Verständnis widersprach es auch, nach Martin Luthers Bibelübersetzung den Bibeltext wie in vorreformatorischer Zeit auf Latein zu zitieren, das den Laien durch eine glossierende Übersetzung erschlossen werden musste. Problematisch war es für Hans Sachs aber auch, den deutschsprachigen Bibeltext kontinuierlich mit Erläuterungen zu durchsetzen, wie es sein Lehrer Lienhard Nunnenbeck ebenfalls am Johannes-Prolog demonstrierte (¹Nun/20; vgl. auch ¹NachtK/8/1). Und ebenso ungangbar war die raffende Paraphrase (¹Nun/26), vor allem, wenn sie so angelegt war, dass sie nur eine biblische Grundlage für eine theologische Thematik lieferte (¹Frau/23/6b: würdiger Empfang der Eucharistie).

Anschließen konnte Hans Sachs bei seinen Versifikationen hingegen bei den Beispielen, die sich um eine textnahe Bibelversifikation bemühten und dabei Bibel- und Autortext deutlich erkennbar voneinander trennten. Das gilt zunächst für die Lieder ¹Folz/33 und ¹Folz/132. Deren Struktur konnten als Muster jedoch nicht unverändert übernommen werden, wenn der Blick zuerst und unverstellt auf den Bibeltext gerichtet sein sollte, so wie das den reformatorischen Vorstellungen entsprach. Das war bei ¹Folz/33 nicht der Fall, weil die textnahe Versifikation auf die einzelnen Liedstrophen aufgeteilt und strophenweise kommentiert wurde.⁴⁶ Bei ¹Folz/132 wiederum war der Versifikation eine Präfiguration der Auferstehung

44 Da genauere Untersuchungen zu den zahlreichen meist unedierte Bibelversifikationen von Hans Sachs fehlen, stehen die nachfolgenden Ausführungen unter Vorbehalt. Sie beruhen zum größten Teil auf den Liedregesten im RSM, die ich für die Jahre 1526–1528 und 1558–1560 durchgesehen habe. Um wenigstens einen kleinen Teil dieser überbordenden Fülle zugänglich zu machen, arbeite ich an einer Studie über die ca. 60 Versifikation der Weihnachtsgeschichte (Lk 2,1–20) in den Meisterliedern der Reformationszeit.

45 Vgl. dazu die Hinweise in Anm. 13.

46 Im Jahre 1528 findet sich dieses Muster allerdings auch bei Hans Sachs in zwei Liedern: ²S/211 (abschnittsweise Auslegung von Psalm 23) und in ²S/224 (versweise Auslegung von Psalm 127). Vielleicht nehmen die Psalm-Versifikationen eine Sonderstellung ein; vgl. dazu auch Anm. 47.

Jesu als Autortext vorgeschaltet.⁴⁷ Eine akzeptable Alternative war die Abfolge von Bibel- und deutlich davon getrenntem Autortext wie in den Liedern ¹Regb/4/652 und ¹Regb/4/653.

Tatsächlich übernahm Hans Sachs im ersten Jahr seiner eigenen Bibelversifikationen (1526) diese Struktur: Bei acht der insgesamt 16 Versifikationen schließt sich an den Bibel- ein erläuternder und deutender Autortext an. Bei sechs weiteren Liedern reduziert sich der Autortext auf wenige Schlussverse.⁴⁸ Dabei ist die Grenze allerdings im Blick auf den Umfang und die thematische Ausrichtung zum erläuternden und deutenden Autortext fließend. Deswegen empfiehlt es sich wohl, die Kombination von Versifikation und Schlussversen nicht als eigenen Typ anzusetzen, sondern in ihm eine Variante der Verbindung von Versifikation und erklärend-deutendem Autortext zu sehen. Die Abgrenzung dieser Variante scheint mir bei Hans Sachs nicht unwichtig zu sein, weil ihr reduzierter Autortext einer Tendenz zur bloßen Versifikation einer Bibelstelle folgt. Sie stellt gegenüber der vorreformatorischen Überlieferung ein Novum dar, das sich dem reformatorischen *sola scriptura*-Ideal verdankt. Mit der Neuheit dieses Versifikationstyps korrespondiert vorerst eine unverkennbare Zurückhaltung gegenüber einer solchen Neuerung: Sachs legt 1526 lediglich zwei Versifikationen ohne Autortext vor. Das ändert sich im Folgejahr 1527: Hier steigt dieser Typ auf 14 Lieder an, was bei insgesamt 49 Versifikationen in diesem Jahr einem Anteil von 28,6% entspricht. Naheliegend ist daher die Erwartung, dass dieser neue, reformatorische Typ der Bibelversifikation nach und nach bei Hans Sachs die Oberhand gewinnt. Diese Vermutung wird jedoch enttäuscht, wenn man die 71 Bibelversifikationen des Jahres 1528 anschaut, von denen nur neun Lieder (= 12,8%) frei von einem zusätzlichen Autortext sind. Einen ähnlichen Befund gibt es für die späten Jahre, in denen die Bibelversifikationen bei Hans Sachs deutlich zurückgehen. 1558 liegt

47 Einen einleitenden Autortext mit Verständnishinweisen findet sich bei Hans Sachs aber mehrfach in Psalm-Versifikationen: im Jahr 1527 bei den Liedern ²S/138 (Psalm 72) und ²S/170 (Psalm 104), im Jahr 1528 bei den Liedern ²S/218 (Psalm 25) und ²S/250 (Psalm 10). Daneben hat Sachs von Anfang an auch Psalm-Versifikationen ohne einen solchen Vorspann: im Jahr 1526 bei den Liedern ²S/113 (Psalm 33), ²S/121 (Psalm 103) und ²S/129 (Psalm 115), im Jahr 1527 beim Lied ²S/166 (Psalm 22) und im Jahr 1528 bei den Liedern ²S/208 (Psalm 148), ²S/209 (Psalm 34), ²S/219 (Psalm 2), ²S/226 (Psalm 92), ²S/240 (Psalm 94), ²S/241 (Psalm 133) und ²S/281 (Psalm 98); im Jahr 1558 beim Lied ²S/5128 (Psalm 118). Über die Rolle des Psalmliedes als reformatorisches Kirchenlied außerhalb des Meistergesangs vgl. Anm. 3. – Zu allegorischen Deutungen bei Versifikationen von Hans Sachs vgl. die Hinweise in Anm. 37.

48 Als Beispiel sei aus diesem Jahr die Versifikation von Lk 2,1–20 (Geburt Jesu) in dem dreistrophigen Lied ²S/131 genannt. Hier endet die Schlussstrophe mit der Aufforderung: *ein ider Cristen mensch lob sprech, / frolock vnd jubelire, / hoffire / Jesu Cristo, durch den wir all erlöset sint* (V. 20–23).

das Verhältnis bei 18:3 (= 16,7%), 1559 bei 16:4 (= 25%) und in den Jahren 1560 – 1567 bei 5:1.

Dieser Befund ist bemerkenswert, weil Hans Sachs nach seinem Bekenntnis zur Reformation mit seinen textnahen Bibelversifikationen nicht nur einen neuen Liedtyp innerhalb des Meistergesangs etabliert, sondern mit den reinen Versifikationen ohne erklärende und deutende Autortexte im Vergleich mit der spätmittelalterlichen Überlieferung ein *Novum* geschaffen hat. Dennoch stand diese auffällige Neuerung bei Hans Sachs nicht im Mittelpunkt seiner zahlreichen Bibelversifikationen. Vielmehr setzte er hauptsächlich die vorreformatorische Tradition fort, in der versifizierter Bibel- und Autortext eine Einheit bildeten. Neu ist allerdings dabei, dass Sachs im Unterschied zur früher nicht selten unbekümmerten Vermengung der beiden Textebenen – wohl als Reflex seiner reformatorischen Einstellung – auf deren deutliche Trennung achtete. Auf diese Weise überlappen sich bei Hans Sachs Tradition und Innovation, sein Festhalten an einem als gut befundenen Erbe und sein Mut zu Neuerungen, die den Meistergesang aus seiner Erstarrung befreiten und damit zugleich den Grundstein für eine neue Tradition legten.

Eine nicht unwichtige Rolle bei diesem Entwicklungsgang scheint für Hans Sachs sein Berliner Autograph mgq 414 gespielt zu haben. Die vergleichsweise große Zahl von Bibelversifikationen in dieser vorreformatorischen Sammlung mochte Sachs die Anregung gegeben haben, die Bibelversifikation als Meisterlied in den Dienst der Reformation zu stellen. Die insgesamt zehn Aufzeichnungen boten ihm aber auch hinlänglich Anschauungsmaterial dafür, welche Formen der Versifikation sich im reformatorischen Sinn für die Weitergabe von Bibelabschnitten von Laien für Laien im Rahmen des Meistergesangs eigneten und auch weiterentwickeln ließen. Bei der konservativen Ausrichtung der Meistersinger war es offenkundig angebracht, die Bibelversifikation als neuen Liedtyp breit in herkömmliche Muster der Versifikation einzubetten. Dafür besaß Hans Sachs in seiner ersten autographen Sammlung der ihm zugänglichen und von ihm aus formalen wie inhaltlich Gründen geschätzten Überlieferung eine Art von Rückversicherung. Sammlungen dieser Art waren immer rückwärtsgewandt, aber gerade dadurch eröffneten und legitimierten sie die Möglichkeit für Neues. Auch das zeigen die Bibelversifikationen im Berliner Autograph mgq 414, wenn man sie mit Blick auf die eigenen Versifikationen betrachtet, die Hans Sachs später im Geiste der Reformation verfasste.

Literaturverzeichnis

- Art. ‚Plenarien [Korr./Nachtr.]‘. In: VL² 11 (2004), Sp. 1249.
- Baldzuhn, Michael: Vom Sangspruch zum Meisterlied. Untersuchungen zu einem literarischen Traditionszusammenhang auf der Grundlage der Kolmarer Liederhandschrift. Tübingen 2002 (MTU 120).
- Brunner, Horst: ...*das Reich mus vns doch bleiben*. Einführung in Luthers Kirchenlieder. In: Blick. Magazin der Universität Würzburg. Heft 1/1998, S. 140–146.
- Brunner, Horst: Annäherungen. Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Berlin 2008 (Philologische Studien und Quellen 210).
- Brunner, Horst: Luther und das deutsche Kirchenlied im 16. Jahrhundert. In: Reformation und katholische Reform zwischen Kontinuität und Innovation. Hg. von Fran Kleinhagenbrock u.a. Würzburg 2019 (Publikationen aus dem Kolleg „Mittelalter und Frühe Neuzeit 6), S. 249–265.
- Brunner, Horst: Meistergesang und Reformation. Die Meistergesangbücher 1 und 2 des Hans Sachs. In: Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit. Symposium Wolfenbüttel 1981. Hg. von Ludger Grenzmann, Karl Stackmann. Stuttgart 1984 (Germanistische Symposien. Berichtsbände 5), S. 732–742; revidierter Wiederabdruck in Brunner, Horst: Literarisches Leben. Studien zur deutschen Literatur. Berlin 2018 (Philologische Studien und Quellen 266), S. 276–290.
- Cramer, Thomas: Die kleineren Liederdichter des 14. und 15. Jahrhunderts. Bd. 4. München 1985.
- Evers, Ute, Johannes Janota (Hgg.): Die Melodien der lateinischen Osterfeiern. Editionen und Kommentare. 4 Teilbände. Berlin, Boston 2013.
- Janota, Johannes: Die Bibelversifikationen in der Kolmarer Liederhandschrift. In: Die Kolmarer Liederhandschrift und ihr Umfeld (3.–4. September 2018) (im Druck).
- Klesatschke, Eva; Lienhard Nunnenbeck. Die Meisterlieder und der Spruch. Edition und Untersuchungen. Göttingen 1984.
- Mayer, August L. (Hg.): Die Meisterlieder des Hans Folz. Aus der Münchener Originalhandschrift und der Weimarer Handschrift Q. 566 mit Ergänzungen aus anderen Quellen. Berlin 1908 (DTM 12).
- Reinitzer, Heimo, Olaf Schwencke: Art. ‚Plenarien‘. In: VL² 7 (1989), Sp. 737–763.
- Wachinger, Burghart: Michel Beheim. Prosabuchquellen – Liedvortrag – Buchüberlieferung. In: Poesie und Gebrauchsliteratur im deutschen Mittelalter. Würzburger Kolloquium 1978. Hg. von Volker Honemann u.a. Tübingen 1979.
- Wachinger, Burghart: Lieder und Liederbücher. Gesammelte Aufsätze zur mittelhochdeutschen Lyrik. Berlin, New York 2011.

Judith Lange

Geschichten über Lucifer im anonymen Meistergesang des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts. Unter besonderer Berücksichtigung der Lieder in Regenbogens ‚Langem Ton‘

1 Begriffsgeschichtliche Hinführung

Teufels- oder Satansdarstellungen sind im abendländischen Mittelalter sowohl in der Kunst als auch in der Literatur weit verbreitet und weisen auf ein reges, bis heute ungebrochenes Interesse am Bösen und dessen Verkörperungen.¹ Ihren Ursprung haben die durchaus facettenreichen Darstellungen der Figur des Teufels sowohl im Alten als auch im Neuen Testament (wobei sich zwischen den beiden Bibelteilen ein noch näher zu erläuternder Wandel in der Beschreibung vollzieht) sowie maßgeblich in der Bibelauslegung durch die Kirchenväter.

Verwirrende Vielfalt herrscht bezüglich der Terminologie: Das Alte Testament nutzt mehrfach das Lexem *satan*, doch die Bezeichnung ‚Satan‘ ergibt hinsichtlich ihrer Herkunft und der Beschreibung der Funktion des Bezeichneten kein einheitliches Bild.² Das Neue Testament verwendet sowohl *satan* als auch *diabolos*, woraus sich über das mittellateinische *diuvalus*, das althochdeutsche *tiuvel* und das mittelhochdeutsche *tiufel*, *tievel* unser heutiges Wort ‚Teufel‘ entwickelte. Dennoch sind Teufel und Satan nicht ohne weiteres gleichzusetzen, denn der hebräische Ausdruck *satan*, der im Alten Testament sowohl als Verb wie auch als Nomen vorkommt, bezeichnet ganz generell die Rollen von Gegenspielern;³ so werden etwa David in 1 Sm 29,4 oder die Zerujasöhne in 2 Sm 19,23 als *šāṭān* bezeichnet. Darüber hinaus kann die Benennung als Satan aber auch ermögli-

1 Besonders intensiv mit dem Thema befasst haben sich Wehrle, Pagels, Flasch, Martinek und Schmidt, auf deren Arbeiten die folgende Hinführung beruht.

2 Vgl. Wehrle, S. 194.

3 Vgl. ebd. Wehrle setzt sich ausführlich mit den sprachlichen Befunden zum Nomen *šāṭān* (27 Belege) sowie zum gleichlautenden, wohl denominierten Verb (6 Belege) im Alten Testament auseinander. Vgl. hierzu auch die Ausführungen von Day, S. 25–43.

chen, konkrete Feinde als Verkörperungen transzendenter Mächte auszumachen und auf eine himmlische oder dämonische Sphäre zu verweisen.⁴

‚Satan‘ ist somit zunächst einmal nicht der Name einer individuellen Figur. Dennoch gibt es auch im Alten Testament zwei Stellen, an denen Satan als Gestalt mit fest umrissenen Aufgaben und als Ankläger der Menschen vor Gott in Erscheinung tritt:⁵ im Buch Hiob und bei Sacharja. Während Satan bei Sacharja eine eher unbedeutende Rolle spielt – er kommt gar nicht dazu, Josua zu verklagen, denn Gottvater fährt ihm ziemlich rüde über den Mund –,⁶ ist das Buch Hiob die einzige alttestamentarische Schrift, in der Satan eine entscheidende Rolle zukommt. Auch hier ist Satan allerdings kein Gegenspieler Gottes, sondern einer der ‚Gottessöhne‘, die zu Gottes Hofstaat gehören und sich vor Gott zu versammeln pflegen.⁷ Er wird als Skeptiker beschrieben, der vom Menschen nichts Gutes erwartet und so die Gottesfurcht Hiobs nur auf dessen Wohlergehen zurückführt.⁸ Die Heimsuchungen Hiobs erfolgen ausschließlich mit Gottes Zustimmung; die von Gott gesetzten Grenzen überschreitet Satan nicht. Zum Widersacher Gottes wird Satan erst im Neuen Testament.

In dem Maße, in dem Satan zu einer immer bedeutsameren und stärker als Person umrissenen Figur wurde, begannen die Geschichten über seinen Ursprung zu wuchern. Für die spätere Gleichsetzung von Lucifer mit Satan, die auch im Meistersang immer wieder vollzogen wird, ist eine Passage aus dem Buch des Propheten Jesaja besonders wichtig:

quomodo cecidisti de caelo lucifer qui mane oriebaris corruisti in terram qui vulnerabas gentes qui dicebas in corde tuo in caelum conscendam super astra Dei exaltabo solium meum sededo in monte testamenti in lateribus aquilonis ascendam super altitudinem nu-

⁴ Vgl. Pagels, S. 39. Vgl. auch S. 73: „Wenn die hebräischen Erzähler schon im sechsten Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung gelegentlich eine übernatürliche Figur einführen, die sie als Satan bezeichneten, so meinten sie damit nur irgendeinen der Engel, die Gott zu dem speziellen Zweck geschickt hatte, menschliches Tun zu behindern oder zu vereiteln“.

⁵ Vgl. Flasch, S. 75: „Die griechischen Übersetzer des *Alten Testaments*, die angeblich zu siebzigst um 200 v. Chr. die sog. *Septuaginta* schufen, nannten ihn [d.i. der Teufel, Anm. JLa] *ho diabolos*, nicht mehr nur *diabolos*, also ‚Feind‘ oder ‚Ankläger‘ allgemein, auch auf Menschen bezogen, sondern als *den* Teufel mit bestimmtem Artikel.“

⁶ Za 3,1f.: *et ostendit mihi Iesum sacerdotem magnum stantem coram angelo Domini et Satan stabat a dextris eius ut adversaretur ei et dixit Dominus ad Satan increpet Dominus in te Satan et increpet Dominus in te qui elegit Hierusalem numquid non iste torris est erutus de igne.*

⁷ Vgl. zur Frage, um wen es sich bei den sog. Göttersöhnen handelt Flasch, S. 75, sowie Pagels, S. 75.

⁸ Day, S. 80 f., sieht mit Berufung auf David Robertson, S. 451, und Edwin Good, S. 481, nicht die Gottesfurcht Hiobs auf den Prüfstand gestellt, sondern „that Yahweh is on trial for his conduct of world order, from the very beginning.“

bium ero similis Altissimo verumtamen ad infernum detraheris in profundum lacu [Is 14,12–15]⁹

Tatsächlich bezieht sich der Text der Prophezeiung auf einen nicht identifizierten babylonischen König. Dabei gebraucht er das Bild vom gefallenem Morgenstern (*lucifer*),¹⁰ ohne jedoch schon auf einen wohl noch nicht etablierten Mythos von der Rebellion des Engels anzuspielen.¹¹ Erst im Neuen Testament wird, wohl zurückgehend auf eine vorbiblische jüdische Apokryphe,¹² das Bild bei Lc 10,18 auf Satan bezogen: „Ich sah den Satan vom Himmel fallen wie einen Blitz“ (Lutherbibel 2017). Aber den wohl größten Einfluss auf die zahlreich folgenden, teils phantastisch anmutenden Aufbereitungen der Geschichte bewirkte wohl die christliche Nacherzählung seines Himmelssturzes in der stark durch gnostische Einflüsse geprägten Offenbarung des Johannes, in der der vom Himmel stürzende Satan allerdings durch einen Drachen ersetzt wird (vgl. Apc 12). Satan wird hier zur Schlange und zum Anführer der gefallenen Engel. Deshalb deuteten die Kirchenväter die verhängnisvolle Unterhaltung im Paradies als Gespräch Evas mit dem Teufel; diese Deutung entstand im ersten nachchristlichen Jahrhundert und verschob die Rolle Satans maßgeblich vom Ankläger im Alten Testament zum Versucher.¹³ Die Annahme der Kirchenväter, es handele sich bei Satan um eine überzeitliche Realität, erlaubte es späteren Generationen, ihn im Gegensatz zum

9 Zitiert nach der Vulgata. Deutsche Übersetzung gemäß der Lutherbibel 2017: „Wie bist du vom Himmel gefallen, du schöner Morgenstern! Wie wurdest du zu Boden geschlagen, du Bezwiner der Völker! Du aber gedachtest in deinem Herzen: ‚Ich will in den Himmel steigen und meinen Thron über die Sterne Gottes erhöhen, ich will mich setzen auf den Berg der Versammlung im fernsten Norden. Ich will auffahren über die hohen Wolken und gleich sein dem Allerhöchsten.‘ Doch hinunter ins Totenreich fährst du, in die tiefste Grube!“

10 Es ist, so Schmidt, anzunehmen, dass sich die Bibelstelle auf eine frühe (Fehl)deutung des griechischen Phäethon-Mythos bezieht. Dieser berichtet davon, wie Phäethon, der Sohn des Helios, seinen Vater überredet, dessen Sonnenwagen einmal lenken zu dürfen. Dies überfordert den Sohn jedoch, sodass er aus der Bahn gerät und schließlich von Zeus mit einem Blitz gestoppt werden muss. Dabei stürzt Phäethon vom Himmel. Jesaja vergleicht also „jenen nichtidentifizierten babylonischen König mit Eosphoros [d. h. einer Personifikation des Morgensterns Venus, Anm. JLa], auf den er die offenbar verfälschte Geschichte des Phäeton bezieht“ (Schmidt, S. 21).

11 Vgl. ebd.

12 Nicht nur Lukas, sondern alle vier Evangelisten „verbinden die biographische Form mit der Thematisierung übernatürlicher Konflikte, die sie der jüdischen apokalyptischen Literatur entlehnen, um eine neue Erzählform zu schaffen“ (Pagels, S. 39).

13 In dieser Beschreibung innerhalb der Offenbarung des Johannes liegt die Tatsache begründet, dass etwa die Schlange, die im Garten Eden Eva verführt, noch heute mit Satan identifiziert wird. Nicht nur das Lukasevangelium, sondern auch die drei übrigen Evangelisten sind darauf bedacht zu zeigen, was die geschilderten Ereignisse eschatologisch bedeuten.

Genesistext auch zum Urheber des Sündenfalls zu erheben.¹⁴ Die dem Teufel zugeschriebene Macht und Bedeutung steigern sich im Laufe des zweiten Jahrhunderts zunehmend.¹⁵ Zieht man die übrigen Stellen, an denen die Bibel Satan nennt und sein Handeln thematisiert, heran, wird ein Wandel vom Alten zum Neuen Testament erkennbar. Satan wird vom Ankläger der Menschheit (siehe Hiob, Sacharja, Numeri) zum Feind Gottes und Christi im Neuen Testament (vgl. z. B. 2 Cor 4,4 u. Mc 1,13), wo er als eine den Menschen hindernde (vgl. z. B. 1 Th 2,18) und sein Heil gefährdende Macht (vgl. z. B. Lc 22,31 u. 2 Cor 11,3) erscheint. Satan wird neben der Paradiesesschlange (Apc 12,9 u. 20,2) auch mit Judas (vgl. Io 6,70) und mit Petrus (vgl. Mc 8, 33) identifiziert, der Jesus davon abhalten will, seinen Weg zu Ende zu gehen. Wo immer Satan im Neuen Testament in Erscheinung tritt, versucht er, den Heilsplan Christi zu verhindern, wobei er sowohl gegen Jesus als auch gegen dessen Lehre intrigiert. Allerdings ist auch hierbei zu bemerken, dass Satan nach der gängigen Auffassung der Kirchenlehrer nicht unabhängig von Gott handeln kann.¹⁶

Von Jesaja, Lukas und der Offenbarung des Johannes ausgehend, identifiziert zunächst Origenes Lucifer mit dem Satan.¹⁷ Nach Origenes' Auffassung war Stolz die Ursache des Falls der Engel und ihrer Absicht, ihren Willen über den Willen

14 Die Annahme einer überzeitlichen Realität des Teufels (und damit eine Gleichsetzung von Paradiesesschlange und Teufel) findet sich bis ins neunzehnte Jahrhundert auch unter Dogmatikern. Vgl. etwa Scheeben, S. 591. Kurt Flasch, S. 74, betont in seiner Studie hingegen die „historische Existenz“ Satans und versucht, die Figur und ihren Wandel chronologisch durch die Zeit zu verfolgen.

15 Vgl. Flasch, S. 73, der zudem herausstellt, dass sich Satansbild und Gottesbild in gleichem Maße ändern. Agiert Gott in den frühen Texten mitunter noch mit „archaischer Rohheit“, wird das mit dieser Rohheit verbundene Schlechte und Böse in der Welt sukzessive dem Teufel zugeschrieben: „Satan ist entstanden, als Jahweh sich moralisch abqualifizierte. Im achten Jahrhundert konnte Jahweh noch von sich sagen: ‚Es geschieht kein Unglück in irgendeiner Stadt, ohne daß der Herr es bewirkt hat‘, *Anos* 3, 6. Noch zwei Jahrhunderte später rühmte er sich: ‚Ich erschaffe das Licht und mache das Dunkel. Ich bewirke das Heil und erschaffe das Unheil.‘ *Deuterijosaja* 45, 7 [...] Es bedurfte nicht des Teufels, um das Schlechte in Gottes Welt plausibel zu machen.“ Ebd., S. 76.

16 So lehnt etwa Augustinus die als häretisch geltende manichäische Lehre vom Dualismus von Satan und Gott ab. Er befasst sich ausführlich mit der Frage, ob Satan bereits von seinem bevorstehenden Fall wusste und ob er in dieser Hinsicht jemals eine Wahl hatte. In diesem Zusammenhang unterscheidet Augustinus zwei Arten von Engeln: die über den Himmeln lebenden Wesen einerseits, die in ewigem Segen leben, und andererseits die weltlichere Sorte, die auf diesen Segen hoffen kann, wenn sie den Geboten Gottes Folge leistet. Den Satan zählt er zur zweiten Sorte, kann jedoch in der Bibel keinen Beleg für seine These finden. Vgl. Rees, S. 262f. Zum iranischen/persischen Dualismus, der den spätjüdischen und frühchristlichen Satansglauben maßgeblich beeinflusste, vgl. etwa Schmidt, S. 22–24.

17 In der Nachfolge des Origenes stehen u. a. Eusebius, Tertullian und Papst Gregor I.

Gottes zu stellen.¹⁸ Origenes positioniert sich somit klar in der Frage, ob Lucifer bereits böse geschaffen wurde und aus welchen Gründen es zu seinem Sturz kam. Es erscheint ihm unmöglich, dass Teufel und Dämonen von einem ausnahmslos guten Gott als böse Wesen geschaffen wurden. Den Grund für den Sturz Lucifers sieht er als in ihm selbst, in seiner Existenz als freiem Wesen begründet.¹⁹ Kurt Flasch spricht in Bezugnahme auf Origenes von „antigöttlichen Ambitionen“,²⁰ aufgrund derer Satan böse geworden sei. Zur Bekräftigung seiner Argumentation verbindet Origenes seine Überlegungen mit der genannten Stelle aus dem Buch Jesaja. Den dort genannten Lucifer verbindet der Kirchenvater zwar noch mit dem König von Tyrus aus Ez 28,12, seine Ausführungen zeigen jedoch,

dass es sich bei dem angesprochenen König nicht um einen Menschen handeln kann, sondern, „daß diese Macht vorher heilig und selig war und aus dieser Seligkeit, nachdem in ihr Missetat gefunden wurde, niederstürzte zur Erde und daß sie nicht von Natur und durch die Schöpfung von solcher Art gewesen ist“.²¹

Diese Verbindung von biblischer Tradition und christlich-exegetischer Interpretation bei Origenes legte den Grundstein für eine reichhaltige Legendenbildung um Lucifer.²² Dabei ist nachträglich nicht zu klären, ob diese Gleichsetzung irrtümlich geschah oder im Hinblick auf einen apologetischen Gedanken absichtsvoll vollzogen wurde. In jedem Fall sollte die daraus resultierende Komplexität des Teufelsbildes „für die Geschichte der Satansvorstellung von entscheidender Bedeutung sein“.²³ In dem Augenblick, in dem das primär namen- und gestaltlose Böse, das unter der Bezeichnung Satan in unterschiedlichen Rollen aufzutreten vermag, sowohl einen Eigennamen als auch eine Geschichte erhält, eröffnen sich neue Perspektiven im Umgang mit diesem als personalisierte Projektionsfläche. Satan wird im Sinne des Neuen Testaments verstärkt als Antagonist Gottes dargestellt, der das Böse in der Welt verkörpert und die Menschen versucht.

18 Keine Rolle spielten für Origenes die Aspekte Neid und Begierde, da er den Fall Satans und seiner Begleiter nicht mit der Erschaffung der Menschen zusammenbringt. Sehr wohl deutet Origenes den Fall Lucifers als dessen eigenen Fehler und nicht als Teil des göttlichen Plans. Vgl. Martinek, S. 150.

19 Vgl. Origenes, I, 5, 2–5, S. 195–213 und I, 6, 1–4, S. 214–131.

20 Flasch, S. 92 und vgl. ausführlich zur Bedeutung des Origenes für den Teufelsglauben ebd., S. 89–94.

21 Lies, S. 72 mit Zitat aus PA I 5,4.

22 Vgl. Martinek, S. 151.

23 Schmidt, S. 21.

Vom theologischen Denken der Kirchenväter bestimmt, findet der Teufelsglaube in der laikalen Frömmigkeit ihren fruchtbarsten Boden.²⁴ Auch in den Meistergesang des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts findet Satan Eingang, wobei gerade in dieser, der Vermittlung von (religiösem) Wissen verpflichteten Kunstform eine explizite Unterscheidung der Begrifflichkeiten Teufel und Satan sowie dem Eigenamen Lucifer vorgenommen zu sein scheint. Dass die Meistersinger schon mit dem ersten Aufkommen des meisterlichen Liedes²⁵ einen geistlichen, explizit ‚laientheologischen‘ Anspruch an ihre Lieder stellten, hält bereits Karl Stackmann im Nachwort seiner Heinrich von Mügeln-Ausgabe aus dem Jahr 1958 fest.²⁶ Dieser Anspruch verstärkte sich in der Entwicklung von der Sangspruchdichtung bis zum institutionellen Meistergesang mit der zunehmenden Konzentration auf geistliche Themen, bis er schlussendlich in die Reformation münde und in Form von Bibeldichtung zum zentralen Movens des Meistergesangs werde.²⁷ Spätestens mit der Institutionalisierung des Meistergesangs in den großen Meistersingergesellschaften und der damit einhergehenden öffentlichen Kunstausbübung in sogenannten Singschulen wird die meisterliche Lied-

24 Neben der Vorstellung vom Fegefeuer entwickelt sich im zwölften Jahrhundert auch die Geographie der Hölle weiter, in der die Sünder nach der Schwere ihrer Schuld beurteilt und unterschiedlich bestraft werden. Berichte über visionäre Reisen ins Jenseits, in denen sowohl die Strukturen als auch der Aufbau des Jenseits verhandelt werden, erreichen in diesem Zeitraum ihren Höhepunkt, nachdem sie sich bereits im Frühmittelalter als eigenständige Gattung etablieren konnten. Schon in der Bibel vertreten, findet das Thema der Verführung des Menschen durch den Teufel eine große Resonanz und verbreitet sich mittels früher Geschichtsdarstellungen (z. B. Radulf Glabers *Historiae*, Guibert von Nogents autobiographische Erzählung *De vita sua* u. a.) Predigten und Exempelsammlungen (z. B. Richalm von Schöntal oder Caesarius von Heisterbach). Vgl. zur Entwicklung der literarischen Jenseitsvisionen von der Spätantike bis Dante Dinzelbacher, S. 64–72.

25 Das meisterliche Lied ist Teil eines Gattungskontinuums, welches sich vom Sangspruch des dreizehnten Jahrhunderts bis zum Meistergesang des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts erstreckt. Der Terminus ‚meisterliche Liedkunst‘ wurde von Frieder Schanze eingeführt, um die hinsichtlich der institutionellen Gebrauchssituation der Lieder und dem sozialen Status der Autoren schwer fassbare Übergangsphase zwischen „nicht mehr Sangspruchdichtung und noch nicht ausschließlich Meistergesang“ (Schanze, S. 10) zu bezeichnen.

26 Vgl. Heinrich von Mügeln, S. 179. Rosmer (S. 310) betont eine Dominanz geistlicher Themen in den frühen Meisterlied-Sammlungen des 15. Jahrhunderts, die sich im Textkonvolut der bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts überlieferten Sangsprüche noch nicht feststellen lässt.

27 Ebd., S. 177. Der schon von Stackmann (ebd., S. 180) aufgeworfenen Frage, inwieweit die *meister* des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts „durch ihre *kunst*, deren Resultat letzten Endes in der Erwerbung des Mitspracherechts von Laien in theologischen Fragen bestand, der Reformation an einem entscheidenden Punkt den Weg geebnet haben“, widmet sich jüngst Felix Prautzsch in einem noch nicht veröffentlichten Beitrag zum ästhetischen und theologischen Anspruch im Meistergesang.

kunst zu einer Kunstübung, der es maßgeblich um eine öffentliche Repräsentation sowie Aneignung, Vermittlung und Transformation vor allem geistlicher Wissensbestände geht.²⁸ In diesem Kontext der Wissensvermittlung sind auch die im Meistergesang überlieferten Erzählungen und Geschichten über Lucifer zu deuten.

2 Lucifer im Meistergesang

Allein ein Blick ins Stichwortregister des ‚Repertoriums der Sangsprüche und Meisterlieder‘ (RSM) zeigt, in welcher vielfältiger Weise im Meistergesang mit den unterschiedlichen Bezeichnungen und Namen gespielt wird. Ein Blick auf die Stichwörter ‚Satan‘, ‚Teufel‘ und ‚Lucifer‘ zeigt, dass die Nutzung des jeweiligen Stichwortes im Hinblick auf den jeweiligen Kontext nicht synonym zu erfolgen scheint.²⁹ Der Begriff ‚Teufel‘ findet am häufigsten Verwendung, weil er sich nicht nur auf den einen Teufel, den Höllenherrscher bezieht, sondern – in Einklang mit der Bedeutung des lateinischen Begriffs *diabolos*, die dem des hebräischen *śāṭān* entspricht, auch für eine ganze Reihe dämonischer Geister und Höllenbewohner Verwendung findet. Der Begriff des oder der Teufel findet in der Regel in der Funktion des Verführers oder Heimsuchers Verwendung oder bei der Beschreibung unterschiedlicher Erscheinungsformen des Teufels.³⁰ Der Großteil der Lieder hat narrativen Charakter und erzählt in Form von Exempla von den Taten des Teufels.³¹

Die Bezeichnung ‚Satan‘ hingegen wird in erster Linie bei allegorischen Ausdeutungen und in Tiervergleichen verwendet.³² Darüber hinaus findet sich der

²⁸ Vgl. Prautzsch, der auf Erich Kleinschmidt: „Literatur und städtische Gemeinschaft. Aspekte einer literarischen Stadtkultur in der Frühen Neuzeit“. In: Literatur in der Stadt. Bedingungen und Beispiele städtischer Literatur des 15. bis 17. Jahrhunderts. Hg. von Horst Brunner. Göttingen 1982, S. 73–93, hier S. 77–78 verweist.

²⁹ Vgl. zum Stichwort ‚Teufel‘ RSM 15, S. 564–567; zu ‚Satan‘ S. 501–503; zu ‚Luzifer‘ S. 388–389.

³⁰ So erscheint der Teufel etwa als Bettler (²Wat/113), als Mönch (²Dei/176), als Pfaffe (²Spr/133) oder als Ritter (²Met/308).

³¹ Es finden sich im RSM 15, S. 565f. bspw. die Stichpunkte: „Adliger wegen Fluchens und Spielens vom [Teufel] heimgesucht“ (²HaG/311); „Als [Teufel] verkleidete Fastnachtsgäste erleiden tödliche Verbrennungen“ (²Dei/214); „Bleichergeselle wird vom [Teufel] gelähmt“ (²HaG/310); „Leiche eines arianischen Bischofs von [Teufel]n weggetragen“ (²Wat/120); „[Teufel] durch Furz vertrieben“ (²S/499 ²Wat/251 254); „Ritter schwört vor einem [Teufel] Christus ab, doch nicht Maria“ (¹Frau/23/3) oder „[Teufel] hält Furz einer Hexe für Seele“ (²S/2675).

³² So werden etwa Absalom (²S/3402), Amnon (²S/4675), Antiochus IV. (²Hozm/1) oder Saul (²S/582; ²S/1648; ²S/3715; ²S/3854) allegorisch auf den Satan gedeutet. Außerdem wird der Satan z. B.

Begriff in Liedern, die sich mit den bösen Taten des Höllenfürsten beschäftigen. Dies erfolgt jedoch, anders als beim Begriff ‚Teufel‘, nicht primär anhand von Erzählungen über die Interaktion Satans mit einzelnen Menschen, sondern seine Taten werden allgemeiner angesprochen.³³ Auch wenn die Lieder von der Verbindung zwischen Christus und dem ‚Fürsten der Welt‘ oder Gottes Sieg über diesen handeln, wird der Begriff Satan dem allgemeineren Begriff ‚Teufel‘ vorgezogen. Es scheint, als fände in den Meisterliedern der Ausdruck ‚Satan‘ eher bei Bildungsinhalten Verwendung, während die volkstümlichen Exempla schlicht mit dem Begriff ‚Teufel‘ auskommen.³⁴

Der Fokus soll nun auf die Frage gerichtet werden, wann der dritte Teufelsbegriff, der Name ‚Lucifer‘, im Meistergesang maßgeblich Verwendung findet. Auch hier erlaubt ein Blick ins Stichwortregister des RSM (Bd. 15) bereits erste Hypothesen: Mit Abstand die meisten Lieder, die den Namen Lucifer enthalten, befassen sich mit seiner Empörung wider Gott, seiner Vertreibung aus dem Himmel und seinem Sturz. Die Tatsache, dass hiervon wiederum die meisten Lieder inhaltlich auf die Heilsgeschichte ausgerichteten ‚Langen Ton‘ Regenbogens³⁵ verfasst sind, weist auf die besondere Stellung Lucifers in der Soteriologie hin. Indirekt umkreist wird dabei die Frage, warum Gott, bereits vor der Schöpfung von Lucifers Abkehr wissend, diesen erschuf.

Besonders die zahlreichen Johannesvisionen setzen sich in diesem Zusammenhang immer wieder mit der Unmöglichkeit des Nachvollzugs des göttlichen Handelns auseinander. Kein Mensch sei in der Lage, die göttlichen Ratschlüsse

mit dem Hamster (²Wat/399), dem Krokodil (²WiH/19), dem Löwen (²Wat/180; ²Wat/399) oder dem Luchs (¹Wartb/2/1a+N1) verglichen.

33 Der Satan verursacht Krieg (²Wat/463/1), Melancholie (²Wat/186; ²Wat/406), Mord (²A/1008; ²Wat/106) oder will das Reich Christi (²Voi/164) bzw. das Werk Gottes (²A/926) zerstören. Er wird als Feind der christlichen Lehre (²S/4700), als Feind der Menschen (²S/903) und als Fürst der Welt (²S/186) bezeichnet. Andererseits aber wird davon berichtet, dass das Wort Gottes den Satan besiegt (²Voi/103), vor dem Satan bewahrt (²S/3402; ²Wat/279; 677) oder im Kampf gegen Satan hilft (²Faulh/2).

34 Diese, bisher nur anhand des Stichwort-Registers gezogenen Schlüsse bedürfen freilich einer tiefergehenden Untersuchung, die an dieser Stelle nicht weiterverfolgt werden soll. Als ebenfalls weiter erforschenswert erscheint die auffällige Häufung der Erwähnung Satans in Liedern des Hans Sachs.

35 Eine Analyse der geistlichen Lieder im ‚Langen Ton‘ Regenbogens zeigt (besonders in der ‚Kolmarer Liederhandschrift‘) eine deutliche Häufung heilsgeschichtlich-spekulativer Themen auf; breit vertreten sind Spekulationen über das Wesen der Trinität, Inkarnationsberichte sowie Johannesvisionen. Frieder Schanze (S. 70) sieht darin einen klaren Ausdruck von „Geltung und Rang des Tons“. Dass diese Fokussierung bereits im dreizehnten Jahrhundert zur Kenntnis genommen wurde, zeigt ein polemisches Zitat Heinrichs von Mügeln: *In siner langen wise von des himels ort / spricht Regenbogen. daran sin tichten stet vermort*. Zitiert nach Stackmann, Nr. 3, 1f.

mit seinem Verstand zu begreifen. Niemand könne bis zum Grund der göttlichen Absichten vordringen. Dieses Grundverständnis vom göttlichen Wesen ist ein zentrales Thema des Meistergesangs. Es finden sich unzählige Lieder, die um die Unergründlichkeit Gottes kreisen oder sogar davor warnen, sie *durchgründen* oder *durchsinnen* zu wollen. Als Preis für zu tiefes Schürfen nach dem göttlichen Wesen wird nicht selten der Verlust des Verstandes benannt. So heißt es in der zweiten Strophe des Liedes ¹Regb/4/516:³⁶

II

Ach mensch, du solt nit wunder haben,
 wer und wo, waß got in sinem wesen sy
 und wo er hab gewonet vor,
 ee daz er habe hymmel und erd beschaffen,
 mit synnen nit zu ferre graben; 5
 er ist eyn ungemessen got, kunst wont ym by,
 du wirst in dynen synnen ein tor.

[...]

wer weiss den endelosen grunt,
 syn hohe majestat
 und wie es got alz selb geformet hat 15
 mit meinsterlichen hant?
 der krafft mag an got nymant widerstan.
 der fal wart Lucifer bekant:
 ach unde we, daz muss er ymmer han
 mit allen den genossen sin. 20
 umb die gedenck, die sie da hetten tratt,
 sie wurden in den tott verwünt
 und musten scheyden uff der helle pfat.

Geschickt wird die Warnung vor allzu starkem Ringen um Erkenntnis mit dem Fall Lucifers verknüpft, der als mahnendes Beispiel für Ungehorsam angeführt wird. Der Einzige, dem tiefere Einsicht gewährt wird, ist der auf Christi Brust in Schlaf versunkene Evangelist Johannes. Die auf der Apokalypse des Johannes fußenden Johannesvisionen bilden im Meistergesang das Mittel der Wahl, um im Grunde unbegreifliches Wissen über Gott, den Aufbau des Himmels sowie die Zusam-

36 Alle Lieder und anzitierten Liedstrophen in Regenbogens ‚Langem Ton‘ (RSM Nrn. ¹Regb/4/516, ¹Regb/4/550, ¹Regb/4/632 und ¹Regb/4/666) werden im Rahmen des von der DFG geförderten Projekts ‚Edition der in Regenbogens ‚Langem Ton‘ überlieferten Lieder unter der Leitung von Martin Schubert (Universität Duisburg-Essen) vollständig ediert und sind nach dieser im Entstehen begriffenen Ausgabe zitiert. Eine Ausnahme bilden die Zitate aus ¹Regb/4/548, diese sind der bereits vorliegenden Edition von Wunderle, Nr. 12, entnommen.

menhänge der Heilsgeschichte zu vermitteln. Gerade die neun Engelschöre sowie die Topografie von Himmel und Hölle bilden ein immer wiederkehrendes Thema in der frühen meisterlichen Liedkunst und im späteren Meistergesang. Hier zeigt sich der nachhaltige Einfluss Dionysius (Pseudo-)Areopagitas,³⁷ dessen um 530 n. Chr. aufgestellte Angelologie auf das gesamte Mittelalter und die Frühe Neuzeit maßgeblich wirkte.³⁸ Wie Kurt Ruh festhält, prägt Dionysius die Vorstellung „vom Prinzip der Hierarchie, die nicht nur ein theologisches Ordnungssystem, sondern ein spirituelles Modell der Vervollkommnung mit dem Ziel des ‚Ähnlich- und Einswerdens‘ mit Gott darstellt“.³⁹ Gott kommt in diesem Ordnungssystem die Stellung des über allem thronenden, unergründlichen und unmessbaren Schöpfers zu, der den Anfang einer Kette bildet, ohne ein Glied derselben zu sein. Die obersten Glieder dieser Kette sind die neun Chöre der Engel, die wiederum in drei Hierarchien unterteilt sind. Eine Sonderstellung innerhalb des Systems kommt der ersten Triade – bestehend aus Thronen, Cherubim und Seraphim – zu, denn diese erhalte ihre Kräfte, nämlich Reinheit, Erleuchtung und Vollendung, direkt von Gott,⁴⁰ um den sie unmittelbar kreisen:

sie [die Engel der ersten Triade, Anm. JL] sind nicht so aufzufassen, als ob sie gegenständliche oder begriffliche Symbole schauten oder durch die bunte Vielfalt der durch geheiligte Textbilder vermittelten Anschauung hindurch zum Wesen Gottes emporgeleitet würden, sondern in dem Sinn, daß ein Licht sie erfüllt, das noch über aller materiefreien Erkenntnis steht, und sie sich nach ihrer Bestimmung an dem das Sein übersteigenden, in dreierlei Form erscheinenden Anblick der Schönheit schaffenden Urschönheit sättigen, weiter, daß sie im gleichen Sinn der Gemeinschaft Jesus gewürdigt sind nicht in Bildern der heiligen Formensprache, die gestalthaft die göttliche wirkenden Angleichung (an Gott) abbilden, sondern so, daß sie sich ihm in voller Wahrheit nähern in der ersten (unvermittelten) Teilhabe an der Erkenntnis der von ihm ausgehenden Lichtstrahlen göttlicher Wirksamkeit, und weil sie in der Tat mit der Gabe der nachahmenden Darstellung Gottes im höchsten Grade beschenkt worden sind und weil sie in dem ihnen möglichen Grad in der in ihnen erstmals wirksam gewordenen Kraft an seinen göttlich wirkenden, menschenfreundlichen Vorzügen teilhaben.⁴¹

37 Vgl. zum Status Dionysius' als ‚falscher‘ Aposteljünger Ruh, S. 31.

38 Dionysius' Einteilung wurde (mit geringfügigen Abweichungen) in den nachfolgenden Jahrhunderten nahezu universell übernommen. Kommentare zu Dionysius finden sich u. a. in Hugos von St. Viktor *In Hierarchiam Celestem*, Albertus' Magnus *Super Dionysii Mysticam Theologiam* oder Thomas' von Aquin *Summa theologica*.

39 Ruh, S. 43.

40 Vgl. Ruh, S. 56.

41 Pseudo-Dionysius, S. 45.

Dionysius' Beschreibung der Engel, besonders der ersten Triade, ist geprägt vom Schwanken zwischen intimer Nähe der höchsten Geschöpfe zu Gott bei gleichzeitig bestehender unermesslicher und unüberwindbarer Distanz. Die Engel werden zum einen als ewig seiend beschrieben und undifferenziert mit Gott zusammengesgeschlossen. Zum anderen, so Bernhard Brons, liegt die „ontologische Differenz der Engel zu Gott [...] auf dem Verursacht- bzw. Geschaffensein der Engel. [...] Die Engel sind darum in ihrem Sein Gott nachgeordnet, in ihrem Leben und in ihrer Erkenntnis stehen sie in einem Abbildverhältnis zu Gott“⁴² Dieses Changieren zwischen Nähe und Distanz, zwischen Schaffen und Geschaffensein bekundet sich in Johannes' passiver Haltung des Schauens besonders intensiv. Die Empörung und der Sturz Lucifers und seiner als *genossen* bezeichneten Anhänger (so auch in Frau/6/504) gehören dabei zum festen Repertoire der Visionberichte. So heißt es exemplarisch in Strophe III des Liedes ¹Regb/4/550:

III

Johannes hat noch mer gesehen:
 die gottes wunn in siner liechten augen weyd.
 er sach den wollust in dem rich,
 planeten, sper und auch die gottes wunder.
 er sach in liechter augen brehen, 5
 wie sich die dry verslossen in sinr ewikeit:
 geist, vatter, son da ewiglich
 und Lucifer, der schonst nach yn besonder.
 got liess yn sehen an die dry,
 sin wiser syn kam also hoch geflohen. 10
 geist, vatter, son ein got da by,
 dar an, sich, Lucifer doch wart betrogen.
 in ducht, wie er gewaltig wer,
 dar an er sich vergass.
 der heylig geist gotlich, der son wirt daz. 15
 er sach daz leben in dem schin,
 da von, sich, Lucifer verstossen wart.
 er tucht sich got, daz mocht nit sin,
 da must er uff der leiden helle fart,
 wie wol der son die martel leyt, 20
 [...].

In nahezu allen Visionstexten zeigt sich eine Beschreibung Lucifers, die, wie gezeigt, bei Origenes ihre Entsprechung findet: Lucifer handelt selbstständig und ist wesensmäßig böse; gleichzeitig aber ist sein Sturz von Gott vorhergesehen und

42 Brons, S. 43 f.

Teil des göttlichen Heilsplans. Besonders deutlich werden diese Zusammenhänge in der Strophe III des Liedes ¹Regb/4/666:

III

Das hat ain ›a‹ alles gepaue,
 und auch ain ›k‹ das hat gestiftet grosses mort;
 davan Isaias vil seit.
 ich sorg, der fal der wert schwärlich gerochen.
 jedoch het es got nit geraue, 5
 wie wol gros not gestiftet het Adam das wort.
 darum das ›k‹ hat ewig leit,
 und auch das ›a‹ das het schwerlich geprochen.
 a, v und e das wider pring
 und was, das het das erste a verschulte. 10
 da got al nach der menscheit ring,
 dar umb das ›a‹ dem ›k‹ sich het verhulte.
 das ›k‹ das ist der Luzifer,
 der hat gestiftet nat,
 und da Adam zerprach, was im got pat. 15
 got vatter in dem oberlant
 der het an si geleet seinen fleis.
 dem sun dem det der schaden ant,
 und der geschach wol in dem paradeis.
 es was die schult des Sathanas, 20
 da Eva folget seinem pessen rat.
 darum des sunes menscheit her
 wol vir die schult muest leiden hie den dat.

Im Aufgesang – ebenfalls mit Berufung auf die Apokalypse des Johannes – ist der Zusammenhang zwischen dem Fall Lucifers (angedeutet durch den Verweis auf Jesaja), den durch Lucifer verursachten Sündenfall und Marias Bedeutung als ‚neue Eva‘ für die Erlösung (III,9: *a, v und e das wider pring*) im Buchstabenspiel deutlich nachvollzogen. Der Sturz Lucifers bildet den Anfangspunkt einer Kette von Ereignissen, die den Gnadenakt Christi bedingen. Im Abgesang wird nochmals die Schuld des Teufels am Sündenfall und seine ursächliche Schuld an der Marter Christi, der *vir die schult muest leiden hie den dat*, betont.

Über die Tatsache hinaus, dass sich Lucifer als gefallener Engel gut in den Heilsplan Gottes integrieren lässt und somit zum Werkzeug des Herrn wird, ermöglicht die Figur eine theoretische Gleichsetzung des gefallenen Engels mit dem sündigen Menschen. Die Lucifer traditionell zugeschriebene Sünde ist die Ursünde der *superbia*, d. h. die mittelhochdeutsche *hoffart*, zu der sich in der Regel Neid (sowohl auf Gott als auch auf den neu erschaffenen Menschen) gesellt. Das Schicksal Lucifers vermag, flankiert vom Schicksal Adams und Evas, der Er-

mahnung aller Menschen zu dienen, sich vor *hoffart* in Acht zu nehmen, und zu gottesfürchtigem Leben aufzurufen. Gerade diese Form der Ermahnung und Belehrung findet in der meisterlichen Liedkunst und im Meistergesang ihren Niederschlag. Heinrich von Meißßen etwa warnt vor *zwifel* und verwendet hierfür Lucifer als Exempel – die Edlen werden, ebenfalls vor dem Hintergrund der Lucifer-Geschichte, zu *truwe* aufgerufen (vgl. ¹Frau/2/112). Ein Anonymus dichtet in Frauenlobs ‚Grünem Ton‘ ein Scheltlied wider die Hoffart (¹Frau/4/517). Wie schon Lucifer zuvor stürze die Hoffart auch heute noch manchen Sünder in die Hölle:

der tufel wart verstossen, da ist die hoffart schuldig an
hoffart noch mangem schaden tut.
übermut in zu der helle bringet.
wilt du nit abe lassen die wyl dir got die zyt hie gan
Lucifers wirst genossen, wiltu der hoffart nit enlan. (München, BSB, Cgm 4997, fol. 221^v)

Die Verbindung der Todsünden mit dem Namen und Wesen Lucifers macht den Teufel in der Gestalt des gefallenen Engels für die Meistersinger auch poetologisch zu einem fruchtbaren Thema. In den poetologisch-reflexiven Gattungen ‚Fürwurf‘ und ‚Straflied‘ erscheint Lucifer neben seiner Funktion als Exempel für alle Menschen auch speziell als mahnendes Beispiel für den hoffärtigen Sänger, sich und die eigene Kunst nicht zu überschätzen.⁴³ So warnt das lyrische Ich in der ersten Strophe des Liedes ¹Regb/4/632 seinen Konkurrenten: *Singer, ich rat dir auf mein trewe, | gleich mich niendert zû furwar. | [...] | es mecht dich wenge wol gerewe, | das schaffet als dein hoffart und dein übermût* (1,1–6). Täte er dies doch, geschähe ihm, was Lucifer geschah, der sich in seinem Hochmut gottgleich wähnte und daher *ungemach* erleiden musste:

dir gschicht, als Lucifer geschach,
der ward verstosse von dem himelreiche. 10
das müß er leiden ungemach,
darumb das er sich wolt ze got geleiche.
singer, warzû geleichest mich,
das tût mir auf dich zorn.

Der sich aus diesem Bild gleichfalls ergebende Vergleich des Sänger-Ichs mit Gott ist allenfalls insofern intendiert, als dass Gott im Meistergesang regelmäßig als der erste Meister und Kunstschaffende bezeichnet wird und die fähigen Sänger ihre Kunstfertigkeit in erster Linie von Gott erlangen.⁴⁴ Es verwundert daher nicht,

⁴³ Vgl. zu den Gattungen ‚Fürwurf‘ und ‚Straflied‘ besonders Lange, S. 119–121.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 116f.

dass die Strophe mit einer Anrufung Gottvaters und Christi endet, die Unfähigkeit des Konkurrenten wahrzunehmen und diese zu ahnden. Die Möglichkeit einer Bestrafung durch Gott wird wiederum in einer erneuten, mahnenden Anrede an den Konkurrenten selbst untergebracht:

ich bit dich, vatter, Jhesus Crist,
 sich an die hoffart und den ubermüt,
 der hie in disem singer ist.
 wie dunckt er sich mit seiner kunst so güt!
 ich sag dir sicherlich furwar,
 dein schallen müst dir gligen noch vor morn.
 das wil ich auch beschaiden dich,
 hoffart und ubermüt wirt vil verlorn.

20

Mit seinem exponierten Verweis auf die Konsequenzen einer Hingebung an die Hoffart und einer Neigung zu *übermuot* (‚hochfahrender, stolzer Sinn‘) im letzten Vers der Strophe richtet sich das Ich zwar in erster Linie an den fiktiven ermahnten Konkurrenten, darüber hinaus ist der Strophenschluss aber wohl auch als generelle Ermahnung an alle RezipientInnen zu lesen. Das *dich* (I,22) muss sich nicht mehr ausschließlich auf den Konkurrenten beziehen, sondern vermag das Publikum gleichsam mit einzuschließen. Poetologische Ausführungen werden folglich mit einer für das geistliche Lied typischen allgemeingültigen Didaxe verbunden, und die Thematik wird somit generalisiert.

Besonders geschickt verknüpft findet sich das Moment der Belehrung mit den Themen Wesen Gottes bzw. Trinität, Schöpfungsbericht inklusive Erschaffung des Himmels und der Erde sowie Lucifers Sturz aus dem Himmel in einem anonymen Meisterlied mit der Überschrift *VII lieder von der geschopfft und von dem val der engel*, welches in der ‚Kolmarer Liederhandschrift‘ (München, BSB, Cgm 4997, fol. 377^r–378^v) und in Heidelberg, UB, Cpg 680, fol. 18^r–19^v überliefert ist (¹Regb/4/548).⁴⁵ Anders als die zahlreichen Johannesvisionen weist das Lied starke narrative Strukturen auf.

Die erste Strophe berichtet in zum Teil verdunkelter Form vom Wesen der göttlichen Trinität, vom Schöpfungsbeschluss der Dreifaltigkeit. Die Verse 13–20 beschreiben den Aufbau des göttlichen Aufenthaltsortes (*wesen*, I,5;10), der von Gott als *Min kor* (I,22; ‚meine [Himmels]-Chöre‘) bezeichnet wird und sich aus dem Firmament und den Himmelssphären zusammensetzt. Anschließend folgt in der zweiten Strophe ein durchaus typisch zu nennender Bericht über die Schöpfung der himmlischen Chöre, in deren höchstem Gott selbst seinen Wohnort haben wollte, und über die

⁴⁵ Der nach München, BSB, Cgm 4997 edierte Text findet sich mit Kommentar bei Wunderle, Nr. 12.

Erschaffung der Engel.⁴⁶ In diesem Zusammenhang wird davon erzählt, dass Gott einen Engel erschuf, *der trug aller engel cron* (II,6) und der sich durch besondere Schönheit auszeichnete: *er was durch lucht mit wunnliclicher schone* (II,8). Es folgt in den anschließenden Versen ein Bericht über den Abfall Lucifers von Gott aufgrund seiner Hoffart; in seinem Tun geleitet wird der Engel von dem Eindruck, als Gottes Abbild auch der Macht nach gottgleich zu sein (II,13 f.: *er glichet sich dem schopfer sin, mit siner schone gar*⁴⁷; und II,20 f.: *Lucifer blickt den schopfer an und sach sich selb in der gotheite clar*).

Lucifer, das höchste Wesen der Schöpfung, vermag die Distanz zu Gott nicht zu überbrücken und strebt hier wohl gerade deswegen nach absoluter Freiheit, die jedoch per se nur Gott selbst, nicht aber den geschaffenen Wesen, zukommt. Den von Gott erschaffenen Himmel empfindet er als zu klein für sich und Gott und äußert den Wunsch: *diss wesen dorfft ich wol alleine*. (II,12). Interessant ist Gottes Antwort auf Lucifers Wunsch, Herrscher über den Himmel zu sein: *nu mach dir selb ein zesen, | wie du daz vor dir hast in dinem mut! | dar inn solt ewiclichen wesen. | daz mach dir, wie du wilt, boß oder gut* (II,16–19). Die Entstehung der Hölle als Ort des Schreckens, der Verdammung und der Bestrafung wird an dieser Stelle als Entscheidung Lucifers imaginiert, die zwar von Gott abgesegnet ist, nicht aber als eigentlich göttliche Entscheidung, ein ‚böses‘ Pendant zum Himmel zu erschaffen, gelten kann. Üblicherweise bleibt die Frage, wer die Hölle erschuf, in den scholastischen Schriften der Kirchenväter sowie in der mittelalterlichen erzählenden Literatur ausgeklammert.⁴⁸ Auch im Meistergesang finden sich keine Hinweise auf die Hölle als Schöpfung Gottes, es wird immer nur von der Erschaffung des Himmels und der Sphären gesprochen. Die Hölle wird auffällig aus dem Weltenaufbau ausgeklammert, obwohl deren Existenz als Ort der Bestrafung und des Leides sowie seine soteriologische Bedeutung (Verbanung Adams und Evas in die Hölle, Aufsprengen der Höllenpforte durch Christus und Maria) zum festen Repertoire des vermittelten Wissens im Meistergesang gehören.⁴⁹

⁴⁶ Sehr Ähnliches findet sich u. a. bei Michel Beheim.

⁴⁷ Ähnliche Formulierungen finden sich im Lied noch häufiger: *Der hymmel mocht hoffart nit tragen, | da wolt ein engel sinem schopfer wesen glich. | da von er uss dem hymmel quam, | da got geschaffen hett der engel bilde* (V,1–5).

⁴⁸ Die überzeitliche Existenz der Hölle wird vielmehr als gegeben anerkannt und lediglich über den ‚Nutzen‘ derselben debattiert. Dabei stehen sich die durch Origenes geprägte Lehre der Apokatastasis und die maßgeblich durch Augustinus vertretene Vorstellung der Unendlichkeit der äonischen Höllenqualen ohne Hoffnung auf Erlösung nahezu diametral gegenüber. Vgl. hierzu Lang, S. 56–58. Dinzelbachers (S. 62) vereinfachende Aussage, „geschaffen hat sie [d.i. die Hölle] Gott für die abgefallenen Engel, die dort als Teufel hausen und die Verdammten bestrafen“, kann zumindest nicht anhand mittelalterlicher scholastischer Quellen oder der Bibel belegt werden.

⁴⁹ Das Bild zweier paralleler, zwischen Himmel und Erde befindlicher *zesen* (eines Gottes und eines des Teufels) wird verschiedentlich auch in anderen Meisterliedern sowie im Lucidarius

Die hier vorgestellte Strophe bildet (soweit ich das zum jetzigen Zeitpunkt überblicke) die einzige Ausnahme. Das Lied entspricht der von Flasch angesprochenen moralischen Aufwertung Gottes. Nicht der ausnahmslos gute Gott selbst erschafft die Hölle, sondern er übergibt diese Aufgabe an Lucifer. Zwar erfolgt der Höllenbau mit der Erlaubnis Gottes, aber kreiert hat dieser den Höllenort nicht. Die Hölle ist hier in erster Linie als Spiegelbildnis der Verderbtheit Lucifers zu sehen. Der Engel erfindet einen Ort, der seinem Wesen entspricht – aber nicht, um selbst darin zu herrschen. Lucifer gibt sich auch nicht damit zufrieden, neben Gottvater in einem ‚zweiten‘ Himmel zu herrschen: Er will den Höchsten hinab ins Elend stürzen und bringt sich damit selbst zu Fall.

Die Entscheidung für den Bau eines bösen und gegen den Bau eines guten *zesen* (‚Firmament‘ oder ‚Herrlichkeit‘, gemeint ist wohl der gesamte Himmelsaufbau einschließlich der neun Engelschöre als Wohnsitz Gottes) wird in den letzten zwei Versen der zweiten Strophe durch eine Lichtmetapher verdeutlicht. Gottes *lichter schin wart im ein pin. er und die sinen wurden missevar* (II,22f.). Die besondere Schwere der Schuld zeigt sich darin, dass Lucifer, der Lichtträger, zur Bestrafung nicht nur in die Hölle verbannt wird und seinen eigenen Glanz und seine Schönheit verliert, sondern fortan generell nicht mehr in der Lage ist, helles Licht zu ertragen. Die Bestrafung mit Lichtscheu und die damit einhergehende Verbannung in die Dunkelheit ist Signal für die Endgültigkeit der Verbannung.⁵⁰ Lucifer vermag nie wieder in den Himmel und zu Gott zurückzukehren, dessen Leuchten ihm auf ewig Schmerzen bereiten muss. Der äußeren und inneren Hässlichkeit des gefallenen Engels entspricht die Feindseligkeit des Lebensraums, den er kreiert und in dem er zur Strafe seines Hochmuts ewig wohnen muss. Die verwunderliche Tatsache, dass der Teufel eine schreckliche Hölle erschafft, obwohl er eigentlich wie im Himmel leben will, wird nun im Folgenden mit einer geplanten, aber gescheiterten List Lucifers erklärt. Nicht ahnend, dass Gott allwissend ist, plant der Engel, Gottvater selbst mithilfe dreier Spiegelsteine in die Hölle zu locken, auf dass Gott im Höllenfeuer verbrenne. Obwohl im Lied selbst nicht weiter

verwendet. Siebert und mit ihm Wunderle (S. 354) übersetzen den Begriff nicht mit ‚Himmel‘ (vgl. Baufeld, S. 258), sondern mit ‚Palästen‘ (vgl. Siebert: Himmels- und Erdkunde der Meistersänger, S. 230 und 235f., und ders.: Meistergesänge astronomischen Inhalts, S. 189 und 191). Vgl. auch die Diskussion zu *zesem* stM. ‚Herrlichkeit‘ oder ‚Firmament‘ im Wörterbuch zur Göttinger Frauenlob-Ausgabe, S. 495.

50 Der Bericht über die Verbannung eines Engels in vollständige Dunkelheit findet sich bereits in dem im frühen dritten Jh. v. Chr. entstandenen ersten Buch Henoch, das u. a. den Inhalt von Gen 6 geradezu fabulös ausschmückt: Nachdem die Sintflut beschlossen war, entsandte Gott den Erzengel Rafael, um Azazel (einen der Engel, die die Menschen auf Erden zu Gottlosigkeit und Eitelkeit verführten [vgl. 1 Hen 8,1–4]) in ein tiefes Loch zu werfen und dort für immer einzuschließen. „Laß ihn [d.i. Azazel] dort für immer wohnen und bedeck sein Antlitz, dass er kein Licht schaue!“ (1 Hen 10,5).

darauf eingegangen wird, ist der Einsatz von spiegelnden Objekten für die List wohl Ausdruck der narzisstischen Persönlichkeit des Schönsten aller Geschöpfe Gottes.⁵¹ Luzifer versucht, Gott durch einen Spiegeltrug zu übertölpeln, indem er die Hölle durch die Reflexion auf den am Eingang angebrachten Spiegelsteinen als Himmel erscheinen lässt. Vom eigenen Wesen schließt der Engel auf Gott und muss mit der anmaßenden Annahme, Gott zu kennen und überlisten zu können, zwangsläufig scheitern. Dass es sich bei dieser Erzählung nicht um kanonisches Wissen, sondern um Fiktion handelt – zumindest ist mir eine solche Geschichte auch nicht aus der apokryphen Tradition bekannt –, wird vom Dichter selbst angemerkt (III,12). Zunächst wähnt sich Lucifer erfolgreich, wird dann aber vom trinitarisch wiederkehrenden Gott für seinen Frevel mit dem Entzug seiner Schönheit und der Verbannung in die Hölle bestraft. Erneut wird die Hoffart für Lucifers Sturz verantwortlich gemacht:

IV

Gotz formikeit liess sich an schauwen,
 geist, vatter, son, da daz her Lucifer sach an,
 zu sin gesellen er da sprach:
 „der schopfer ist selb drit her wider komen.“
 Etlichen hett es ser geruwen, 5
 daz er must von der freuden zall uff leides ban.
 got sprach: „hant ewig ungemach!
 daz sol uch werden nimmer me genommen!“
 Lucifer wart sin licht gewant
 genommen und auch allen sinn genossen. 10
 alrerst ir schone da verswant.
 do musten sie in fures swertze rossen,
 er und die sin geselleschaftt,
 mit den got zornes pflag.
 [...].

Die fünfte Strophe schlägt eine belehrende Brücke zur Schöpfung des Menschen. Diesem soll das Schicksal Lucifers als mahnendes Beispiel dienen. Gott selbst erklärt Adam und Eva, ihnen gebühre der von Lucifer und den Seinen geräumte

51 Besonders in der Märchenliteratur finden sich häufig Spiegel als Begleitobjekte hochmütiger Figuren oder sie dienen in Spiegelspielen einem betrügerischen Zweck. Die erste bildliche Kombination von Spiegel-Attribut und *superbia* findet sich im *Welschen Gast* Thomasins von Zerclaere und ab dem fünfzehnten Jahrhundert finden sich zunehmend Bildnisse, die die dezidiert weiblich personalisierte *superbia* mit Spiegel darstellen. Interessanterweise wird die *superbia* zunächst als hässliche Figur mit Spiegel dargestellt, erst im sechzehnten Jahrhundert wandelt sie sich zunehmend in eine schöne Frau. Vgl. Blöcker, S. 61 f., und zur grundsätzlichen Bedeutung von Spiegelspielen für das Er- und Verkennen Weber, S. 143–152.

Platz in den himmlischen Chören, sofern sie dem Willen Gottes folgten (vgl. V,11–13). Vom Teufel mit einer List verführt, scheitern auch Adam und Eva und so müssen sie bis zum Jüngsten Tag auf Gottes Richtspruch warten (vgl. V,19 f.). Das Lied endet mit dem Rückschluss auf den lebenden Menschen und einer Sündenmahnung: *wer im [d.i. Gott] gebrist dann an der selben zal, der ist verloren zu der stunt. hilf, herre got, in disem jamertal!* (VII,21–23).

Die Figur des gefallenen Engels und seine Geschichte dienen auch hier schlussendlich als mahnendes Beispiel für den Menschen. Schlimmer noch als der Hoffart zu verfallen ist allein der Gedanke, man könne schlauer als Gott sein und ihn betrügen. Auch wenn die Strafe Gottes nicht auf dem Fuße erfolgt, bleibt doch keine Sünde von Gott unbemerkt. Einzig ein sündenfreies Leben kann zum ewigen Leben bei Gott führen; jede Zuwiderhandlung führt nach dem Tod in die Arme Lucifers und seiner Gefährten.

3 Zusammenfassung

Im gesamten Meistergesang finden sich keine Hinweise auf eine wie auch immer geartete Macht Lucifers. Seine Verbannung aus dem Himmel dient immer wieder als mahnendes Beispiel und gerade seine Ohnmacht gegenüber einem allmächtigen Gott wird zur Schau gestellt. Die Verbindung zwischen dem ‚Fürsten der Welt‘ und den Menschen wird weitestgehend ausgeblendet; lediglich der Sündenfall der Menschheit, d. h. die Verführung Evas durch die Schlange, taucht an einer einzigen Stelle als Motiv in Verbindung mit dem Namen Lucifer auf. Die Vorstellung eines auf der Erde in unterschiedlichen Rollen agierenden Teufels oder – vermehrt unter der Bezeichnung ‚Satan‘ – die Vorstellung vom Verursacher unterschiedlichster Formen von Unheil und Schaden kommt im Meistergesang zwar vor, ist aber nie mit dem Namen Lucifer verknüpft. Die Funktion des gefallenen Lichtträgers bleibt vielmehr auf die Heilsgeschichte fokussiert. Starke Betonung findet Lucifers Rolle ganz traditionell in der Schöpfungsgeschichte – präziser im Verlauf der Erschaffung von Himmel, Erde und Hölle. Zudem dient die Figur als Erklärungsmodell, wie sich das Böse mit der Allmacht und Schöpfung Gottes vereinbaren lässt: So wie Lucifer seinem Wesen nach ‚böse‘ handelt, kann auch der Mensch durch sein selbstständiges Denken sündig handeln. Das von Neid und Hoffart durchdrungene Wesen Lucifers bietet sich in besonderem Maße als mahnendes Vorbild für den sündigen Menschen an. Wie auch Lucifer neigt der Mensch zu Hoffart und Neid, wodurch er sich immer in potentieller Gefahr einer Verbannung aus dem Himmelreich befindet. Besonders deutlich wird die Ähnlichkeit zwischen Lucifer und seinen Gefährten und der Menschheit im Lied ¹Regb/4/666. Lucifer vermag, wie auch der Mensch, nicht, die Wesenheit Gottes

vollends zu verstehen und verkennt dessen Allwissenheit. Daran scheitert sein listiger Betrugsversuch. Die Menschheit respektive Adam und Eva scheitern ebenso daran, den Geboten Gottes zu folgen, und auch sie scheint darauf zu hoffen, dass ihr Frevel nicht bemerkt würde. Dass Gott selbst der Menschheit in besagtem Gedicht zunächst den durch den Sturz Lucifers freigewordenen Platz im Himmel in Aussicht stellt – eine Aussage, die auch in anderen Liedern (z. B. ¹Frau/6/105) getroffen wird – macht die Ähnlichkeit zwischen Lucifer und der Menschheit und die damit einhergehende Gefahr des Menschen für sich selbst umso augenfälliger.

Literaturverzeichnis

- Baufeld, Christa: Kleines frühneuhochdeutsches Wörterbuch. Lexik aus Dichtung und Fachliteratur des Frühneuhochdeutschen. Tübingen 1996.
- Blöcker, Susanne: Studien zur Ikonographie der sieben Todsünden in der niederländischen und deutschen Malerei und Graphik von 1450–1560. Münster, Hamburg 1993 (Bonner Studien zur Kunstgeschichte 8).
- Brons, Bernhard: Gott und die Seienden. Untersuchungen zum Verhältnis von neuplatonischer Metaphysik und christlicher Tradition bei Dionysius Areopagita. Göttingen 1976.
- Day, Peggy Lynne: An Adversary in Heaven. *šātān* in the Hebrew Bible. Atlanta 1988.
- Dinzlbacher, Peter: Jenseitsvisionen – Jenseitsreisen. In: Epische Stoffe des Mittelalters. Hg. von Volker Mertens, Ulrich Müller. Stuttgart 1984, S. 61–80.
- Good, Edwin: Job and the Literary Task: A Response. In: *Soundings* 56 (1973), S. 470–484.
- [Heinrich von Mügeln] Die kleineren Dichtungen Heinrichs von Mügeln. Hg. v. Karl Stackmann. 1. Abteilung: Die Spruchsammlung des Göttinger Cod. Philos. 21. 3 Teile. Berlin 1959 (DTM 50–52).
- Lange, Judith: Wettstreit um die rechte Kunst – Fürwurf und Straflied im Meistersang des 15. Jahrhunderts. In: Die Edition mittelalterlicher deutscher Texte. Festkolloquium aus Anlass des 80. Geburtstags von Rudolf Benzinger am 22. 8. 2016. Hg. von Eva Rothenberger, Martin Schubert, Elke Zinsmeister. Erfurt 2019, S. 113–137.
- Lies, Lothar: Origenes ‚Peri Archon‘ – Eine undogmatische Dogmatik; Einführung und Erläuterung. Darmstadt 1992.
- [Lutherbibel 2017] Die Bibel. Nach Martin Luthers Übersetzung. Lutherbibel, revidiert 2017. Jubiläumsausgabe 500 Jahre Reformation. Mit Sonderseiten zu Martin Luthers Wirken als Reformator und Bibelübersetzer. Hg. von der Evangelischen Kirche in Deutschland. Deutsche Bibelgesellschaft. Stuttgart 2016.
- Martinek, Manuela: Wie die Schlange zum Teufel wurde: die Symbolik in der Paradiesgeschichte von der hebräischen Bibel bis zum Koran. Wiesbaden 1996.
- Origenes: Vier Bücher von den Prinzipien. Hg., übersetzt, mit kritischen und erläuternden Anmerkungen versehen von Herwig Görgemanns, Heinrich Karpp. 3. Auf. Darmstadt 1992.
- Osterkamp, Ernst: Lucifer. Stationen eines Motivs. Berlin, New York 1979.
- Pagels, Elaine: Satans Ursprung. Berlin 1996.

- Prautzsch, Felix: Die Meisterschaft des Laien? Zum ästhetischen und theologischen Anspruch im Meistersgesang. Erscheint in: Die Kolmarer Liederhandschrift und ihr Umfeld. Hg. von Judith Lange, Eva Rothenberger, Martin Schubert.
- Pseudo-Dionysius Areopagita: Über die himmlische Hierarchie. Über die kirchliche Hierarchie. Eingeleitet, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Günter Heil. Stuttgart 1986.
- Rees, Valery: Von Gabriel bis Luzifer. Eine Kulturgeschichte der Engel. Darmstadt 2017.
- Robertson, David: The Book of Job: A Literary Study. In: *Soundings* 56 (1973), S. 446–469.
- Rosmer, Stefan: Die Tradition des geistlichen Sangspruchs und seine Gestalt um 1300. In: *Sangspruchdichtung um 1300. Akten der Tagung in Basel vom 7. bis 9. November 2013*. Hg. von Gert Hübner. Hildesheim 2015, S. 307–330.
- Ruh, Kurt: Geschichte der abendländischen Mystik. Bd. I. Die Grundlegung durch die Kirchenväter und die Mönchstheologie des 12. Jahrhunderts. 2. Auflage. München 2001.
- Schmidt, Joachim: Satanismus. Mythos und Wirklichkeit. Marburg 1992.
- Siebert, Johannes: Himmels- und Erdkunde der Meistersänger. In: *ZfdA* 76 (1939), S. 222–252.
- Siebert, Johannes: Meistersgesänge astronomischen Inhalts. In: *ZfdA* 83 (1951/52), S. 181–235.
- [Vulgata] *Biblia Sacra Vulgata. Editio quinta*. Hg. von Robert Weber, Roger Gryson. Stuttgart 2007.
- Weber, Karin: Hochmut und Spiegelspiele. Über Spiegel, Hochmut und Erkenntnis in Jean Cocteau's Orphée. In: *Superbia – Hochmut und Stolz in Kultur und Literatur*. Hg. von Bozenna Anna Badura, Tilmann F. Kreuzer. Gießen 2014, S. 143–182.
- Wörterbuch zur Göttinger Frauenlob-Ausgabe. Unter Mitarbeit von Jens Haustein redigiert von Karl Stackmann. Göttingen 1990 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen Philologisch-Historische Klasse 3, 186).
- Wunderle, Elisabeth (Hg.): *Studien zur Meisterliedüberlieferung. Edition des cpG 680 mit Kommentar*. München 1988.

Pavlina Kulagina, Franziska Lallinger

***Ars memorativa* und Strategien der Heilssicherung in lyrischen Texten Heinrich Laufenberg. Drei exemplarische Lektüren**

Das gereimte Kolophon einer Kopie von Ulrich Boners ‚Edelstein‘ von 1411 (Straßburg, StB, Cod. B 94), das Heinrich Laufenberg als Schreiber nennt und als Freiburger identifiziert, stellt das älteste Zeugnis für Laufenberg's literarisches Schaffen dar. Zehn Jahre später wird er urkundlich als Kaplan und Vizepleban der Pfarrkirche Freiburg im Breisgau bezeugt. Spätestens ab 1433 amtiert Heinrich als Dekan des St. Mauritius-Stifts im aargauischen Zofingen und dürfte hier als Leutpriester vor allem seelsorgerisch tätig gewesen sein. Im Sommer 1441 lässt sich Laufenberg dann erstmals wieder in Freiburg belegen, wo er inzwischen zum Dekan des Landkapitels aufgestiegen ist. Dieses wohl mehr verwaltungslastige als seelsorgerische Amt verlässt er bereits 1445 und geht als Priesterbruder *von der welt in sant Johans orden ze dem grünen werde ze stroßburg*,¹ in die Straßburger Johanniterkommende ‚Zum Grünen Wörth‘. Die Nekrologien des Johanniterkonvents geben den 31. März 1460 als Datum der Grablegung an.²

In der zu Laufenberg's lyrischem Œuvre verhältnismäßig bescheiden ausfallenden Forschungslandschaft hat man sich seit Müllers Dissertation von 1889 Fragen der Systematisierung und des Stils, der literaturhistorischen Einordnung, der Rekonstruktion der verlorenen Straßburger Liederhandschrift B 121, Heinrich's geistlichen Kontrafakturen, mystischen Anklängen in seinen Liedern, überlieferungsgeschichtlichen Fragen und – wie zuletzt Eva Rothenberger in ihrer im Rahmen des ‚Berliner Repertoriums‘ entstandenen Monographie – der Übersetzungstätigkeit Laufenberg's gewidmet.³ Dabei verweisen die Beiträge in der Evaluation von Heinrich's Stil in relativer Konstanz auf dessen schlichten, naiven Charakter, der Wiederholungen sowie redundante Epitheta und Metaphern nicht vermeidet.⁴

1 Wackernagel 2, S. 528; Massmann, Sp. 42.

2 Vgl. zur Biographie Laufenberg's Wachinger: Art. ‚Laufenberg‘, Sp. 614 f.; Schiendorfer, S. 273 – 277; Nemes, S. 9 – 12.

3 Vgl. z. B. Müller; Boll; Wachinger: Notizen; Schiendorfer: Wächter; ders.: Johanniterbibliothek; ders.: vündelîn; Theben, S. 75 – 78, 276; Nemes; Brinkmann; Bußmann; Kraß; Rothenberger, S. 130 – 145, 167 – 170.

4 Müller, S. 37, 43, 46, 145; Boll, S. 32; Brinkmann, S. 24; Wachinger: Notizen, S. 330, 334; Kraß, S. 211.

Die beobachtbare formale wie inhaltliche Repetition sowohl auf inter- als auch intratextueller Ebene bedient sich nicht nur bereits verblasster Metaphern, sondern stellt ihrerseits durch die Wiederholung und Akkumulation von Beiwörtern und typologischen Präfigurationen erst Katachresen her, die folglich an Anschaulichkeit einbüßen. Dieser Beitrag will zeigen, dass Laufenbergs Dichtung, die den Eindruck des Eklektischen hervorruft, im Kontext der ‚Frömmigkeitstheologie‘⁵ des fünfzehnten Jahrhunderts zu verorten ist,⁶ der es nicht um Originalität zu tun ist, sondern die sich durch einen „verdichtenden, vereinfachenden, reduzierenden und konzentrierenden Impetus“⁷ auszeichnet. Die spätmittelalterliche Frömmigkeitstheologie operiert mit einer lebensnahen, anschaulichen, oft mehr affektiven als scholastisch-intellektuellen Sprache, die auf Anleitung zum religiösen Lebensvollzug zielt.⁸ Mit seiner in diesem Horizont als pragmatische Gebrauchslyrik verstehbaren, seelsorgerisch ausgerichteten Dichtung partizipiert Laufenberg darüber hinaus an einer Andachtsform, die in der Tradition von Hugos von St. Viktor *De virtute orandi* steht (Niklas Largier):

Pure prayer is prayer that forgets its own intention. It does so when it turns into a spiritual exercise that moves from reading to meditation, from the deployment of meaning in forms of unexcited reading and understanding to affective and sensual intensity in meditation. In order to produce this effect, in order to produce affective *excitatio*, Hugh writes, the reader of the scriptures and the person who prays has to engage in ‚frequens cogitatio‘, in repeated mental re-evocation of the words he wants to concentrate on. He or she does so in a kind of rumination and mastication of these words that brings forth the possibilities of their emotional and sensual impact.⁹

Damit verbunden ist die These, dass sich Laufenbergs lyrisches Œuvre erst vor dem Hintergrund der Praxis der *Ars memorativa*, der *meditatio* und der *ruminatio* erschließen lässt. In einem ersten Schritt sollen kurz die Tradition und das Ineinander von Memorialkunst und Meditationstechnik skizziert werden, um im Anschluss anhand ausgewählter Textbeispiele die angeführten Thesen zu exemplifizieren.

5 Zum Begriff vgl. Hamm: Frömmigkeitstheologie. ‚Frömmigkeitstheologie‘ entwickelt Hamm als „heuristische[n] Schlüsselbegriff“ (ebd., S. 127), der sowohl Protagonisten der ‚Wiener Schule‘, der Melker Observanz, wie der Observanzbewegung im Allgemeinen als auch der *Devotio moderna* umfasst, die eine praktisch-seelsorgerische Fokussierung und tendenziell popularisierende Frömmigkeitsdidaktik eint. Vgl. ebd., S. 117, 129 f., 132.

6 Mit diesem Zugriff machen wir den ersten Schritt in Richtung des von Nemes formulierten Vorschlags Laufenbergs Werk dahingehend zu untersuchen. Vgl. Nemes, S. 88.

7 Hamm: Frömmigkeitstheologie, S. 151.

8 Vgl. ebd., bes. S. 119, 124, 132.

9 Largier, S. 63.

1 *Ars memorativa* und *Ars meditativa*

Der Begriff der *memoria* steht im Mittelpunkt des christlichen Gedankens, indem er als bindende Kraft zwischen Gott und Mensch erscheint. Es lassen sich zahlreiche alttestamentliche Belege sammeln, auf denen dieses Verständnis gründet, wie Christel Meier-Staubach vorführt.¹⁰ Der Mensch wird dazu ermahnt, sich Gottes zu erinnern; das Vergessen seiner Worte kann zur Übertretung der Gebote und harten Strafen führen. Erinnern und Vergessen verhalten sich dabei reziprok: Seitens Gottes bedeutet dies entweder Erbarmen und Hilfe (im Falle des Erinnerns) oder Zorn und Verdammnis (im Falle des Vergessens). Die Pflege der *memoria* ist also eine Bedingung für die Aufrechterhaltung des Bundes Gottes mit seinem Volk. Über die ‚rechtliche‘ Dimension des Konzeptes hinaus lässt sich im gegenseitigen Erinnern von Gott und Mensch ein existentieller Aspekt hervorheben: Nur in der Wiedererinnerung seines Schöpfers kann sich der Mensch zum eigenen Selbst kehren und sein ganzes Wesen nach dem göttlichen Plan ausrichten.¹¹ Im Hoch- und Spätmittelalter wird *memoria* zum Schlüsselbegriff der emotionalisierten, auf den historischen Christus fokussierten Frömmigkeit.¹² Nicht zuletzt trugen die Etablierung der Doktrin der Transsubstantiation im dreizehnten Jahrhundert und die damit enorm gewachsene Bedeutung der Eucharistiefeyer dazu bei, dass die vergegenwärtigte Erinnerung an Jesu Opfer zum zentralen religiösen Erlebnis jedes Gläubigen wurde.¹³ Vor allem aber erwiesen sich monastische Meditationspraktiken als unentbehrliche Quellen der Inspiration und Techniken für die affektive Andacht, die nach der Versenkung in die Lebens- und Leidensgeschichte Christi strebte.

Der klösterliche Umgang mit Texten im Rahmen der *lectio divina* prägte das Verständnis der *memoria*, welches vom modernen Begriff des Gedächtnisses wesentlich abweicht. Da sich *memoria* in erster Linie auf Gebetspraxis bzw. *mneme theou* – Gedenken Gottes – bezog, war sie als ein komplexer intellektueller, kreativer sowie emotionaler Vorgang konzeptualisiert, der ein bloßes Auswendiglernen weit überbot.¹⁴ Mary Carruthers schlägt vor, *memoria* als „compositional art“¹⁵ zu betrachten und definiert sie als „the matrix of a reminiscing

¹⁰ Meier, S. 146–149.

¹¹ Ebd., S. 160–161.

¹² Zur sogenannten affektiven Wende vgl. Fulton.

¹³ Zur memorativen Funktion der Eucharistie vgl. die Überlegungen von Berndt; zur Etablierung der Doktrin der Transsubstantiation und den damit zusammenhängenden liturgischen Veränderungen vgl. Rubin, S. 12–82.

¹⁴ Carruthers: *The Craft of Thought*, S. 2–5; vgl. auch Carruthers: *The Book of Memory*, S. 195.

¹⁵ Carruthers: *The Craft of Thought*, S. 9.

cogitation, shuffling and collating ‚things‘ stored in a random access memory scheme, or set of schemes“.¹⁶ Über *Ars memorativa* hervorragend zu verfügen hieß nicht, sich umfangreiche Texte einzuprägen und genau, ihrer ursprünglichen Struktur getreu, wiederholen zu können. Vielmehr bedeutete es, im penibel organisierten Lagerhaus des Gedächtnisses mit Hilfe logisch-assoziativer Verbindungen bestimmte Inhalte des gelernten Stoffes schnell zurückzuverfolgen und hervorzuholen und kleinere Textabschnitte vorwärts sowie rückwärts vorzutragen und kunstvoll zu rekombinieren, ohne sich dabei zu verwirren.¹⁷ Solche Fähigkeit brachte man mit der visuellen Kodierung des gelernten Stoffes in Zusammenhang: Informationen und Wahrnehmungen aller Sinneskanäle wurden in geistige Bilder (*phantasmata*) überführt, bevor sie ihren Platz im *thesaurus inventorum* einnehmen konnten – gemäß der vormodernen Vorstellung: „whatever enters the mind changes into a ‚see-able‘ form for storing in memory.“¹⁸

Gleichzeitig setzte die *Ars memorativa* einen affektiven Umgang mit Texten voraus. Die *meditatio* als notwendige ‚ethische‘ Stufe des memorativen Vorgangs sorgte dafür, dass die beim Lesen entstandenen geistigen Bilder verinnerlicht, in das persönliche Assoziationsnetz integriert und zum Teil der eigenen Erfahrung gemacht werden konnten.¹⁹ Diese Idee verbirgt sich hinter dem Konzept der *ruminatio*, d. h. des vertieften, langsamen, an einer Stelle verweilenden Lesens, das sorgfältigem Zerkauen und Wiederkauen gleicht.²⁰ Die metaphorische Dimension des Ausdrucks, welcher die Intensität der Internalisierung betonen sollte, wurde im Klosteralltag physisch realisiert, indem die gemeinsamen Mahlzeiten im Refektorium mit Tischlesungen begleitet wurden.²¹ Die logische Fortführung der Metapher legte die pragmatische Ausrichtung von *meditatio* offen: Letztendlich konnten nur die gut zerkauten Texte vom ‚Magen‘ der *memoria* verdaut werden und den Geist mit ihrer heilbringenden Süßigkeit nähren.

Der dabei entstehende Grad der Aneignung von geistigen Bildern zeigt sich unter anderem im mittelalterlichen Gebrauch des Wortes ‚erinnern‘ im Kontext des meditativen Nachdenkens über die Hölle und das Paradies, über Orte also, die man selbst (noch) nicht besucht hat und an die man sich – modernem Verständnis entsprechend – eigentlich nicht erinnern kann.²² Das trainierte Gedächtnis des Gläubigen zielte aber genau darauf, durch Meditation die zeitliche

16 Ebd., S. 5.

17 Carruthers: *The Book of Memory*, S. 21–23; S. 373, Anm. 19.

18 Ebd., S. 20.

19 Ebd., S. 53 und 204; Parshall, S. 460; vgl. auch Hamm: *Medialität*, S. 27.

20 Vgl. dazu Leclercq, S. 85–87.

21 Carruthers: *The Book of Memory*, S. 150.

22 Ebd., S. 186.

Limitation zu überwinden und sich mit Jesus zu vereinen; und zwar nicht nur in der überzeitlichen Präsenz Gottes,²³ sondern auch in der vergegenwärtigten Realität der evangelischen Erzählung. Im Kloster diente dazu unter anderem die Praxis des Tagzeitengebets (welche zunehmend von Klerikern und Laien übernommen wurde): Die Zuordnung der einzelnen Horen auf die Stationen der Passion sollte die Andacht mit den Ereignissen des letzten Tages Jesu synchronisieren.

Die Erbauungsliteratur, die den Gläubigen helfen sollte, sich an Christi Leben und Opfer zu ‚erinnern‘ — und zwar im Sinne der die Heilsgeschichte aktualisierenden *meditatio* — konnte sich also an die Instrumentarien der *Ars memorativa* mit ihren *imagines* und *loci*, der *ruminatio* und der Vorliebe für Kombinatorik stützen. Ausgangspunkt der folgenden Analyse ausgewählter Gedichte Laufenbergs sind zunächst die explizite wie implizite Thematisierung der *memoria* in Bezug auf die Heilsgeschichte und ferner die von Techniken der *Ars memorativa* inspirierten formalen Aspekte seiner Texte.

2 Textbeispiele

Alle hier herangezogenen Textbeispiele befanden sich in der verbrannten Liederhandschrift Straßburg, StB, Cod. B 121 und sind nur in der Abschrift Wackernagels erhalten geblieben.²⁴ Das Textumfeld der etwa 114 Hymnenübersetzungen, geistlichen Kontrafakturen, Glossenlieder und Gedichte verrät Interessenschwerpunkte und vermittelt wie Laufenbergs übriges Œuvre – soweit sich dies angesichts der dürftigen Überlieferungslage überhaupt sagen lässt – einen moraldidaktischen Impetus und einen pastoraltheologischen Fokus auf die richtige Lebenshaltung.²⁵ Dabei enthielt der Codex nicht nur originale Lieder Laufenbergs, sondern er ist auch Ausweis der Sammeltätigkeit und „literarische[n] Interessenbildung“²⁶ des Autors: Die wohl älteste Partie der Handschrift ist Zeugnis einer kreativen Rezeption geistlicher Lieddichtung und Hymnenübertragungen, die mit dem Namen des Mönchs von Salzburg verknüpft ist.²⁷ Neben diesem lyrischen Fremdgut standen am Anfang der Handschrift drei didaktische Reimpaardichtungen, von denen eine deutsche Übersetzung der *Disticha Catonis* und des

²³ Ebd., S. 54.

²⁴ Vgl. Schiendorfer: Wächter, S. 278 zum Umfang der durch Wackernagel überlieferten Lieder.

²⁵ Vgl. Nemes, S. 12f.; Wachinger: Art. ‚Laufenberg‘, Sp. 615–619, 624.

²⁶ Nemes, S. 14.

²⁷ Vgl. Wachinger: Notizen, S. 336.

Facetus cum nihil utilius nicht von Heinrich stammen.²⁸ Wackernagels Angaben ist zu entnehmen, dass Laufenberg in einem eingeschobenen umfangreicheren Prosateil ein Lehr- bzw. Beichtgespräch mit einer Beichttochter inszeniert. In der zugehörigen Federzeichnung, die das geistliche Gespräch abbildete, wurde der *biht uatter* durch die Überschrift mit der Autorsignatur *H.* mit Laufenberg selbst identifiziert.²⁹ Im zweiten Teil dieses Abschnittes richtet sich der Beichtvater direkt mit Ermahnungen und Gebeten an das Beichtkind: *dz dir din begirde vnd sele sol in andaht vf erheben vnd zit vnd creature leren versmohen vnd clein schezzen [...]*.³⁰

Wie Wachinger erstmals vermutet, war die autornahe Handschrift chronologisch geordnet und ist erst durch Lagenumstellungen in andere Reihenfolge gekommen. Laufenberg scheint die Lieder und Gedichte bald nach der Abfassung in eine Handschrift eingetragen und datiert zu haben, die mit der Straßburger Handschrift identisch oder deren Vorlage war. Neben der Datierung dürfen die Autornennung im Kolophon oder die Signatur mit *h* oder *heinricus* zu den „positiven Echtheitskriterien“³¹ zählen, die paratextuell Aufschluss über Heinrichs Verfasserschaft geben.³² In seiner Einteilung der Lieder Laufenbergs konzentriert sich Wachinger auf die Typen: 1. Grüße und Anrufungen, 2. Weihnachts- und Neujahrslieder sowie 3. Übertragung, Tropierung, Montage.³³ Mit Blick auf die Arbeiten Schiendorfers sind mindestens noch geistliche Kontrafakturen bzw. kontrafakturnahe Lieder zu ergänzen, deren Identifikation angesichts der mündlichen Tradierung der Volkslieder, der Kontamination von Fassungen und des Austextierens von volksliedhaften Melodien ohne intertextuelle Anleihen schwerfällt.³⁴

2.1 *Gedenk, maria, maget vin* (WKL 713)

Der vereinfachende, redundante Charakter von Laufenbergs lyrischem Œuvre, dessen Fokus nicht auf der Invention kreativer Neuschöpfungen liegt, lässt sich sowohl auf inhaltlicher als auch auf sprachlicher Ebene festhalten. Wie anderen geistlichen Liederdichtern dienen ihm primär die Heilige Schrift und punktuell

²⁸ Vgl. Schiendorfer: Wächter, S. 279; Nemes, S. 13.

²⁹ Vgl. Nemes, S. 13, Anm. 16.

³⁰ Wackernagel 2, S. 574.

³¹ Wachinger: Notizen, S. 334.

³² Vgl. ebd., S. 333f.

³³ Vgl. ebd., S. 341–354.

³⁴ Vgl. Schiendorfer: Wächter, bes. S. 282, 284; Nemes, S. 25.

legendarische Stoffe als Quelle, wobei Laufenberg am häufigsten in seinen lyrischen Texten auf die beiden zentralen Ereignisse des Evangeliums, Christi Geburt und Tod als Höhepunkte des Inkarnationsdramas, rekurriert. Die folgende Analyse mit Fokus auf WKL 713 soll demonstrieren, in welchem Verhältnis die Thematisierung der heilsgeschichtlichen Ereignisse zur *memoria*-Tradition steht und welche gebetspragmatische Funktion dem Text dabei zukommt.

Den mangelnden thematischen Spielraum des fest umrissenen kanonischen Stoffes kompensieren Laufenbergs Weihnachts- und Passionsgedichte durch das Einschalten verschiedener narrativer wie szenischer Rahmen. So können sich die Episoden aus dem Jesus- oder Marienleben eigenständig als konsequente Nacherzählung des Evangeliums entfalten (WKL 705, 706), in die ermahnende Rede an einen Sünder eingefügt (WKL 702) oder in ein Preislied integriert werden (WKL 703). WKL 713, welches in Wachingers ersten Typenkomplex ‚Grüße und Anrufungen‘ fällt und in den Zeitraum zwischen 1415 und 1419 datiert werden kann,³⁵ ist hinsichtlich der vorliegenden Fragestellung besonders interessant, da das neutestamentliche Narrativ in der Form eines Memento-Gebets³⁶ ausgestaltet wird: Das 20-strophige Gedicht formuliert in jeder der sechs Verse umfassenden Strophen zwei Ermahnungen an Maria, sich eines bestimmten Ereignisses zu erinnern (*Gedenk, maria*). In seinem Aufbau folgt der Text der Ikonographie der Sieben Schmerzen Marias, die als beliebtes Andachtsmuster auch in die Gebetsliteratur³⁷ Eingang fanden. Die ursprüngliche Liste der Schmerzen wird im Gedicht um einige Punkte erweitert. So beginnt Marias (Mit-)Leiden bereits mit der Geburt Jesu in Armut (1,1–3) sowie mit seiner Beschneidung (1,4–6), die als erstes Blutvergießen typologisch als Vorausdeutung auf die Passion begreifbar ist. Danach folgen die ‚eigentlichen‘ Schmerzen in leicht umgeordneter Reihenfolge: die Weissagung Simeons (erster Schmerz; 2,1–3), die Verfolgung durch Herodes (zweiter Schmerz; 2,4–6), das Verlieren des zwölfjährigen Jesus im Tempel (dritter Schmerz; 3,1–3), die Flucht nach Ägypten (nochmals zweiter Schmerz; 3,4–6; 4,1f., 4,4–6). Vers 4,3 bezieht sich auf die Versuchung Jesu in der Wüste, Strophe 5

³⁵ Dies ergibt sich aus der Datierung von WKL 727 und WKL 757 auf 1415 bzw. 1419, zwischen denen WKL 713 ursprünglich stand. Da die Stücke der Hs. chronologisch geordnet waren, wird WKL 713 zwischen diesen beiden Zeitpunkten entstanden sein. Vgl. Schiendorfer: Wächter, S. 303.

³⁶ Zum Begriff vgl. Lentjes, S. 26f.

³⁷ Vgl. Treutwein. Verwandt damit sind die zahlreichen *Offizien de compassione Mariae*, welche sich allerdings nur auf das Passionsgeschehen konzentrieren, ohne die auf die Kindheit Jesu bezogenen Schmerzen Marias zu berücksichtigen. Vgl. unter den bekannten Beispielen *Matutino tempore*, AH 30, S. 104, Nr. 46, zu den deutschsprachigen Überlieferungen vgl. Palmer, Sp. 587, Nr. 22, 23; sowie Pseudo-Bonaventuras *Imperatrix clementiae*, Mone, S. 139, Nr. 433–440, zu den deutschen Übertragungen vgl. in der Datenbank des ‚Berliner Repertoriums‘ ID: 7282: <https://repertorium.sprachen.hu-berlin.de/repertorium/id/7282> (13. Februar 2020).

zur Hälfte auf Jesus als Lehrer und Prediger. Die darauffolgenden 15 Strophen umfassen eine detaillierte Schilderung des Ablaufs der letzten Tage Christi, in welche die restlichen vier Schmerzen Marias eingebunden sind: ihre Begegnung mit dem kreuztragenden Sohn (12,4–6), Kreuzigung und Sterben Jesu (13,1–17,6) sowie Kreuzabnahme (18,4–6) und Grablegung (19,1–6). Die letzte Strophe versucht die vergegenwärtigte Leidenserfahrung für den Beter fruchtbar zu machen und enthält eine Bitte um Schutz und Erlösung.

Zur Formelhaftigkeit trägt neben der Anapher *Gedenk* der Schweifreim bei (aab | ccb), der die Zäsur zwischen der dritten und vierten Zeile jeder Strophe kompensiert, je zwei biographische Stationen zusammenhält und zur repetitiven *ruminatio* des Textes einlädt. Die Strophenanapher dient außerdem als mnemonisches Mittel, die geschiedenen Abschnitte als organischen Gedächtniszusammenhang wahrzunehmen, der teleologisch auf die Erlösung bzw. hier die Bitte fokussiert ist. Darüber hinaus steigert die Anapher *gedenk* den meditativen Impetus in zweierlei Hinsicht: Während der Leser mit Maria die Stationen des Mitleidens sukzessiv linear abschreitet und diese – in einem dem Rosenkranzgebet ähnelnden Vorgang³⁸ – dank der textuellen Markierung besser abzählen kann, kehrt er immer wieder in einer Kreisbewegung zur Eröffnungsformel zurück. Narrative Progression und ruminierende Iteration werden in diesem Verfahren miteinander verbunden. Die Formel *gedenk*, die den gängigen äquivalenten Formulierungen *memento* bzw. *ich ermane dich* entspricht,³⁹ erweist sich überdies als direkte Einladung zur Meditation bzw. verinnerlichten Imaginationübung.

Ähnlich wie der Betende in mittelalterlichen Andachtsübungen dazu aufgerufen wird, sich an Orte zu ‚erinnern‘, die er selbst nie gesehen hat, erscheinen unter den Episoden, derer Maria gedenken soll, auch solche, an denen sie laut biblischem Bericht nicht teilgenommen hat: die Versuchung Jesu (4), das Abendmahl (5,4–6), das Gebet und die Gefangennahme in Getsemani (6) und Jesus vor Pilatus (10). Die vierte Strophe stellt einen besonders interessanten Fall einer Verschränkung zweier neutestamentlicher Episoden dar: der Flucht nach Ägypten (V. 1f., 4–6) und der Versuchung Jesu (V. 3). Die typologische Engführung wird bereits durch die Verortung der beiden Szenen in der Wüste bedingt; die beiden *imagines* besetzen quasi den gleichen *locus* im Lagerhaus der *memoria* und werden in ein gemeinsames Assoziationsnetz eingebunden. Zusätzlich wird diese Parallelisierung durch die legendarischen Adaptationen abgesichert, welche die Reise der Heiligen Familie als ein mühsames und gefährliches Unter-

³⁸ Vgl. auch den dem Rosenkranz analogen dingallegorischen Text WKL 727 (*Vnser frowen krenzelin*).

³⁹ Lentes, S. 27.

nehmen schildern.⁴⁰ Die expliziten Hinweise auf Marias aktive Teilnahme (V. 2, 6) weisen also, über ihre tatsächliche Präsenz während der Flucht hinaus, auf ihre emotionale Involviertheit in der Versuchungsszene hin, die in der Analepse erst durch einen imaginativen wie memorativen Akt entsteht (Str. 4):

Gedenk, wie du reagen vnd wind
vnd forchte litt mit dinem kind
vnd in uersuocht des tufels list.
Gedenk, wz hicz vnd frostes qwal,
wz hungers, turstes vberal
du hattest vnd der suesse crist.

Das beharrlich wiederkehrende *gedenk* markiert, dass Maria – wie die Gläubigen selbst, die nicht an den vergangenen heilsgeschichtlichen Ereignissen persönlich teilnehmen konnten – trotz ihrer Absenz durch Imaginationsübungen eine meditative Augenzeugenschaft zuteilwird. So kann sie ihre Abwesenheit kompensieren und die Ereignisse dem eigenen Gedächtnis einprägen und anverwandeln. Die somatische Qualität von Marias Mitleiden, wie sie in Strophe 4 evoziert wird, verdeutlicht die Intensität der angestrebten Vergegenwärtigung: Durch die empathische Verbindung mit ihrem Sohn erlebt Maria Christi Schmerzen körperlich mit.

Die hier beobachtbare Imaginationsübung, zu der gleichermaßen Maria und der fromme Leser eingeladen werden, folgt den gleichen Prinzipien wie topologisch organisierte Praktiken mittelalterlicher Gedächtniskunst, die räumliche Visualisierungsstrategien zu Hilfe nehmen. Die einzelnen Stationen des in WKL 713 sich schrittweise entfaltenden Leidensnarrativs können als *loci* des inneren Memorialraums wahrgenommen werden. Dabei geht es weniger um die Inszenierung einer imaginativen Pilgerreise ins Heilige Land (vgl. auch unten die Überlegungen zu WKL 777) und geographisch konkret lokalisierbarer Orte (mit der Ausnahme des *egipten land*; 3,5), als um topologisch strukturierte Etappen, die wie bei einem Kreuzweg oder Prozessionsgang die chronologische Vergegenwärtigung der Ereignisse garantieren und als Gedächtnis- und Meditationsstütze dienen. Dass die Passionsstationen in WKL 713 geradezu szenisch über Marias Imagination und Erinnerung abgerufen werden, vermittelt der wiederholte Einsatz der direkten Rede (8,2; 9,3; 15,2; 16,5 f.), welche die Abwesenheit der Betenden zu überbrücken vermag und eine fiktive Augenzeugenschaft herstellt: *Gedenk, wie man da zuo im sprach ‚pfuch! diß ist, der den tempel brach‘* (15,1 f.). Für die visuelle Einprägsamkeit der Szenen sorgen Details, die sowohl der Heiligen Schrift ent-

⁴⁰ Vgl. Konrad von Fussesbrunnen, V. 1325–1502, insbesondere V. 1411–1424.

nommen sind (*in wyssem gewant*, 10,1; vgl. Lk 23,11), als auch von der zeitgenössischen naturalistischen Passionsikonographie inspiriert zu sein scheinen (*wie da dz bluot von im floß / als ein bach vs den wunden sin*, 13,5f.).

Ein anschauliches Äquivalent zur memorativen Struktur von Laufenbergs Gedicht bietet die mittelalterliche religiöse Kunst, deren Vorliebe für sequentielle und diagrammatische Darstellungen in vielerlei Hinsicht vom System der *imagines* und *loci* geprägt ist.⁴¹ Das Van de Velde-Diptychon von Adrian Isenbrant (ca. 1490–1551) zeigt neben dem Stifter samt seiner Familie die Heiligen Barbara und Georg auf dem linken Seitenflügel sowie Maria auf dem rechten Seitenflügel.⁴² Die Gottesmutter sitzt in einer Nische, die von sieben Tafeln mit Abbildungen der Sieben Schmerzen umrahmt ist, welche in Schreib- und Leserichtung chronologisch vom linken zum rechten Rand des Bogens aneinandergereiht sind. Marias geschlossene Augen und gefaltete Hände verdeutlichen, dass sie in Andacht vertieft ist; die Tafeln sind somit als materialisierte innere Bilder aufzufassen, die in ihrer trauernden Kontemplation erzeugt werden. Das architektonische Raumschema, das „oft als Platzhalter einer zweiten Realitätsebene in das ikonographische Gefüge der Bilder“⁴³ eingezogen wird, scheint hier also der Metaphorik eines die Seele signifizierenden inwendigen ‚Houses‘ entlehnt zu sein, „deren Memorialkraft sie mit *imagines* der Passion besetzen soll“.⁴⁴

Die *memoria*-Programmatik von Isenbrants Marienbild lässt sich erst in Verbindung mit dem linken Seitenflügel des Diptychons in vollem Umfang nachvollziehen: Die Blicke der knienden Betenden sind auf die Gottesmutter gerichtet, die auf diese Weise ihrerseits zum Objekt der Meditation wird; wie die Leser von Laufenbergs Gedicht nehmen die Stifter und ebenso die Betrachter des Diptychons die Passionsszenen durch Marias innere Sehkraft wahr. Diese *Mise en abyme*-Struktur verdeutlicht das Identifikationspotenzial der Gottesmutter vor dem Hintergrund der affektiven Wende der mittelalterlichen Frömmigkeit: Während Christi Leid in seiner Exzeptionalität für den Gläubigen unerreichbar war, empfahl sich Marias menschliches Mitleiden als Vorbild und adäquate Antwort auf seinen Schmerz. Zudem war Marias *compassio* vor allem memorativer Art; sie entfaltete sich in der Erinnerung an ihre Mutterschaft und das Geleit ihres Sohnes während Lehrtätigkeit und Passion. So konnten sich die Gläubigen, die sich Christi Schmerzen in einem ebenfalls memorativen Akt des Betens emotional

⁴¹ Vgl. dazu Parshall, bes. S. 456.

⁴² Sammlung der Königlichen Museen der Schönen Künste in Brüssel, Inv. 2592 sowie der Liebfrauenkirche in Brügge; in der Sammlung der Königlichen Museen befindet sich auch die zweite Version des rechten Flügels (Inv. 2593). Vgl. auch Wilson, S. 3.

⁴³ Brückle/Müller, S. 622.

⁴⁴ Ebd., S. 621.

anzunähern versuchten, mit Maria identifizieren und ihr eigenes Mitleid am exemplarischen Mitleid der Gottesmutter orientieren.⁴⁵

Vom gebetspragmatischen Standpunkt aus erfüllt die Ermahnung Marias, Christi Leiden zu gedenken, die zentrale Funktion der Heilsvermittlung. Marias Rolle als *mediatrix* erhält dabei neue Facetten. Thomas Lentes' Beobachtungen bezüglich Memento-Gebeten zufolge soll Marias Erinnerung das vergangene Heil in der Jetztzeit der Betenden neu beleben.⁴⁶ Gleichzeitig bietet ihre *compassio*, die im Akt des Erinnerns aktualisiert wird, ein Meditations- und Gefühlsmodell für die Gläubigen: Der Leser wird dazu eingeladen, seine Andacht an Maria auszurichten und Christi Leiden nicht nur mit ihr, sondern auch durch sie – quasi mit ihren inneren Augen – zu betrachten. Indem der Betende die Ereignisse der evangelischen Erzählung vergegenwärtigt und an diesen emphatisch partizipiert, erfüllt er das Gebot, Christi Opfer zu würdigen, und damit auch die notwendige Prämisse der eigenen Errettung. Die Schlussstrophe verdeutlicht diese Logik:

Durch dise liden din vnd sin
bit ich dich, maria vin,
beker ouch von den sünden mich,
So dz dins kindes helgen wunden
mir werdent in min hercz verbunden
vnd wysend in dz ewig rich.

Der vorletzte Vers evoziert die *tabulis cordis carnalibus*⁴⁷ (,die fleischernen Tafeln des Herzens') (2 Kor 3,3–6) als Schrifträger des Wort Gottes; ein Ausdruck, der, laut Mary Carruthers, die konzeptuelle Austauschbarkeit von *memoria* und *cor* und damit den affektiven Charakter der ersteren nahelegt.⁴⁸ Mit der Meditation über die *helgen wunden* ist die Hoffnung verbunden, das Passionsnarrativ mit Marias Hilfe der eigenen Erfahrung anzuverwandeln und dadurch im *ewigen rich* aufgenommen zu werden.

45 Fulton, S. 199f.

46 Lentes, S. 619.

47 Biblia Sacra Vulgata. Editio quinta. Hg. von Robert Weber, Roger Gryson. Stuttgart 2007; online unter: <https://www.bibelwissenschaft.de/startseite/> (16. August 2019).

48 Carruthers, S. 53.

2.2 *Puer natus ist vns gar schon* (WKL 777)

Laufenbergs Lied *Puer natus ist vns gar schon* (WKL 777) stiftet nicht nur christliche *memoria* bzw. dient als textuelles Reservoir der Gebets- und Imaginationsübung, sondern greift seinerseits auf das kollektive Gedächtnis sowohl biblisch-liturgischer als auch profan-populärer Praktiken zurück. Dies führt zu einem Spannungsmoment, das sich zwischen dem biblischen Narrativ, seinen liturgischen Äußerungsformen sowie der volksliednahen Adaptation Laufenbergs entfaltet. Deshalb sei der Text hier sowohl in formaler als auch inhaltlicher Hinsicht skizziert. WKL 777 fällt in Wachingers dritten Typenkomplex ‚Übertragung, Tropierung, Montage‘. Es handelt sich um jene intersprachliche Montage, die die Incipits dreizehn lateinischer Advents- und Weihnachtshymnen mit deutschen und lateinischen Versen kombiniert.⁴⁹ Das Lied ist in der Handschrift auf 1439 datiert und fällt in eine spätere Schaffensphase Heinrichs, in der er zwischen 1438 und 1443 mit deutsch-lateinischen Zitatmontagen experimentiert.⁵⁰ Verbunden ist WKL 777 aber über die Strophenform mit WKL 705–707, die in deutscher Liedtradition stehen und neun Jahre früher geschrieben wurden.⁵¹

Die Strophen bestehen aus vier paarreimigen, achtsilbigen Versen in jambischen Vierhebern mit Auftakt und männlicher Kadenz. Es schließt sich jeweils ein Refrain von zwei sechssilbigen Versen im gleichen Versprinzip an. Trotz des identischen Strophenbaus überliefern Wackernagels Notizen zwei unterschiedliche Melodienotationen: Eine syllabische volksliedhafte Melodie war WKL 705–706, eine anspruchsvollere, melismatischere Melodie WKL 777 zugeordnet.⁵² Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang nicht nur die sprachliche Mischform außerhalb der Glossierung, sondern auch die Anleihe bei einer volksliednahen Strophenform,⁵³ die im vorliegenden Fall zumindest teilweise lateinische Verse umsetzt. Relevant ist dies zudem, weil die 17 in der Straßburger Liederhandschrift überlieferten Melodienotationen ausschließlich Kontrafakturen oder „kontrafak-

49 Vgl. auch Müller, S. 62; Wachinger: Notizen, S. 353 f.

50 Vgl. Wachinger: Notizen, S. 354. Insofern bildet das Lied mit WKL 778, 779 und 782 eine Ausnahme in Heinrichs sonst recht konstant bleibender Art zu dichten.

51 WKL 705–707 fallen damit möglicherweise in die Anfangs-, WKL 777 in die Endzeit von Laufenbergs Zofinger Aufenthalt. Für die Lieder WKL 705–707, 784, 715/716, 724, 787 und 704, die auf die Jahre 1430–1434 datieren, ist als Chiffre für eine texttypologisch als Kontrafakturen und kodikologisch zusammengehörige Gruppe der Begriff der ‚Zofinger Liedergruppe‘ gebräuchlich. Vgl. Nemes, S. 58 f. Zur Nähe zum Volkslied vgl. Wachinger: Art. ‚Laufenberg‘, Sp. 622; Schiendorfer: Wächter, S. 287; Nemes, S. 25 f.

52 Vgl. Wachinger: Notizen, S. 358, der die Melodieabschrift Wackernagels abdruckt, sowie Schiendorfer, S. 287, 311.

53 Vgl. für ein formal verwandtes Volkslied z. B. Schiendorfer: Wächter, S. 312 f.

turverdächtigen⁵⁴ Texten zugewiesen waren. Die Melodieangabe dokumentiert intendierte Sangbarkeit des Stückes, die Strophenform einen popularisierenden Gestus, der es in die Nähe des Volksliedes rückt.

Jeder erste Vers der insgesamt 14 Strophen von WKL 777 gibt jeweils das Incipit eines nach ambrosianischer Strophenform gestalteten Advents- oder Weihnachtshymnus an. Darauf folgen drei mit lateinischen Wörtern oder Lehnwörtern durchsetzte deutsche Zeilen, die aber keine Übersetzung von Versen des jeweiligen Hymnus bieten, sondern inhaltlich lose über Weihnachtsthema und Lobpreis miteinander verbunden sind. Der sich anschließende Refrain reimt jeweils auf *kripfelin* und/oder *kindelin*. Die erste Strophe lautet:

Puer natus ist vns gar schon,
woluf mit suessem engel ton!
Transeant in bethleem,
jm geist biß gon iherusalem.
Jhesus dz kindelin
lyt in eim kripfelin.

Laufenberg greift nicht nur die präsentischen Formulierungen des lateinischen Weihnachtsliedes auf,⁵⁵ die das heilsgeschichtliche Ereignis in der Jetztzeit des Gläubigen aktualisieren, sondern bindet durch das kollektive *vns* die Geburt teleologisch an die Sprecher zurück. Damit korrespondiert auch die auffordernde Interjektion *woluf* des zweiten Verses, die die Singenden der Gegenwart und den Engelschor des Lukasevangeliums überblendet. *Transeant*⁵⁶ entstammt nicht der lateinischen Vorlage. Da es in den Anfangsversen an einem Subjekt in der dritten Person Plural mangelt, scheint sich das konjunktivische Verb auf den englischen Chor und die Gläubigen selbst zu beziehen, die die Heilstationen memorieren und meditierend abschreiten: *jm geist biß gon iherusalem*. Bethlehem und Jerusalem sind Mnemotopoi der neutestamentlichen Heilsgeschichte schlechthin, indem sie Anfangs- und Endpunkt des irdischen Lebens Jesu bilden, zwischen denen sich alle anderen Ereignisse aufspannen. Die seit der Antike virulente Vorstellung einer topographisch organisierten *memoria* schlägt sich in Andachtstexten und Passionsbetrachtungen nieder, die über die Imagination der heilsträchtigen Orte die neutestamentlichen Ereignisse szenisch vergegenwärtigen und zu einer imaginativen Augenzeugenschaft anleiten wollen.⁵⁷ Die virtuelle

54 Ebd., S. 286.

55 Vgl. AH 1, S. 163, Nr. 178.

56 Möglicherweise handelt es sich bei der konjunktivischen Flexion um eine Verschreibung entweder des Schreibers oder Wackernagels für die aktivische Form *transeunt*.

57 Vgl. Lentjes, S. 425–434.

Pilgerreise ins Heilige Land, die dazu einlädt die einzelnen *loci* von Jesu Leben abzuschreiten, wird in WKL 777 zur Chiffre konzentriert, indem die Koordinaten der Inkarnation (Bethlehem) und Passion (Jerusalem) nur noch aniziert werden, um ein Arsenal an *phantasmata* und inneren Bildern zu evozieren; eine Nennung der restlichen biographischen Stationen erübrigt sich. Finden Bethlehem und Jerusalem in der ersten Strophe von WKL 777 immerhin als Ortsangaben noch ihr Pendant in der Vorlage, so emanzipiert sich das lateinische Vokabular der Folgestrophen gänzlich von den jeweiligen Hymnen, die der erste Vers mit lateinischem Incipit angibt. So heißt es in der dritten Strophe:⁵⁸

Veni redemptor gentium
 vnd wys mich ad presepium,
 Dz ich dich loblich adorier
 vnd mit den engeln discantier
 Dir, edels kindelin
 jn dinem kripfelin.

Das kollektive ‚Wir‘ der Eingangsstrophe wird nun zu einem individuellen Sprecher-Ich personalisiert, das zur Krippe (*ad presepium*) geleitet werden will, um, wie bereits in Vers 1,2 evoziert, in den Engelsgesang einzustimmen (*mit den engeln discantier*). Die Krippe als sich wiederholendes Reimwort des Refrains, das die Strophen untereinander verbindet, kristallisiert sich in seiner Iteration zur dingallegorischen Requisite des Erinnerungsortes Bethlehem als inneres Andachtsbild spätmittelalterlicher Inkarnationsfrömmigkeit. Die Strophe zeigt zudem, dass sich Laufenbergs Lied nicht allein durch ein sprachliches Nebeneinander auszeichnet, in dem lateinische Begriffe in einen überwiegend deutschen Text inseriert werden, sondern darüber hinaus durch Formen der Hybridisierung, wie anhand der Wörter *adorier* und *discantier* deutlich wird.⁵⁹

Durch die Weihnachtsthematik rückt das Lied in die Nähe des von Burghart Wachinger benannten zweiten Typus der Laufenberg-Lieder. Die Vielzahl der Weihnachts- und Neujahrsmotive veranlasst Wachinger zu der Vermutung, dass das Verfassen der Texte für Laufenberg möglicherweise eine „fromme Übung oder ein frommes Brauchtum zur Weihnachtszeit war“.⁶⁰ Auch die nicht unbedingt

⁵⁸ Vgl. AH 50, S. 13, Nr. 8.

⁵⁹ Vgl. zum französischen Lehnsuffix ‚-ieren‘ Wegera/Prell, Sp. 1600a/b. Dabei erweisen sich die gewählten lateinischen Begriffe und Lehnwörter für die beschriebene Strophenform teilweise als günstiger als ihre deutsche Entsprechung, so etwa in den letzten Reimpaarversen der 13. Strophe: *Figuren vnd all prophecy / sind adimpliert durch dich, mary*. Das Lehnwort *adimpliert* wird dem Versprinzip in Betonung und Silbenzahl mehr gerecht als sein volkssprachliches Pendant *erfüllt*.

⁶⁰ Wachinger: Notizen, S. 347.

übliche Praxis lyrische Texte in einer Handschrift zu datieren, könnte in diese Richtung weisen. Der Zeitbezug scheint weniger einen literarischen Entwicklungsprozess dokumentieren zu wollen, als dazu anzuregen, sich vom Ausgangspunkt der individuellen Lebenszeit, der liturgischen Zeit des Kirchenjahres und der historischen Zeit „in das heilsgeschichtliche Ereignis der Inkarnation zu versenken und zur überzeitlichen und endzeitlichen Sehnsucht und Hoffnung zu erheben“.⁶¹

Sowohl hinsichtlich der Datierung, als auch der Aktualisierung des neutesamentlichen Weihnachtsgeschehens scheinen Wachingers Beobachtungen auch auf WKL 777 zuzutreffen. Der momentane Akt des Erinnerns in der irdischen Zeit und dessen schriftliche Konservierung wird seinerseits durch die Datierung erinner- und abrufbar. Allerdings weist die überlieferte Melodienotation darauf hin, dass nicht allein das Schreiben als Übung und meditative Praxis angelegt war, sondern der Text zur kollektiven Andacht und *memoria* des Weihnachtstages dienen sollte. Für den Anlass dieses Beitrags ist das Lied in mehrfacher Hinsicht von Bedeutung: Erstens wird im Sinne frömmigkeitstheologischer Programmatik und affektiver Andachtspraktiken dem Rezipienten eine vergegenwärtigende, ihn selbst involvierende Schriftlektüre vermittelt, die zweitens in der Wiederholung und Variation des Weihnachtsthemas bzw. dessen motivischer Verdichtung zur meditativen Verinnerlichung und *ruminatio* anhält. Drittens werden die lateinischen Texte durch deren volkssprachliche Einbindung einem breiteren Publikum geöffnet, auf dessen kollektives Gedächtnis viertens zugegriffen wird, indem die Incipits der lateinischen Weihnachtshymnen als bekannt vorausgesetzt werden dürfen und quasi in der Art eines ‚Best-of‘ kompiliert dargeboten werden. Fünftens trägt die volksliednahe Strophenform durch Vertrautheit und Eingängigkeit zur Popularisierung und leichteren Zugänglichkeit des Liedes bei, selbst wenn kein konkreter Text als Kontrastfolie herangezogen werden kann. Auf diese Art entfaltet Laufenberg ein Spiel mit Gedächtnis und Variation, indem er gleich mehrere Erinnerungsfolien heranzieht: formal die der Liturgie und des Volksliedes und inhaltlich die der Heilsgeschichte. So greift Laufenberg gleichermaßen auf ein „scriptural archive“⁶² sowie ein habituelles Archiv alltäglicher Lebensäußerung zurück. Bei aller Tendenz zur Popularisierung ist dabei nicht außer Acht zu lassen, dass Heinrich durch eine elaboriertere Melodie und die auf die Volkssprache ausstrahlende Dignität des Lateinischen Pietät und Andachtshaltung wahrte.

61 Ebd., S. 347.

62 Largier, S. 61.

2.3 *Frow, muter, magt, gebererin* (WKL 737)

Das Langgedicht WKL 737 *Frow, muter, magt, gebererin*, das 51 Strophen und 14 Schlussverse umfasst, ist allein schon aufgrund des Umfangs weder auf Sangbarkeit noch bloßes Auswendiglernen hin angelegt.⁶³ Seine memorativ-konservierende Funktion erstreckt sich vielmehr auf die Verschränkung von heilsgeschichtlichem und persönlichem Andenken. Es ist in der Straßburger Handschrift auf 1429 datiert, ohne Melodieangabe überliefert und nach Wachingers Typologie den ‚Grüßen und Anrufungen‘ zuzuordnen. Dabei handelt es sich gleich in zweifacher Hinsicht um einen Gruß, denn das Versgebet adressiert nicht nur Maria, sondern bietet im Akrostichon der Stropheninitialen einen paarreimigen geistlichen Freundschaftsgruß: *Frow Margaret, nim hie von mir / ein vasnaht kvechli send ich dir*. Die Anfangswörter der 14 abschließenden Reimpaarverse bilden die Zeilen: *Ach liebi frow, got sy mit dir / daz selb daz wünsch ovch allzit mir*. Damit wendet Laufenberg den weltlichen Fastnachtsbrauch ins Geistliche, denn als Fastnachtsküchlein wird hier das Reimgebet selbst dargeboten. Die Lektüre dieser geistlichen Speise wird solchermaßen gleichsam als Kauen bzw. *ruminatio* vorgestellt.

Dass das Stück der damit bedachten Margaret zur eigenen Gebets- und Imaginationsübung dienen soll, drückt das abschließende Verspaar aus, das ein weibliches Sprecher-Ich inszeniert: *allzit so gib den segen din / mir armen snoeden sünderin*. Durch die individuelle Dedikation wird deutlich, dass das Gebet der privaten Erbauung dienen sollte. Bemerkenswert ist, dass mit der Zueignung an eine nahestehende Person, die nicht paratextuell, sondern intratextuell markiert wird, in gewisser Weise eine Profanierung des Marienanrufes einhergeht, indem sich dieser nicht allein an die Gottesmutter richtet. Mindestens aber handelt es sich um einen kommemorativen Vorgang, der sich gleichermaßen dem Andenken Marias und dem Margarets widmet; letztere wird in die christliche Erinnerungsgemeinschaft integriert und wie die Gottesmutter selbst vor dem Vergessen bewahrt, indem ihr Name konserviert wird. Entsprechend scheint es auch kein Zufall zu sein, dass der Text mit dem Epitheton *Frow* einsetzt, dass sich gleichermaßen sowohl an Maria als auch an die genannte Margaret richten könnte. Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang auch auf das verwandte Gedicht WKL 738, das sich mit dem Akrostichon *Margaret min gesel* der gleichen

⁶³ Wackernagel weist darauf hin, dass ihm zu diesem Gedicht nur eine unzuverlässige Abschrift vorliegt. Vgl. Wackernagel 2, S. 565.

Person zuwendet.⁶⁴ Im letztgenannten Reimgebet adressiert ein männliches Sprecher-Ich (*Erhoer mich armen sündler gros*; 15,1) bittend gleichermaßen Gottvater, Maria und Jesus für sich und eine ihm nicht allein geistlich verbundene Frau: [...] *dz mich dis ior din gnod behuet / vnd einen zarten gsellen min, / dem ich in truew verbunden bin / in guot, ze sel vnd libe* (3,2–5), was dem Lied einen volksliednahen Charakter verleiht. Die schriftliche Konservierung von Margarets Namen lässt an die Vorstellung vom Einschreiben der Namen der tugendhaften Gläubigen in *libri vitae* denken. Während die Sünder mit totaler Vergänglichkeit und somit Vergessenheit bestraft werden (*damnatio memoriae*), können die guten Christen darauf hoffen, dass Gott ihrer in Ewigkeit gedenken wird. Die kodierte Adressierung des Gedichts an Margaret verstärkt damit die abschließende Bitte an Gott.

Formal bestehen die Strophen von WKL 737 aus vier achtsilbigen Versen in jambischen Vierhebern mit Auftakt, männlicher Kadenz und Reimkaskaden, denen sich ein auftaktiger jambischer siebensilbiger Schlussvers mit insgesamt drei Hebungen, weiblicher Kadenz und Kornreim anschließt, der je zwei aufeinanderfolgende Strophen verknüpft (aaaab // ccccb). So wird das Langgedicht über das Akrostichon und den Reim zusammengehalten und ist als organische Einheit und Andachtsübung konzipiert. Die abschließenden Reimpaare und die Akrosticha folgen dem gleichen Versprinzip der achtsilbigen Strophenzeilen. Wachinger vermutet für den Großteil der Grüße und Anrufungen, insbesondere jener, die, wie im vorliegenden Fall, mit Reimpaaren abschließen, dass es sich um Leserversdichtungen nach Art der *pia dictamina* der Kartäuser handelte, die auf die Privatandacht und nicht den Gesang hin angelegt waren, was hier angesichts der personalisierten Widmung ebenfalls naheliegt.⁶⁵

Inhaltlich ruft ein individuelles Sprecher-Ich die Gottesmutter mit gängigen Marientypologien und Epitheta an. So zählen zu den überwiegend alttestamentlichen Präfigurationen, mit denen sie unter anderem parallelisiert wird: die Wurzel Jesse (2,1), der Turm Davids (12,1), die Königin von Saba (19,1), Gideons Fell (21,1f.), das Einhorn (22,1), die Arche Noah (29,2), der Thron Salomos (31), die Turteltaube (34,1) und der brennende Dornbusch (39).⁶⁶ Laufenberg reflektiert explizit die alttestamentliche Genesis dieser Bilder (*Von dir so hand propheten vor / geseit vil manig tusend jor / figuren die sind worden wor*; 36,1–3), stellt solcher-

⁶⁴ WKL 739 und 740 entstammen einer Münchener Handschrift und sind trotz des Akrostichons nicht ohne weiteres Laufenberg zuzuschreiben. Dagegen scheint WKL 783 WKL 737f. verwandt zu sein.

⁶⁵ Vgl. Wachinger: Notizen, S. 339, 345, 354f.

⁶⁶ Vgl. zu den genannten Präfigurationen in der Reihenfolge der Nennung Salzer, S. 29, 12, 258/460, 40–42, 44, 5, 38, 134, 12.

maßen einen Quellenbezug her und sich selbst in eine literarische Tradition (*daz seit der text vnd ovch die glos*; 11,3), wodurch er die Gemachtheit der eigenen Dichtung ausstellt.⁶⁷ Dass die Typologien andererseits nicht allein unidirektional begriffen werden, wird an folgenden Versen deutlich (45,2f.): *dur dich ist pharao ertrenkt, / dur dich het got all gnod geschenkt*, indem die Ereignisse des alten Bundes nicht nur auf Maria vorausweisen, sondern in ein ursächliches Verhältnis mit der Gottesmutter gerückt werden, wodurch eine Zeitschleife und Jederzeitlichkeit entsteht. Aus den Zeilen spricht zudem die Vorstellung von Marias Gnadenmittlerschaft, die im Versgebet vielfach individualisiert mit Bezug auf das Sprecher-Ich zum Ausdruck kommt. Die Verse *frow, bit für mich din edel kind / got, daz er sich zuo mir bind* verweisen deutlich auf den Typus der *Intercessio*, der Heilstreppe, in der sich die Betenden an Maria als *mediatrix* in ihrer Mutterrolle wenden, auf dass diese ihren Sohn dazu bewege, sich bei Gottvater für die Menschheit einzusetzen.⁶⁸ Bildlichen Ausdruck und typologische Rückbindung findet diese Anordnung in der Präfiguration der Jakobsleiter (Str. 26), wobei der Text reflektiert, dass es sich hierbei um eine Metapher handelt, welche die verinnerlichende Vergegenwärtigung Marias ermöglicht (*bi der [der Jakobsleiter] ich dich in sinn enpfoch*; 26,4). Hieran wird deutlich, dass die Meditation als „Partizipationsmedium“⁶⁹ an der ‚Gnadenmedialität‘⁷⁰ ihrerseits durch bild- und textgestützte Hilfsmittel wie Metaphern und Präfigurationen erleichtert werden soll (Berndt Hamm):

Die *meditatio* ist ihrer Grundbestimmung nach ein zeichengestütztes Kommunikationsmedium intensiver Gnadennähe, zielt sie doch mithilfe von Wort, Schrift, Bild und Musik auf die kognitiv-memorative, imaginative und affektive Vergegenwärtigung der Heilsgeschichte: Der meditierende Mensch soll sich das Erlösungswirken Christi geistig heranholen und zur inneren Realität seines Herzens werden lassen.⁷¹

Neben der Rolle als *mediatrix* wird der Typus der *maria lactans* aufgerufen, was Ausdruck spätmittelalterlicher Inkarnationsfrömmigkeit ist und zu einer intimen Evokation des Nahverhältnisses zwischen Mutter und Sohn führt:⁷² *du hest gespist daz götlich lam* (7,3); *der dine brüste het gesogen* (9,3). In den Versen konzentriert sich plastisch das Mysterium der Menschwerdung Gottes und regt quasi als Mo-

⁶⁷ Das angesprochene literarische Bewusstsein wird zudem durch die Unfähigkeitsbeteuerung der 33. Strophe ausgedrückt.

⁶⁸ Vgl. Kiening, S. 12.

⁶⁹ Vgl. zur Terminologie Hamm: Medialität, S. 36.

⁷⁰ Vgl. allgemein ebd.

⁷¹ Ebd., S. 27.

⁷² Für die spätmittelalterliche Inkarnationsfrömmigkeit, vgl. ebd., S. 27f., 42.

mentaufnahme zur kontemplativen Aneignung an. Die für Laufenberg übliche, eingangs erwähnte Akkumulation von Beiwörtern begegnet am deutlichsten zu Anfang im ersten Vers des ‚Leseliedes‘⁷³ in der asyndetischen Reihung *Frow, muoter, magt, gebererin* und in der 20. Strophe, in der sich Interjektionen und Epitheta abwechseln: *O suesser brunn, o paradiss, / o senfter smack, o lobespryss, / o gruener gart, o viol lys*. Diese synästhetische Beschreibung, die visuelle, auditive und olfaktorische Reize bündelt, illustriert das zur ritualisierten Formel geronnene Bedürfnis einer persönlichen, körperlichen wie affektiven Unmittelbarkeitserfahrung der Gnadenspenderin Maria.⁷⁴

WKL 737 übernimmt in mehrfacher Hinsicht mnemotechnische wie meditative Funktionen. Dabei ist der trianguläre Andachtsbezug von zentraler Bedeutung, der durch das Akrostichon hergestellt wird und sich zwischen dem Verfasser, Margaret und Maria entfaltet, indem auf einer vertikalen Produktions- sowie Rezeptionsebene Autor und Bedachte einander wechselseitig gedenken und jeweils wiederum auf einer horizontalen Textebene Maria adressieren.⁷⁵ Heinrich kann bei der Anrufung Marias auf einen breiten typologischen Fundus zurückgreifen, aus dem er Beiwörter und Metaphern rekrutiert und rekombiniert, die zu einer verinnerlichenden Naherfahrung der Gottesmutter und ihres Gnadenwirkens führen und dessen meditative Aneignung erleichtern. Die Genese dieser meist alttestamentlichen Bilder und der meditative Umgang mit diesen Quellen wird vom Text explizit reflektiert, der sich seinerseits in Anlehnung an profanes Brauchtum im Akrostichon als geistliche Speise offeriert, die lesend aufgenommen und meditativ verinnerlicht werden kann. Das Akrostichon liefert zudem ein Erinnerungsgestüt, das den Text über den heilsgeschichtlichen Inhalt hinaus ‚en miniature‘ präsent hält. Es übernimmt eine ähnliche mnemonische Funktion wie ein Abcdarium, indem die einzelnen Buchstaben als mentale *notulae* fungieren, die einzelne Paragraphen eines Textes erinnern- und abrufbar machen.⁷⁶ Die memorierbare Chiffre lädt dazu ein, den konzentrierten Text zu ‚entfalten‘ und als *thesaurus inventorum* marianischer Motivik und Andachtsquelle heranzuziehen.

73 Zum Begriff vgl. Wachinger: Notizen, S. 345.

74 Zu taktilen Symbolen spätmittelalterlicher Andachtspraktiken vgl. Hamm: Medialität, S. 34.

75 Zur mnemotechnischen Funktion von Akrosticha vgl. auch Ernst, S. 82.

76 Vgl. zur mnemonischen Qualität des Alphabets und von Schlüsselbegriffen Carruthers: The Book of Memory, S. 135–139.

3 Schluss

Die vorgestellten Texte Laufenbergs verbindet die Verwendung der klassischen Techniken der *Ars memorativa* und *Ars meditativa*, die ihrerseits auf Konzepten eines visuell und topologisch organisierten Gedächtnisses, ruminierend-wiederholenden Aneignens geistiger Inhalte und Strategien imaginativer Vergegenwärtigung basieren. So nutzt Laufenberg die Praxis räumlich-bildlicher Evokation, um wie die *via crucis* Heilstationen in einer Art imaginativen Prozession (WKL 713) oder Mnemotopoi des christlichen Gedächtnisses in einer virtuellen Pilgerfahrt (WKL 777) abschreitbar zu machen. Gleichzeitig entwickelt jeder der Texte eigene Verfahren, die der Gedächtnis- und Meditationskunst dienstbar gemacht werden. Im Memento-Gebet WKL 713 wird Maria nicht nur als exemplarisch Mitleidende zum Vorbild der *compassio*, sondern auch zum Archetyp adäquaten Memorierens, Meditierens und Imaginierens stilisiert; über Marias inneres Auge wird der Betende szenisch in die Passionsereignisse involviert. Die Gottesmutter wird gleichermaßen zur Mittlerin der Gnade und des Gedenkens. Indem Laufenberg eine Kompilation von Weihnachts- und Neujahrsliedern in eine volksliednahe Strophenform einkleidet (WKL 777), greift er einerseits auf ein biblisch-liturgisches, andererseits auf ein profan-populäres kollektives Gedächtnis zurück, um in der intersprachlichen Hybridform das Weihnachtsgeschehen zu aktualisieren und präsent zu halten. Das Akrostichon von WKL 737 dient nicht nur als Erinnerungsgüst und Stützkorsett des Textes, sondern perspektiviert mit der Dedikation an eine geistliche Freundin den Memorialakt des Textes neu: Gedenken und Erinnern beziehen sich wechselseitig auf Verfasser, Sprecher-Ich, Maria und auf die mit der Widmung adressierte Margaret. Produktions-, Rezeptions- und Textebene werden solchermaßen verschränkt. Das Charakteristikum der motivischen und lexikalischen Repetition in Laufenbergs Texten wird im Blickwinkel des vorliegenden Beitrags als mnemonisches Mittel lesbar, das nicht nur im Sinne frömmigkeitstheologischer Programmatik einen vereinfachenden Duktus herstellt, sondern zur ruminierenden Lektüre anleitet. Die mitunter elaborierten pastoraltheologischen wie theologischen Anliegen, die Laufenbergs Textstrategien vermitteln, lassen sich in ihrem vollen Potential erst im Licht einer langen Tradition mittelalterlicher Gedächtnis- und Andachtskunst erhellen. Dies mag auch für eine Vielzahl des anonymen geistlichen Liedgutes gelten, das sich ähnlicher Techniken bedient und von affektiven Frömmigkeitspraktiken, Mystikanklängen und Inkarnationsfrömmigkeit geprägt ist.

Literaturverzeichnis

- Berndt, Rainer: „Tuet dies zu meinem Gedächtnis“: Die Eucharistie als Grundlage christlicher Memoria in Kirche und Theologie des Mittelalters. In: Wider das Vergessen und für das Seelenheil: Memoria und Totengedanken im Mittelalter. Hg. von Rainer Berndt. Münster 2013, S. 21–40.
- Boll, Lidwina: Heinrich Loufenberg, ein Liederdichter des 15. Jahrhunderts. Düsseldorf 1934.
- Brinkmann, Hennig: *Ave praeclara maris stella in deutscher Wiedergabe*. Zur Geschichte einer Rezeption. In: Studien zur deutschen Literatur und Sprache des Mittelalters. Fs. für Hugo Moser zum 65. Geburtstag. Hg. von Werner Besch u. a. Berlin 1974, S. 8–30.
- Brückle, Wolfgang und Müller, Jürgen: Der innere Christus. Zur mnemonischen Tradition der Passionsandacht und einer mystischen Vergegenwärtigung des Gekreuzigten bei Pieter Bruegel d. Ä. In: Seelenmaschinen: Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne. Hg. von Jörg Jochen Bern. Wien 2000, S. 605–638.
- Bußmann, Britta: Das Spiel mit der Nähe. Zwei spätmittelalterliche Übertragungen (Mönch von Salzburg/Heinrich Laufenberg) der Sequenz *Verbum bonum et suave* im Vergleich. In: Maria in Hymnus und Sequenz. Interdisziplinäre mediävistische Perspektiven. Hg. von Eva Rothenberger, Lydia Wegener. Berlin, Boston 2017 (Liturgie und Volkssprache 1), S. 137–156.
- Carruthers, Mary: *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric and the Making of Images*, 400–1200. 2nd Ed. Cambridge 2000 (Cambridge Studies in Medieval Literature).
- Carruthers, Mary: *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*. 2nd Ed. Cambridge 2008 (Cambridge Studies in Medieval Literature).
- Ernst, Ulrich: *Ars memorativa und Ars poetica in Mittelalter und früher Neuzeit*. Prolegomena zu einer mnemonistischen Dichtungstheorie. In: *Ars memorativa*. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400–1750. Hg. von Jörg Jochen Berns, Wolfgang Neuber. Tübingen 1993 (Frühe Neuzeit 15), S. 73–100.
- Fulton, Rachel: *From Judgement to Passion: Devotion to Christ and the Virgin Mary, 800–1200*. New York 2002.
- Hamm, Berndt: Die Medialität der nahen Gnade im späten Mittelalter. In: *Medialität des Heils im späten Mittelalter*. Hg. von Carla Dauven-van Knippenberg, Cornelia Herberichs, Christian Kiening. Zürich 2009 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 10), S. 21–59.
- Hamm, Berndt: Was ist Frömmigkeitstheologie? Überlegungen zum 14. bis 16. Jahrhundert. In: *Religiosität im späten Mittelalter: Spannungspole, Neuaufbrüche, Normierungen*. Hg. von Reinhold Friedrich, Wolfgang Simon. Tübingen 2010, S. 116–153.
- Kiening, Christian: Einleitung. In: *Medialität des Heils im späten Mittelalter*. Hg. von Carla Dauven-van Knippenberg, Cornelia Herberichs, Christian Kiening. Zürich 2009 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 10), S. 7–20.
- Konrad von Fussesbrunnen: *Die Kindheit Jesu*. Kritische Ausgabe von Hans Fromm und Klaus Grubmüller. Berlin, New York 1973.
- Kraß, Andreas: *Mittit ad virginem*. Die Bearbeitungen der Mariensequenz durch den Mönch von Salzburg, Oswald von Wolkenstein und Heinrich Laufenberg. In: *Maria in Hymnus und Sequenz. Interdisziplinäre mediävistische Perspektiven*. Hg. von Eva Rothenberger, Lydia Wegener. Berlin, Boston 2017 (Liturgie und Volkssprache 1), S. 193–219.

- Largier, Niklaus: The art of prayer. Conversions of Interiority and Exteriority in Medieval Contemplative Practice. In: Rethinking Emotion. Interiority and Exteriority in Premodern, Modern and Contemporary Thought. Hg. von Rüdiger Campe, Julia Weber. Berlin, Boston 2014 (Interdisciplinary German Cultural Studies 15), S. 58–71.
- Leclercq, Jean: Wissenschaft und Gottverlangen. Zur Mönchstheologie des Mittelalters. Düsseldorf 1963.
- Lentes, Thomas: Gebetbuch und Gebärde. Religiöses Ausdrucksverhalten in Gebetbüchern aus dem Dominikanerinnen-Kloster St. Nikolaus in undis zu Straßburg (1350–1550). 2 Bde. Diss. masch. Münster 1996.
- Massmann, Hans F.: Heinrich von Laufenberg. In: Anzeiger für Kunde des deutschen Mittelalters 1 (1832), Sp. 41–48.
- Meier, Christel: Vergessen, Erinnern, Gedächtnis im Gott-Mensch-Bezug. Zu einem Grenzbereich der Allegorese bei Hildegard von Bingen und anderen Autoren des Mittelalters. In: Verbum et Signum. Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung. Bd. 1. Hg. von Hans Fromm, Wolfgang Harms, Uwe Ruberg. München 1974, S. 143–194.
- Müller, Richard: Heinrich Loufenberg, eine litterar-historische Untersuchung. Berlin 1889.
- Nemes, Balázs J.: Das lyrische Œuvre von Heinrich Laufenberg in der Überlieferung des 15. Jahrhunderts. Untersuchungen und Editionen. Stuttgart 2015 (ZfDA, Beihefte 22).
- Palmer, Nigel F: Art. ‚Tagzeitengedichte‘. In: VL² 9 (1995), Sp. 577–588.
- Parshall, Peter: The Art of Memory and the Passion. In: The Art Bulletin 83, 3 (1999), S. 456–472.
- Rothenberger, Eva: *Ave praeclara maris stella*. Poetische und liturgische Transformationen der Mariensequenz im deutschen Mittelalter. Berlin, Boston 2019 (Liturgie und Volkssprache 2).
- Rubin, Miri: Corpus Christi: The Eucharist in Late Medieval Culture. Cambridge 1991.
- Salzer, Anselm: Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters. Mit Berücksichtigung der patristischen Literatur. Eine literar-historische Studie. Repografischer Nachdruck. Sonderausgabe. Darmstadt 1967 [zuerst: Linz 1886–1894].
- Schiendorfer, Max: Der Wächter und die Müllerin „verkêhrt“, „geistlich“. Fußnoten zur Liedkontrafaktur bei Heinrich Laufenburg. In: *Contemplata aliis tradere*. Studien zum Verhältnis von Literatur und Spiritualität. Fs. für Alois M. Haas zum 60. Geburtstag. Hg. von Claudia Brinker u. a. Bern u. a. 1995, S. 273–315.
- Schiendorfer, Max: Johanniterbibliothek Straßburg, Cod. B 121. Die verlorene Liederhandschrift Heinrich Laufenbergs. In: Entstehung und Typen mittelalterlicher Lyrikhandschriften. Akten des Grazer Symposiums, 13.–17. Oktober 1999. Hg. von Anton Schwob. Bern u. a. 2001 (Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A, Kongressberichte 52), S. 223–241.
- Schiendorfer, Max: Ein *vündelîn* zu Heinrich Laufenbergs Liedercodex (olim: Straßburg B 121) und zu seinem Wecklied ‚Stand vf vnd sih ihesum vil rein‘, in: ZfdPh 119 (2000), S. 421–426.
- Theben, Judith: Die mystische Lyrik des 14. und 15. Jahrhunderts. Untersuchungen – Texte – Repertorium. Berlin, New York 2010 (Kulturtopographie des alemannischen Raums 2).
- Treutwein, Christoph: Art. ‚Sieben Leiden (Betrübnisse) Unserer Lieben Frau‘. In: VL² 8 (1992), Sp. 1169f.
- Wachinger, Burghart: Art. ‚Laufenberg, Heinrich‘. In: VL² 5 (1985), Sp. 614–625.

- Wachinger, Burghart: Notizen zu den Liedern Heinrich Laufenbergs. In: *Lieder und Liederbücher. Gesammelte Aufsätze zur mittelhochdeutschen Lyrik*. Hg. von dems. Berlin, New York 2011, S. 329–361 [zuerst in: *Medium Aevum Deutsch. Beiträge zur deutschen Literatur des hohen und späten Mittelalters*. Fs. für Kurt Ruh zum 65. Geburtstag. Hg. von Dietrich Huschenbett u. a. Tübingen 1979, S. 349–385].
- Wegera, Klaus-Peter, Heinz-Peter Prell: Wortbildung des Frühneuhochdeutschen. In: *Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung*. 2., vollständig neu bearb. und erweiterte Aufl. Hg. von Werner Besch u. a. 2. Teilband. Berlin, New York 2000 (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 2.2, 2. Aufl.), Sp. 1594–1605.
- Wilson, Jean C.: Adriaen Isenbrant and the Problem of his Oeuvre: Thoughts on Authorship, Style and the Methodology of Connoisseurship. In: *Oud Holland* 109, No. 1, 2 (1995), S. 1–17.

Lydia Wegener

Sebastian Brants Übertragung des Mariengrußes *Ave, salve, gaude, vale* und ihre Aneignung durch den Basler Kartäuser Ludwig Moser

1 Brant oder Moser? Zum Problem der Urheberschaft

Wer sich in Philipp Wackernagels Edition volkssprachlicher geistlicher Lieder über das lyrische Schaffen des Basler Kartäusers Ludwig Moser (1442–1510) informieren möchte, wird im zweiten Band der umfangreichen Anthologie fündig. Unter den Nummern 1070–1074 sind unter Mosers Namen zunächst vier Hymnenübertragungen abgedruckt;¹ ihnen folgt eine Adaptation des 50strophigen Mariengrußes *Ave, salve, gaude, vale*, der auch unter dem Titel *Crinale B. M. V.* bekannt ist und von dem Kartäuser Konrad von Haimburg († 1360) geschaffen wurde.² Der Wiedergabe der fünf Texte geht folgende Quellenangabe voraus: „Die Lieder stehen im Anhang zu dem Buche *Der guldin Spiegel des Sunders*. Basel 1497. 8°.“³ Es handelt sich um eine in der Offizin des Basler Druckers Johannes Amerbach erschienene, von Ludwig Moser betreute Inkunabel,⁴ die aus zwei drucktechnisch voneinander unabhängigen, jedoch meist im Überlieferungsverband tradierten Teilen besteht:⁵ einem – aus mehreren Prosaübertragungen zusammengesetzten – Hauptteil und einem Anhang, der die von Wackernagel

1 Vgl. Wackernagel 2, S. 869–872. Es handelt sich um volkssprachliche Aneignungen folgender Texte: *Verbum supernum* (AH 50, S. 588f., Nr. 388), *Ave vivens hostia* (AH 31, S. 111–114, Nr. 105), *Pange lingua* (AH 50, S. 586f., Nr. 386) sowie *Veni creator spiritus* (AH 50, S. 193f., Nr. 144).

2 Das *Crinale B. M. V.* ist ediert in AH 3, S. 22–26, Nr. 2. Siehe zur Moser zugeschriebenen volkssprachlichen Adaptation Wackernagel 2, S. 872–875.

3 Vgl. Wackernagel 2, S. 869.

4 Jacobus van Gruytrode: *Speculum aureum animae peccatricis*, deutsch, etc. Übers. Ludwig Moser. Basel: [Johannes Amerbach], 1497. Siehe GW, Nr. 13866. Die Offizin ist nachträglich erschlossen, zählt Johannes Amerbach doch zu jenen Basler Druckern, die zwar volkssprachliche Werke in ihr Verlagsprogramm aufnehmen, diese jedoch grundsätzlich nicht mit ihrem Namen signieren. Vgl. Günthart, S. 26.

5 Vgl. Honemann, S. 154; Günthart, S. 100.

edierten Liedübersetzungen enthält.⁶ Wackernagels summarische Auskunft zu der von ihm verwendeten Quelle unterschlägt allerdings die unterschiedliche Darbietung der Texte: Während die vier Hymnenübertragungen integraler Bestandteil eines *Cursz vom sacrament* sind und daher im Inhaltsverzeichnis des Anhangs nicht gesondert aufgeführt werden, kommt der *Crinale*-Adaptation eine Sonderstellung zu. Nicht nur wird sie als dritter und letzter Text unter dem Titel *Sant Bernarts Rosenkrantz* extra angekündigt,⁷ die Vorrede zum Appendix hebt ihre Bedeutung als finales Marienlob zusätzlich hervor.⁸ Damit avanciert die *Crinale*-Übertragung zum Schluss- und Höhepunkt nicht nur des Anhangs, sondern der Gesamtpublikation.⁹

Das Interesse des vorliegenden Beitrages gilt dieser Mariengruß-Dichtung, und zwar nicht allein wegen ihrer herausgehobenen Position im *Guldin Spiegel des Sunders*, sondern auch und vor allem wegen ihrer Überlieferung in mehreren Versionen, die neben Moser einen weiteren prominenten Namen ins Spiel bringen.

Denn Wackernagels Einordnung des volkssprachlichen *Crinale* unter die Werke Ludwig Mosers stieß rasch auf entschiedenen Widerspruch. Bereits 1875 – acht Jahre nach der Publikation des zweiten Bandes von Wackernagels Anthologie – stellt Karl Schmidt fest, dass die Übertragung keineswegs als Schöpfung des Basler Kartäusers gelten könne. Vielmehr handele es sich um eine Dichtung des Juraprofessors und Poetik-Dozenten Sebastian Brant, dessen namentlich signiertes Autograph in einem Basler Codex enthalten sei. Diesen Text habe eine fremde Hand mit einigen Änderungen versehen, bevor ihn Moser ohne Hinweis

6 Siehe zu den Bestandteilen des *Guldin Spiegel* weiter unten, Abschnitt 5.3, S. 254.

7 Vgl. im online zugänglichen Digitalisat des Anhangs (Basel, UB, FP VI 15:1/3) fol. 1^r. Hier und im Folgenden entspricht die Blattzählung in Hauptteil und Anhang der modernen Bleistiftfoliierung. Die Zuweisung des *Crinale* an Bernhard von Clairvaux ist zu Mosers Zeit üblich. Vgl. Worstbrock, Sp. 183; Knape, S. 320, Anm. 53. Siehe auch das Zitat in der folgenden Anmerkung.

8 *Guldin Spiegel* (Anhang), fol. 2^r: *Vnd zu lest das wirdig lob der iungfrowen Marie gotz müter durch sant Bernart gedichtet / on die keyn gnad geben / eruolgt / oder bliplich mag sin zu danck gesetzt.* Für alle mittelhochdeutschen Zitate gilt hier und im Folgenden eine zeichengenaue Wiedergabe. Verschiedene Buchstabenformen wie *f* und *s* werden allerdings einheitlich in der heute üblichen Form (in diesem Fall: *s*) wiedergegeben und Abkürzungen sind konsequent aufgelöst.

9 Dies gilt allerdings nur für die mehrheitlich überlieferten *Spiegel*-Exemplare, die aus Hauptteil und Anhang bestehen. Aufgrund seiner drucktechnischen Unabhängigkeit konnte der Hauptteil auch ohne Appendix vertrieben werden. Siehe zu den erhaltenen Drucken Günthart, S. 338–340. Offenbleiben muss einstweilen die Frage, ob auch der Anhang – der kein Kolophon beinhaltet – gesondert erhältlich war. Schmidt spricht 1875 zwar von einem „kleinen Buch“, welches die Mariengruß-Dichtung enthalte und „auch“ als Anhang zum *Spiegel des Sunders* überliefert sei; er gibt jedoch keine Auskunft über die von ihm eingesehenen (und möglicherweise inzwischen verschollenen) Exemplare. Vgl. Schmidt, S. 46.

auf den berühmten Urheber veröffentlichte.¹⁰ Um hinsichtlich der verschiedenen Versionen der *Crinale*-Adaptation eine Vergleichsmöglichkeit zu bieten, gibt Schmidt Brants Autograph vollständig wieder. In einem Apparat ergänzt er sowohl die Eingriffe in die Handschrift als auch die darüber hinausgehenden Varianten der gedruckten Version.¹¹

Aus Schmidts Ausführungen und seiner Edition geht eindeutig hervor, dass die deutsche Adaptation von *Ave, salve, gaude, vale* in drei Versionen existiert:

1. Das Original stammt von Sebastian Brant. Ergänzend zu Schmidt sei bemerkt, dass die eigenhändige Niederschrift Brants in Cod. A IX 27 der Universitätsbibliothek Basel zu finden ist,¹² einer Sammelhandschrift aus dem Besitz der Basler Kartause St. Margarethental.¹³
2. Die „Aenderungen von anderer Hand“¹⁴ stammen von Ludwig Moser,¹⁵ der in Brants Text verschiedentlich inhaltlich und formal eingegriffen hat. Diese Modifikationen bleiben allerdings so dezent, dass von einer konsequenten Umformung der Ursprungsversion nicht die Rede sein kann. Das Resultat ist daher keine eigenständige Fassung, wohl aber eine Bearbeitung des Brantschen Autographs.¹⁶
3. Von dieser zurückhaltenden Abwandlung des originalen Wortlauts unterscheidet sich die zum Druck gelangte Version der Mariengruß-Dichtung eklatant. Hier artikuliert sich durchgängig ein eigenständiger „Formulierungs- und Gestaltungswille“,¹⁷ der Brants Übertragung zwar nicht vollständig verdrängt, aber gleichwohl eine neue Textfassung hervorbringt.

Der autonome Status dieser Fassung findet in der nach Schmidts Einlassung entstehenden Forschung allerdings keine Resonanz. Stattdessen erfolgt in den wenigen Beiträgen, die sich mit der *Crinale*-Übertragung beschäftigen, in unter-

10 Vgl. Schmidt, S. 45f.

11 Vgl. ebd., S. 46–60.

12 Das Autograph befindet sich auf fol. 195^r–202^r. Bereits Binz weist in seiner Handschriftenbeschreibung (1907) auf den Eintrag Brants hin. Vgl. ebd., S. 136. Siehe ferner Honemann, S. 200.

13 Siehe zur Provenienz Binz, S. 133; Honemann, S. 198.

14 Schmidt, S. 46.

15 Vgl. Honemann, S. 200; Worstbrock, Sp. 187; Knape, S. 320, Anm. 55; Günthart, S. 102.

16 In Anlehnung an Bumkes Differenzierung verstehe ich unter einer Fassung eine Textversion, die im Vergleich zu anderen Versionen so frei gestaltet ist, dass sie „Merkmale der Originalität“ (Bumke, S. 46) aufweist. Im Unterschied dazu bezeichne ich als Bearbeitung eine Textversion, die aus sporadischen formalen und semantischen Eingriffen in einen vorgängigen Text resultiert, ohne dass diese dem Gesamttext eine neue Prägung verleihen. Vgl. zu den terminologischen Diskussionen um den Fassungs-begriff zusammenfassend Rothenberger, S. 64–68.

17 Bumke, S. 32.

schiedlicher Weise eine Nivellierung oder zumindest Verwischung der Differenzen zwischen den drei Versionen. Für diese Tendenz gibt es mehrere Gründe: Bei der gedruckten Fassung handelt es sich – wie bereits erwähnt – insofern um ein hybrides Erzeugnis, als sie Brants ursprünglichen Text nicht vollständig ersetzt. Vielmehr werden einzelne Wörter, ganze Verse, aber auch mehrere komplette Strophen aus der vorgängigen Version übernommen.¹⁸ Dies lässt es naheliegend erscheinen, die gedruckte Fassung ebenfalls als Werk Brants auszuweisen.¹⁹ Die Aufnahme der Adaptation in den von Moser betreuten *Guldin Spiegel* kann umgekehrt dazu verleiten, die Mariengruß-Dichtung ausschließlich dem Basler Kartäuser zuzuerkennen.²⁰ Diese Entscheidung entweder für den einen oder den anderen Urheber wird dadurch erleichtert, dass die Druckfassung – anders als die Handschrift – auf eine explizite Autorennennung verzichtet. Diese Leerstelle führt außerdem dazu, dass neuere Forschungsbeiträge zwar auf die Eingriffe Mosers in Brants Autograph und ebenso auf deren Übernahme in den Druck hinweisen. Die weit darüber hinausgehenden, namentlich nicht deklarierten Änderungen der gedruckten Version werden jedoch entweder verschwiegen,²¹ in ihrer Relevanz minimiert²² oder als Faktum konstatiert, ohne die Frage nach ihrem möglichen Urheber oder zumindest nach ihrer Transformationsleistung im Verhältnis zu Brants Adaptation zu stellen.²³

Die folgenden Ausführungen werden sich auf die beiden zuletzt genannten Problemstellungen konzentrieren. Ihnen liegt die These einer schrittweisen Aneignung von Brants *Crinale*-Adaptation durch Ludwig Moser zugrunde. Dieser

18 Siehe dazu auch weiter unten, Abschnitt 5.5, S. 264.

19 Wilhelmi, der in die ‚Kleinen Texte‘ Sebastian Brants sowohl die handschriftliche Fassung (deren Korrekturen im Apparat gesondert aufgeführt werden) als auch die Druckversion aufgenommen hat, geht davon aus, dass Letztere „wohl von Brant selber besorgt“ worden ist. Siehe Brant: Kleine Texte, Bd. 2, S. 28, Nr. 69. Die handschriftliche Fassung ist ediert in Brant: Kleine Texte, Bd. 1.1, S. 68–78, Nr. 69. Zur gedruckten Fassung siehe Brant: Kleine Texte, Bd. 1.2, S. 342–351, Nr. 198.

20 Vgl. Appelhans, S. 40f. Die vorgängige Handschrift nimmt Appelhans nicht zur Kenntnis.

21 So schreibt Honemann, S. 155, zur Integration der *Crinale*-Übertragung in den *Guldin Spiegel*: „Das Werk wurde hier unter die Moser-Übersetzungen aufgenommen, weil Moser Brants Übersetzung korrigierte; die Korrekturen stehen in D 80/17 [= Text 17 in Hs. D 80, moderne Signatur: A IX 27] und wurden in den Druck aufgenommen.“

22 Siehe dazu etwa den Verfasserlexikon-Artikel von Worstbrock, in dem zunächst auf Mosers Einträge in Brants Autograph hingewiesen wird. Im Anschluss heißt es (Sp. 187): „Mit diesen und anderen Veränderungen ging Brants Übersetzung dann anonym in den Basler Druck ein.“ Un-erwähnt bleibt die fassungskonstituierende Bedeutung dieser „anderen Veränderungen“.

23 So beschränkt sich Knappe, S. 320, auf die Feststellung: „Die überlieferten Fassungen A [Handschrift] und b [Druck] weichen in verschiedenen Strophen beträchtlich voneinander ab.“ Vgl. zudem Günthart, S. 102.

sieht – so die Überlegung – seine eigenen, sowohl durch sein monastisches Umfeld als auch durch seinen spezifischen Vermittlungsanspruch bestimmten Kriterien einer adäquaten Übertragung²⁴ durch Brants freie Aneignung des lateinischen Prätextes verletzt. Aus seinen Bemühungen, die handschriftliche Vorlage seinen Vorstellungen entsprechend umzuändern, ohne Brants Formschema aufzugeben, erwachsen paradoxerweise jedoch neue Gestaltungsspielräume. In ihrer Füllung artikuliert sich nun seinerseits ein poetisches Selbstbewusstsein Mosers, das in unauflöslicher Spannung zu seinen Äquivalenzkriterien steht.²⁵

Im Einzelnen gliedert sich die Argumentation in folgende Punkte: Zur Kontextualisierung der *Crinale*-Übertragung widmet sich Abschnitt 2 zunächst der Basler Kartause als Produktions- und Pflegestätte geistlicher Literatur in der Volkssprache. In diesem Zusammenhang werden die Ausführungen in aller Kürze Sebastian Brants Verbundenheit mit der Kartause thematisieren und Ludwig Mosers schriftstellerisches Profil skizzieren. Abschnitt 3 stellt Konrads von Haimburg Mariengruß-Dichtung *Ave, salve, gaude, vale* formal und inhaltlich vor. Der vierte Abschnitt widmet sich der Überlieferung (4.1) sowie dem poetischen Anspruch und inhaltlichen Profil (4.2) von Brants Übertragung. Danach verfolgt Abschnitt 5 die schrittweise Aneignung der Adaptation durch Ludwig Moser (5.1–5.4) und erschließt die Transformationsleistung der in den Druck gelangten Fassung im Vergleich zu Brants Ursprungsversion (5.5). Der Beitrag schließt mit einem Fazit (6.), das Mosers Aneignungsverfahren in einen größeren Zusammenhang einzuordnen versucht.

Anzumerken ist, dass den Ausführungen aufgrund von Überlieferungslücken²⁶ und der Anonymität der gedruckten *Crinale*-Adaptation ein thesenhafter Status zukommt.

24 Im Rückgriff auf die Terminologie Albrechts, S. 76, verstehe ich hier und im Folgenden unter ‚Adäquatheit‘ die Relation zwischen einem Text und dessen ‚Umfeld‘, in diesem Fall: zwischen der *Crinale*-Übertragung, ihrem ‚Aneigner‘ Ludwig Moser und den intendierten Adressaten seiner Publikationen.

25 Unter ‚Äquivalenz‘ verstehe ich hier und im Folgenden mit Albrecht die Erfüllung jener Invarianzforderungen, die ein Übersetzer in Abhängigkeit von seinen Adäquatheitskriterien erhebt. Dazu zählen z. B. ‚Inhalt‘, ‚Stil‘ oder ‚Wirkung auf den Empfänger‘. Anders als die Adäquatheit (vgl. Anm. 24) bezieht sich die Äquivalenz also auf das Verhältnis zwischen einem Text und dessen (vollständiger oder auszugsweiser) Übersetzung. Vgl. Albrecht, S. 75 f.

26 Siehe dazu oben, Anm. 9, sowie weiter unten, Abschnitt 4.1, S. 242.

2 Die Basler Kartause als Produktions- und Pflegestätte geistlicher Literatur in der Volkssprache

In Sebastian Brants berühmter, *vff die Vasaht* 1494²⁷ erschienener Satire *Das Narren Schyff* trägt das 105. Kapitel den Titel *Hyndernys des gutten*.²⁸ In ihm kommen jene Narren zu Wort, welche die *vita contemplativa* der eremitisch lebenden, über weiteste Strecken ihres Daseins schweigenden Kartäuser keineswegs als lobenswürdige Weltabkehr, sondern vielmehr als Verweigerung gegenüber seelsorgerlichen Verpflichtungen wahrnehmen. Die entsprechende Beschwerde über einen solchen *duckelmuser* (V. 19) lautet:

Er möcht noch jnn der welt han gthon
 Vil güts / vnd hett noch grössern lon
 Entpfangen / hett er vil gelert
 Vnd vff den weg der sellikeyt kert
 Dann das er do lyt wie eyn schwyn
 Vnd moßst sich jn der zellen syn.
 [...]
 Solt / wie er düt / dün yederman
 Jn der Chartuß die kutten an
 Wer wolt die welt dann fürbas meren
 Wer wolt die lüt wysen / vnd leren. (V. 35–46)

Dieses Zerrbild des pflichtvergessenen, sich in seiner Zelle mästenden Kartäusers muss zumindest den literarisch gebildeten Baslern und Baslerinnen absurd und damit wahrhaft närrisch erschienen sein. Zwar war die konsequente Weltabgeschiedenheit genuiner Bestandteil kartäusischer Spiritualität,²⁹ doch bedeutete sie keineswegs einen Verzicht auf seelsorgerliche Aktivität. Diese kam zwar nicht im gesprochenen Wort zum Ausdruck, sehr wohl aber im geschriebenen. Bereits die zwischen 1121 und 1128 unter Guigo I., dem fünften Prior der Grande Chartreuse, kodifizierten *Consuetudines* der Kartäuser sehen vor, dass jedes Zellenhäuschen mit den Utensilien eines Skriptoriums ausgestattet wird.³⁰

²⁷ Vgl. die Datumsangabe im Kolophon (Brant: *Das Narrenschiff*, S. 511).

²⁸ Vgl. Brant: *Das Narrenschiff*, S. 479–482.

²⁹ Siehe zur charakteristischen Verbindung von eremitischer und zönotischer Lebensweise im Kartäuserorden Honemann, S. 8.

³⁰ Vgl. Gilomen-Schenkel: *Die Kartause*, S. 147. Programmatisch formuliert das 28. Kapitel der *Consuetudines* die Aufgabe des Kartäusers, Bücher zu schreiben, *ut quia ore non possumus, Dei verbum manibus predicemus*. Zitiert nach Honemann, S. 10. Vgl. auch Kleineidam, S. 186.

Die in den Ordensbestimmungen verankerte Affinität der Kartäuser zum Buch findet in der Basler Kartause St. Margarethental einen sehr konkreten Ausdruck. Nach anfänglichen Schwierigkeiten, sich im klösterlichen Gefüge Basels zu etablieren, erlebte das 1401 gegründete Kloster mit dem langjährigen Basler Konzil seinen ersten Aufschwung.³¹ Sein eigentlicher Zenit war aber erst am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts erreicht, als der gelehrte Prior Jakob Louber zugleich als Bibliothekar der Kartause wirkte und in den beiden Dekaden zwischen 1480 und 1500 für einen enormen Zuwachs an Büchern sorgte. Unter seiner Ägide erweiterte sich der Buchbestand um gut 1200 Bände und wurde zudem neu systematisiert.³² Die geballte Sammlung gelehrten Wissens, welche die Basler Kartäuserbibliothek zu bieten hatte, steigerte nicht nur ihre Attraktivität für die akademische und humanistische Bildungselite.³³ Die Zunahme der verfügbaren Schriften intensivierte auch die Kooperation der Kartäuser mit dem lokalen Druckgewerbe, die bereits in der Frühzeit des Basler Buchdrucks mit dem Prior Heinrich Arnoldi von Alveld ihren Anfang genommen hatte.³⁴

Dominante Gestalt unter den Gelehrten, die sich von St. Margarethental angezogen fühlten, war der Theologe und Seelsorger Johannes Heynlin von Stein, der nach einer internationalen akademischen Karriere und einer langjährigen Tätigkeit als Prediger unter anderem am Basler Münster 1487 in die Kartause eintrat, in der er 1496 starb.³⁵ Auch als Kartäuser blieb Heynlin Mittelpunkt eines ebenso humanistisch wie religiös ausgerichteten Kreises, dem beispielsweise Johannes Reuchlin, Jakob Locher, Jakob Wimpfeling, Johannes Amerbach und Sebastian Brant angehörten. Insbesondere die enge Beziehung Heynlins zu Brant hebt der Kartäuserchronist Georg Carpentarius im vierten Kapitel seiner *Continuatio chronicorum Carthusiae in Basilea minori* hervor.³⁶ Zusammen mit Heynlin

31 Vgl. Sexauer, S. 105f.; Honemann, S. 12; Wilhelmi: Humanistische Gelehrsamkeit, S. 21–23. Siehe zur Geschichte des Basler Kartäuserklosters außerdem die konzise Darstellung von Gilomen-Schenkel: Basel, S. 57–73.

32 Vgl. Sexauer, S. 110; Honemann, S. 13–15; Burckhardt: Bibliotheksaufbau, S. 35f.; Gilomen-Schenkel: Basel, S. 83.

33 Vgl. Burckhardt: Bibliotheksaufbau, S. 44f.; Halporn, S. 241; Wilhelmi: Humanistische Gelehrsamkeit, S. 25f.

34 Vgl. Günthart, S. 14; Gilomen-Schenkel: Bücher, S. 18; dies.: Die Kartause, S. 150.

35 Vgl. Günthart, S. 20; Gilomen-Schenkel: Bücher, S. 15f.; dies.: Die Kartause, S. 149f.; Hamm, S. 15f., S. 32. Heynlin bereicherte die Mönchsbibliothek der Basler Kartause um fast 300 Bände aus seinem Privatbesitz, von denen 259 Bücher (vorwiegend Frühdrucke) erhalten sind. Vgl. Wilhelmi: Humanistische Gelehrsamkeit, S. 24; Gilomen-Schenkel: Bücher, S. 15. Siehe zum Inkunabelbesitz Heynlins zudem die Auflistung Buckhardts (Die Inkunabeln) nach Signaturen und Titeln.

36 Das Kapitel trägt die Überschrift *De vita, conversatione, scriptis et obitu egregii domini Joannis de Lapide sacrae paginae doctoris* (Die Chroniken, S. 342) und enthält folgenden Passus: *Item alios*

gab Brant 1492 bei Amerbach die gesamten Werke des Kirchenvaters Ambrosius heraus;³⁷ zudem hatte er Zugang zur Mönchsbibliothek der Kartäuser, aus der er sich in den 1490er Jahren verschiedene – insbesondere marianische – Werke entlieh.³⁸

Neben der lateinisch ausgerichteten Mönchsbibliothek beherbergte St. Margarethental eine volkssprachliche Laienbibliothek,³⁹ die vor allem für die ordensrechtlich als ‚Laien‘ geltenden Angehörigen der Kartause bestimmt war.⁴⁰ Aufbewahrt wurden die Bücher zum größten Teil in einem Schrank im Schlafsaal der Laienbrüder, dessen Beaufsichtigung in die Zuständigkeit des *cellerarius* fiel.⁴¹ Inhaltlich repräsentiert die Laienbibliothek vor allem die Verehrung der Gottesmutter und ihres Sohnes;⁴² insbesondere die marianische Literatur nimmt breiten Raum ein. Die Laienbibliothek wuchs ebenfalls stetig an, dies vor allem durch die Schenkungen ortsansässiger Drucker.⁴³ Diese Gaben hatten einerseits den Charakter heilssichernder Stiftungen,⁴⁴ dienten andererseits aber auch als Ersatz für Handschriften, welche die Kartause als Druckvorlage zur Verfügung gestellt hatte.⁴⁵ Zudem revanchierten sich die Drucker auf diese Weise für die Zusammenarbeit mit Angehörigen der Kartause. Im volkssprachlichen Bereich gilt dies vor

quoque domui conciliavit amicos et fautores, nempe dominum Sebastianum Brant, qui in gratiam ipsius multa carmina devota composuit et in commendationem ordinis Carthusiensis etc. (ebd., S. 345). Brants Verbundenheit mit der Basler Kartause findet in seiner Kartäuser-Ode literarischen Ausdruck. Siehe dazu Stiegler, S. 339–368; Wilhelmi: Humanistische Gelehrsamkeit, S. 26.

³⁷ Vgl. Wilhelmi: Humanistische Gelehrsamkeit, S. 26.

³⁸ Vgl. Knape, S. 315.

³⁹ Einen ersten Rekonstruktionsversuch der Basler Laienbibliothek hat Sexauer (ebd., S. 160–172) unternommen. Auf seinen Erkenntnissen baut die umfangreiche Studie Honemanns zum ursprünglichen Bücherbestand dieser ausschließlich deutschsprachige Texte enthaltenden Bibliothek auf.

⁴⁰ Vgl. Honemann, S. 22f.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 20.

⁴² Vgl. ebd., S. 223.

⁴³ Dementsprechend nimmt Honemann an, dass die ursprünglich ca. 200 Bände umfassende Laienbibliothek vorwiegend Drucke enthielt. Vgl. ebd., S. 24–26. Insbesondere pflegten Johannes Amerbach – in dessen Offizin auch der *Guldin Spiegel* gedruckt wurde – und seine Familie eine enge geistliche Beziehung zur Basler Kartause. Vgl. Sexauer, S. 107. Explizit verleiht Amerbach seiner Verehrung für den Kartäuserorden im Kolophon des ersten Drucks der Ordensstatuten Ausdruck. Vgl. Statuta ordinis cartusienis (Basel 1510; VD 16: G 4071), fol. 48^r. Siehe auch Blüm, S. 49; Gilomen-Schenkel: Bücher, S. 22.

⁴⁴ Vgl. Burckhardt: Bibliotheksaufbau, S. 45. Verzeichnet sind die Bücherspenden im *Liber benefactorum* der Kartause. Vgl. Honemann, S. 21. Siehe zu Amerbachs Schenkungen Gilomen-Schenkel: Bücher, S. 18–22, sowie S. 28–37. Das Ausleihbuch der Kartause dokumentiert im Gegenzug die Ausleihen Amerbachs. Vgl. Burckhardt: Bibliotheksaufbau, S. 45; Günthart, S. 124.

⁴⁵ Vgl. Burckhardt: Bibliotheksaufbau, S. 45.

allem für die Aktivitäten Ludwig Mosers, der Volker Honemann zufolge als „der literaturgeschichtlich bedeutendste Basler Kartäuser“ gelten darf.⁴⁶ Moser, der seine Tätigkeit als Stadtschreiber von Rheinfelden aufgegeben hatte, um 1474 in die Basler Kartause einzutreten, tat sich als ausgesprochen produktiver Autor, Übersetzer und Herausgeber geistlicher Literatur in der Volkssprache hervor.⁴⁷ Vorrangig war er im Bereich der Prosa-Übertragungen aktiv; hier konzentrierte er sich insbesondere auf Werke, die von Bonaventura, Augustinus und Bernhard von Clairvaux verfasst worden waren oder diesen Kirchenschriftstellern zu seiner Zeit zumindest zugeschrieben wurden.⁴⁸

Sebastian Brant und Ludwig Moser haben nicht nur ihre Verbundenheit mit der Basler Kartause und ihr Interesse für volkssprachliche Literatur gemeinsam, sie teilen auch ihre Vorliebe für marianische Themen.⁴⁹ Ungemein populär war in ihrer unmittelbaren Umgebung das Rosenkranzgebet,⁵⁰ um dessen Ausgestaltung sich vor allem die Trierer Kartäuser Adolf von Essen († 1439) und Dominikus von Preußen († 1460) verdient gemacht hatten.⁵¹ Die Laienbibliothek der Basler Kartause war mit Rosenkranz-Literatur gut bestückt, unter anderem standen den

46 Honemann, S. 145. Siehe zu Mosers Biografie Haeller, S. 11–24. Vgl. außerdem Sexauer, S. 140 f.

47 Die kontinuierliche Zusammenarbeit Ludwig Mosers mit den Basler Druckern nahm spätestens gegen Ende der 1480er Jahre ihren Anfang und währte zwei Jahrzehnte bis zu Mosers Tod. Vgl. Günthart, S. 95. In erster Linie fungierte Moser als Übersetzer und Herausgeber; eigene Schriften sind von ihm nur vereinzelt überliefert. Vgl. ebd., S. 43, S. 102. Siehe zu Mosers Schaffen auch ebd., S. 136–144.

48 Vgl. zum Beispiel die siebzehn geistlichen Traktate des sog. ‚Ludwig Moser-Büchleins‘, das in den Jahren 1506 und 1507 beim Basler Drucker Michael Furter erschien. Der erste Band der zweibändigen Anthologie beginnt mit einem *Marie Spiegel Sant Bonaventure* (Titelblatt); tatsächlich handelt es sich um eine Übertragung des *Speculum beatae Mariae virginis* Konrads von Sachsen. Vgl. Honemann, S. 152. Siehe zum ‚Ludwig Moser-Büchlein‘ auch Günthart, S. 42f., S. 102–111.

49 Günthart, S. 131, weist darauf hin, dass in Basel „auffallend viele deutschsprachige Texte gedruckt wurden, in deren Zentrum die Gottesmutter steht“. Dies sei nicht nur auf die allgemeine Marienfrömmigkeit zurückzuführen, sondern ebenso auf Basels Status als Marienstadt: „Das Basler Münster war eine Marienkirche, die Gottesmutter Patronin der Stadt“ (ebd.). Auch die Basler Kartause sei seit den 1470er Jahren verstärkt durch marianische Frömmigkeit geprägt worden (vgl. ebd.). Dies gilt insbesondere auch für den Kreis um Johannes Heynlin von Stein, dem Sebastian Brant angehörte. Vgl. Knappe, S. 315. Siehe außerdem die Ausführungen weiter oben, Abschnitt 2, S. 229f.

50 Deutschsprachige Rosenkranzliteratur wird in mehreren Basler Offizinen gedruckt, so bei Martin Flach und Bernhard Richel. Vgl. Günthart, S. 28f. Siehe zur Verehrung des Rosenkranzes auch ebd., S. 131.

51 Vgl. Henkel, S. 175; Heinz: Rosenkranz (III. Historisch), Sp. 1304. Siehe außerdem die umfangreiche Studie Klinkhammers (Adolf von Essen) zur Entstehung und Entwicklung des Rosenkranz-Gebetes.

Konversen der ‚Marienpsalter‘ des Alanus de Rupe, das Rosenkranz-Bruderschaftsbuch Jakob Sprengers und der zweibändige Folio-Druck *Beschlossen gart des Rosenkrantz Marie* zur Verfügung.⁵² Sebastian Brant hat eine eigene Rosenkranz-Dichtung verfasst. Sein aus fünfzig sapphischen Strophen bestehendes, auch in die Volkssprache übertragenes *Rosarium* erschien 1494 in einer Sammelausgabe seiner religiösen Dichtungen – den *Carmina in laudem Beatae Mariae virginis multorumque sanctorum* – und 1498 erneut in den *Varia Carmina*.⁵³ Das Titelblatt dieser erweiterten Gedichtsammlung zeigt den Autor vor einem Rosenkranz kniend.⁵⁴

3 Das *Crinale B.M.V.* Konrads von Haimburg

Sicherlich ist Worstbrock zuzustimmen, wenn er in seinem Verfasserlexikon-Artikel zu Konrad von Haimburg darauf hinweist, dass das *Crinale B. M. V.* keineswegs mit dem Gebetstypus des ‚Rosenkranzes‘ in Verbindung stehe. Deshalb sei der im fünfzehnten Jahrhundert eindringende Titel *Rosarium* für dieses am weitesten verbreitete Lied Konrads problematisch,⁵⁵ könne er doch „terminologisch irreleiten“.⁵⁶ Für zeitgenössische Rezipienten dürfte es allerdings ausgesprochen naheliegend gewesen sein, die 50strophige Mariengruß-Dichtung aufgrund ihrer hypertrophen Preisung der himmlisch verkärten Gottesmutter formal wie semantisch in Bezug zum ‚glorreichen Rosenkranz‘ zu setzen.⁵⁷ Denn dieser schließt

52 Vgl. Honemann, S. 255.

53 Vgl. Henkel, S. 175. Neben Brants Fassung des *Rosarium* in 50 Strophen existiert eine vermutlich durch einen Anonymus erweiterte 63strophige Version. Vgl. ebd., S. 176–181. Siehe zu Brants deutscher Übertragung, die im 1518 publizierten Andachtsbuch *Der ewigen wiszheit betbüchlin* (VD 16: S 6101) enthalten ist (fol. XCII^r–XCVI^r), Knape, S. 330–333. Brants *Rosenkrantz mit blümen des lebens vnd lydens vnsers herren iesu christi* orientiert sich am ‚schmerzhaften Rosenkranz‘ (so auch Knape, S. 323) und entspricht damit dem Gesamtprofil des *Betbüchlin*, welches seine Rezipienten durch eine konsequente Ausrichtung auf die Heilszutraglichkeit der Passion Christi in eine Lebenshaltung des (Mit-)Leidens einüben will.

54 Darauf weist Günthart, S. 131, Anm. 65, hin.

55 Das *Crinale* ist in über vierzig handschriftlichen Textzeugen erhalten. Vgl. Worstbrock, Sp. 186. Der Titel *Rosarium* für den *Ave-Fünfziger*, d. h. den dritten Teil eines vollständigen Marienpsalters, war bereits im dreizehnten Jahrhundert aufgekommen. Vgl. Heinz: Rosenkranz (III. Historisch), Sp. 1304.

56 Worstbrock, Sp. 186.

57 Siehe zur Einteilung des Marienpsalters in einen ‚freudreichen‘, einen ‚schmerzhaften‘ und einen ‚glorreichen‘ Rosenkranz, die jeweils fünfzig *Ave Maria* umfassen, Heinz: Rosenkranz (III. Historisch), Sp. 1303.

in die Verherrlichung Christi auch die Erhöhung der Gottesmutter ein.⁵⁸ Zudem erinnert das *Crinale* durch die Verwendung von fünf Strophenanaphern, die jeweils zehn aufeinanderfolgende Strophen einleiten,⁵⁹ an die Unterteilung des Ave-Fünzfingers in Zehnergruppen.⁶⁰ Sowohl Sebastian Brants handschriftliche *Crinale*-Adaptation als auch die zum Druck gelangte Fassung machen diesen wahrgenommenen Zusammenhang durch ihren jeweiligen Titel – *Sant Bernharts rosen krentzelin* bzw. *Sant Bernarts Rosenkrantz* – explizit. In diesem Zusammenhang sei erwähnt, dass Moser Brants Autograph am Blattrand mit einer rudimentären Strophenzählung versehen hat, die mit jeder Zehnerreihe neu einsetzt.⁶¹ Schließlich verweist auch das Grundmotiv der Mariengruß-Dichtung, das Flechten eines Kranzes aus geistlichen Rosen zur Ehre der Gottesmutter, auf das Beten des Rosenkranzes. Denn der Popularisierung dieser Frömmigkeitsform dienten unter anderem Legenden, welche den Transfer von der materiellen zur spirituellen Ausschmückung Marias narrativ ausgestalten.⁶² Indem die Druckfassung im Anhang des *Guldin Spiegel* die von den Rezipienten performativ mitzuvollziehende Tätigkeit des ‚Ich‘ als Verfertigung eines Rosenkranzes bezeichnet, spielt sie auf diesen Zusammenhang an: *Eyn rosenkrantz ich dir flicht / Nit von blüst der meyen blümen / Sunder von geistlichen rümen / Zierlich dir zu lob gedicht* (1,3–6).

Konrads lateinische Dichtung folgt einem fünfzeiligen Strophenchema aus Vierreim plus Waise (aaaab). Jeweils zwei Strophen sind durch Reim der

58 Vgl. etwa *Clausula* 48 im dritten Teil des Mariensalters, der in einer Kölner Handschrift des späten fünfzehnten Jahrhunderts (Hist. Archiv der Stadt, Best. 7002 [GB 2^o] 47) überliefert ist. Bei den *Clausulae* handelt es sich um Betrachtungen des Lebens Jesu, die relativisch an den Namen ‚Jesus‘ im *Ave Maria* anschließen. Vgl. Heinz: Rosenkranz (III. Historisch), Sp. 1304. Der Anfang von *Clausula* 48 lautet (fol. 65^v, zitiert nach Klinkhammer: Adolf von Essen, S. 237): *Der dich, hoch-/gelopte jungfraue, sine irwidige liebe muter, dor nach holete und off zu sich nam, als wir billichen glouben sullen, mit libe und mit sele und furte dich und erhoete dich boben alle chore der heiligen engele und satzte dich zu siner rechter hant off den koniglichen thron, der dir bereydet was von anbegynne der werlte und kronete dich mit der kronen ewiger eren in gloria.*

59 Es handelt sich neben den Grußwörtern *Ave, Salve, Gaude, Vale* um die Apostrophe *O Maria*.

60 Diese – bis heute übliche – Gliederung in Zehnergruppen durch ein dazwischentretendes *Paternoster* ist erstmals klar bei dem Kartäuser Heinrich von Kalkar († 1408) bezeugt. Vgl. Heinz: Rosenkranz (I. Begriff), Sp. 1302; ders.: Rosenkranz (III. Historisch), Sp. 1304.

61 Vgl. Basel, UB, Cod. A IX 27, fol. 195^v, 196^v–197^v, 198^v.

62 Vgl. z. B. das erste Exempel aus der ‚Zwanzig-Exempel‘-Schrift, die vermutlich von Dominikus von Preußen aus hinterlassenen Papieren Adolfs von Essen zusammengestellt und zu Propagandazwecken verschickt wurde. Der kurze Text handelt von einem Laienbruder, der auf Anraten eines geistlichen Mentors die Herstellung von ‚echten‘ Blütenkränzen für eine Marienstatue durch das tägliche Beten des Ave-Fünzfingers – und damit durch einen *geistlichen rosenkrantz* – ersetzt und dafür belohnt wird. Vgl. Klinkhammer: Adolf von Essen, S. 172–174 (zum ‚geistlichen Rosenkranz‘: S. 174, Z. 38).

Schlussverse zu einer Doppelstrophe zusammengeschlossen. Da dieser formale Zusammenhang weder von Brants handschriftlicher *Crinale*-Adaptation noch von der gedruckten Fassung übernommen wird, werden die Strophen im Folgenden einfach gezählt.⁶³ Inhaltlich ergehen sich die 250 Verse des Mariengrußes – so Worstbrock – „in einem Rausch von preisenden Attributen und Sinnbildern“.⁶⁴ Diese rufen zwar das etablierte Inventar spätmittelalterlicher Marienfrömmigkeit auf, dies jedoch in einer ausgesprochen kunstvollen, die Vorstellungskraft und den Intellekt der Rezipienten gleichermaßen stimulierenden Weise. Wenige Hinweise hierzu müssen an dieser Stelle genügen.

Die erste Strophe, die das geistliche Kranzflechten als Grundmotiv der Dichtung einführt, beginnt mit einem Vierfachgruß an Maria: *Ave, salve, gaude, vale*. Im Anschluss an diese akkumulierte Grußformel wendet sich das ‚Ich‘ mit der Apostrophe *O Maria* namentlich an die Gottesmutter (1,2). Auf diese Weise ist die durch die Strophenanaphern bestimmte Struktur des *Crinale* ebenso raffiniert wie zwanglos in den Liedbeginn eingewoben.

Wie die inhaltliche Gestaltung der ersten Strophe bereits ankündigt, wird die auf stetige Selbstüberbietung ausgerichtete Metaphorik der Mariendichtung von vegetativer Bildlichkeit dominiert. So weist Worstbrock darauf hin, dass jedes der vier Grußwörter von einer neuen Blumenmetapher begleitet wird: *rosa* (1,3; 3,1), *campi flos* (11,1), *lilium* (21,5) und *viola* (31,5).⁶⁵ Auch die Anrede *O Maria* in den letzten zehn Strophen ist flankiert „von einer Fülle von Pflanzen aus der Tradition mariologischer Bildlichkeit“.⁶⁶ Häufig verbindet sich mit der vegetativen Metaphorik der Aspekt der Fruchtbarkeit: So erscheint Maria als Rose, die aus dem Stamm eines königlichen Geschlechts hervorbricht (3,1f.), um ihrerseits eine Blüte oder Frucht – nämlich Christus – zu tragen (vgl. 14,1f.; 32,1–5; 34,1–5).

Weitere Bildbereiche ergänzen die Pflanzenmetaphorik: In unterschiedlicher Weise wird Maria als Gefäß oder Gemach vorgestellt, welches Gott bzw. den Sohn Gottes in sich birgt (vgl. 4,3–5; 22,1–5; 24,3–5; 27,5; 33,1f.; 36,1–5). Mit dieser Gefäßmetaphorik verbindet sich die Vorstellung von Maria als Überströmende, Gaben Verteilende, Nahrung und Heilung Spendende (vgl. 8,1–5; 18,3–5; 28,3–5). Einem in der marianischen Lyrik äußerst beliebten, mehrfach titelgebenden Motiv entspricht die Repräsentation Marias als Meerstern (*stella maris*; vgl. 9,1).⁶⁷ Die

63 Also Strophe 1, 2, 3, 4 usw. statt 1a, 1b, 2a, 2b.

64 Worstbrock, Sp. 186.

65 Vgl. ebd., Sp. 186.

66 Vgl. ebd., Sp. 186. Insbesondere sind hier die von vegetativen Metaphern geradezu überbordenden Strophen 41 und 42 zu nennen.

67 Vgl. den Hymnus *Ave maris stella* (AH 51, S. 140–142, Nr. 123) und die Sequenz *Ave praeclara maris stella* (AH 50, S. 313–315, Nr. 241). Beide wurden vielfach – die Sequenz auch von Sebastian

hier implizierte Lichtmetaphorik wird verschiedentlich wieder aufgegriffen (vgl. 12,1–5; 27,1–3; 30,4f.; 31,2f.); vorherrschend ist sie in Strophe 23, die Maria als von Gott eingesetzte Fackel feiert, welche den Menschen zum göttlichen Licht zurückführt.⁶⁸ Ebenfalls präsent ist der Topos der ‚Süßigkeit‘ Mariens, der sein sinnliches Potenzial vor allem im Bild des Honigs bzw. der Honigwabe entfaltet (vgl. 11,4f.; 44,1).⁶⁹ Die Schutzfunktion der Gottesmutter wird in einer Metaphorik der Wehrhaftigkeit – Maria erscheint als die Feinde zurückschlagender Schild (20,2f.) und als uneinnehmbarer Turm (46,1–5) – zum Ausdruck gebracht.

Die Kopplung der verschiedenen Bildbereiche erfolgt assoziativ. Ihre variierende Wiederholung in immer neuen katachrestischen Kombinationen regt die Vorstellungskraft des Rezipienten an,⁷⁰ ohne dass Maria jemals klar umrissene Konturen gewinnt. In all ihrer Menschzuwendung bleibt sie eine entrückte, nur in meditativen Annäherungen erfassbare Figur. Diese in ihrer poetischen Gestaltung angelegte Grundaussage der Mariengruß-Dichtung findet in Strophe 19 expliziten Ausdruck: *Salve, cui dulce fari, / De qua pium meditari* (19,1f.). Worstbrocks Hinweis, dass Konrads Lieder „sicherlich für die private Andacht ihrer Leser bestimmt waren“,⁷¹ findet so eine zusätzliche Bestätigung in der Gesamtkomposition des *Crinale*. Es ist als marianisches ‚Meditationslied‘ konzipiert, dessen Bilderfülle zur imaginativen Versenkung anreizt. Damit aber gewinnt die Hinwendung zur jenseitigen *advocatrix* eine Intensität, die deren Heilshandeln für den Meditierenden potenziert.

Die den gewählten Metaphern gemeinsame Verankerung in der spätmittelalterlichen Marienfrömmigkeit garantiert, dass sie ungeachtet ihrer Zugehörigkeit zu unterschiedlichen Bedeutungsfeldern miteinander korrespondieren. Dies befähigt den Rezipienten dazu, verschiedene Bezüge zwischen den Strophen her-

Brant – in die deutsche Sprache übertragen. Siehe dazu die Datenbank des ‚Berliner Repertori-ums‘: <http://opus.ub.hu-berlin.de/repertorium/id/6860> (*Ave maris stella*, ID: 6860; 14. September 2019); <http://opus.ub.hu-berlin.de/repertorium/id/6261> (*Ave praeclara maris stella*, ID: 6261; 14. September 2019). Vgl. zu *Ave praeclara maris stella* ferner die umfangreiche Studie von Rothenberger sowie Kraß: ‚Ich gruess dich gerne‘. Siehe zu Brants Adaptation von *Ave praeclara maris stella* Knappe, S. 325–327; Kraß: ‚Ich gruess dich gerne‘, S. 311f. Siehe zum Hymnus und zur Sequenz ferner Kraß: ‚Ave maris stella‘.

68 Der Text lautet: *Gaude lampas, quam extruxit / Deus orbi, quae dum luxit, / Nova nobis tunc illuxit, / Quae ad lucem nos reduxit / Lux inexstinguibilis*.

69 Vgl. zur ‚Süßigkeit‘ Mariens ferner 19,1–3; 21,1f.; 41,1.

70 Als Beispiel sei Strophe 35 angeführt, welche den Bildbereich des Lichts mit dem Topos der geistlichen ‚Süßigkeit‘ verschränkt: Das ‚Ich‘ ruft hier Maria als glänzende Morgenröte der wahren Sonne an, die den Gläubigen den Balsam der Süßigkeit einträufeln solle.

71 Worstbrock, Sp. 182.

zustellen und abhängig von seinem Wissenshorizont weitere Sinnebenen des *Crinale* zu generieren.

Einen formalen Hinweis auf mögliche semantische Verschränkungen bietet der Zusammenschluss von jeweils zwei Strophen zu einer Doppelstrophe. Als Beispiel seien die Strophenpaare 33 und 34 sowie 37 und 38 genannt. Im ersten Fall grüßt das ‚Ich‘ Maria zunächst als Gefäß des wahren Himmelsbrottes (33), im folgenden Versikel dann als Weinrebe, welche die den Menschen erquickende Traube trägt (34). Die Erkenntnis des impliziten eucharistischen Bezuges, der das Strophenpaar zusammenbindet, obliegt dem jeweiligen Rezipienten. Im zweiten Fall identifiziert das anrufende ‚Ich‘ Maria mit verschiedenen alttestamentarischen Frauenfiguren. Während der erste Versikel (37) Abigail und Ruth als *placatrix* und *oratrix* ins Zentrum stellt, erfolgt im korrespondierenden Versikel (38) eine Gleichsetzung mit Judith und Hester als Beschützerinnen vor feindlichen Attacken. In der Zusammenschau verweisen die vier Frauenfiguren auf die grundlegenden Funktionen der Gottesmutter für den Menschen: die Besänftigung Gottes und die Abwehr des Teufels. Die Entschlüsselung der biblischen Hintergründe und ihre Übertragung auf Maria muss erneut der Rezipient leisten.

Durch das variierende Aufrufen der gleichen Bildbereiche entstehen zudem weitere strophenübergreifende Zusammenhänge, die zu theologischen Ausdeutungen einladen. So heißt es in Strophe 9, dass aus Maria als hellem Meerstern das Sonnenlicht hervorbreche: *Ave clara stella maris, / Qua processit lux solaris* (9,1f.). In Strophe 12 dagegen wird Maria als farbig glänzender Regenbogen von der göttlichen Sonne erleuchtet.⁷² Die Lichtmetaphern greifen dergestalt ineinander, dass Marias Rolle als Hervorbringerin des Sonnenlichtes an ihre Überstrahlung durch die göttliche Sonne zurückgebunden wird. Darüber hinaus signifiziert die semantische Doppelung der Sonne – als auf Maria Einwirkende und aus ihr Heraustretende – die Wesenseinheit von Vater und Sohn. Brants volkssprachliche Adaptation lässt diesen Zusammenhang durch eine identische Begrifflichkeit in beiden Strophen noch deutlicher hervortreten.⁷³ Die Eingangsverse der Strophe 9 lauten in Brants Übertragung: *Aue lyehter stern des meres / Vs2 dem spryszt die sunn der eren.*⁷⁴ In Strophe 12,4 schließt sich als Aussage über den Regenbogen an: *Dán erglest die Sunn der eren.*⁷⁵

⁷² Der Text lautet: *Salve arcus aerinus, / Colorosus non supinus, / Clare lucens, vespertinus / Quem illustrat sol divinus, / Stans in signum foederis.*

⁷³ Gleiches gilt für die Druckfassung, die sich hier Brants Version anschließt. Vgl. Spiegel (Anhang), fol. 36^v.

⁷⁴ Basel, UB, Cod. A IX 27, fol. 196^r.

⁷⁵ Basel, UB, Cod. A IX 27, fol. 196^v.

Abgesehen von den gängigen alttestamentarischen Präfigurationen Marias – dem brennenden Dornbusch (vgl. 6,2f.), dem benetzten Fell Gideons (vgl. 25,1–5) oder dem grünenden Stab des Aaron (vgl. 32,1–5) – integriert das *Crinale* schwieriger durchschaubare typologische Bezüge, die allein bibelkundigen Rezipienten aufgefallen sein dürften. Als Beispiel sei Strophe 13 angeführt, in der Maria als wegweisende ‚Feuersäule‘ (13,1: *columna ignis*) und wunderkräftige ‚Wolke‘ (13,2: *nubes miris signis*) tituiert wird. Die biblische Folie für diese Metaphern ist der Auszug der Israeliten aus Ägypten, den Jahwe tagsüber in Gestalt einer Wolken- und nachts in Gestalt einer Feuersäule begleitet (vgl. Ex 13,21f.). Die Strophe rührt insofern an die Grenzen der Orthodoxie, als sie alttestamentarische Erscheinungsformen Gottes auf Maria hin auslegt.

Durchzogen ist das *Crinale* von einer dreifach gestaffelten räumlichen Struktur: An unterster Position, *in exsilio* (18,5), befindet sich der Mensch. Ihm unerreichbar bleibt die transzendente Erhabenheit Gottes, der die oberste Stelle innerhalb der Raumkomposition einnimmt. Zwar ist die Menschwerdung Christi aufgrund der Mutterschaft Mariens durchgängig präsent; zudem konstatiert Strophe 44, dass Christus durch Maria zum Bruder des Menschen geworden sei: *Qui per te est nobis frater* (44,4). Der unmittelbaren Adressierung durch die Gläubigen entzieht sich der Gott des *Crinale* jedoch, da seine Aufmerksamkeit ausschließlich Maria gilt. Nur sie ist *Dei placens oculis* (2,5) und darf sich seiner Gegenwart erfreuen (vgl. 30,1f.). Die Gottesbegegnung des Menschen bleibt auf die Beurteilung durch den strengen Richtergott reduziert, der durch Maria besänftigt werden muss, um den Sünder letztlich in sein Reich aufzunehmen (vgl. 45,1–5; 50,1–5).

Die Rolle Marias als Vermittlerin zwischen Gott und Menschen ist im *Crinale* daher absolut: Weder tritt ihr ein gütiger Christus zur Seite, der als zusätzliche Anrufungsinstanz des Gläubigen infrage käme, noch existiert eine direkte Zuwendung Gottes zum Menschen. Vielmehr bleibt es ausschließlich der Gottesmutter überlassen, die Gläubigen zum Heil zu führen⁷⁶ und ihnen die göttlichen Gnadengaben mitzuteilen: *Nectar praebe supernorum* lautet dementsprechend eine der Bitten des anrufenden ‚Ich‘ (8,4).⁷⁷ Diese Konzentration aller Heilskompetenz auf Maria korrespondiert mit der Anlage des Gedichtes als Mariengruß.

Ihrer Aufgabe als Interzessorin entsprechend nimmt Maria innerhalb der Raumstruktur des *Crinale* die mittlere Position ein. Verortet ist diese im Zwi-

⁷⁶ In Strophe 47 wird diese Funktion in das Motiv der Himmelsleiter gekleidet, die Unterstes (*imus*) und Oberstes (*supernus*) miteinander verbindet. Vgl. zu Marias Rolle als den Heilsweg Weisende auch die Ausführungen weiter oben, S. 235, zur Lichtmetaphorik.

⁷⁷ Vgl. auch 18,3–5: *Dona regis pretiosa / Impertire gratiosa / Nobis in exsilio*. Siehe zu Marias Rolle als Gnadenvermittlerin ferner die Ausführungen weiter oben, S. 234, zur Gefäßmetaphorik.

schensbereich von Transzendenz und Immanenz, allerdings mit einer deutlichen Akzentuierung der Jenseitigkeit Marias. Zwar verweist das ‚Ich‘ in seinen Anrufungen wiederholt auf Marias Mutterschaft und damit auf ihre heilsgeschichtliche Funktion.⁷⁸ Sein Gruß richtet sich jedoch an die aller irdischen Schmerzen enttobene, in die himmlische Glorie entrückte Himmelskönigin.⁷⁹ Im sprachlichen wie visuellen Reichtum ihrer Lobpreisungen spiegelt sich die Fülle ihrer in der Gottesmutterschaft fundierten Rettungsmacht, die der jeweilige Rezipient im performativen Mitvollzug des geistlichen ‚Rosenkranzflechtens‘ für sein eigenes Seelenheil aktiviert.

4 Sebastian Brants Übertragung des *Crinale* (*Sant Bernharts rosen krentzelin*)

4.1 Die Basler Handschrift A IX 27

Brants Autograph befindet sich in einer für die Überlieferung von Moser-Texten zentralen Sammelhandschrift:⁸⁰ Basel, UB, Cod. A IX 27 (fol. 195^r–202^v). Es handelt sich um eine sehr eng gebundene, 334 Blätter umfassende Papierhandschrift des ausgehenden fünfzehnten Jahrhunderts,⁸¹ die zahlreiche Einträge von der Hand Ludwig Mosers, aber auch des Konventualen Martin Streulin sowie anderer namentlich nicht bekannter Schreiber enthält.⁸² Zudem ist ein Druck eingebunden (fol. 294^r–313^v). Die Handschrift beinhaltet sowohl lateinische als auch volkssprachliche Texte.

Auffallend ist der auf der Innenseite des Vorderdeckels und auf fol. 1^r dokumentierte Wechsel der alten, aus der Basler Kartause stammenden Signaturen. Ihr Austausch lässt darauf schließen, dass die Handschrift aus dem Bestand der

78 Vgl. z. B. die Strophen 5 sowie 15–17. In poetischer Überhöhung sind Marias Schwangerschaft und die Geburt ihres Sohnes zudem in der vegetativen Bildlichkeit und der Gefäßmetaphorik des *Crinale* präsent. Vgl. oben, S. 234.

79 Auf die semantische Nähe des *Crinale* zum ‚glorreichen Rosenkranz‘ wurde bereits hingewiesen.

80 Vgl. Günthart, S. 101f.

81 Aufgrund der engen Bindung des Codex, die ein beschädigungsfreies Aufschlagen nur bis zu einem bestimmten Grad gestattet, lässt sich die Anzahl der einzelnen Lagen nicht ermitteln. Zudem ist eine Digitalisierung der Handschrift nach Auskunft der Bibliothek nicht möglich.

82 Vgl. die ausführlichen Handschriftenbeschreibungen von Binz, S. 133–139, und Honemann, S. 198–202. Siehe ferner die Kurzbeschreibungen Haellers, S. 30, und Scarpatettis, S. 79f. Zur Identifizierung der Hand Martin Streulins vgl. Scarpatetti, S. 80; Honemann, S. 198.

Mönchsbibliothek in die Laienbibliothek übergegangen ist. Auf fol. 1^r ist der Codex zunächst mit einer *E*-Signatur versehen, die den Erbauungsschriften der Konventualenbibliothek zugeordnet war.⁸³ Die ältere Signatur *E 110*, die auf eine ursprüngliche Zugehörigkeit zur sogenannten *bibliotheca nova* schließen lässt,⁸⁴ ist durchgestrichen und durch die Kennzeichnung *E clvij* ersetzt. Diese Kombination aus Großbuchstabe und römischer Zahl deutet auf eine Wanderung der Handschrift in die zweite Abteilung der Mönchsbibliothek, die *bibliotheca vetus* bzw. *antiqua*, hin.⁸⁵ Die jüngste und daher letztgültige Signatur – *D lxxx pro armario vulgari* – findet sich auf der Innenseite des Vorderdeckels und signalisiert die Aufnahme in die Laienbibliothek.⁸⁶

Diese Zuordnungsschwierigkeiten mögen durch die Zweisprachigkeit der Handschrift verursacht worden sein. Deren anfängliche Einordnung in die Mönchsbibliothek bestätigt, dass die Konventualen deutschen Texten keineswegs ablehnend gegenüberstanden.⁸⁷ Zwar stellte Ludwig Moser als überaus aktiver Betreuer volkssprachlicher Publikationen eine Ausnahme unter den Basler Klerikern dar,⁸⁸ seine Tätigkeit als Übersetzer fand innerhalb der Kartause jedoch große Anerkennung. Dementsprechend konzentriert sich der *titulus* des Codex (fol. 1^r) ganz auf sein Schaffen.⁸⁹ Die Handschrift enthalte – so wird ausgeführt – *varia pulchraque opuscula*, die durch den andächtigen Vater und Mitbruder Ludwig Moser kunstgerecht in die Volkssprache übertragen worden seien (*in linguam nostram vernaculam concinne interpretata*). Genauer handele es sich um den zweiten Teil seiner Übersetzungen. Im Anschluss werden die dazugehörigen Werke als ‚Hauptinhalte‘ der Handschrift (*principaliora hic contenta*) nummeriert aufgelistet. Innerhalb dieser Aufzählung befindet sich als Nr. 7 allerdings auch

83 Vgl. Honemann, S. 15; Burckhardt: Bibliotheksaufbau, S. 38.

84 Der zugleich als Bibliothekar amtierende Prior Jakob Louber (vgl. oben, Abschnitt 2, S. 229) unterteilte die Mönchsbibliothek in eine ‚alte‘ und eine ‚neue‘ Bibliothek. Die Signaturen der Letzteren bestehen aus einem Großbuchstaben mit nachfolgender arabischer Zahl. Vgl. Honemann, S. 14 f.

85 Siehe zu den Signaturen der ‚alten‘ Bibliothek (vgl. die vorhergehende Anmerkung) Honemann, S. 15.

86 Vgl. Honemann, S. 199. Der Buchstabe *D* steht im Fall der Laienbibliothek nicht für eine inhaltliche Zuordnung, sondern für ein bestimmtes Format: *D* entspricht der *forma regularis* (Oktav). Vgl. Honemann, S. 27.

87 Sexauer, S. 123, spricht von einer „beschränkte[n] Gleichberechtigung des Deutschen“, die in der Kartause allmählich zum Tragen komme. Siehe ferner ebd., S. 159. Auch Honemann, S. 20, erwähnt die „deutschen Bücher der Mönchsbibliotheken“. Siehe außerdem ebd., S. 263–268 („Literatur für Laienbrüder und Mönche“).

88 Vgl. Günthart, S. 21.

89 Siehe zum genauen Wortlaut des *titulus* Binz, S. 133; Honemann, S. 199.

das *Crinale Sancti Bernardi a S. Brant compositum*.⁹⁰ Bereits in dieser Subsumption der Brantschen Adaptation unter Mosers Schaffen kündigt sich die Verdrängung von Brants Autorschaft an. Noch ist diese jedoch präsent und wird durch Brant selbst abgesichert – dies nicht nur durch die Eigenhändigkeit seines Eintrages, sondern zusätzlich durch sein Monogramm (S b) neben dem abschließenden *Amen* (fol. 202^v) des Mariengrußes.⁹¹

Der dergestalt fixierte Anspruch Brants auf die Anerkennung von *Sant Bernharts rosen krentzelin* als sein geistiges Eigentum bleibt innerhalb der Handschrift jedoch prekär. Denn bei dieser handelt es sich trotz ihrer Wertschätzung innerhalb der Kartause⁹² keineswegs um eine repräsentative oder auf ‚Endgültigkeit‘ ausgerichtete Textsammlung. Vielmehr befindet sich Brants Adaptation in einem ‚Umfeld der Vorläufigkeit‘. Der Codex ist insgesamt „schnell und unsorgfältig geschrieben“.⁹³ Zumindest hinsichtlich seiner volkssprachlichen Inhalte scheint er als eine Art ‚Werkstattexemplar‘ fungiert zu haben, in dem Texte für die Drucklegung in Amerbachs Offizin zusammengestellt und bearbeitet wurden.⁹⁴ Honemann weist auf die „Spuren von Druckschwärze und andere Merkmale“ hin, die erkennen lassen, dass die in Cod. A IX 27 enthaltenen ersten beiden Teile des *Guldin Spiegel des Sunders* sowie die in den Anhang dieser Publikation aufgenommene *Vszlegung des Gloria patri* als Druckvorlage dienten.⁹⁵

90 Weder Binz noch Honemann geben die Nummerierung der Handschrift wieder. Honemann führt stattdessen in Klammern die jeweilige Nummer im Moser-Werkverzeichnis der Basler Kartause (vgl. die Edition ebd., S. 145–149) an.

91 Offen bleibt die Motivation Brants für die Abfassung der *Crinale*-Übertragung. Es könnte sich ebenso um eine Auftragsarbeit wie um eine Freundesgabe handeln. Vgl. Knappe, S. 315. Keineswegs ungewöhnlich ist die Überlieferung von Brants Adaptation in einer Handschrift der Basler Kartause. Knappe stellt fest, dass „fast alle Handschriften mit Brant-Liedern aus der Zeit zwischen 1490 und 1525 [...] zum Basler Kartäuserkloster“ gehören. Vgl. ebd.

92 Aufgrund dieser Wertschätzung hat die Handschrift Eingang in den Katalog der Basler Kartause gefunden. In dieses vom Bibliothekar Urban Moser zu Beginn des sechzehnten Jahrhunderts angelegte Verzeichnis hat sein Nachfolger Georg Carpentarius auch die *principaliores et nominatiores* unter den volkssprachlichen Büchern aufgenommen. Vgl. Honemann, S. 16. Im Katalog finden allerdings nicht alle Texte der Handschrift Erwähnung, sondern (abgesehen vom eingebundenen Druck) nur die Schriften Ludwig Mosers. Vgl. ebd., S. 198. Siehe auch unten, Abschnitt 5.4, S. 257–259.

93 Günthart, S. 102. Dies gilt jedoch nicht für Brants Autograph. Er hat den Text seiner *Crinale*-Adaptation in Reinschrift eingetragen. Die Verse sind abgesetzt, die Strophenanfänge durch ausladende Eingangsbuchstaben als solche markiert.

94 Zudem scheint der Codex zur Abschrift ausgeliehen worden zu sein. Vgl. Mosers Bemerkung auf fol. 222^v (siehe Binz, S. 137).

95 Vgl. Honemann, S. 199f. Schwarze Fingerabdrücke und Schmierflecken ziehen sich allerdings durch die gesamte Handschrift. Sie befinden sich auch neben Brants Autograph, welches in der

Bei den von Honemann erwähnten ‚anderen Merkmalen‘ dürfte es sich um die Markierungen für Seitenumbrüche handeln, die eine unbekannte Hand in die Handschrift eingetragen hat.⁹⁶

Allerdings sind weder alle Moser-Übersetzungen des Codex gedruckt worden⁹⁷ noch beinhaltet er umgekehrt alle Moser-Texte, die Aufnahme in den *Guldin Spiegel des Sunders* fanden.⁹⁸ Zudem wurden in den ersten beiden Teilen des gedruckten *Spiegel* Elemente ergänzt, die in der Handschrift fehlen.⁹⁹ Mehrfach lässt Cod. A IX 27 ein intensives Ringen um die ‚richtige‘ Gestaltung des Drucks erkennen. So sind der Titel und die Vorrede des *Guldin Spiegel* in der Handschrift kreuz und quer durchgestrichen.¹⁰⁰ Die eliminierte Vorrede scheint jedoch anregend auf das Inhaltsverzeichnis des Drucks gewirkt zu haben.¹⁰¹

Besonders deutlich tritt der konzeptionelle Charakter der Handschrift nach dem Abschluss des zweiten *Spiegel*-Teils (fol. 148^v) hervor.¹⁰² Die hier folgende Überschrift *Eyn kurtze form teglicher bicht geistlicher personen* ist durchgestrichen. Stattdessen wurde mit blasserer Tinte folgender Vermerk hinzugefügt: *Nachdem sol doctoris de lapide buchlin ston¹⁰³ und nutz von dem gloria patri vnd das selb wirt das tritt teyl.* Auf fol. 149^r wurde mit dem Eintrag dieses vorgesehenen dritten Teils begonnen (*Das dritt vnd lest teil dis buchlins sollen wir gott zu lob anheben in danckbarkeit siner gnaden*). Der Text bricht jedoch auf derselben Seite ab. Eine kurze lateinische Bemerkung – *non fiat istud* – weist auf seine Verwerfung für den

hier vorliegenden sprachlichen Gestalt keinen Eingang in den Druck fand. Vgl. z. B. fol. 197^{r-v}, 198^r, 200^r. Jedenfalls belegen die Rückstände von Druckerschwärze eindeutig, dass ein Setzer den Codex in die Hand genommen hat. Gleiches gilt – so Sexauer (S. 107) – für „viele Bände aus der alten Kartausenbücherei“.

96 Vgl. Günthart, S. 102.

97 Zu den ungedruckten Texten gehört z. B. eine Gerson-Übersetzung. Vgl. Binz, S. 135 (Nr. 14); Honemann, S. 200. Umfangreiche Exzerpte der ungedruckten Texte bietet Haeller, S. 30–55.

98 Nicht in der Handschrift enthalten sind z. B. die Teile 3 und 4 des gedruckten *Spiegel*. Zu Teil 3 siehe die folgenden Ausführungen sowie Anm. 104. Bei Teil 4 handelt es sich um eine Übertragung des *Hortulus rosarum (in valle lacrimarum)* von Thomas von Kempen.

99 Dies gilt z. B. für die Widmungsvorrede (*Guldin Spiegel*, fol. 2^{r-3^v}), das Inhaltsverzeichnis (ebd., fol. 4^{r-v}) und die *nutzliche vorrede* zum ersten Teil (ebd., fol. 4^{v-5}). Erst ab fol. 5^v [= a^{5b}] folgt der Wortlaut des Drucks der Handschrift (dort fol. 36^r). Vgl. auch Günthart, S. 102.

100 Vgl. fol. 35^{r-v} sowie die ersten beiden Zeilen auf fol. 36^r.

101 Das *Incipit* der durchgestrichenen Vorrede (fol. 35^r) lautet: *Der guldin Spiegel des sunders / lert sund myden vnd / zeigt den weg zu dem ewigem leben.* Ähnlich lautet der Beginn des Inhaltsverzeichnisses im Druck (fol. 4^r): *Disz büchlyn ist genant der gulden spiegel des sunders / vnd lert den sunder sünd vnd laster myden vnd den weg zu ewiger selikeit.*

102 Vgl. zum Folgenden auch Binz, S. 135; Günthart, S. 102.

103 Unklar ist, auf welche Schrift Johannes Heynlins von Stein (zu ihm siehe oben, Abschnitt 2, S. 229f.) sich der Hinweis bezieht.

Druck hin.¹⁰⁴ Es folgen mehrere leere Seiten (fol. 149^v–154^v), die vermutlich für die Niederschrift des dritten Teils gedacht waren. Überhaupt enthält die Handschrift zahlreiche unbeschriebene Seiten, die möglicherweise Ergänzungen und Nachträge – auch innerhalb bereits ‚fertiger‘ Texte – aufnehmen sollten.¹⁰⁵

Angesichts der Vorläufigkeit bzw. Unvollständigkeit von Cod. A IX 27 und der skizzierten Differenzen gegenüber der Druckausgabe des *Guldin Spiegel des Sunders* müssen dessen Setzer auf weitere Vorlagen zurückgegriffen haben. Hier besteht allerdings eine Überlieferungslücke, die auch Brants Adaptation des *Crinale B. M. V.* betrifft. Denn aufgrund ihrer tiefgreifenden Umformung für die Drucklegung kann die Mariengruß-Dichtung nicht unmittelbar aus Cod. A IX 27 übernommen worden sein.¹⁰⁶ Das konzeptionelle, auf Überarbeitung und Verbesserung angelegte Profil der Handschrift scheint den in Brants Signatur dokumentierten Anspruch geistiger Urheberschaft überlagert zu haben, sodass eine kreative Aneignung seiner *Crinale*-Übertragung als legitim wahrgenommen wurde.

4.2 Poetischer Anspruch und inhaltliches Profil von Brants Übertragung

Für Sebastian Brants Umgang mit dem lateinischen Prätext ist bereits die erste Strophe seiner *Crinale*-Übertragung signifikant. Sie sei daher in synoptischer Gegenüberstellung mit Konrads Dichtung zitiert:

Konrad von Haimburg: *Crinale B. M. V.*
(AH 3, S. 22)

Ave, salve, gaude, vale,
O Maria, non vernale,
Sed his rosis spiritale
Tibi plecto nunc crinale
Figurarum flosculus.

Sebastian Brant: *Sant Bernharts rosen krentzelin*
(Basel, UB, Cod. A IX 27, fol. 195^r)

Aue / Salue / Gaude / Vale
O maria / vsz dem tale
Der zytlosen ich nit flieht
Jetz ein krentzelin von Rosen
Sunder blümen gantz on mosen

104 Im gedruckten *Guldin Spiegel des Sunders* besteht dessen dritter Teil aus zwölf kurzen Erläuterungen zu Sünde, Reue, Sündenvergebung, Beichte und Absolution. Die Vorlage ist bislang unbekannt. Mosers Auslegung des *Gloria patri* wird nicht – wie offenbar ursprünglich geplant – in den Hauptteil des *Spiegel* aufgenommen, sondern steht als zweiter Text des Anhangs (siehe oben, Abschnitt 1, S. 223f.) unmittelbar vor der *Crinale*-Übertragung. Siehe zur Konzeption des gedruckten *Spiegel* unten, Abschnitt 5.3.

105 So ist die Niederschrift von Mosers Auslegung des *Gloria patri* (fol. 155^r–164^r), nach Honeemann die Druckvorlage für den *Spiegel* (siehe oben, S. 240f.), mehrfach durch Leerseiten unterbrochen (fol. 155^v, 159^v, 160^r, 161^r, 162^r).

106 Darauf weist auch Günthart, S. 102, hin.

Fortsetzung

Konrad von Haimburg: *Crinale B. M. V.*
(AH 3, S. 22)

Sebastian Brant: *Sant Bernharts rosen krentzelin*
(Basel, UB, Cod. A IX 27, fol. 195^v)

Hab ich geistlich dir gedieht.

Zunächst fällt auf, dass Brant den Gedichteingang seiner Vorlage übernimmt und damit signalisiert, dass seine Übertragung in inhaltlicher Hinsicht die Anbindung an den lateinischen Prätext wahren wird. Dies gilt allerdings nicht auf der formalen Ebene. Denn anstatt das fünfzeilige Strophenschema des *Crinale* zu adaptieren, verwendet Brant ein Sechs-Zeilen-Schema mit Schweifreim (aabccb).¹⁰⁷ Der Titel der Druckfassung informiert darüber, dass dieses Schema der populären Sequenz *Salve mater salvatoris* entspricht.¹⁰⁸

Sant Bernharts Rosenkrantz den er selbs vom heiligen geist gelert der heiligen iungfrowen maria gotts müter ze lob vsz der heiligen geschriff gedichtet hat. Den mag man singen noch der noten wyse / als der Sequentz lutet / Salue mater saluatoris.¹⁰⁹

Es geht Brant also offensichtlich darum, Sangbarkeit herzustellen und damit ein Grundpostulat seines volkssprachlichen Liedschaffens zu erfüllen.¹¹⁰ Zudem erfolgt durch die formale Angleichung an die Sequenz *Salve mater salvatoris* eine Rückbindung der *Crinale*-Übertragung an die Liturgie.¹¹¹

Brant sieht sich also der Herausforderung ausgesetzt, den Bilderreichtum des lateinischen Mariengrußes und dessen kunstvolles poetisches Arrangement in die Volkssprache zu übertragen, während er zugleich einem seiner Vorlage fremden Formprinzip gerecht werden muss. Vor diesem Hintergrund lässt sich Brants Adaptation der ersten Strophe als Ausdruck seines dichterischen Selbstbewusstseins lesen. Denn obgleich diese das Grundmotiv des geistlichen Kranzflechtens aus ihrer Vorlage übernimmt, verleiht sie dem grüßenden ‚Ich‘ eine eigenmächtigere Position. Im *Crinale* erklärt der oder die Anrufende, dass er oder

107 Vgl. auch Knappe, S. 313, 320. Auf einige wenige Transkriptionsfehler in Knapes Wiedergabe des Textes nach Cod. A IX 27 sei an dieser Stelle hingewiesen: 23,3 (Knappe, S. 322: [...] *domit man suoch den weg*; Hs., fol. 198^v: *do mit man sâh den weg*); 25,1 (Knappe, S. 322: *Gaude fruchtbar und erlühtet*; Hs., fol. 198^v: *Gaude fruchtbar erd erlühtet*); 42,6 (Knappe, S. 323: *cafy und all specery*; Hs., fol. 201^v: *Casy / vnd all specery*).

108 Ediert ist diese Sequenz in AH 54, S. 383–386, Nr. 245. Siehe zu ihr auch die Datenbank des ‚Berliner Repertoriums‘ (ID: 6854): <http://opus.ub.hu-berlin.de/repertorium/id/6854> (19. September 2019).

109 Guldin Spiegel (Anhang), fol. 35^r.

110 Vgl. Knappe, S. 311–314. Siehe zur Sangbarkeit von Brants Übertragung der Sequenz *Ave praeclara maris stella* auch Rothenberger, S. 289 f.

111 Siehe dazu auch weiter unten, Abschnitt 5.5, S. 262 f.

sie ‚jetzt‘ (*nunc*) keinen echten, sondern einen geistlichen Blütenkranz für die Gottesmutter flechten wolle. In Brants Adaptation dagegen weist das ‚Ich‘ die Bezeichnung ‚flechten‘ für seine kreative Aktivität zurück und ersetzt sie durch das Verb ‚dichten‘ (1,6). Zudem verschiebt sich die zeitliche Perspektive: Das *krentzelin von Rosen* werde nicht ‚jetzt‘ angefertigt, sondern liege als Ergebnis des Schaffensprozesses bereits vor. Prononciert stellt das ‚Ich‘ im Schlussvers seine eigene Leistung in den Vordergrund: *Hab ich geistlich dir gedieht*. Damit aber gewinnt die Anforderung an den Rezipienten ebenfalls eine neue Schattierung. Ist dieser im lateinischen *Crinale* zum performativen Mitvollzug des geistlichen Kranzflechtens eingeladen, bleibt ihm in Brants Version nur der Nachvollzug der bereits beendeten Tätigkeit.

Wie die erste Strophe bereits ankündigt, orientiert sich *Sant Bernharts rosen krentzelin* inhaltlich am *Crinale*, ohne wörtliche Vorlagentreue zum unbedingt einzuhaltenden Äquivalenzkriterium zu erheben.¹¹² Dem steht bereits die zusätzliche sechste Zeile entgegen, die einer angemessenen Füllung bedarf. Brant nutzt diesen poetischen Freiraum auf unterschiedliche Weise. In manchen Strophen besteht sein Ehrgeiz darin, die Aussage des lateinischen Prätextes sprachlich auszudehnen, ohne ihren semantischen Gehalt zu verändern. Als Beispiel seien die beiden Eingangsverse der Strophe 14 angeführt: *Salve, virga Jesse, florem / Fers, qui coelis dat odorem*. Brants Übertragung lautet: *Salve rūt von Jesses somen / Die vns bringt den schönen blümen / Der syn röch jn hymel gytt* (14,1–3).¹¹³ Durch die Erweiterung des kurzen Syntagmas *virga Jesse* zu einem Substantiv mit anschließender Präpositionalphrase (V. 1), die Auflösung des Enjambements in einen Relativsatz (V. 2) sowie die Ergänzung eines Possessivpronomens und einer Präposition (V. 3) gewinnt Brant zwanglos einen weiteren Vers.

In den meisten Fällen setzt die handschriftliche Version jedoch eigene marianische Akzente. Dabei ergibt sich eine spezifische Ausrichtung des Marienbildes, die mit folgenden – einander ergänzenden und überschneidenden – Stichworten umrissen werden kann: Intensivierung, Exemplifikation, Vereinfachung und Intimisierung. Dies sei zumindest kurz ausgeführt.

Im Vergleich zu Konrads *Crinale B. M. V.* intensiviert Brant die Notsituation des Menschen und die daraus erwachsende Dringlichkeit der Zuwendung Marias. Beispielhaft zitiert seien die letzten beiden Verse der Strophe 48: *Audi preces*,

112 Damit verwirklicht Brants *Crinale*-Adaptation eine Übersetzungshaltung, die Kraß im Unterschied zu den sehr freien mittelalterlichen Übertragungen, aber auch in Abweichung von den wortgetreuen ‚glossierenden Adaptationen‘ als „eher humanistisch genährt“ bezeichnet. Vgl. Kraß: Spielräume, S. 105 f. (Zitat: S. 105). Zum Begriff der ‚glossierenden Adaptation‘ siehe ebd., S. 104.

113 Basel, Universitätsbibliothek, Cod. A IX 27, fol. 196^v.

mater pia, / Tibi supplicantium. Brants Übertragung erweitert diese Aufforderung um einen weiteren Vers: *Hör vns mütter die do sygen / Zu dir betten rüffen schrygen / In dem ellend vns nit losz.*¹¹⁴ Zunächst fällt auf, dass das anrufende ‚Ich‘ hier eine andere Sprechhaltung einnimmt. Anstatt sich in distanzierter Weise über die Flehenden zu äußern, artikuliert es durch die doppelte Verwendung des Personalpronomens (*vns*) seine eigene existenzielle Betroffenheit. Zudem wird der abstrakte Nominalstil der *Crinale*-Strophe (*preces; supplicantium*) in eine Anzahl von Verben aufgelöst, die das Verhalten der Gläubigen dynamisieren und ihre Bedrängnis zum Ausdruck bringen: Nicht nur fallen sie vor der Gottesmutter nieder (*die do sygen*); sie steigern sich auch in einen *clamor* hinein, dessen Vehemenz durch die asyndetische Reihung von drei iterativen, als Klimax angeordneten Verben (*betten, rüffen, schrygen*) vermittelt wird. Der abschließende Vers stellt eine Amplifikation der lateinischen Vorlage dar. Er verknüpft den Hinweis auf die Exilsituation der Anrufenden mit der emphatischen Aufforderung an die Gottesmutter, sie aus ihrer Verbannung zu befreien.¹¹⁵

Eine größere Intensität gewinnt in Brants Adaptation auch die poetische Darstellung des menschlichen Reueschmerzes. Erwähnt sei hier nur Strophe 8 des *Crinale*, die in den ersten beiden Versen das Dürsten der Gläubigen nach Maria als ihrer Lebensquelle formuliert: *Ave vivus fons hortorum, / Quem mens sitit contritorum* (8,1f.). Brants amplifizierende Übertragung lautet: *Aue tal vnd brunn der garten / Noch dem dirstet vnd düit warten / Das ruwig hertz yemertol* (8,1–3).¹¹⁶ Zunächst unterstreichen die Zusätze *vnd düit warten* und *yemertol*¹¹⁷ die anhaltende Bedürftigkeit des Menschen nach Marias Beistand. Darüber hinaus erfolgt eine Ablösung des intellektuell konnotierten Terminus *mens* durch den emotional besetzten Begriff *hertz*. Entscheidend für die Ausdruckskraft der deutschen Verse ist, dass das ‚Herz‘ – genauer: das ‚reuige Herz‘ – metonymisch für die gesamte Person eintritt. Durch diese rhetorische Finesse gelingt es Brant, die Absolutheit des Reueschmerzes auf ebenso knappe wie expressive Weise zu versprachlichen.

114 Basel, UB, Cod. A IX 27, fol. 202^r.

115 Nur erwähnt sei, dass Brant durch seine dreifache Umgestaltung der Vorlage – die Einführung eines kollektiven ‚Wir‘, die Dynamisierung der Anrufungssituation und die Betonung des menschlichen Exils – Synergien mit der marianischen Schlussantiphon *Salve regina* schafft, für deren poetische Gestaltung genau diese Elemente zentral sind. Vgl. zu dieser Antiphon und ihren volkssprachlichen Übertragungen Wegener, Lallinger, Cano Martín-Lara, bes. S. 400–407, 423 f. Vgl. ferner die Datenbank des ‚Berliner Repertoriums‘ (ID: 6941): <http://opus.ub.hu-berlin.de/repertorium/id/6941> (20. September 2019). Es ist anzunehmen, dass die Herstellung und Vertiefung solcher intertextuellen Bezüge ebenfalls zum Profil von Brants Übertragung gehören.

116 Basel, UB, Cod. A IX 27, fol. 196^r.

117 *iemertol* = *iemer tâlanc* (‚immerfort‘).

Der Exemplifikation dienen unter anderem jene semantischen Erweiterungen, die implizite Zusammenhänge verdeutlichen. In Strophe 3 des *Crinale* wird Maria zunächst als prachtvolle Rose angerufen (V. 1: *rosa delicata*), die zugleich über alle Himmel erhöht und über die ganze Welt ausgebreitet ist. Die Strophe endet mit dem Wunsch des oder der Anrufenden, dass Maria für die Gläubigen eine schattige Laube sein möge: *Sis nobis umbraculum* (3,5). Brants Übertragung entfaltet *umbraculum* zunächst in drei semantisch eng verwandte Begriffe: *Bisz vnser schyrm / schätt / geleitte* (3,5). Damit wird die Schutzfunktion der Gottesmutter, die der lateinischen Metapher inhäriert, ausdrücklich benannt. Zudem erfolgt durch das Substantiv *geleitte* eine Dynamisierung Marias, durch die sie stärker auf den Menschen bezogen erscheint. Der letzte Vers (3,6) stellt erneut eine Amplifikation der Vorlage dar: *Das der vÿgend vns nit letz.*¹¹⁸ Diese Begründung für die menschliche Angewiesenheit auf Marias Zuwendung bietet der lateinische Text nicht. Hier bleibt die Ausdeutung der Metaphorik des Schlussverses dem Rezipienten überlassen.

Zuweilen vereinfacht Brant seine Vorlage, indem er Periphrasen zurücknimmt und komplexe theologische Zusammenhänge auf ihren Glaubensinhalt reduziert. Besonders deutlich wird dies in Strophe 5, welche die Verkündigung an Maria zum Inhalt hat. Im *Crinale* lautet der zweite Vers: *Paranympho salutata*. Diese Umschreibung des Engels als ‚Brautführer‘ – durch die Konrad dem bekannten Heilsereignis neuen sprachlichen Reiz abgewinnt – vollzieht Brant nicht mit. Er überträgt: *Durch den Engel bist gegriesset* (5,2). Außerdem vermeidet er die ebenso diffizile wie abstrakte Darstellung der Schwängerung Marias. Im *Crinale* lauten die entsprechenden Verse: *Deo patre obumbrata / Pneumateque impraegnata, / Genitrix verbigenae* (5,3–5). Ausführlicher formuliert die deutsche Version: *Durch gott vatter vberschätt / Hast das wort ein Jungfrow swanger / Durch den heligen geist empfangen / Das dir gott gesendet hett* (5,3–6).¹¹⁹ Zwar bleibt das sprachliche Verständnis aufgrund der Parenthese (*ein Jungfrow swanger*) und der verschachtelten Zeitstruktur eine Herausforderung,¹²⁰ inhaltlich jedoch ist der Anspruch deutlich geringer als in der lateinischen Vorlage. Die artifizielle Darstellung der Schwängerung als ‚pneumatischer‘ Vorgang (*pneumateque impraegnata*) ist durch eine eingängige – und überdies im Apostolischen Glaubensbekenntnis kodifizierte – Formulierung ersetzt, die den Heiligen Geist als eigenständige göttliche Person hervortreten lässt. Darüber hinaus wird der problematische

¹¹⁸ Basel, UB, Cod. A IX 27, fol. 195^r.

¹¹⁹ Basel, UB, Cod. A IX 27, fol. 195^v.

¹²⁰ Die im Schlussvers stehende Sendung des Wortes geht dessen Empfängnis durch Maria voraus. Der Rezipient muss diese Vorzeitigkeit erkennen und die einzelnen Aspekte des Heilsereignisses selbst in die richtige Reihenfolge bringen.

theologische Ausdruck *genitrix verbigenae* („Gebälerin des durch das Wort Geborenen“) zu der einfachen Aussage, dass Maria das Wort empfangen habe, aufgelöst.¹²¹

Die Tendenz zur Intimisierung, die sich in Brants Adaptation im Vergleich zu Konrads Mariengruß-Dichtung feststellen lässt, betrifft sowohl das Verhältnis Marias zu Gott bzw. zu ihrem göttlichen Sohn als auch die Beziehung der Gottesmutter zum Menschen. Der Beginn von *Crinale*-Strophe 30 bezieht sich auf die gegenseitige Nähe von Gott und Maria: *Gaude, quia semper tecum / Deus manet et tu secum* (30,1f.). Damit bestätigt das anrufende ‚Ich‘ die Unauflöslichkeit der Verbindung, verzichtet aber auf deren qualitative Bestimmung. Die Strophenanapher fordert Maria zwar zur Freude auf; diese ist jedoch nicht genuin mit Marias Gottesnähe verquickt, sondern wird – wie die Konjunktion *quia* vermittelt – als Resultat des abstrakt formulierten Gegenseitigkeitsverhältnisses erwartet. Dagegen heißt es in den drei Versen der deutschen Adaptation: *Gaude dann got by dir blibet / Ewiglich freid mit dir tribet / Vnd din freid ist by jm gantz* (30,1–3).¹²² Brant nimmt die Strophenanapher also gleich zweimal in den eigentlichen Text mit hinein und bestimmt so die Beziehung zwischen Gott und Maria als eine beiderseitig freudvolle. Indem er dem statischen Verb *bliben* das dynamische *triben* zur Seite stellt, betont er zudem die aktive Zuwendung Gottes, mit der die Vollkommenheit der Freude Marias korrespondiert.

Das jenseitige Verhältnis zwischen dem auferstandenen Christus und seiner verherrlichten Mutter findet in Strophe 7 Erwähnung, die Maria als Himmelsregentin feiert. Der lateinische Text hebt hervor, dass Maria der höchsten Gaben ihres Sohnes würdig sei: *Digna summis nati donis, / Quae in coeli regnas thronis, / O regina gloriae* (7,3–5). Brants Übertragung behält die Anzahl von drei Versen bei, ersetzt den abstrakten Stil seiner Vorlage jedoch durch einen Sprachduktus, welcher die ‚persönliche‘ Wertschätzung Marias durch Christus zum Ausdruck bringt: *Din sūn ert mit schönen goben / Jnn des hymels tron do oben / O kynngin der*

121 Bereits Prudentius verwendet diesen Ausdruck im dritten Hymnus seines *Liber Cathemerinon* (Cath. III,2). Problematisch ist er aufgrund der traditionellen Identifikation des Logos mit der zweiten göttlichen Person. Denn diese Gleichsetzung würde bedeuten, dass Christus durch sich selbst geboren ist. Eher jedoch sei – so Pope – an die Hervorbringung des Sohnes durch den *intellectus Dei* zu denken. Vgl. die Anmerkung zur Textstelle in *The Hymns of Prudentius*: https://www.gutenberg.org/files/14959/14959-h/14959-h.htm#f03_2 (20. September 2019). Ähnlich äußert sich Richardson, S. 91, in seinem Kommentar zur Stelle: „Here, God the Father is Himself identified with the divine Word or Logos, of Whom Christ is begotten.“

122 Basel, UB, Cod. A IX 27, fol. 199^r.

eren dich (7,4–6).¹²³ Entscheidend für Brants Neuakzentuierung ist die Wiedergabe von *natus* – die sich in undifferenzierter Weise auf die Sohnesnatur Christi bezieht¹²⁴ – durch die Nominalphrase *din sūn*. Sie definiert Christus eindeutig als Sohn Marias; das Possessivpronomen dient der Artikulation dieses Zugehörigkeitsverhältnisses. Hinzu kommt die Ergänzung des transitiven Verbs *ëren*,¹²⁵ welches die intentionale Ausrichtung Christi auf seine Mutter bekundet.

Wie weiter oben bereits dargestellt,¹²⁶ tritt Marias heilsgeschichtliche Rolle als Mutter Christi im *Crinale B. M. V.* hinter ihrem Status als Himmelskönigin zurück. Dieser transzendenten Erhöhung entspricht die Konzeption der Grußdichtung als ‚Meditationslied‘, welches durch seine überbordende Bildlichkeit zu einer vertieften marianischen Devotion anregt, ohne der Gottesmutter eine klar umrissene Kontur zu verleihen. In ihrer dem ‚glorreichen Rosenkranz‘ entsprechenden Verherrlichung bleibt sie der Vorstellungskraft des Menschen letztlich entzogen. Brants Adaptation weicht von dieser Ausrichtung des *Crinale* zwar nicht grundsätzlich ab – zu Recht stellt Knappe fest, dass Brant „die Bilderfülle und den poetischen Reichtum der Vorlage [...] im Deutschen gekonnt zu vermitteln“ vermochte –;¹²⁷ aber sie lässt Marias Zugänglichkeit für die Gläubigen und ihre aktive Menschzuwendung deutlicher hervortreten. Dies zeigt sich zum Beispiel in Strophe 19, welche die meditative Annäherung an die Gottesmutter poetisch gestaltet:¹²⁸

Konrad von Haimburg: *Crinale B. M. V.*
(AH 3, S. 24)

Salve, cui dulce fari,
De qua pium meditari,
In qua suave jucundari,
Quam beatum amplexari
Est amoris brachiis.

Sebastian Brant: *Sant Bernharts rosen krentzelin*
(Basel, UB, Cod. A IX 27, fol. 197^v)

Salve die vast güt zuo griessen
Die zū gdencken ist gar siesse
Gybt grosz freid wer sie betracht
Wer dir siesse mütter nahet
Mit syn armen dich vmbfahet
Den hast du bald sellig gmaht.

¹²³ Basel, UB, Cod. A IX 27, fol. 196^r. Die im Vergleich zum *Crinale* verschobene Zählung kommt dadurch zustande, dass Brants Übertragung die lateinischen Eingangsverse 7,1f. auf drei Verse (7,1–3) ausdehnt.

¹²⁴ Der Status Christi als zweite göttliche Person ist hier ebenso inbegriffen wie die Inkarnation.

¹²⁵ Als zugehöriges Akkusativobjekt dient das Pronomen *dich* in 7,6, welches ebenfalls dazu beiträgt, der Strophe ein ‚persönlicheres‘ Profil zu verleihen. Vgl. dazu auch die weiteren Ausführungen.

¹²⁶ Vgl. Abschnitt 3, S. 238.

¹²⁷ Knappe, S. 313.

¹²⁸ Siehe auch oben, Abschnitt 3, S. 235.

Der lateinische Text ist durchaus emphatisch aufgeladen, insofern er für die spirituelle Vergegenwärtigung der Gottesmutter das *amplexus*-Motiv wählt (vgl. V. 4f.). Gleichwohl behält die Strophe eine distanzierte Ausdrucksweise bei: Mit Ausnahme der Strophenanapher wird Maria nicht unmittelbar adressiert. Es scheint, dass das anrufende ‚Ich‘ – welches der Gottesmutter seinen geistlichen Blütenkranz in Strophe 1 unbefangen zueignet (vgl. 1,4) – bei der Darstellung der Präsenzerfahrung vor einer direkten Anrede Marias zurückscheut. Brants Adaptation übernimmt in den ersten drei Versen die unpersönlichen Formulierungen der Vorlage.¹²⁹ Im vierten Vers ändert sich die Sprechhaltung des anrufenden ‚Ich‘ jedoch: Mit der affektiven Adressierung Marias als ‚süße Mutter‘ wechselt es zur pronominalen Anredeform ‚du‘, die es auch in den folgenden beiden Versen beibehält.

Beide Aspekte – die vertrauliche Anrede Marias und die Betonung ihrer Mutterrolle – sind auch im *Crinale* vorhanden; in der volkssprachlichen Version werden sie jedoch prononcierter hervorgehoben. In insgesamt sechs Strophen ergänzt Brant die Bezeichnung ‚Mutter‘;¹³⁰ in einer weiteren Strophe fügt er sie nach der ersten Nennung ein weiteres Mal hinzu.¹³¹ Abweichend von Konrads Gedicht setzt der als Imperativ formulierte Schlussvers von *Sant Bernharts rosen krentzelin* einen finalen Akzent auf Marias Mütterlichkeit: *Hilff vns mütter aller meyst* (50,6).¹³² Für die Verstärkung der pronominalen Anrede ‚du‘ sei hier exemplarisch auf Strophe 27 hingewiesen, welche die sternenkronete Frau der biblischen Apokalypse auf Maria hin auslegt.¹³³ Den abstrakten Partizipialkonstruktionen des *Crinale*¹³⁴ setzt Brants Adaptation die direkte Adressierung Marias entgegen: *Vnder dir der mon dūt stan / Allzit blibstu vnverseret / Hast vmbgeben vnd vmbgōret / Jungfrow müter eynen man* (27,3–6).¹³⁵

Komplementär zur stärkeren Hervorhebung der Zugänglichkeit Marias nimmt auch ihre Hinwendung zum Menschen in *Sant Bernharts rosen krentzelin* konkretere Züge an als in Konrads Dichtung. Beispielhaft genannt sei Strophe 10. Statt der unspezifischen Aufforderung des abschließenden Verses *His intende precibus*

129 Einen zusätzlichen Vers gewinnt Brant dadurch, dass er *meditari* in zwei unterschiedliche Semantiken entfaltet: Während *gdencken* den intellektuellen Aspekt zum Ausdruck bringt, erfasst *betrahten* die affektiv-spirituelle Dimension.

130 Abgesehen von Strophe 19 handelt es sich um die Strophen 10, 13, 18, 27 und 50.

131 Vgl. 24,2; 24,5. Im *Crinale* bleibt die Bezeichnung *mater* V. 2 vorbehalten.

132 Basel, UB, Cod. A IX 27, fol. 202^r.

133 Vgl. Apk 12,1.

134 27,3–5: *Sub qua luna est locata, / Semper manens illibata, / Cingens virum femina.*

135 Basel, UB, Cod. A IX 27, fol. 198^r/199^r. Die allgemeine Bezeichnung *femina* im *Crinale* (27,5; vgl. die vorhergehende Anmerkung) ersetzt Brant durch marienspezifische Anreden (*jungfrow, müter*).

(10,5) appelliert die volkssprachliche Version an die Gottesmutter, ihren Blick auf die Gesamtheit der Gläubigen zu richten: *Sich an mütter aller tugent / Das die gantz welt zu dir rüfft* (10,5 f.).¹³⁶

Als Fazit lässt sich festhalten, dass Maria im Vergleich zum *Crinale* in Sebastian Brants Dichtung an Plastizität gewinnt. Ohne die Konzeption des lateinischen Prätextes aufzugeben, arbeitet *Sant Bernharts rosen krentzelin* die sündenbedingte Notsituation des Menschen und die Dringlichkeit der Hilfestellung Marias stärker heraus. Im Gegenzug führt das anrufende ‚Ich‘ den Rezipienten der Grußdichtung vor, dass sie sich ohne Scheu dem Schutz der Gottesmutter anvertrauen dürfen. Diese ist, so eine der impliziten Kernaussagen, in ihrer menschzugewandten Mütterlichkeit stets vertraulich ansprechbar. Garantiert wird Marias Rettungsmacht durch ihre intime Gottesnähe, die aufgrund ihrer poetischen Ausgestaltung als affektiv bestimmtes, intentionales Beziehungsgefüge zugleich die Folie für das Verhältnis zwischen Maria und den Gläubigen darstellt.

5 Ludwig Mosers Aneignung von Brants Übertragung (*Sant Bernarts Rosenkrantz*)

5.1 Mosers Eingriffe in Basel, UB, Cod. A IX 27

Weiter oben fand bereits Erwähnung, dass Ludwig Moser Brants Autograph formal und inhaltlich überarbeitet hat.¹³⁷ Die meisten seiner Texteingriffe haben in die Druckfassung der *Crinale*-Übertragung Eingang gefunden,¹³⁸ die in ihrem eigenständigen Gestaltungswillen allerdings weit über die vergleichsweise dezenten handschriftlichen Korrekturen Mosers hinausgeht. Gleichwohl dokumentieren die Änderungen des Basler Kartäusers eine erste Stufe der Aneignung von Brants Adaptation. Insgesamt finden sich in etwa der Hälfte der Strophen Verbesserungen von Mosers Hand.¹³⁹ Dabei sind grundsätzlich drei Gruppen zu unterscheiden. Bei einer ersten Gruppe handelt es sich um meist minimale Eingriffe, die Moser direkt in den Text eingetragen hat.¹⁴⁰ Ihnen kommt mit wenigen Ausnahmen

¹³⁶ Basel, UB, Cod. A IX 27, fol. 196^r.

¹³⁷ Vgl. Abschnitt 1, S. 225.

¹³⁸ Nur bei einer kompletten Änderung des Wortlautes in der Druckfassung finden Mosers Korrekturen keine Berücksichtigung.

¹³⁹ Siehe zu einer detaillierten Auflistung aller Korrekturen die Apparate von Schmidt (vgl. oben, Abschnitt 1, S. 225) und Wilhelmi (Brant: Kleine Texte, Bd. 1.1, S. 77 f.).

¹⁴⁰ Darauf hingewiesen sei, dass Wilhelmi diese Minimalkorrekturen zumindest teilweise Sebastian Brant zuschreibt. Vgl. den Apparat in Brant: Kleine Texte, Bd. 1.1, S. 77 f.

keine Auswirkung auf den Inhalt zu.¹⁴¹ So ändert Moser die Schreibweise einzelner Wörter¹⁴² oder ergänzt Superskripte.¹⁴³ Die zweite Gruppe besteht aus winzigen Korrekturen, die Moser am Seitenrand vermerkt. Ergänzend ist das zu verbessernde Wort im Text unterstrichen.¹⁴⁴

Von semantischer Relevanz sind vor allem die Eingriffe, die zur dritten Gruppe gehören. Wie jene der zweiten Gruppe bestehen sie aus der Unterstreichung des betroffenen Wortes und einer die Korrektur aufführenden Randnotiz. In mehreren Fällen tauscht Moser innerhalb des Verses einen einzelnen Begriff oder ein kurzes Syntagma aus.¹⁴⁵ In Strophe 8, Vers 3 hat Mosers Eingriff Auswirkungen auf den Reim. Da er am Versende *yemertol* durch *begirlich* ersetzt, muss auch das entsprechende Reimwort geändert werden. Moser tauscht daher in 8,6 *vol* gegen *rich* aus.¹⁴⁶ Nur ausnahmsweise finden innerhalb eines Verses zwei Eingriffe statt. In 11,5 ändert Moser den Vers *Hunig siesse gab der fyndet* zu *Honges siesse waben fyndet*. Ungeachtet der Doppelkorrektur (*hunig; gab der*) bleibt die Silbenzahl konstant – ein Hinweis darauf, dass Moser an die Aufrechterhaltung der Sangbarkeit denkt.¹⁴⁷ In drei Fällen sind Mosers Randeinträge aufgrund der engen Bindung der Handschrift, die ein Aufschlagen nur begrenzt gestattet, nicht oder nur unvollständig entzifferbar. Die Apparate von Schmidt und Wilhelmi führen

141 Zu diesen Ausnahmen gehört Strophe 12. Hier ändert Moser in Vers 2 das Adjektiv *gantz* zum Substantiv *glantz*. Außerdem korrigiert er in Strophe 12, Vers 4 das Possessivpronomen *synem* zum Adjektiv *fyнем*. Zuweilen lässt sich durch die Überschreibung der ursprüngliche Wortlaut nicht mehr erkennen (betrifft *den* in 14,2 sowie *lustliche* in 31,1).

142 Als Beispiel sei Strophe 6 genannt. Hier ändert Moser in Vers 5 *styre* zu *stüre*. Mehrfach korrigiert er die Schreibung der Konjunktion ‚dass‘ von *das* zu *daz*. Vgl. 8,5; 18,4; 20,5; 29,4.

143 Als Beispiel sei Strophe 14 genannt. Hier ändert Moser in Vers 3 *roch* zu *röch*.

144 Hier sind nur vier Strophen betroffen: In 3,2 ändert Moser *kynnig* zu *küngen* und in 3,6 *das* zu *dz*. In 6,4 korrigiert er *fýre* zu *fhüre* und in 13,1 *füren* zu *fhürin*. In der zuletzt genannten Strophe nimmt er zudem einen Genuswechsel vor, indem er in Vers 3 das auf *wolck* bezogene Relativpronomen *der* durch *die* ersetzt. Von inhaltlicher Bedeutung ist nur die Korrektur in 39,2. Hier ändert Moser das Verb *verlichen* zu *verglichen*.

145 2,5: Ersetzung von *vorgeseit* durch *vszgekund*; 17,3: Ersetzung von *kyndes* durch *knaben*; 22,1: Ersetzung von *edler* durch *zarter*; 43,5: Ersetzung von *du gantz* durch *sterck vns*. Bei der Verbesse-
 rung von *bin* zu *din* in 40,2 handelt es sich um die Korrektur eines Schreibfehlers.

146 Wilhelmi gibt als Korrektur versehentlich *ruh* an. Siehe Brant: Kleine Texte 1.1, S. 77 (Apparateintrag zu V. 48).

147 Die Silbenzahl in Brants Übertragung entspricht jener von *Salve mater salvatoris* (8–8–7–8–8–7), da diese Sequenz als melodiegebende Vorlage dient. Vgl. oben, Abschnitt 4.2, S. 241. Zur Bedeutung des Silbenzählens für die Gewährleistung der Sangbarkeit volkssprachlicher Liedübertragungen siehe Janota, S. 253.

die Korrekturen jedoch auf.¹⁴⁸ Von Bedeutung ist vor allem der massive Eingriff in 29,5. Nur hier tauscht Moser einen kompletten Vers aus.¹⁴⁹

Bemerkenswert ist, dass Mosers Umgang mit Brants *Crinale*-Adaptation mit dem *titulus* der Handschrift korrespondiert,¹⁵⁰ insofern der Kartäuser Brants Autorschaft durch seine Korrekturen zwar nicht verdrängt – dazu sind diese zu zurückhaltend –, aber einen Aneignungs- und Überlagerungsprozess initiiert. Dieser ist möglicherweise in doppelter Hinsicht durch das spezifische Profil der Handschrift motiviert. Denn zum einen handelt es sich hinsichtlich ihrer volkssprachlichen Texte weitgehend um eine Moser-Handschrift, in welcher der Kartäuser zahlreiche Blätter eigenhändig beschrieben und für die Bewahrung des zweiten Teils seiner Werke gesorgt hat. Auch der *titulus* macht deutlich, dass der Codex innerhalb der Basler Kartause als Vermächtnis Mosers wahrgenommen wurde.¹⁵¹ Gegen diese Überpräsenz Mosers in der Handschrift kommt Brants Autorsignatur nicht an. Durch seine Eingriffe in Brants Übertragung bringt der Kartäuser sein Verfügungsrecht über die in Codex A IX 27 enthaltenen Texte zum Ausdruck. Zum anderen dürfte die weiter oben beschriebene Anlage der Handschrift als ‚Werkstattexemplar‘ – die durchaus in Spannung zu ihrem überlieferungssichernden Charakter steht – zur Überarbeitung aller in ihr enthaltenen druckrelevanten Texte eingeladen haben. Der in Brants Signatur dokumentierte Anspruch auf Anerkennung von *Sant Bernharts rosen krentzelin* als sein geistiges Eigentum konfligiert mit der Vorläufigkeit der Handschrift und tritt letzten Endes hinter ihrer konzeptuellen Beschaffenheit zurück.

Gleichwohl lassen Mosers zurückhaltende, auf Streichungen verzichtende Eingriffe Respekt vor Brants Autograph und seiner poetischen Leistung erkennen. Die tiefgreifende Umformung der *Crinale*-Adaptation zu einer eigenständigen, weit von Brants Text abweichenden Fassung fand dementsprechend nicht in Codex A IX 27 statt, sondern in jener verlorengegangenen Handschrift, die als Druckvorlage für *Sant Bernarts Rosenkrantz* diente.

148 Zu Schmidts Variantenapparat siehe oben, Abschnitt 1, S. 225. Wilhelmis Apparat führt nur die Korrekturen in Cod. A IX 27 auf. Siehe Brant: Kleine Texte, Bd. 1.1, S. 77f.

149 Aus Brants Vers *Mit dir ewig freid dünt tragen* wird in Mosers Überarbeitung: *ewig lob mit dir betagen*. Vgl. Schmidt, S. 54, Anm. 1; Brant: Kleine Texte 1.1, S. 78 (Apparateintrag zu V. 173). Bei den beiden anderen Korrekturen handelt es sich um den Austausch eines Einzelwortes (12,2: *gezogen* statt *gebogen*) und eines Syntagmas (19,1: *fürpundig* statt *die vast güit*). Vgl. Schmidt, S. 49, Anm. 4; S. 54, Anm. 1; Brant: Kleine Texte 1.1, S. 77f. (Apparateintrag zu V. 68); S. 78 (Apparateintrag zu V. 109).

150 Siehe dazu oben, Abschnitt 4.1, S. 239f.

151 Siehe dazu oben, Abschnitt 4.1, ebd.

5.2 Mosers an Johannes Amerbach gerichtete *Epistula metrica*

Innerhalb der Korrespondenz des eng mit der Basler Kartause verbundenen Druckers Johannes Amerbach¹⁵² findet sich ein interessantes, auf die *Crinale*-Übertragung bezogenes Dokument. Es handelt sich um eine an Amerbach gerichtete, von Ludwig Moser wohl am 8. September 1497 verfasste *Epistula metrica*,¹⁵³ die darauf schließen lässt, dass es zu Verzögerungen bei der Drucklegung der Mariengruß-Dichtung kam. Unklar ist, ob sich dieser zeitliche Aufschub auf den gesamten Anhang des *Guldin Spiegel des Sunders* bezieht¹⁵⁴ oder nur auf die *Crinale*-Adaptation als dessen Abschluss. Ebenso im Dunkeln liegt der Grund für den Verzug.

Dass Moser seine Aufforderung an Amerbach, endlich mit dem Druck von *Ave, salve, gaude, vale* zu beginnen und sich dadurch die Zuwendung der Gottesmutter zu sichern, als dreistrophiges lateinisches Gedicht gestaltet, scheint allerdings mehr zu sein als eine kunstvolle Spielerei. Denn es fällt auf, dass Moser formal einen Schweifreim verwendet, dessen Silbenzahl (8–8–7–8–8–7) sowohl der Sequenz *Salve mater salvatoris*¹⁵⁵ als auch Brants handschriftlicher *Crinale*-Adaptation und deren gedruckter Fassung entspricht. Zur Demonstration sei hier die dritte Strophe der *Epistula metrica* zitiert, in der Moser den Drucker unter implizitem Verweis auf den biblischen Jakobusbrief zum Handeln drängt:

Quare tardas, o impressor?
 Si amorum es professor
 Dei matris virginis,
 Pone manum, non auditor,
 Sed sis facti executor¹⁵⁶
 Coronandus meritis.

Aus der Perspektive einer allmählichen Aneignung von Brants *Crinale*-Übertragung durch den Basler Kartäuser erscheint Mosers lateinisches Gedicht wie ein

¹⁵² Vgl. dazu oben, Abschnitt 2, S. 230.

¹⁵³ Siehe Die Amerbachkorrespondenz, S. 71f., Nr. 63. Das Datum ist erschlossen aus dem Erscheinungsjahr des *Guldin Spiegel des Sunders* (Drucklegung am 21. Oktober 1497) und der Anspielung auf das Fest Mariä Geburt im Eingangsvers der *Epistula metrica: Si ad presens nunc natale* (S. 72).

¹⁵⁴ Vgl. oben, Abschnitt 1, S. 223f.

¹⁵⁵ Allerdings variiert die lateinische Sequenz leicht in der Silbenzahl. Brants Formschema orientiert sich an den ersten vier Versikeln.

¹⁵⁶ Jak 1,22: *Estote autem factoris verbi et non auditores tantum*. Vgl. Die Amerbachkorrespondenz, S. 72, Anm. 3.

weiterer Schritt auf diesem Weg. Indem er seine namentlich unterzeichnete Aufforderung¹⁵⁷ zur Drucklegung von *Sant Bernarts Rosenkrantz* mittels des Formschemas von *Sant Bernharts rosen krentzelin* formuliert, reklamiert er Brants poetisches Gestaltungsprinzip der *Crinale*-Übertragung – das in die Druckfassung übernommen wird – für sich selbst.

5.3 Der Kontext der gedruckten *Crinale*-Übertragung: Der *Guldin Spiegel des Sanders* und sein Anhang

Wie zu Beginn dieses Beitrages bereits erwähnt, besteht der laut Kolophon im Jahre 1497 am Samstag nach St. Lukas (21. Oktober) gedruckte *Guldin Spiegel des Sanders* aus zwei drucktechnisch voneinander unabhängigen Teilen. Der Hauptteil enthält neben einer Übertragung der Schrift *Speculum aureum animae peccatricis* des Kartäusers Jacobus van Gruytrode († 1475) drei weitere Texte: einen Beichtspiegel (fol. 90^r–130^v), zwölf kurze Erläuterungen zu Sünde, Reue, Sündenvergebung, Beichte und Absolution (fol. 130^v–140^r)¹⁵⁸ sowie das auf einem Text des Thomas von Kempen beruhende *Rosengerty im trehental* (fol. 140^v–183^v).¹⁵⁹ Der Anhang bietet drei weitere Übertragungen, die auf dessen erster Seite in einem gesonderten Inhaltsverzeichnis angekündigt werden: einen *Cursz vom sacrament* (fol. 3^r–27^r), eine *Vszlegung des Gloria patri* (fol. 27^v–34^v) und abschließend *Sant Bernarts Rosenkrantz* (fol. 35^r–42^r). Die lateinischen Vorlagen der ersten beiden Texte sind nicht ermittelt.¹⁶⁰

Offen ist die Frage, ob die Veröffentlichung des *Guldin Spiegel* als zweiteiliges Werk von vornherein so geplant war. Immerhin fällt auf, dass der Hauptteil keinerlei Hinweis auf die Existenz des Anhangs gibt. Zwar erläutert Moser in seiner Widmungsvorrede an den obersten Zunftmeister der Stadt Basel Nikolaus Rüschi, der den Druck angeregt und vermutlich auch finanziert hat,¹⁶¹ den inneren Zusammenhalt der ersten drei Texte des Hauptteils;¹⁶² er geht jedoch mit keinem

157 Mosers Signatur lautet: *Pr. lu. m. cart. cum oracionibus suis*. Vgl. Die Amerbachkorrespondenz, S. 72.

158 Die lateinischen Vorlagen dieser beiden Texte sind bisher unbekannt. Vgl. Honemann, S. 155.

159 Siehe oben, Anm. 98.

160 Vgl. Günthart, S. 100. Siehe zum *Cursz* aber die Hinweise in Anm. 188.

161 Vgl. Günthart, S. 155. Günthart weist darauf hin, dass Rüschi der Basler Kartause ein Exemplar des lateinischen *Speculum aureum* gestiftet hatte, welches Moser vermutlich als Vorlage für seine Übertragung diente. Ebd., S. 101.

162 Vgl. fol. 3^r: Zunächst rege der *spiegell* den Sünder zur Selbstreflexion an (Text 1). Bei der Rekapitulation seiner Laster unterstütze ihn zudem der Beichtspiegel (Text 2; vgl. auch dessen

Wort auf den vierten Text, das *Rosengertly im trehental*, ein. Auch den Anhang ignoriert er. Das auf die Vorrede folgende Inhaltsverzeichnis des Hauptteils kündigt dann zwar alle vier hier enthaltenen Texte an (vgl. fol. 4^{r-v}), jedoch erneut ohne Hinweis auf den zweiten Teil des Drucks. Erst die Vorrede zum Anhang stellt explizit einen Bezug zum Hauptteil her (fol. 1^v: *Nach vorgesetzten vnderwysungen [...]*) und weist sich damit als unselbständige Publikation aus.¹⁶³

Es mag durchaus sein, dass in den Paratexten des Hauptteils aus verkaufstaktischen Gründen auf die Erwähnung des Anhangs verzichtet wurde. Denn offensichtlich sollte der ‚eigentliche‘ *Guldin Spiegel* unabhängig von den Zusatztexten erwerbbar sein.¹⁶⁴ Angesichts des in Codex A IX 27 dokumentierten Ringens um die Konzeption der Druckausgabe¹⁶⁵ scheint es jedoch ebenso möglich, dass die endgültige Textauswahl und deren Arrangement erst nach und nach festgelegt wurden.¹⁶⁶ Dann hätten sich Spuren dieses Arbeitsprozesses in Vorrede und Inhaltsverzeichnis des Hauptteils erhalten.

Wichtig für die Frage nach der Einbettung der *Crinale*-Übertragung in die Gesamtpublikation ist zunächst das Verhältnis des Anhangs zum Hauptteil. Auch wenn die Zusammenstellung der drei Zusatztexte vielleicht erst sekundär erfolgt ist, wurde darauf geachtet, sie formal und inhaltlich an den Hauptteil anzubinden. Ersteres erfolgt durch die Verwendung derselben Typen¹⁶⁷ sowie durch die gleiche Art der Textstrukturierung (Caputzeichen, Einrückungen, als Minuskeln vorgedruckte Lombarden¹⁶⁸). Letzteres wird durch die Vorrede des Anhangs (fol. 1^v–2^r) bewerkstelligt: Dieser solle, so die Erläuterung, als Hilfestellung dienen, um den stets drohenden Rückfall des bekehrten Sünders in sein vormaliges liederliches Leben mit der Hilfe Gottes und der Gottesmutter Maria zu verhindern.

Vorrede, fol. 90^r), während ihn die anschließende *vffmerckung der sünden* (Text 3; vgl. auch dessen Vorrede, fol. 130^v) zu Reue, Vergebung und Genugtuung führe.

163 Dass der Anhang als eigenständige Publikation vertrieben wurde, wie Schmidt andeutet (vgl. Anm. 9), erscheint daher zumindest fraglich. In diesem Fall hätte das Inhaltsverzeichnis zugleich als Titelangabe dienen müssen (vorausgesetzt, dass es keine ‚Sonderdrucke‘ mit eigenem Titelblatt gab). Zudem enthält der Anhang kein Kolophon.

164 Darauf lassen die erhaltenen Drucke schließen. Siehe auch oben, Anm. 9.

165 Siehe dazu die Ausführungen in Abschnitt 4.1, S. 240–242.

166 Darauf lässt auch jene Notiz in der Handschrift schließen, derzufolge die in den Anhang aufgenommene Auslegung des *Gloria patri* ursprünglich für den dritten Teil des *Spiegel* vorgesehen war. Siehe oben, Abschnitt 4.1, S. 241 f.

167 Vgl. Die Amerbachkorrespondenz, S. 71, Nr. 63.

168 Diese Kleinbuchstaben wurden beim nachträglichen Eintrag der Lombarden teilweise übermalt, so jedenfalls in den online zugänglichen Digitalisaten des *Guldin Spiegel*. Vgl. dazu auch Anm. 171.

Dementsprechend stehen die drei Texte des Anhangs nicht nur mit dem Hauptteil, sondern auch untereinander in einem inneren Zusammenhang: Zunächst diene der *Cursz vom sacrament* dazu, sich angemessen auf den Sakramentsempfang als zentralen Schutz vor teuflischen Anfechtungen vorzubereiten (vgl. fol. 1^v–2^r). Die folgende Auslegung des *Gloria patri* leite dazu an, den drei göttlichen Personen verteilt auf die sieben Wochentage Dankbarkeit zu erweisen und so die in der Eucharistie empfangene Gnade zu festigen (vgl. fol. 2^{r-v}).¹⁶⁹ Den Schlusspunkt setze *das würdig lob der ungfrowen Marie gotz müter*,¹⁷⁰ ohne deren Beistand die göttliche Gnade weder mitgeteilt noch erlangt oder bewahrt werden könne (vgl. fol. 2^v). Das Heilsversprechen, das der *Guldin Spiegel* seinen Rezipienten unter der Voraussetzung einer aktiven Umsetzung seiner pastoralen Unterweisungen gibt, findet so im Mariengruß seine letztgültige Verankerung.

Die Widmungsvorrede zum *Guldin Spiegel* als Gesamtpublikation ist von Ludwig Mosers Selbstverständnis geprägt, einem laikalen Adressatenkreis innerhalb und außerhalb der Klostermauern den Zugang zu diesem heilszutraglichen Wissen überhaupt erst zu ermöglichen.¹⁷¹ Gleich zu Beginn adressiert Moser

169 Die Textreihenfolge ist auch insofern schlüssig, als die Doxologie *Gloria patri* integraler Bestandteil des *Cursz vom sacrament* ist. Vgl. z. B. fol. 3^r, 4^r, 10^v u. ö.

170 Zur Wiedergabe der vollständigen Textstelle siehe Anm. 8.

171 Die laikalen Rezipienten außerhalb der Klostermauern werden durch den Auftraggeber Nikolaus Rüschi repräsentiert. Es handelt sich um eine religiös gebildete, jedoch nicht der akademischen oder humanistischen Elite angehörige Leserschaft, die um die Sicherung ihres Seelenheiles besorgt ist. Innerhalb der Klostermauern dürften vor allem die Laienbrüder der Basler Kartause zu Mosers primärer Nutzergruppe gezählt haben. Jedenfalls verfügte die Laienbibliothek (siehe dazu oben, Abschnitt 2, S. 230 f.) über mindestens fünfzehn gedruckte Exemplare des *Guldin Spiegel*. Zwölf davon waren eine Schenkung Johannes Amerbachs, die im *Liber benefactorum* eingetragen ist. Von diesen Druckausgaben ist keine erhalten. Vgl. dazu Honemann, S. 154; Günthart, S. 203; Gilomen-Schenkel: Bücher, S. 35, Nr. 62. Zwei weitere Exemplare (alte Bibliothekssignaturen: D xij und D xv) stiftete Nikolaus Rüschi; ein Exemplar überließ der Kartäuser Heinrich Ecklin seinen Mitbrüdern (alte Bibliothekssignatur: D xviii). Diese drei Drucke, die alle aus Hauptteil und Anhang bestehen, sind noch vorhanden. Vgl. Honemann, S. 153–160; Günthart, S. 203. Digital zugänglich sind der Hauptteil aus D xv (moderne Signatur: Basel, UB, Inc 678) und der Anhang aus D xviii (moderne Signatur: Basel, UB, FP VI 15:1/3): <https://doi.org/10.3931/e-rara-16322> (9. September 2019); <https://doi.org/10.3931/e-rara-15157> (9. September 2019).

Als interne Adressaten treten monastische Rezipienten nur im vierten Text des Hauptteils, dem *Rosengertly im trehentel*, prononciert hervor. Vgl. z. B. fol. 141^v die Anrede *lieber brüder* in Verbindung mit der Mahnung, sich dem geistlichen Rat eines tugendhaften Mitbruders anzuvertrauen; fol. 153^v–156^r das Kapitel *Von gütten geberden eyns demütigen brüders* oder fol. 176^v das Lob des Schweigens in der Abgeschiedenheit der Zelle. Gleichwohl lässt sich die pastorale Unterweisung des *Guldin Spiegel* durchgängig sowohl von innerklosterlichen als auch von städtischen Laien auf die jeweils eigenen Lebensumstände übertragen.

den *gönner* des Werks Nikolaus Rüsck unter expliziter Nennung seines eigenen Namens:

Dem ersamen fürnnehmen Niclaus Rüsck By den zitten oberster zunfftmeister der statt Basel / Enbüttet brüder Ludwig moser Cartüser ordenns / des Conuendts sant Margareental ze minderen Basel Costentzer bistumbs / vil heils. (fol. 2^f)

Anschließend rekapituliert er in starker Stilisierung die Entstehungsgeschichte des *Guldin Spiegel*: Zunächst sei er von Rüsck gedrängt worden,

die hye nachbestimpten matery vnd Tractetly / von ettlichen andechtigen gottgeliepten brüdern Carthüser ordenns vnd anderen vmb heyl willen eyn yeden sünders / in latin vsz den geschriffen der lerer der heiliger kirchen zů samen gelesen vergriffen / zů tütsch ze machen. (fol. 2^{r-v})

In Anerkennung der frommen Gesinnung des obersten Zunftmeisters habe er sich daraufhin selbst vom pastoralen Nutzen der vorgeschlagenen Werke überzeugt und diese anschließend mit dem Einverständnis seines Priors in die Volkssprache übertragen (vgl. fol. 2^{r-3^v}).¹⁷²

Aufgrund der engen inhaltlichen und formalen Anbindung des Anhangs an den Hauptteil des *Guldin Spiegel* beansprucht Mosers Vorrede Geltung für alle Texte der Gesamtpublikation. Dadurch aber wird die *Crinale*-Adaptation in der Wahrnehmung zeitgenössischer Leserinnen und Leser zu Mosers Übertragung einer durch Bernhard von Clairvaux geschaffenen und damit höchste Autorität genießenden Mariendichtung.¹⁷³ Die Aneignung von Brants Werk durch Moser ist damit zu einem Abschluss gelangt.

5.4 Der Katalogeintrag zu Mosers Schaffen in der Basler Kartause

Wie erfolgreich Mosers Aneignungsstrategie gewesen ist, erweist ein Eintrag in jenem alphabetisch-systematischen Verzeichnis der Basler Kartäuserbibliothek, welches der mit Moser nicht verwandte Bibliothekar Urban Moser im ersten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts angelegt hat. Unter dem Kürzel *Lu* für

¹⁷² Siehe zum Prior Jakob Louber oben, Abschnitt 2, S. 229. Moser erwähnt Loubers Namen nicht und unterstreicht dadurch seine eigene Zentralstellung.

¹⁷³ Die Zuschreibung des *Crinale* an Bernhard von Clairvaux (vgl. oben, Anm. 7) stellt ebenfalls eine innere Verbindung zum Hauptteil des *Guldin Spiegel* her, zu dessen kirchlichen Hauptautoritäten der Zisterzienser zählt. Vgl. fol. 6^f, 8^f, 11^f, 23^f, 24^v, 27^f, 28^f usw.

Ludovicus – ein Hinweis auf die Wertschätzung Ludwig Mosers innerhalb der Basler Kartause¹⁷⁴ – listet er, teils unter Nennung der deutschen Titel, die Werke Ludwig Mosers auf.¹⁷⁵ Jene Schriften, die er zur *Secunda pars Interpretatorum Eiusdem* zählt, sind mit den Nummern 6–15 versehen. Der Beginn des Eintrags lautet:¹⁷⁶

- 6 Speculum peccatoris vulgo der Guldin spiegel des sünders
- 7 Der Cursz vom hochwürdigen Sacrament
- 8 Vßlegung des Gloria Patris
- 9 S. Bernharts Rosencrantz.

Hinter diesen vier Titeln steht eine Klammer, auf die sich das Folgende bezieht: *In originali sub littera E 110. In libraria fratrum laicorum sub littera D x. xj. xij. xiiij. xv. xvj. xvij. xviii. xix.*

Die Reihenfolge der Werke entspricht dem Druck. Zwar wird darauf hingewiesen, dass die ‚Originale‘ in Handschrift *E 110* enthalten seien,¹⁷⁷ Sebastian Brants Name fällt in Bezug auf die *Crinale*-Übertragung jedoch nicht. Deren Titel ist ebenfalls dem Anhang des *Spiegel*-Druckes entnommen, nicht der Handschrift. Indem der Eintrag unmittelbar nach der Nennung von Codex *E 110* die in der Laienbibliothek vorhandenen Drucke aufführt,¹⁷⁸ erweckt er zudem den Eindruck, dass Handschrift und Druckausgabe inhaltlich identisch sind. Auf diese Weise entsteht die Suggestion, dass alle vier aufgeführten Schriften von Ludwig Moser stammen.

Der Eintrag deutet darauf hin, dass sich in der zeitgenössischen Wahrnehmung die Druckausgabe des *Guldin Spiegel* vor Codex *E 110* (heute: A IX 27) geschoben hat.¹⁷⁹ Damit jedoch gerät Sebastian Brants handschriftlich dokumen-

174 Vgl. Honemann, S. 145.

175 Der Werkauflistung geht eine kurze preisende Einführung in Mosers Schaffen voraus. Diese stammt von Urban Mosers Nachfolger als Bibliothekar Georg Carpentarius, der den Katalog seines Vorgängers korrigiert und ergänzt hat. Vgl. Burckhardt: Bibliotheksaufbau, S. 36–40 (zum Moser-Eintrag: S. 37, Anm. 13).

176 Zitiert nach Honemann, S. 146. Den Text bietet auch Günthart, S. 97.

177 Diese Signatur lässt auf eine Zugehörigkeit der Handschrift zur sog. *bibliotheca nova* schließen. Die ‚Wanderung‘ der Handschrift in die *bibliotheca vetus* und anschließend in die Laienbibliothek (siehe dazu oben, Abschnitt 4.1, S. 239) findet offenbar erst später statt.

178 Siehe dazu auch Anm. 171.

179 Daher wird auch das ‚Original‘ des *Cursz vom hochwürdigen Sacrament* Handschrift *E 110* zugewiesen, obgleich dieser Text dort nicht enthalten ist. Da der Eintrag zu den Nummern 6–9 ausschließlich auf die Druckausgabe rekurriert, ließe sich vermuten, dass Urban Moser die Handschrift gar nicht eingesehen hat. Dies ist jedoch nicht der Fall, denn er führt im Folgenden

tierter Anspruch, geistiger Urheber der *Crinale*-Adaptation zu sein, in Vergessenheit.

5.5 Poetischer Anspruch und inhaltliches Profil der in den Druck gelangten Version

Die bisherigen Ausführungen haben versucht, plausibel zu machen, dass sich Ludwig Moser die *Crinale*-Übertragung Sebastian Brants auf verschiedenen Ebenen allmählich aneignet. Das inhaltliche Resultat dieses Übernahmeprozesses – die eigenständige Fassung *Sant Bernarts Rosenkrantz* – hat in den bisherigen Erläuterungen jedoch noch keine Berücksichtigung gefunden. Im Folgenden wird diese gedruckte Version in Hinblick auf die Frage analysiert, ob und inwiefern sie Ludwig Mosers Selbstverständnis als Übersetzer reflektiert. Dabei wird sich herausstellen – so viel sei vorwegnehmend gesagt –, dass Moser zwar versucht, Sebastian Brants Werk seinen eigenen Vorstellungen entsprechend zu transformieren, an diesem Anspruch jedoch scheitert. Paradoxerweise eröffnet ihm dieses Versagen einen Gestaltungsspielraum, den er sich in seinen anderen Übertragungen nicht gestattet.

Wie weiter oben bereits angesprochen, versteht sich Moser als Vermittler heilstheologisch relevanten Wissens an diejenigen, *die das latin nit verstanden noch lesen können* (*Spiegel*-Vorrede, fol. 2^r). Sein vorrangiges Äquivalenzkriterium ist möglichst große Nähe zum Ausgangstext.¹⁸⁰ Explizit artikuliert er dies in seiner Vorrede zum ‚Ludwig Moser-Büchlein‘.¹⁸¹ Er habe alle hier enthaltenen Schriften *vnuerendert des synns vnd der worten glich so ferr dye gelegenheyt hatt mögen zulassen / In tütsch gezogen vsz Latyn* (iii**j**). Günthart weist darauf hin, dass Moser oft derartig wortgetreu übersetze, dass sich seine konkrete Vorlage ermitteln lasse.¹⁸²

Sicherlich kann man dem Basler Kartäuser aus moderner Perspektive vorwerfen, „allzusehr am Wort und an der Konstruktion“ zu kleben.¹⁸³ Angemessener dürfte es jedoch sein, Moser als Seelsorger *in absentia* zu verstehen,¹⁸⁴ der für seinen laikalen Adressatenkreis die im Wortlaut der lateinischen Texte enthaltene

Übertragungen Mosers auf, die ausschließlich in der Handschrift überliefert sind. Vgl. die Edition des Katalogeintrags: Honemann, S. 146 f.; Günthart, S. 97.

180 Siehe zum Terminus ‚Äquivalenz‘ Anm. 25.

181 Vgl. oben, Anm. 48.

182 Vgl. Günthart, S. 109.

183 Ruh: *Bonaventura deutsch*, S. 190.

184 Vgl. dazu auch oben, Abschnitt 2, S. 228 f.

Heilswahrheit ohne Abstriche zu bewahren sucht. Aus seiner monastischen Perspektive muss eine adäquate Übersetzung¹⁸⁵ pragmatisch auf die Sicherung des Seelenheils bezogen sein, indem sie autoritativ abgesicherte religiöse Unterweisungsliteratur möglichst unverändert in die Volkssprache transferiert.¹⁸⁶

Der Anspruch des wortgetreuen Übersetzens gilt umso mehr, wenn liturgische oder liturgienahe Inhalte berührt werden. Dies aber trifft vor allem auf den Anhang des *Spiegel*-Drucks zu. Auf dessen Vorrede folgt ein auf das Altarsakrament ausgerichteter Tagzeitentext, der *Cursz vom sacrament*, welcher vom *Invitatorium* der Matutin bis zum Abschluss der Komplet einen Mit- oder Nachvollzug des *Officium divinum* ermöglicht.¹⁸⁷ Besonders interessant in Hinblick auf Mosers Aneignung der *Crinale*-Adaptation ist, dass der *Cursz vom sacrament* jene vier von Wackernagel edierten Hymnenübersetzungen integriert, die bereits zu Beginn dieses Beitrages Erwähnung fanden: *Verbum supernum*, *Ave vivens hostia*, *Pange lingua* und *Veni creator spiritus*.¹⁸⁸ Ein Vergleich von Mosers Übertragungen mit den jeweiligen Hymnen zeigt, dass sein vorrangiges Äquivalenzkriterium der

185 Siehe zum Terminus ‚Adäquatheit‘ Anm. 24.

186 Im Falle des *Guldin Spiegel* erfolgt diese Absicherung auf zwei Ebenen: Zum einen seien die übersetzten Traktate aus Schriften der heiligen Kirchenlehrer zusammengestellt. Zum anderen gehe ihre Kompilation vor allem auf Brüder des Kartäuserordens zurück. Vgl. Vorrede, fol. 2^{r-v} (zitiert oben, Abschnitt 5.3, S. 257).

187 Im Dunkeln liegt die intendierte Gebrauchssituation des *Cursz vom sacrament*. Überhaupt gilt für mittelhochdeutsche Tagzeitentexte, dass ihr ‚Sitz im Leben‘ noch weitestgehend unerforscht ist. Vgl. Matter, S. 171, 181. Matter gibt in seinem Beitrag Hinweise auf mögliche Gebrauchskontexte und weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass zwischen dem auf ‚weltliche‘ Laien zugeschnittenen Tagzeitengebet und dem Tagzeitengebet für Laien in geistlichen Gemeinschaften aufgrund der unterschiedlichen Tagesstrukturen zu unterscheiden ist (vgl. S. 183f.). Dementsprechend könnte der *Cursz vom sacrament* von den Laienbrüdern der Basler Kartause ganz anders genutzt worden sein als von den *Spiegel*-Rezipienten außerhalb der Klostermauern.

188 Siehe zu Wackernagels Edition und den AH-Nummern der vier Hymnen oben, Anm. 1. Mosers Übersetzungen finden sich auch in Haeller, S. 109–117. Vgl. auch den Eintrag zu Moser in der Datenbank des ‚Berliner Repertoriums‘ (ID: 9791): <http://opus.ub.hu-berlin.de/repertorium/id/9791> (3. Oktober 2019). Unzutreffend ist die Angabe Kraumes (Sp. 706), der *Cursz vom sacrament* enthalte zehn Hymnenübertragungen Mosers. Vielmehr ist *Ave vivens hostia* in sieben Abschnitte von zwei bzw. vier Strophen Länge unterteilt, die jeweils mit der Rubrik *Der ymps* angekündigt werden (*Spiegel*-Anhang, fol. 11^r–24^r). Bemerkenswert ist, dass die ersten sechs Abschnitte mit einer Doxologie schließen (Incipit: *Gloria sy dir herre gūt / der vns spisest teglich*, fol. 12^r, 13^r, 15^r, 17^r, 19^r, 22^r), die in AH 31, S. 114, Erwähnung findet. Dort ist zu lesen: „In einem Orationale Campoliliense saec. 15. Cod. Campolilien. 2. ist es [das Lied] verteilt zu einem *Cursus de corpore Christi*, und zwar für jede Tagzeit je zwei Strophen mit der Doxologie: *Gloria tibi, Domine, / Nos pascens cottidie* [...]. Diesem Hinweis wäre nachzugehen, um Ludwig Mosers lateinische Vorlage für den *Cursz vom sacrament* ausfindig zu machen.“

größtmöglichen Nähe zum lateinischen Wortlaut auch für diese lyrischen Texte gilt.¹⁸⁹

Aussagekräftig ist ein Vergleich der ersten Strophe des Fronleichnamshymnus *Pange lingua gloriosi (corporis mysterium)* mit den Übertragungen von Sebastian Brant und Ludwig Moser:

Thomas von Aquin (?): *Pange lingua gloriosi (corporis mysterium)* (AH 50, S. 586)

Pange, lingua, gloriosi
 Corporis mysterium
 Sanguisque pretiosi,
 Quem in mundi pretium
 Fructus ventris generosi
 Rex effudit gentium.

Sebastian Brant: *Hymnus Pange lingua* (ed. Knappe, S. 325, nach Basel, UB, Cod. A XI 82, fol. 50^v)

Min Zung erkling vnd frölich sing
 von den zarten lychnam fron
 von dem blůt vnd kostlichem ding
 das ggossen hat der welt zů lon
 frucht des wybes reines lybes
 der kung aller völker schon.

Ludwig Moser: *Der Cursz vom sacrament (Spiegel des Sunders, Anhang), fol. 25^v*

Nvn sing zung des hochwirdigen /
 gotts fronlichnams heymlikeit /
 vnd sins edlen blůts kóstlichen /
 der welt bezalung boszheit /
 die frucht des iungfrowlichen libs /
 der welt kűng hat vszgespreit.

Brants freier Übertragung, die inhaltliche Nähe zum Ausgangstext mit einer klanglich-ästhetischen Dimension verbindet, setzt Moser einen eng am lateinischen Wortlaut orientierten ‚Zungenbrecher‘ entgegen, der sich nur wenige Abweichungen von der Vorlage gestattet. Als Beispiel sei hier allein Vers 4 genannt, der zugleich Mosers Unvermögen offenbart, Form und Inhalt seiner Übertragung zu einer stimmigen Einheit zu verbinden. Im Vergleich zum lateinischen Text ergänzt er das Abstraktum *boszheit*, um zu verdeutlichen, dass Christus die Welt wegen ihrer Sündhaftigkeit durch seinen Tod freikaufen musste. Da er dieses Substantiv aufgrund des Suffixes *-heit* zudem als Reimwort benötigt, stellt er es

189 In der Ankündigung seiner *Pange lingua*-Übertragung merkt Moser dies selbst an. Siehe das Zitat unten, Anm. 201.

ans Versende. Damit aber wird der semantische Zusammenhang von *welt* und *boszzeit* aufgelöst und muss vom Rezipienten eigenständig rekonstruiert werden.

Es scheint, dass in den beiden *Pange lingua*-Übertragungen die unterschiedliche Sozialisation ihrer Autoren zum Ausdruck kommt: Dem humanistischen Ehrgeiz Brants, den Inhalt der Vorlage in einer ästhetisch ansprechenden Form darzubieten,¹⁹⁰ tritt das monastische Anliegen Mosers gegenüber, seinen Rezipienten eine möglichst authentische Teilhabe am *Officium divinum* zu ermöglichen.¹⁹¹

Umso erstaunlicher wirkt es zunächst, dass Ludwig Moser das *Crinale B. M. V.* Konrads von Haimburg nicht komplett eigenständig übersetzt hat. Im Falle des *Pange lingua* hielt er dies offenbar für unabdingbar, obwohl er Sebastian Brants Adaptation dieses Hymnus sicherlich zur Kenntnis genommen hat.¹⁹² Seine Prosaübertragungen sind ebenfalls grundsätzlich unabhängig von bereits vorliegenden Übertragungen entstanden.¹⁹³ Dies gilt auch für den ersten Teil des *Guldin Spiegel des Sunders*.¹⁹⁴

Der primäre Grund für Mosers Unselbständigkeit bei der Übertragung von *Ave, salve, gaude, vale* dürfte darin zu suchen sein, dass Brant mit seiner Adaptation etwas geleistet hat, wozu sich der an Prosatexten geschulte Basler Kartäuser außerstande sieht: Durch die Verwendung des sechszeiligen Strophen-schemas der Sequenz *Salve mater salvatoris* stellt Brant Sangbarkeit her und bindet das *Crinale* so an die Liturgie zurück.¹⁹⁵ Die ‚private‘ Rosenkranzfröm-

190 Vgl. auch oben, Abschnitt 4.2, S. 243 f.

191 Siehe zur Einwirkung unterschiedlicher sozialer Gegebenheiten auf das Liedschaffen auch Janota, S. 261.

192 Brants Übertragung dürfte laut Knappe, S. 324, ca. 1491 entstanden sein. Sie lag also bereits vor, als der *Spiegel*-Druck vorbereitet wurde. Ein formales Detail verrät möglicherweise, dass Moser die Adaptation Brants nicht nur kannte, sondern genau studiert hat. Während der lateinische Hymnus aus Kreuzreimen (ababab) besteht, wählt Brant ein davon abweichendes Reimschema: ababcb. Dasselbe Schema verwendet Moser. Vgl. oben die Wiedergabe der ersten Strophe. Wie es häufiger in Mosers Hymnenübertragungen, aber auch in seiner *Crinale*-Fassung vorkommt, sind Vers 1 und 3 nur durch einen Endsilbenreim aufeinander bezogen. Die Binnenreime in Brants Fassung (vgl. Strophe 1, V. 1, V. 5) hat Moser nicht zur Kenntnis genommen oder ignoriert. Siehe zu Brants *Pange lingua*-Übertragung auch Knappe, S. 314.

193 Vgl. Günthart, S. 116.

194 Dieser beruht – wie bereits angemerkt – auf dem *Speculum aureum animae peccatricis* des Kartäusers Jacobus van Gruitrode. Eine erste Übertragung dieses Traktats, die auch handschriftlich überliefert ist, wurde 1484 und 1487 in der Ulmer Offizin von Konrad Dinckmut gedruckt. Vgl. Ruh: ‚Der goldene Spiegel‘, Sp. 91; Günthart, S. 100 f.

195 Siehe dazu auch oben, Abschnitt 4.2, S. 243. Dass die liturgische Rückbindung über die Sequenz *Salve mater salvatoris* erfolgt, mag an deren fester Verankerung im Kreis der Marienfeste und der daraus resultierenden Bekanntheit liegen. Siehe den Eintrag zu *Salve mater salvatoris* in

migkeit, der sowohl Brant als auch Moser die Mariengruß-Dichtung zuordnen,¹⁹⁶ wird auf diese Weise liturgisch geadelt.¹⁹⁷

Wie sehr Moser an diesem durch Brants formalen Eingriff bewirkten Dignitätsgewinn der *Crinale*-Übertragung liegt, lässt sich der Überschrift zu *Sant Bernarts Rosenkrantz* entnehmen, die explizit auf *Salve mater salvatoris* als melodiegebende Sequenz hinweist.¹⁹⁸ Erinnert sei zudem an Mosers *Epistula metrica*, welche die Aufforderung zur Drucklegung der Mariengruß-Dichtung mittels des Sechs-Zeilen-Schemas von Brants Adaptation formuliert.¹⁹⁹ Die Rückbindung der *Crinale*-Übertragung an das *Officium divinum* legitimiert ihre Aufnahme in den liturgisch ausgerichteten Anhang zum *Guldin Spiegel des Sunders*²⁰⁰ und kommt dem Bedürfnis weltlicher wie geistlicher Laien nach Partizipation an der institutionell-sakralen Sphäre entgegen.²⁰¹

Allerdings kollidiert Brants freie poetische Gestaltung seiner *Crinale*-Übertragung mit Mosers Postulat möglicher Ausgangstextnähe. Diese Diskrepanz dürfte den Basler Kartäuser dazu veranlasst haben, massiv in die bereits vorlie-

der Datenbank des ‚Berliner Repertorium‘ (vgl. Anm. 108). Es sei zudem darauf hingewiesen, dass zwischen dem *Crinale* und der Sequenz inhaltliche Synergien bestehen, die sich nur schwierig mit dem Rückgriff Konrads von Haimburg und Adams von St. Viktor auf dasselbe Inventar marianischer Topoi erklären lassen. Man vergleiche etwa die begrifflichen Übereinstimmungen von *Crinale*, Strophe 41/42, mit *Salve mater salvatoris*, Versikel 5/Gegenversikel 6. Möglicherweise hat sich Konrad von Haimburg bei der Abfassung des *Crinale* von der zeitlich vorgängigen Sequenz inspirieren lassen. Jedenfalls bestehen zwischen seiner Mariengruß-Dichtung und *Salve mater salvatoris* deutliche intertextuelle Bezüge, die in Brants volkssprachlicher Version durch die Melodieübernahme zusätzlich unterstrichen werden.

196 Vgl. oben, Abschnitt 3, S. 233.

197 Von der liturgisch-institutionellen Rückbindung des ‚privaten‘ Rosenkranzgebetes legen auch andere Ausdrucksformen spätmittelalterlicher Frömmigkeit Zeugnis ab, etwa bildliche Darstellungen, welche den Rosenkranz mit dem Messgeschehen in Verbindung setzen. Vgl. dazu Lentès, S. 82–87. Eine differenzierte Auseinandersetzung mit den Beschreibungskategorien ‚liturgisch‘ und ‚privat‘ bietet Rothenberger, S. 293–309.

198 Zitiert oben, Abschnitt 4.2, S. 243.

199 Siehe oben, Abschnitt 5.2.

200 Auch dessen zweiter Text, die Auslegung der Doxologie *Gloria patri*, entspricht dieser liturgischen Orientierung. Vgl. auch oben, Anm. 169.

201 Greifbar wird dieses Bedürfnis zum Beispiel in den speziellen Konversen-Liturgien, die in der Laienbibliothek der Basler Kartause zugänglich waren. Vgl. Honemann, S. 263f. Darauf hingewiesen sei, dass sowohl Moser als auch Brant bei ihren *Pange lingua*-Übertragungen deren Sangbarkeit hervorheben. Moser kündigt seine Übertragung im *Cursz vom sacrament (Spiegel-Anhang, fol. 25^v)* mit den Worten an: *Der ymps Pange lingua / so man zur vesper zitt singt vom heiligen sacrament glich mit worten vnd mit der melodig*. Siehe zu Brants Sangbarkeitsanspruch Knappe, S. 314, 324.

gende Adaptation einzugreifen.²⁰² Von den fünfzig Strophen sind nur fünf wortgleich oder mit winzigen Abweichungen aus Brants Autograph übernommen.²⁰³ Zwanzig weitere Strophen orientieren sich eng am Referenztext, weichen jedoch bei einzelnen Begriffen oder Syntagmen von ihm ab. Zuweilen wird ein einzelner Vers ausgetauscht.²⁰⁴ In zwölf Strophen sind mindestens zwei, in der Regel jedoch drei oder mehr Verse vollständig umformuliert worden.²⁰⁵ Dreizehn Strophen weisen keine oder fast keine Berührungen mit dem Referenztext auf.²⁰⁶

In einigen Fällen gelingt die Angleichung der gedruckten *Crinale*-Adaptation an den lateinischen Prätext durch gezielte Eingriffe in den Wortbestand, ohne die Gesamtkonzeption der Strophe zu verändern. Beispiele hierfür sind die Strophen 2, 6 und 27. In Strophe 2 wird der abschließende Vers ausgetauscht.²⁰⁷ Er bezieht sich auf das Gottesverhältnis Marias und lautet im Lateinischen: *Dei placens oculis* (2,5).²⁰⁸ Brants volkssprachliche Version rekurriert stattdessen auf Marias Erwählung: *Hat dich gott jm selb bereit* (2,6). In der gedruckten Fassung erfolgt – ohne Änderung des Reimes – die Rückbindung an den lateinischen Text: *Bist gotts ougen gfellikeit* (2,6). Ein ähnlicher Eingriff findet sich in den beiden Schlussversen der sechsten Strophe.²⁰⁹ Im *Crinale* artikuliert das anrufende ‚Ich‘ in abstrakt-allgemeiner Formulierung seine Jenseitshoffnung: *Per te simus, advocata, / Coelici indigenae* (6,4f.). Dagegen wird die Gottesmutter in Brants Übertragung dazu aufgefordert, sich aktiv für die Rettung des Menschen einzusetzen: *Durch din furbitt hilff vnd styre / Mach vns aller sünden fry* (6,5f.). Die Druckfassung übernimmt diese imperativische Formulierung ebenso wie die Dynamisierung der Rolle Marias. Aber sie integriert die transzendente Perspektive des *Crinale*, indem das anrufende ‚Ich‘ die Hilfestellung Marias auf den jenseitigen Wohnsitz der

202 Bereits Rajewski ist die größere Ausgangstextnähe von Mosers Adaptation aufgefallen. Sie bietet auf S. 165–176 eine synoptische Gegenüberstellung der beiden Versionen (deren Transkription allerdings nicht fehlerfrei ist). Unter A ist Mosers Fassung vollständig wiedergegeben, unter B wird Brants handschriftliche Übertragung – ohne Mosers Korrekturen – abgedruckt. Rajewski nimmt eine Vorgängigkeit von A (Moser) an, während B (Brant) die bereits vorliegende Adaptation mit Hilfe des lateinischen Textes stilistisch und metrisch geglättet habe. Diese Notwendigkeit habe sich aus der engen Orientierung von A (Moser) am lateinischen Wortlaut ergeben: „[...] A translated directly, and rather poorly from the Latin“ (S. 176).

203 Vgl. Strophen 9, 18, 24, 31, 36. Die Übernahme erfolgte nicht unmittelbar, sondern über eine verlorengegangene Handschrift. Siehe dazu oben, Abschnitt 4.1, S. 242.

204 Vgl. Strophen 2, 3, 4, 6, 7, 8, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 22, 23, 26, 27, 28, 42, 43, 46.

205 Vgl. Strophen 1, 10, 20, 30, 33, 34, 37, 40, 41, 44, 45, 49.

206 Vgl. Strophen 5, 13, 19, 21, 25, 29, 32, 35, 38, 39, 47, 48, 50.

207 Daneben finden sich noch zwei kleinere Änderungen in V. 2 und V. 5.

208 Vgl. oben, Abschnitt 3, S. 237.

209 Leicht abgeändert werden außerdem die Verse 2 und 4.

Gläubigen bezieht: *Durch din fürbitt hilff vnd stüre / Mach vns hymelsch burger syn* (6,5f.). In Strophe 27, die Maria als apokalyptische Frau tituliert,²¹⁰ bezieht sich das Angleichungsbestreben auf die ersten beiden Verse. Sie rufen die Gottesmutter als Sternengekrönte, mit dem Sonnenlicht Umkleidete an: *Gaude stellis coronata, / Solis luce trabeata* (27,1f.). Sebastian Brant hält sich hier eng an seine lateinische Vorlage, wählt für das Partizipialadjektiv *coronatus* jedoch eine freiere Übersetzung: *Gaude mit sternem gezieret / Mit der sunnen schyn vmbfieret* (27,1f.). Moser aber liegt daran, das Herrschaftsinsignium der Krone hervorzuheben: *Gaude gekrönt mit sternem kron / Mitt sunnen glantz vmbfüret schon* (27,1f.). Die Änderung des Reimwortes fängt seine Fassung durch das Füllwort *schon* auf; außerdem erlaubt er sich, das Substantiv *schyn* durch den ausdrucksstärkeren Begriff *glantz* zu ersetzen.

Eine derartig unproblematische Rückbindung von Brants *Crinale*-Adaptation an Konrads Mariengruß-Dichtung ist Moser allerdings nur in wenigen Fällen möglich. In der Regel sieht er sich durch seine Angleichungsversuche zu größeren Eingriffen auf semantischer, grammatischer und metrischer Ebene gezwungen. Dabei ergibt sich für ihn immer wieder das Problem, sein vorrangiges Äquivalenzkriterium der wörtlichen Übersetzung mit dem aus *Salve mater salvatoris* übernommenen Sechs-Zeilen-Schema in Einklang bringen zu müssen. An dieser Anforderung scheitert Moser, allerdings auf ebenso produktive wie kreative Weise. Denn in der formalen Vorgabe, die Bilderfülle des *Crinale* in einen volkssprachlichen Schweifreim umzusetzen, liegt nicht nur eine Gefährdung von Mosers striktem Übersetzungsprinzip, sondern auch eine Verführung zur freien poetischen Gestaltung. Dieser schöpferische Spielraum ist in doppelter Hinsicht legitimiert: zum einen durch die Unaufgebbarkeit des Sechs-Zeilen-Schemas; zum anderen aber auch dadurch, dass es sich bei der Mariengruß-Dichtung ungeachtet ihrer formalen Rückbindung an die Liturgie dennoch um keinen liturgischen oder liturgienahen Text im engeren Sinne handelt. Anders als die vier Hymnenübertragungen im *Cursz vom Sacrament*, die funktional auf den Mit- oder Nachvollzug des *Officium divinum* ausgerichtet sind, bleibt *Sant Bernarts Rosenkrantz* ein poetischer Ausdruck für die – in die sakral-institutionelle Sphäre eingebundene – ‚private‘ Rosenkranzfrömmigkeit seiner laikalen Rezipienten. Daher büßt Mosers *verbum de verbo*-Prinzip in Bezug auf diesen Text seine unbedingte Gültigkeit ein.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen lässt sich der *Crinale*-Adaptation Sebastian Brants hinsichtlich ihrer Aneignung durch Ludwig Moser eine paradoxe Rolle zuschreiben: Einerseits fungiert sie als Gerüst für Mosers eigene Fassung. An ihr orientiert und schult der Basler Kartäuser sich, um seinen Anspruch erfüllen

210 Vgl. oben, Abschnitt 4.2, S. 249.

zu können, eine in das Gesamtkonzept des *Guldin Spiegel* passende *Crinale*-Übertragung zu schaffen. Andererseits wirkt sie als Stimulans, sich von ihr zu lösen, um den gestalterischen Freiraum des Sechs-Zeilen-Schemas selbständig zu nutzen. Aus dieser Widersprüchlichkeit erwächst die Hybridität der gedruckten *Crinale*-Übertragung,²¹¹ die Brants Adaptation zwar immer wieder als Folie durchscheinen lässt, aber über weite Strecken eigene Wege beschreitet.

Eine ausführliche Analyse von *Sant Bernarts Rosenkrantz* lässt sich im gegebenen Rahmen nicht leisten. Im Anschluss an die vorangehenden Ausführungen seien jedoch drei durchgängige Tendenzen genannt, die Mosers Transformationsleistung im Vergleich zu Brants *Crinale*-Adaptation konkretisieren.

Wie weiter oben bereits dargelegt, weichen zahlreiche Strophen der Druckfassung nur geringfügig von *Sant Bernharts rosen krentzelin* ab. Sie beschränken sich darauf, einzelne Begriffe oder Syntagmen zu ergänzen oder zu ersetzen. Manche dieser Eingriffe dienen der Angleichung an den lateinischen Text. In anderen aber gelangt ein Intensivierungs- und Überbietungsbestreben zum Ausdruck, welches Mosers Fassung in ein Konkurrenzverhältnis zu ihrem Referenztext setzt.²¹² Nur wenige Beispiele seien hier aufgeführt: In Strophe 7, Vers 1 wird Maria in Brants Adaptation mit den Worten begrüßt: *Aue mütter Salomonis*. Dies entspricht dem lateinischen Prätext (*Ave mater Salomonis*). Die Druckfassung fügt den Herrschaftsstatus Salomos hinzu: *Aue müter künig salomons*. Zentrales Thema der fünfzehnten Strophe ist Marias Unberührtheit vom Joch Evas, unter Schmerzen gebären zu müssen. In freier Aneignung seiner Vorlage formuliert Brant im letzten Vers, dass Maria ihren Sohn *durch gottes krafft* zur Welt gebracht habe. Moser übernimmt den Wortlaut der gesamten Strophe weitestgehend, verstärkt aber im letzten Vers das Moment des Außeralltäglichen: Die Geburt Christi sei *durch gotts wunder krafft* erfolgt (15,6). Strophe 6 stellt einen typologischen Bezug zwischen Maria und dem brennenden Dornbusch (vgl. Ex. 3,2) her. Den lateinischen Vers *Igne sacro inflammata* (6,3) setzt Brants Adaptation in eine pronominale Anrede der Gottesmutter um: *Du entflambte von gots fyre* (6,4). Die Druckfassung behält die Sprechhaltung des anrufenden ‚Ich‘ bei, betont aber die vollkommene Durchdringung Marias von Gott: *Du durchglügend von gotts fhüre* (6,4).

Die Strophen, die sich weiter vom Referenztext entfernen, entwickeln zumindest ansatzweise ein eigenes marianisches Profil. So intensiviert Mosers

²¹¹ Vgl. oben, Abschnitt 1, S. 226.

²¹² Vgl. zum Aspekt der Konkurrenz von volkssprachlichen Übertragungen marianischer Dichtung (diskutiert am Beispiel der Sequenz *Ave praeclara maris stella*) Kraß: ‚Ich gruess dich gerne‘, bes. S. 313f.

Fassung die affektive Hinwendung des anrufenden ‚Ich‘ zur Gottesmutter und hebt deren stete Gegenwart im Inneren der Gläubigen hervor. Exemplarisch sei Strophe 19 genannt, die in Hinblick auf Brants Adaptation bereits ausführlicher besprochen worden ist.²¹³ Hier lautet der Text der gedruckten *Crinale*-Fassung:

Salve süsz ist mit dir sprachen/
 Süsz vnd milt von dir betrachten.
 In dir fröid ist über fröid/
 Mit armen klarer reynikeit/
 Seliger liebe wunnsamkeit/
 Dich vmbfahen ist für leyd. (*Spiegel*-Anhang, fol. 37^v)

Abweichend von Brants Version, die in den ersten drei Versen die unpersönliche Ausdrucksweise des *Crinale* beibehält, wählt das anrufende ‚Ich‘ in Mosers Fassung bereits im Eingangsvers die vertrauliche Anrede ‚du‘. Besonders auffallend ist die eindringliche Ausgestaltung des *amplexus*-Motivs im zweiten Teil der Strophe. Auch Brants Übertragung nutzt dieses Motiv, um die größtmögliche Nähe des Gläubigen zur Gottesmutter darzustellen. Die Vollendung der geistlichen Umarmung liegt hier jedoch nicht in der Macht des Menschen. Dieser kann sich zwar in seiner Betrachtung auf Maria zubewegen, bleibt aber auf deren Beistand angewiesen: *Wer dir siesse mütter nahet / Mit syn armen dich vmbfahet / Den hast du bald sellig gmaht* (19,4–6). Mosers Fassung dagegen verzichtet auf diese Einschränkung. Vielmehr gesteht sie dem Gläubigen die Möglichkeit zu, in der meditativen Versenkung den Makel der Sünde zu überwinden. Dieser Zustand innerer ‚Reinheit‘ verschränkt sich mit der unbedingten Liebe zur Gottesmutter, die in der geistlichen Umarmung ihre Erfüllung findet. Maria ist in der Konzeption der Strophe zwar ein Hort überschwänglicher Freude; diese wird von ihr jedoch nicht mitgeteilt, sondern vom Gläubigen im *amplexus* erreicht.²¹⁴

Als zweites Beispiel sei Strophe 30 angeführt, die ebenfalls schon in Bezug auf Brants Adaptation behandelt worden ist.²¹⁵ Sie hat in Mosers Fassung folgenden Wortlaut:

Gaude dz gott ewiglich bliipt/
 By dir vnd du by im / vnd tribt

²¹³ Vgl. oben, Abschnitt 4.2, S. 248 f. Siehe außerdem Abschnitt 3, S. 235.

²¹⁴ Mosers spezifische Ausgestaltung der Strophe, die ihren Fokus auf das distanzüberwindende Potenzial der Liebe richtet, korrespondiert mit den ‚mystischen‘ Passagen im *Rosengertly*, dem vierten Text im Hauptteil des *Spiegel*-Drucks (vgl. oben, Abschnitt 5.3, S. 254). Vgl. z.B. ebd., fol. 166^v.

²¹⁵ Vgl. oben, Abschnitt 4.2, S. 247.

Froid mit dir in liebe pflicht/
 Durch in ich bitt bisz stet by mir/
 Erlücht myn hertz vnd myn begir/
 Mit dem liecht dyner ansicht. (*Spiegel-Anhang*, fol. 39^{r-v})

An der Strophe lässt sich exemplarisch aufzeigen, dass Moser während seiner Arbeit auf verschiedene Vorlagen zurückgreift, die er gegebenenfalls miteinander kombiniert und an das marianische Profil seiner eigenen Fassung angleicht. Der erste Vers und der Anfangsteil des zweiten Verses (bis zur Virgel) entsprechen dem *Crinale*: *Gaude, quia semper tecum / Deus manet et tu secum* (30,1f.). Die Passage unterstreicht die unauflösliche wechselseitige Bezogenheit von Gott und Maria. Das folgende Enjambement (V. 2f.) ist durch Brants Adaptation angeregt. Übernommen werden das Verb *trîben* und das Substantiv *vröude*, um die Dynamik und positive Beschaffenheit des Gegenseitigkeitsverhältnisses zum Ausdruck zu bringen. Das Syntagma *in liebe pflicht* intensiviert die Hinwendung Gottes zu Maria und stellt zudem eine Übersteigerung des Referenztextes dar. Die Verse 4–6 wechseln die Perspektive, indem sie sich der Beziehung zwischen Maria und dem anrufenden ‚Ich‘ zuwenden. Die Orientierung erfolgt nun wieder am lateinischen Text, der im Unterschied zu Brants Version die Präsenz Marias im Inneren des Menschen hervorhebt: *Per quem [deum] precor, ut sis mecum, / Et cor meum lustres tecum / Vultus tui lumine* (30,3–5).²¹⁶ Im Vergleich zum *Crinale* intensiviert und dynamisiert Vers 5 den Wunsch des anrufenden ‚Ich‘ nach Erleuchtung durch Maria: Denn dem emotional besetzten, aber statischen Begriff ‚Herz‘ wird die ‚Begierde‘ als Ausdruck für das intentionale Streben des Menschen zur Seite gestellt. Diese Amplifikation dürfte durch eine dritte Vorlage neben dem lateinischen Text und Brants Übertragung angeregt worden sein: In der *Crinale*-Adaptation Heinrich Laufenbergs lautet der entsprechende Vers: *erlüht min hercz, daz ist min gir* (30,4).²¹⁷ Verschiedentlich finden sich in *Sant Bernarts Rosenkrantz* Anklänge an Laufenbergs Text, die darauf schließen lassen, dass dessen Lieder in der Basler Kartause bekannt waren.²¹⁸

216 Brant versteht das lateinische Verb *lustrare* nicht im Sinne von ‚beleuchten‘, sondern von ‚besichtigen/betrachten‘. Seine Übertragung fokussiert die durch Maria zu überstrahlende Sündhaftigkeit des Menschen, durch die trotz der Intimisierungstendenz (vgl. oben, Abschnitt 4.2, S. 247f.) immer ein Moment der Distanz zur Gottesmutter erhalten bleibt: *Durch den [got] bitt ich dich jungfrowen / Wellst myn blyndes hertz beschowen / Mit dins angesiehtes glantz* (30,4–6).

217 Wackernagel 2, S. 551. Zum gesamten Liedtext siehe ebd., S. 550–553, Nr. 727.

218 Siehe zur Verbreitung, sozialen Verortung und Rezeption von Heinrichs Liedern Nemes, S. 81–88. Vgl. außerdem Wachinger, S. 331–336 (zum Aufbau der 1870 verbrannten Liederhandschrift B 121 4^o, die auch die *Crinale*-Adaptation enthielt). Dass Sebastian Brants Übertragung der Sequenz *Ave praeclara maris stella* Anleihen bei Heinrich nimmt, ist seit Brinkmanns grundle-

Neben den durchgängigen Tendenzen eines Intensivierungs- und Überbietungsstrebens im Vergleich zu Brants *Crinale*-Übertragung sowie der ansatzweisen Profilierung eines eigenen Marienbildes sei noch eine dritte Tendenz der gedruckten Fassung benannt, die in jenen Strophen greifbar wird, die keine oder kaum Berührungen mit Brants Version aufweisen²¹⁹ und sich zugleich vom lateinischen Text entfernen. In diesen Strophen tritt – in unterschiedlicher Ausprägung – ein poetisches Emanzipationsbestreben zutage, welches sich sowohl auf die lateinische Vorlage als auch auf Brants Adaptation bezieht, und Mosers vorrangiges Äquivalenzkriterium der möglichst wortgenauen Orientierung am Ausgangstext ganz oder weitestgehend außer Kraft setzt. Diese Strophen zeugen von einer Lust an der freien poetischen Gestaltung, die sich Bahn bricht, ohne von Mosers monastischer Haltung in die Schranken gewiesen zu werden.

6 Fazit

Aus moderner Perspektive mag man Mosers schrittweise Aneignung von Sebastian Brants *Crinale*-Übertragung für moralisch unlauter²²⁰ und *Sant Bernarts Rosenkrantz* für ästhetisch minderwertig halten.²²¹ Zudem könnte man dazu geneigt sein, Mosers Vorgehen als skurrilen Einzelfall abzutun.

Tatsächlich jedoch spiegelt sich in Mosers *Crinale*-Adaptation ein kultureller Konflikt wider, der im fünfzehnten Jahrhundert auf verschiedenen Ebenen ausgetragen wird. Es geht um die stets von neuem auszuhandelnde Problematik, wie sich monastisches Demutsideal und humanistischer Selbstdarstellungsanspruch miteinander vereinbaren lassen. Verschärft stellt sich diese Frage innerhalb der Ordensreformbewegungen, die auf zahlreiche Gelehrte wie ein Magnet wirkten,²²² obgleich sie zur Regeltreue verpflichteten und mit Nachdruck die Einhaltung der klösterlichen Grundtugenden Demut und Gehorsam forderten. Dem „Spannungsfeld, das sich zwischen ‚Demut‘ und Bildung auftut“, widmen sich zum Beispiel die Schriften des Melker Priors Johannes Schlitpacher.²²³

gendem Beitrag bekannt. Vgl. ebd., S. 26–28. Siehe auch Knappe, S. 318f.; Kraß: ‚Ich gruess dich gerne‘, S. 311f.; Nemes, S. 85f.; Rothenberger, S. 268–291, bes. S. 285f.

219 Vgl. oben, S. 264.

220 Eine negative Reaktion Brants ist allerdings nicht überliefert.

221 So konstatiert Appelhans, S. 40, dass jeder künstlerische Anspruch der Übertragung an „der bescheidenen Sprachkraft und dem mangelnden Formgefühl“ ihres Schöpfers scheitere.

222 Als Beispiel genannt sei die sog. Melker Reform des Benediktinerordens, die untrennbar mit der Wiener Universität verbunden ist. Vgl. Groiss 1999, S. 150–158; Glassner 2013, S. 82–84.

223 Niederkorn-Bruck, S. 89.

Die gleiche Problematik gilt für den Kartäuserorden, dessen Selbstverständnis von dem Schlagwort geprägt war: *Cartusia numquam reformata, quia numquam deformata*.²²⁴ In Mosers unmittelbarem Lebensumfeld, der Basler Kartause, kam es zu Auseinandersetzungen, weil der Prior Jakob Louber dem berühmten Gelehrten Johannes Heynlin von Stein nach dessen Eintritt keinerlei Sonderrechte zugestehen wollte.²²⁵ Als Heynlin 1496 starb, verfasste der besonders eng mit ihm verbundene Sebastian Brant ein dreizehn elegische Distichen umfassendes Gedicht für sein Grabmal. Allerdings bestand Louber auf einem schlichten Begräbnis ohne Epitaph.²²⁶ Ungeachtet dieser Einschränkungen stand Heynlin auch nach seinem Klostereintritt im Zentrum des Basler Humanistenkreises.²²⁷ Die Kartause St. Margarethental bildete damit einen wichtigen Knotenpunkt innerhalb der ‚geistigen Region‘ des Rheingebiets, die nach Hamm durch die „symbiotische Wechselbeziehung zwischen Humanismus und Frömmigkeitstheologie“ gekennzeichnet war.²²⁸

Vor diesem Hintergrund stellt sich Mosers *Crinale*-Adaptation als Auseinandersetzung zwischen zwei einander widerstreitenden Übersetzungsprinzipien dar: Dem Kartäuser Ludwig Moser, der sich dem klösterlichen Demutsideal und damit einer wortgetreuen, nichts ‚Eigenes‘ hinzufügenden Übertragung in die Volkssprache verpflichtet fühlt, tritt in *Sant Bernarts Rosenkrantz* der Dichter Ludwig Moser entgegen, der nach eigenem poetischen Ausdruck drängt. Die Konkurrenz von monastischer und humanistischer Liedübersetzung, die sich im Vergleich von Mosers und Brants Adaptationen des Fronleichnamshymnus *Pange lingua* offenbart,²²⁹ wird so in Mosers Mariengruß hineingetragen.

Literaturverzeichnis

- Albrecht, Jörn: Invarianz, Äquivalenz, Adäquatheit. In: Übersetzungswissenschaft. Ergebnisse und Perspektiven. Fs. für Wolfram Wilss zum 65. Geburtstag. Hg. von Reiner Arntz, Gisela Thome. Tübingen 1990 (Tübinger Beiträge zur Linguistik 354), S. 71–81.
- Appelhans, Peter: Untersuchungen zur spätmittelalterlichen Mariendichtung. Die rhythmischen mittelhochdeutschen Mariengrüße. Heidelberg 1970.
- Binz, Gustav: Die deutschen Handschriften der Öffentlichen Bibliothek der Universität Basel. Bd. 1: Die Handschriften der Abteilung A. Basel 1907.

²²⁴ Vgl. Rüthing, S. 35.

²²⁵ Vgl. Wilhelmi: Humanistische Gelehrsamkeit, S. 22.

²²⁶ Vgl. ebd., S. 23f.

²²⁷ Vgl. oben, Abschnitt 2, S. 229f.

²²⁸ Hamm, S. 32. Zum Begriff der ‚geistigen Region‘ vgl. ebd., S. 8–10.

²²⁹ Vgl. oben, Abschnitt 5.5, S. 261f.

- Blüm, Hubertus Maria: Ursprung und Geschichte der Ordensstatuten der Kartäuser. In: Die Kartäuser. Der Orden der schweigenden Mönche. Hg. von Marijan Zadnikar in Verbindung mit Adam Wienand. Köln 1983, S. 38–49.
- Brant, Sebastian: Das Narrenschiff. Studienausgabe. Mit allen 114 Holzschnitten des Drucks Basel 1494. Hg. von Joachim Knape. Stuttgart 2005 (Reclams Universal-Bibliothek 18333).
- Brant, Sebastian: Kleine Texte. Hg. von Thomas Wilhelmi. Bd. 1.1. Stuttgart – Bad Cannstatt 1998 (Arbeiten und Editionen zur Mittleren Deutschen Literatur, N. F. 3.1.1).
- Brant, Sebastian: Kleine Texte. Hg. von Thomas Wilhelmi. Bd. 1.2. Stuttgart – Bad Cannstatt 1998 (Arbeiten und Editionen zur Mittleren Deutschen Literatur, N. F. 3.1.2).
- Brant, Sebastian: Kleine Texte. Noten zur Edition von Thomas Wilhelmi. Bd. 2. Stuttgart – Bad Cannstatt 1998 (Arbeiten und Editionen zur Mittleren Deutschen Literatur, N. F. 3.2).
- Brinkmann, Henning: *Ave praeclara maris stella* in deutscher Wiedergabe. Zur Geschichte einer Rezeption. In: Studien zur deutschen Literatur und Sprache des Mittelalters. Fs. für Hugo Moser zum 65. Geburtstag. Hg. von Werner Besch u. a. Berlin 1974, S. 8–30.
- Bumke, Joachim: Die vier Fassungen der ‚Nibelungenklage‘: Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert. Berlin, New York 1996 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, N. F. 8).
- Burckhardt, Max: Bibliotheksaufbau, Bücherbesitz und Leserschaft im spätmittelalterlichen Basel. In: Studien zum städtischen Bildungswesen des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit. Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1978 bis 1981. Hg. von Bernd Moeller, Hans Patze, Karl Stackmann. Redigiert von Ludger Grenzmann. Göttingen 1983 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-Historische Klasse, Dritte Folge 137), S. 33–52.
- Burckhardt, Max: Die Inkunabeln aus der Bibliothek des Johannes de Lapide. In: Für Christoph Vischer, Direktor der Basler Universitätsbibliothek 1959–1973. Von seinen Mitarbeitern. Basel 1973, S. 15–75.
- Der ewigen wiszheit betbüchlin. Basel: Jakob von Pforzheim für Marx Werdemüller von Zürich, 1518. <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10997563-5> (11. September 2019).
- Die Amerbachkorrespondenz. Im Auftrag der Kommission für die Öffentliche Bibliothek der Universität Basel bearb. und hg. von Alfred Hartmann. Bd. 1: Die Briefe aus der Zeit Johann Amerbachs 1481–1513. Basel 1942.
- Die Chroniken des Karthäuser Klosters in Klein-Basel. 1401–1532. II. *Continuatio chronicorum Carthusiae* in Basilea minori, auctore fratre Georgio Carpentarii de Brugg, eiusdem domus monacho professo. 1480–1526. In: Basler Chroniken. Hg. von der Historischen Gesellschaft in Basel. Bd. 1. Hg. von Wilhelm Vischer und Alfred Stern unter Mitwirkung von Moriz Heyne. Leipzig 1872, S. 307–356.
- Gilomen-Schenkel, Elsanne: Basel, St. Margarethental. In: Les Chartreux en Suisse. Hg. von Bernard Andenmatten. Basel 2006 (Helvetia Sacra III: Les Ordres suivant la Règle de Saint-Benoît 4), S. 57–86.
- Gilomen-Schenkel, Elsanne: Bücher von Jakob Louber und Johannes Amerbach für die Bibliothek der Basler Kartause. In: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 108 (2008), S. 13–37.
- Gilomen-Schenkel, Elsanne: Die Kartause in Basel – Porträt eines städtischen Klosters. In: Kloster und Stadt am südlichen Oberrhein im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Hg. von Heinz Krieg. Schopfheim 2011 (Das Markgräflerland 2011,2), S. 140–153.

- Glassner, Christine: Stift Melk und die Melker Reform im 15. Jahrhundert. In: Die benediktinische Klosterreform im 15. Jahrhundert. Hg. von Franz Xaver Bischof, Martin Thurner. Berlin 2013 (Veröffentlichungen des Grabmann-Institutes zur Erforschung der mittelalterlichen Theologie und Philosophie 56), S. 75–91.
- Groiss, Albert: Spätmittelalterliche Lebensformen der Benediktiner von der Melker Observanz vor dem Hintergrund ihrer Bräuche. Ein darstellender Kommentar zum Caeremoniale Mellicense des Jahres 1460. Münster 1999 (Beiträge zur Geschichte des alten Mönchtums und des Benediktinertums 46).
- Günthart, Romy: Deutschsprachige Literatur im frühen Basler Buchdruck (ca. 1470–1510). Münster u. a. 2007 (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit 11).
- Haeller, Walther-Hugo: Studien zu Ludwig Moser, Kartäuser-Mönch in Basel. Freiburg/Schweiz 1967.
- Halporn, Barbara: The Carthusian Library at Basel. In: *The Library Quarterly* 54,3 (1984), S. 223–244.
- Hamm, Berndt: Der Oberrhein als geistige Region von 1450 bis 1520. In: Basel als Zentrum des geistigen Austauschs in der frühen Reformationszeit. Hg. von Christine Christ-von Wedel, Sven Grosse, Berndt Hamm. Tübingen 2014, S. 3–50.
- Heinz, Andreas: Art. ‚Rosenkranz. I. Begriff. III. Historisch.‘ In: *LThK* 8 (1999), Sp. 1302 (I.), Sp. 1303–1305 (III.).
- Henkel, Nikolaus: Zu Text und Melodie von Brants ‚Rosarium‘. Überlieferung und Textgebrauch. In: Sebastien Brant: son époque et la ‚Nef des Fols‘. Actes du colloque international, Strasbourg 10./11. 3. 1994. Straßburg 1995 (Collection Recherches Germaniques 5), S. 173–187.
- Honemann, Volker: Deutsche Literatur in der Laienbibliothek der Basler Kartause 1480–1520. Habil. masch. Berlin 1982.
- Jacobus van Gruytrode: *Speculum aureum animae peccatricis*, deutsch, etc. Übers. Ludwig Moser. Basel: [Johannes Amerbach], 1497. Digitalisate (Hauptteil und Anhang): <https://doi.org/10.3931/e-rara-16322> (9. September 2019); <https://doi.org/10.3931/e-rara-15157> (9. September 2019).
- Janota, Johannes: Studien zu Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter. München 1968 (MTU 23).
- Kleineidam, Erich: Die Spiritualität der Kartäuser im Spiegel der Erfurter Kartäuser-Bibliothek. In: Die Kartäuser. Der Orden der schweigenden Mönche. Hg. von Marijan Zadnikar in Verbindung mit Adam Wienand. Köln 1983, S. 185–202.
- Klinkhammer, Karl Joseph: Adolf von Essen und seine Werke. Der Rosenkranz in der geschichtlichen Situation seiner Entstehung und in seinem bleibenden Anliegen. Eine Quellenforschung. Frankfurt a. M. 1972 (Frankfurter Theologische Studien 13).
- Knape, Joachim: Sebastian Brant als Lieddichter. In: Lied im deutschen Mittelalter. Überlieferung, Typen, Gebrauch. Chiemsee-Colloquium 1991. Hg. von Cyril Edwards, Ernst Hellgardt, Norbert H. Ott. Tübingen 1996, S. 309–333.
- Kraß, Andreas: ‚Ave maris stella‘ und ‚Ave praeclara maris stella‘ in einem deutschen Mariengebetsbuch. In: *ZfdA* 140 (2011), S. 190–199.
- Kraß, Andreas: ‚Ich gruess dich gerne‘. Aspekte historischer Intertextualität am Beispiel von gereimten Übersetzungen der Mariensequenz ‚Ave praeclara maris stella‘ in Mittelalter und Früher Neuzeit. In: Grundlagen, Forschungen, Editionen und Materialien zur deutschen Literatur und Sprache des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Hg. von Rudolf

- Bentzinger, Ulrich-Dieter Oppitz, Jürgen Wolf. Stuttgart 2013 (ZfdA, Beiheft 18), S. 301–314.
- Kraß, Andreas: Spielräume mittelalterlichen Übersetzens. Zu Bearbeitungen der Mariensequenz *Stabat mater dolorosa*. In: Übersetzen im Mittelalter. Cambridger Kolloquium 1994. Hg. von Joachim Heinze, L. Peter Johnson, Gisela Vollmann-Profe. Berlin 1996 (Wolfram-Studien 14), S. 87–108.
- Kraume, Herbert: Art. ‚Moser, Ludwig‘. In: VL² 6 (1987), Sp. 705–710.
- Lentes, Thomas: Bildertotale des Heils. Himmlischer Rosenkranz und Gregorsmesse. In: Der Rosenkranz. Andacht, Geschichte, Kunst. Hg. von Urs-Beat Frei, Fredy Bühler. Bern 2003, S. 68–87.
- Marie Spiegel Sant Bonaventure (Speculum marie). Übers. Ludwig Moser. 2 Bde. Basel: Michael Furter, 1506 und 1507.
- Matter, Stefan: Mittelhochdeutsche Tagzeitentexte im Spannungsfeld von Liturgie und Privatandacht. Zu Formen des Laienstundengebets im deutschsprachigen Mittelalter. In: Lehren, Lernen und Bilden in der deutschen Literatur des Mittelalters. XXIII. Anglo-German Colloquium, Nottingham 2013. Hg. von Henrike Lähnemann, Nicola McLelland, Nine Miedema. Tübingen 2017, S. 171–184.
- Nemes, Balázs J.: Das lyrische Œuvre von Heinrich Laufenberg in der Überlieferung des 15. Jahrhunderts: Untersuchungen und Editionen. Stuttgart 2015.
- Niederhorn-Bruck, Meta: Amt, Lehramt, Charisma. Die Bedeutung von *prudentia, discretio* und Norm zur Zeit der Ersten Melker Reform. In: Between Creativity and Norm-Making. Tensions in the Later Middle Ages and the Early Modern Era. Hg. von Sigrid Müller, Cornelia Schweiger. Leiden, Boston 2013 (Studies in Medieval and Reformation Traditions 165), S. 77–101.
- Rajewski, Sister Mary Alvarita: Sebastian Brant. Studies in Religious Aspects of His Life and Works with Special Reference to the *Varia Carmina*. Washington, D. C. 1944 (The Catholic University of America: Studies in German 20).
- Richardson, Nicholas: Prudentius' Hymns for Hours and Seasons. *Liber Cathemerinon*. London, New York 2016 (Routledge Later Latin Poetry).
- Rothenberger, Eva: ‚Ave praeclara maris stella‘. Poetische und liturgische Transformationen der Mariensequenz im deutschen Mittelalter. Berlin, Boston 2019 (Liturgie und Volkssprache 2).
- Ruh, Kurt: Bonaventura deutsch. Ein Beitrag zur deutschen Franziskaner-Mystik und -Scholastik. Bern 1956 (Bibliotheca Germanica 7).
- Ruh, Kurt: ‚Der goldene Spiegel der armen sündigen Seele‘. In: VL² 3 (1981), Sp. 91f.
- Rüthing, Heinrich: Die Kartäuser und die spätmittelalterlichen Ordensreformen. In: Reformbemühungen und Observanzbestrebungen im spätmittelalterlichen Ordenswesen. Hg. von Kaspar Elm (Berliner Historische Studien 14; Ordensstudien VI), S. 35–58.
- Schmidt, Karl: Einige deutsche Gedichte von Sebastian Brant. In: Alsatia. Neue Beiträge zur elsässischen Landes-, Rechts- und Sittengeschichte, Sage, Sprache und Literatur. 1873–1874. Hg. von August Stöber. Colmar 1875, S. 43–60.
- Sexauer, Wolfram D.: Frühneuhochdeutsche Schriften in Kartäuserbibliotheken. Untersuchungen zur Pflege der volkssprachlichen Literatur in Kartäuserklöstern des oberdeutschen Raums bis zum Einsetzen der Reformation. Frankfurt a. M. 1978 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Literatur und Germanistik 247).

- Statuta ordinis cartusienensis a domno Guigone priore cartusie edita. Basel: Johannes Amerbach, 1510. [http://data.onb.ac.at/rep/1083172 A](http://data.onb.ac.at/rep/1083172_A) (11. September 2019).
- Stiegler, Roland: Die Renaissance eines Heiligen. Sebastian Brant und Onuphrius eremita. Wiesbaden 2001 (Gratia. Bamberger Schriften zur Renaissanceforschung 37).
- The Hymns of Prudentius. Translated by R. Martin Pope. London 1905. <https://www.gutenberg.org/files/14959/14959-h/14959-h.htm> (20. September 2019).
- von Scarpatetti, Beat Matthias: Katalog der datierten Handschriften in der Schweiz in lateinischer Schrift vom Anfang des Mittelalters bis 1550. Die Handschriften der Bibliotheken von Aarau, Appenzell und Basel. Bd. 1: Text. Dietikon–Zürich 1977.
- Wachinger, Burghart: Notizen zu den Liedern Heinrich Laufenbergs. In: Ders.: Lieder und Liederbücher. Gesammelte Aufsätze zur mittelhochdeutschen Lyrik. Berlin, New York 2011, S. 329–361.
- Wegener, Lydia, Franziska Lallinger, Arrate Cano Martín-Lara: Transformation und Destruktion. Formen der volkssprachlichen Aneignung des *Salve regina* im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert. In: Maria in Hymnus und Sequenz. Interdisziplinäre mediävistische Perspektiven. Hg. von Eva Rothenberger, Lydia Wegener. Berlin, Boston 2017 (Liturgie und Volkssprache 1), S. 395–450.
- Wilhelmi, Thomas: Humanistische Gelehrsamkeit im Umkreis der Basler Kartause. In: Bücher, Bibliotheken und Schriftkultur der Kartäuser. Festgabe zum 65. Geburtstag von Edward Potkowski. Hg. von Sönke Lorenz. Stuttgart 2002 (Contubernium 59), S. 21–27.
- Worstbrock, Franz Josef: Art. „Konrad von Haimburg (von Gaming, Conradus Gemnicensis)“. In: VL² 5 (1985), Sp. 182–189.

Matthias Standke

Autorschaft im frühen Druckhymnar

Zum Selbstverständnis von Petrus Tritonius und Leonhard Kethner

Das Hymnar kann als kompilierende Textgattung der geistlichen Lyrik verstanden werden, das einen klaren Bezug zur Liturgie aufweist bzw. in seiner lateinischen Ursprungsform ein wesentlicher Träger liturgischer Texte ist. Die volkssprachliche Ausformung des Hymnars setzt, bezogen auf den deutschsprachigen Raum, nachweislich im neunten Jahrhundert mit den *Murbacher Hymnen* und ihrem *Reichenauer Anhang* ein. Von dieser Interlinearversion bis zu den in meinem Beitrag im Mittelpunkt stehenden frühen Druckhymnaren ist es freilich ein weiter und verschlungener Weg, den Burghart Wachinger und Johannes Janota grundlegend skizziert haben. In ihrem gemeinsamen Verfasserlexikonartikel zu ‚Hymnaren und Hymnenauslegungen in deutscher Sprache‘ aus dem Jahr 1983 benennen sie erstens „[z]weisprachige Hymnare“, zweitens „[r]ein deutsche Prosahymnare“, drittens Vers- oder Reimhymnare wie die sogenannten *Tegernseer Hymnen*, viertens das Druckhymnar von Sigmundslust sowie fünftens „umfangreiche Nester [...] von Hymnen“.¹ Gleichzeitig verweisen sie auf ein bis heute bestehendes Defizit, nämlich die „systematische Erfassung und Erschließung“ dieser kompilierenden Textgattung, die zu „eine[r] weitere[n] Typisierung wie [zu] eine[r] genauere[n] Klärung der Gebrauchsfunktion“ beitrüge.²

Ich erwähne dies, um meine Überlegungen in zweierlei Hinsicht abzusichern. Um Fragen nach der Autorschaft im frühen Druckhymnar zu beantworten, ist es nämlich erstens nicht nur wichtig den Komplex von Autorschaft im Feld der Übersetzer- und Kompilatorentätigkeit zu untersuchen und zu definieren, sondern zweitens auch die angesprochene problematische Gattungstypologie des Hymnars zu berücksichtigen. Insofern im Folgenden zwei konkrete und zudem bereits frühneuzeitliche Werke und deren Verfasser analysiert werden, können die Antworten auf die aufgezeigten Probleme nur als tentativer Ansatz zu einer Lösung verstanden werden. Im Mittelpunkt meiner Analysen stehen zwei Druckhymnare, die bereits in ihren Titeln einen Hinweis auf die wesentliche Arbeit bzw. das Selbstverständnis ihrer Verfasser liefern, gemeint ist das Verb *verteutschen*.³

1 Janota, Wachinger, Sp. 338 – 346.

2 Ebd.

3 Eine reflektierte Verwendung des Verbs *verteutschen* im Kontext von Übersetzungen wird in der Forschung vor allem mit Blick auf die sogenannte Wiener Übersetzungsschule diskutiert, eine

Auf dem Titelblatt des sogenannten *Hymnarius von Sigmundslust*,⁴ der am Sankt Andreasabend, dem 30. November 1524, in der Tiroler Offizin zu Schwaz von Joseph Piernsieder gedruckt und von Georg Stöckl verlegt wurde, heißt es: *Hymnarius: durch das ganntz Jar verteutsch / nach gewondlicher weyß vnnd Art zw syngen / so yedlicher Hymnus / Gemacht ist. Got zu Lob / eer / vnd preyß. Vnnd vnns Christen zu trost.* Der Sigmundsluster *Hymnarius* erschien im selben Jahr wie Martin Luthers berühmtes *Erfurter Enchiridion*. Damit ist er vermutlich das älteste gedruckte (katholische) Pendant zur im *Enchiridion* wurzelnden Tradition des protestantischen Gesangbuchs.⁵ Der Verfasser des *Hymnarius* wird in keiner der heute noch erhaltenen sechs Exemplare der ersten und wohl einzigen Auflage des Werkes genannt. Die Forschung konnte aber die Autorschaft von Petrus Tritonius plausibilisieren.⁶ Demgegenüber benennt das Titelblatt des zweiten, hier besprochenen Druckhymnars seinen Verfasser: *Die Hymni / oder geistlichen Lobgeseng / wie man die in der Cystertienserorden durchs gantz Jar singet. Mit hohem vleis verteuschet / durch Leonhardum Kethnerum. Anno 1555.*⁷ Kethners *Zisterzienserhymnar* wurde erst nach seinem Tod gedruckt. Anscheinend erfolgte der Auftrag zeitgleich bei zwei Nürnberger Druckern, Georg Merckel und Valentin Geyßler. Heute sind je drei Exemplare des bei Merckel im kleinen Oktavformat und bei Geyßler im Oktavformat gedruckten Hymnars bekannt.

Die Titeleien der beiden hier untersuchten Druckhymnare verweisen auf einen Gebrauchskontext, der der Liturgie, jedenfalls einer bestimmten, ordensinternen Liturgie nahesteht. Beide Titelblätter stellen sich zudem mehr oder weniger direkt in eine gattungsspezifische Tradition. Und beide Titel zeichnet das Verb *verteutschen* aus. Doch wie liturgienah sind diese Drucke? Welche Gattungs-

ausführliche Begriffsgeschichte fehlt allerdings bis heute. Siehe zum Aufkommen der reflektierten Verwendung im letzten Viertel des vierzehnten Jahrhunderts Kraß: Spielräume mittelalterlichen Übersetzens, hier S. 107 vor allem Anm. 46 f.

⁴ Für die Analysen wurde das Exemplar: München, BSB, Res./Liturg. 622 g verwendet. Einsehbar unter http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00028703/image_1 (24. Oktober 2018) und im Berliner Repertorium (ID: 9032) unter <http://opus.ub.hu-berlin.de/repertorium/id/9032> (24. Oktober 2018).

⁵ Das *Erfurter Enchiridion* wird zusammen mit zwei ebenfalls 1524 gedruckten Werken als Vorläufer des protestantischen Gesangbuchs angesehen, dem *Geistlichen Gesangbüchlein* von Johann Walter und dem sogenannten *Achtliederbuch*. Siehe zur Geschichte des protestantischen Gesangbuchs einleitend Möller, S. 69–75. Zur Bezeichnung des *Hymnarius* als ältestes katholisches Gesangbuch siehe zuerst Schönherr, S. 199–202 und Lipphardt, hier S. 114.

⁶ Siehe dazu die skizzierte Forschungsdebatte bei Glöckner, hier S. 54.

⁷ Für die Analysen wurde das Exemplar: Augsburg, Universitätsbibliothek, 02/XIII.10.8.178 verwendet. Das Werk wurde digitalisiert und kann kostenpflichtig beim Harald Fischer Verlag unter http://www.fischer-download.de/?Ident=390_1555a (17. August 2018) eingesehen werden.

merkmale lassen sich konkret finden? Und welche Leistungen und Ansprüche sind mit dem Verb *verteutschen* konkret verbunden?

Begriffsklärungen

Vor der Beantwortung dieser Fragen steht eine kurze aber notwendige Verortung der verwendeten Begriffe bzw. theoretischen Ansätze und zwar sowohl im Hinblick auf die Gattung des Hymnar, als auch für das weite Feld der Autorschaft. Ausgehend von biographischen Fragen, die häufig der Stilisierung einzelner Autorinnen und Autoren dienen, über Fragen der Stilistik oder allgemeiner zur Rhetorik, die meist einem ästhetischen Ideal verpflichtet waren, stellte man zunehmend Fragen nach den institutionellen, medialen und kultursoziologischen Bedingungen von Autorschaft, ebenso wie Fragen zum jeweiligen poetologischen Anspruch und Verständnis. Besonders fruchtbar erscheinen die Forschungen im Bereich der Mediävistik, insofern diese mit zwei Kulturtypen konfrontiert ist, die Autorschaft maßgeblich prägen und bedingen, nämlich Oralität und Literalität. Ohne erneut die Diskussionen der New Philology vorzutragen, beschränke ich mich darauf das komplexe Spannungsfeld von Autorschaft und Überlieferung zu benennen. Die philologische Auseinandersetzung mit dieser Problematik hat sicherlich nicht zum ‚Tod des Autors‘ oder zu einer Aufweichung des Autorschaftsbegriffs geführt, wie sie Werner Schröder unterstellte.⁸ Viel eher hat sie dazu beigetragen „emphatische[] Autorschaftskonzept[e] der Neuzeit“ nicht auf das Mittelalter und die Frühe Neuzeit zu übertragen, sondern eigenständige Konzepte und Autorentypen zu entwickeln.⁹ Seither steht der Verfasser im Mittelpunkt, der – wie Jan-Dirk Müller anmerkt – „sein Produkt nur eine kurze Wegstrecke lang kontrollieren [kann], dann ist er auf andere angewiesen (wie Schreiber, Illustratoren, Bearbeiter, Vortragende), deren Arbeit seinem Zugriff entzogen ist.“¹⁰ Was Müller vor allem für die Autorschaft innerhalb handschriftlicher Überlieferungskontexte formuliert hat, gilt in ähnlicher Weise – das zeigen unter anderem die Untersuchungen Thomas Kaufmanns zum (vor)reformatorischen Buchdruck – auch für die Autorschaft im frühen Buchdruck.¹¹ In diesem Kontext ist Autorschaft in einem Akteursnetz aus Verfasser, Setzer, Lektor, Drucker und Verleger angesiedelt.

⁸ Schröder, S. 172f.

⁹ Müller, S. 158.

¹⁰ Vgl. Ebd.

¹¹ Siehe dafür exemplarisch Kaufmann: Umbrüche, S. 25–39. Sowie die ausführlichere Studie des letzten Jahres Kaufmann: Die Mitte der Reformation, S. 124–175.

Neben diesen eher allgemeinen Aspekten von Autorschaft kommen für die volkssprachlichen Druckhymnare zwei spezifische hinzu. Erstens der Umstand, dass es sich bei beiden Hymnaren im weitesten Sinne um Übersetzungswerke handelt, es also im Geiste Genettes um Autorschaft auf zweiter, wenn nicht sogar dritter Stufe geht.¹² Zweitens der Umstand, dass Hymnare kompilatorische Werke sind, also auch unter diesem Aspekt eine Autorschaft auf zweiter Stufe vorliegt. Dass die Modelle der Intertextualität bzw. der Transtextualität letztlich zu einer Erneuerung des Autorschaftsbegriffs geführt haben, hat in der theoretischen Debatte vor allem Matías Martínez gezeigt. Indem er Autorschaft vor dem Hintergrund ihrer genuinen Funktionen analysiert, nämlich die ‚textuelle Urheber-schaft‘ und das ‚konzeptuelle Schöpfertum‘, offenbart er, dass diese „Funktionen in der Regel in einer Person zusammenfallen“, dass sie sich aber auch „auf verschiedene Personen verteilen [können]“.¹³ Damit stellt Martínez der Urheberschaft die konzeptuelle Autorschaft als gleichwertiges Autorschaftsmodell gegenüber. Für dieses Modell hält er fest, dass es „sozusagen aus einem Akt der Taufe [be-steht], die einem gegebenen Objekt eine neue, ästhetische Identität verleiht.“¹⁴ Die konzeptuelle Autorschaft eignet sich insoweit als potentielle Analysekat-egorie und zwar sowohl für kompilatorische, als auch für translatorische Werke. Beiden Werktypen geht nämlich ein Archetext voraus, der in der konzeptuellen Bearbeitung – jenem pathetisch umschriebenen ‚Akt der Taufe‘ – durch einen Kompilator oder Übersetzer zu neuer Ausformung – sprich ‚ästhetischer Identi-tät‘ – gelangt. Um die jeweilige konzeptuelle Autorschaft genauer zu fassen, müssen die kompilatorischen bzw. translatorischen Eigenheiten eines Werkes offengelegt werden. Für die volkssprachlichen Druckhymnare heißt das, dass neben den Angaben in Kolophonen und anderen Paratexten einerseits die Hymnenauswahl und Zusammenstellung und andererseits die gewählte Über-setzungsform analysiert werden muss. Also ob es sich um ein Vers- oder Prosa-hymnar bzw. ob es sich um eine sogenannte Hymnenauslegung oder gar eine Mischform handelt.

Die Fragen bezüglich der konkreten Kompilation und Übersetzung eines Hymnars erscheinen mir zudem hilfreich für die noch zu entwerfende Gattungs-typologie der volkssprachlichen Hymnare. Während Helmut Gneuss in seiner bis heute maßgeblichen Studie zu den Hymnaren im englischen Sprachraum die Grundlage für eine Klassifizierung von Hymnaren an Hand ihrer inhaltlichen

¹² Genette entwickelt die Idee und sein Instrumentarium in zwei Werken: Genette: Palimpseste, S. 14–18 und ders.: Paratexte, S. 9–22.

¹³ Vgl. Martínez, S. 474.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 474–475.

Zusammenstellung geliefert hat,¹⁵ haben Burghart Wachinger und Johannes Janota einen ersten Verweis auf die möglichen Übersetzungsformen von Hymnaren geliefert.¹⁶ Eine Typologie der volkssprachlichen Hymnare müsste allerdings beide Aspekte berücksichtigen. Ein doppelter Zugriff erlaubt nämlich, die oftmals fließenden Übergänge von Hymnaren und bloßen ‚Nestern‘ von Hymnen zu unterscheiden. Zugleich lassen sich mögliche eigenständige Kompilationen in der Volkssprache besser beobachten, die sogar zu einer erweiterten Typisierung der Hymnare führen können. In diesem Kontext werden die Tendenzen der mittelalterlichen Übersetzungspraktiken lateinischer Hymnare offenbart, die zwischen strenger Nachahmung (selbst der Rhythmik) und gänzlicher Neuschöpfung einzelner Hymnen changieren. Grundsätzlich ist dabei von wechselseitigen Dynamiken auszugehen, im Hinblick auf die angestrebte Liturgizität volkssprachlicher Hymnare sowie die Rahmenbedingungen des repräsentierenden Mediums, der Handschrift oder des im Folgenden fokussierten Drucks.

Petrus Tritonius und der *Hymnarius von Sigmundslust*

Der Tiroler Peter Treibnraiff, der sich den durchaus selbstironischen Humanistennamen Petrus Tritonius Athesinus gab,¹⁷ ist wohl ein Paradebeispiel für einen talentierten Schüler, der es nicht vermochte, aus dem Schatten seines berühmten Lehrers zu treten. Selbst in der rezenten Forschung wird Petrus Tritonius lediglich im Rahmen von Aufsätzen zu Konrad Celtis genannt. Zudem scheint für die Mediävistik auch ein Schüler von Petrus Tritonius von größerem Interesse als der Lehrer zu sein, nämlich der bekannte Humanist Simon Schaidenreisser, genannt Minervius, der 1537 als erster eine deutsche Übersetzung von Homers *Odysee* verfasste. Trotz dieser für humanistische Netzwerke wichtigen Mittlerrolle, trotz der lobenden zeitgenössischen Einschätzung und trotz der am Rande der Forschung aufscheinenden positiven Urteile über Petrus Tritonius, wurde sein Wirken gerade im Kontext der Übersetzungskulturen der Frühen Neuzeit nicht berücksichtigt. Dies ist einerseits verständlich, bedenkt man, dass die Forschung vor allem die erzählenden Gattungen bzw. Sachtexte bei Fragen der Übersetzungspraktiken analysiert und Petrus Tritonius zumeist lyrische Übersetzungen anfertigte. Andererseits ist es erstaunlich, denn Petrus Tritonius schuf mit seiner durch

¹⁵ Gneuss, vor allem das Kapitel II zur Typologie.

¹⁶ Siehe Anm. 1.

¹⁷ Zu dieser Einschätzung bereits Schmid, S. 58.

Konrad Celtis angeregt, 1507 in Augsburg gedruckten *Melopoiaie*¹⁸ ein Standardlehrwerk humanistischer Metrik, das nicht nur die Form der Humanistenode prägte, sondern zugleich Einfluss auf die lyrischen Übertragungspraktiken ausübte.¹⁹

Gerade dieser Umstand – ein maßgebliches humanistisches Lehrwerk geschaffen zu haben – ist Ausgangspunkt für meine Analysen. Bereits 1970 hat Glöckner für den *Hymnarius von Sigmundslust* die humanistische Akribie notiert, mit der antike Versmaße bei der Übertragung der Hymnen umgesetzt wurden.²⁰ Glöckner gereicht dies allerdings nur bedingt zu einem wohlwollenden Urteil, denn „die metrischen und rhythmischen Formgesetze der lateinischen Hymnen werden nicht beachtet, Zäsuren und Kadenzen gehen verloren. An die Stelle tritt bloße Zählung der Silben, und die Verschlüsse erhalten Reimbindung.“²¹ Dennoch zeigt Glöckner in seiner philologischen Analyse,²² dass von den 131 Hymnen 86 Hymnen das ambrosianische Versmaß aufweisen, elf Hymnen imitieren die sapphische Strophe, neun Hymnen ahmen den trochäischen Tetrameter nach, sieben Hymnen sind dem alkäischen Elfsilbler nachempfunden, sechs Hymnen gehen auf den jambischen Trimeter zurück, drei weitere Hymnen imitieren die asklepiadeische Strophe, zwei Hymnen weisen sogar Distichen auf, sieben Hymnen mischen verschiedene antike Metren und wurden bereits im beigefügten Register des *Hymnarius* entsprechend gekennzeichnet. Ein derartiges Ergebnis sollte man nicht als bloßes Silbenzählen abtun oder, wie Wackernagel es tat, als „äußerst ungenlenk[e], [...] der Sprache wegen vielfach merkwürdig[e]“ Übersetzungsarbeit herabwürdigen.²³ Wackernagel trifft sein Urteil vor dem Hintergrund seiner Kirchenliedsammlung, die eine Teleologie darstellt, ausgehend von der „erhabenen [...] Reinheit und Einfachheit“ der lateinischen Hymnen über die „schwächlichen oder gar das Wort Gottes verläugnende[n]“ Hymnen des deutschsprachigen Mittelalters hin zu den Hymnen, die „durch M. Luther [...] zu ihrer ersten Reinheit und Einfachheit zurückgeführt“ wurden.²⁴ Aus dieser Perspektive sind die Hymnenübertragungen des *Hymnarius von Sigmundslust* ein Rückschritt. Glöckner wiederum lehnt sich stark an Wackernagels Überlegungen an, ohne auf die darin aufscheinende Ideologie einzugehen. Zusätzlich fußt seine

18 Im Folgenden wird auf das Exemplar München, BSB, Rar. 291 zurückgegriffen.

19 Zu dieser Einschätzung siehe unter anderem Burger, S. 345–346; Schmid: *Musica theorica, practica und poetica*, S. 60 f.; etwas kritischer hingegen Benz, S. 13 f.

20 Glöckner, S. 29–72.

21 Vgl. ebd., S. 36.

22 Siehe ebd., S. 37 f.

23 Wackernagel: *Bibliographie zum deutschen Kirchenlied*, S. 54, Nr. 161.

24 Vgl. Wackernagel 1, S. VII.

Analyse auf der Annahme, dass Petrus Tritonius die lateinischen Hymnenfassungen vorlagen, die die *Analecta Hymnica* aufweisen.²⁵ Die abweichenden Übersetzungen, Strophen- oder Verszusammenschlüsse bzw. Strophenkürzungen im *Hymnarius von Sigmundslust* wertet Glöckner insofern voreilig als Fehler. Was Glöckner als Fehler wertet, wird jedoch auf Varianzen der eigentlichen Vorlage beruhen, deren Existenz Glöckner paradoxerweise sogar bewusst ist und die er zudem zutreffend in der Diözese Brixen lokalisiert.²⁶ Glöckners Ergebnisse sind insoweit problematisch, allerdings kann man eines, auch mit Blick auf die weiteren Teile des Hymnars, hervorheben: der *Hymnarius* ist eine Humanistenarbeit. Dieses Urteil hieße aber, das Übersetzen des Petrus Tritonius neu zu überdenken.

Ich gehe dafür noch einmal zurück zur *Melopoiae*. Das Werk dient der Vermittlung antiker Versmaße mittels einfacher Melodien, die die Silbenquantitäten betonen und so die häufige Praxis des akzentuierenden Vortrags unterlaufen. Mit Hilfe der *Melopoiae*, die den 22 antiken Odenbeispielen bereits Werke von Konrad Celtis beordnet, kann man die Versmaße nicht nur einüben, sondern die Melodien zugleich für den quantifizierenden Vortrag anderer Liedtexte mit dem jeweils entsprechenden Metrum nutzen. Das gilt insbesondere für die Hymnen. Was die *Melopoiae* schon in ihrem Titel ankündigen, nämlich *genera carminum Heroicorum Elegiacorum Lyricorum et ecclesiasticorum hymnorum* gemäß ihren antiken Metren in quantifizierenden Melodien abzubilden, zeigt sich kurz vor dem Impressum des Werkes. Dort findet sich eine Auflistung von lateinischen Hymnen und zum Teil von Sequenzen, geordnet nach ihren Metren. Neben dem ambrosianischen Versmaß, hier *versus archilochici*, stehen dort *saphic[a] carmin[a]*, *almanic[um]*, *trochaic[um]*, *choriambici* sowie *elegiacum*. Das sind genau jene Versmaße, die Glöckner für die Lieder des *Hymnarius* benennt. Ein Blick in das Register des *Hymnarius* offenbart weitere Parallelen.²⁷ Dort wird erläutert, dass die letzte Angabe für jeden Hymnus, ein Großbuchstabe oder eine Hand, auf die jeweils gleiche *so aynerlay art Melodey* bzw. *weyß* der Texte verweisen. Die Angaben beziehen sich eindeutig auf das Versmaß der Lieder – so nimmt es auch schon Glöckner an. Die Kategorisierung entspricht der Darstellung der *Melopoiae*,

²⁵ Siehe Glöckner, S. 62 und außerdem die AH.

²⁶ Glöckner, S. 32.

²⁷ Der *Hymnarius von Sigmundslust* teilt diesen Befund übrigens mit einer Reihe von Hymnaren. Es ist allerdings – soweit ich sehe – das einzige volkssprachliche Hymnar, das eine solche metrische Aufteilung vornimmt und zudem explizit im Registervorwort erläutert. Siehe dazu etwa die lateinischen Druckhymnare von Hermann Torrentinus *Hymni et Sequentie* von 1508 (München, BSB, 4 Liturg. 642; online: http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00004751/image_1 (8. Dezember 2018)) und Jacob Wimpfeling *Hymni de tempore* von 1519 (München, BSB, 4 Liturg. 8 Beibd. 1; online: urn:nbn:de:bvb:12-bsb10164179-8 [8. Dezember 2018]).

wobei der *Hymnarius* auf Grund seines Umfangs mehr Material, also auch weitere Metren enthält bzw. sogar noch genauer differenziert. Dieses Indiz wirft ein neues Licht auf die eigentümlichen Übersetzungen des *Hymnarius*. Geht man davon aus, dass die Übersetzungen auf den antiken Metren ihrer Vorlagen basieren und dass dabei nicht der Wortakzent, sondern die antiken Quantitäten berücksichtigt wurden, dann zeigt sich eine konsequente Übersetzungsleistung, die keine Unterscheidung zwischen den Sprachen, zwischen der Betonung des Deutschen und des Lateinischen kennt. Dass Tritonius dabei sehr streng war, wird beispielsweise in seiner Übersetzung des *Pange lingua* des Thomas von Aquin deutlich. So passt Tritonius nämlich das akzentuierende Versmaß des Aquinaten wieder an das quantifizierende Versmaß des *Pange lingua* des Venantius Fortunatus an, den trochäischen Tetrameter. Der Humanist korrigiert den Scholasten in seiner Übersetzung zugunsten der spätantiken Vorlage. Diese Form des Übersetzens bzw. die sich darin widerspiegelnde Poetik des Tritonius entspricht der von Jan-Dirk Müller und Jörg Robert benannten ersten Phase ihres Vier-Phasenmodells frühneuzeitlicher Poetiken.²⁸ In ihr „wird kulturelle und historische Differenz eher überspielt, Pluralität (der Kulturen, Sprachen, Stile etc.) nicht dramatisiert, sondern harmonisiert“.²⁹ Die fehlende metrische Unterscheidung zwischen den Sprachen, die im *Hymnarius* des Tritonius aus Sicht der Neuphilologen irritierend wirkt und als Fehler gewertet wurde, ist Ausdruck eines spezifisch frühhumanistischen Übersetzungsverständnisses: Ihre „Haltung setzt eine bruch- und restlose Integrierbarkeit der konkurrierenden Sprachen und Traditionen voraus [...]“.³⁰ Anders gesagt, die humanistischen Übersetzer und Literaten der Frühen Neuzeit hatten eine holistische Auffassung vom System der Sprache, wonach es verschiedene schriftsprachliche und gesprochene Sprachen gab; die syntaktischen, grammatischen, metrischen oder poetologischen Systematiken wurden jedoch als einheitlich wahrgenommen.

Vor diesem Hintergrund könnte der *Hymnarius* einem ähnlichen Zweck wie die *Melopoiae* dienen, nämlich der Vermittlung antiker Versmaße basierend auf den Quantitäten. Neu, aber im humanistischen Sinne, wären die dafür genutzten volkssprachlichen Liedtexte. Begreift man Quantität vor allem als Silbenzahl, dann wird deutlich, dass Petrus Tritonius bei seinen Übersetzungen die antiken Metren in der Volkssprache und entgegen dem Wortakzent sangbar halten wollte.

²⁸ Siehe dazu Müller und Robert, S. 15–17.

²⁹ Vgl. ebd., S. 17f.

³⁰ Ebd., S. 18. Mit Bezug auf das Deutsche bzw. volkssprachliche Poetiken ergänzen Müller und Robert zudem, dass die Frühhumanisten für ihre Übersetzungsarbeiten annehmen, „daß sich im Bezugsfeld des *einen* poetologischen Systems Metriken, Gattungen und Diskurse nahezu bruchlos von einer Sprache in die andere verschieben lassen.“ Ebd., S. 35 (Hervorhebungen im Orig.).

Das streng durchgehaltene Silbenzählen mag sprachlich un gelenk sein, aus Sicht der Übersetzungspraxis und didaktisch ist es plausibel. Zudem könnte der didaktische Ansatz dazu geführt haben, dass der *Hymnarius* zwar über ein Notationssystem verfügt, jedoch keine Noten aufweist. Davon ausgehend, dass alle Lieder mit dem gleichen Versmaß auch mit der gleichen, die Quantitäten betonenden Melodie gesungen werden sollten, ergeben sich für die Vielzahl der Hymnen gegenüber der liturgischen Verwendung abweichende Melodien. Der Abdruck bzw. der nachträgliche Eintrag dieser auf den Quantitäten der Metren beruhenden Melodien hätte den Gebrauchswert des *Hymnarius* vermutlich deutlich geschmälert. Umgekehrt hätte der Eintrag der gebräuchlichen Melodien dem Konzept der Sangbarkeit antiker Versmaße entgegengestanden.

Verteutschen heißt im Falle des *Hymnarius von Sigmundslust*, dass die Kompilation und Translation als humanistische Arbeit erscheinen, die wohl zuallererst didaktische Interessen verfolgte. Um es noch einmal mit den Worten von Matías Martínez zu sagen: Petrus Tritonius hat durch seine Zusammenstellung und Übersetzung – jenen Akt der Taufe – einem bekannten Objekt – in diesem Fall dem sogenannten Neuen Hymnar – eine neue ästhetische Identität verliehen, eine Identität, die den Idealen eines humanistischen Übersetzers und Lehrers entspricht und die das Selbstverständnis seiner konzeptuellen Autorschaft kennzeichnet.

Leonhard Kethner und das *Zisterzienserhymnar*

Helmut Gneuss hält fest, dass im neunten und zehnten Jahrhundert „im ganzen christlichen Europa“ das Neue Hymnar aufkommt und als „umfangreicheres und im Aufbau völlig verschiedenes Hymnar“ die älteren Typen verdrängt.³¹ In Zahlen ausgedrückt: Die beiden Typen des Alten Hymnars umfassten im neunten und zehnten Jahrhundert 16 bzw. 25 Hymnen, der Typus des Neuen Hymnars umfasst in seiner ältesten erhaltenen Überlieferung aus dem späten neunten Jahrhundert bereits 38 Hymnen, und in einem Exemplar des frühen zehnten Jahrhunderts waren es schon 105 Hymnen.³² Die 131 Hymnen des *Hymnarius von Sigmundslust* entsprechen den von Gneuss aufgestellten Hymnenkatalogen des Neuen Hymnars, wie es *grosso modo* bis heute im *Brevarium Romanum* zu finden ist. Neben dem Typus des Neuen Hymnars gab es etwa innerhalb der mittelalterlichen Orden eigene Entwicklungen und Ausprägungen des Hymnars. Diese beruhen zumeist

³¹ Vgl. Gneuss, S. 41.

³² Ebd., S. 41 f.

auf differenten ordensinternen Liturgien und sind insoweit zunächst kein volkssprachliches Phänomen. Blickt man aber auf das Titelblatt des zweiten Hymnars, dann zeigt sich, dass Leonhard Kethner behauptet, eines jener Ordenshymnare *verteutscht* zu haben. Insofern ist die Vorlagenauswahl bedeutsam für die weitere Analyse, weswegen ich kurz auf die Entwicklung des *Zisterzienserhymnars* eingehe.

Während im neunten und zehnten Jahrhundert das Neue Hymnar aufkommt, wandte sich der zu Beginn des zwölften Jahrhunderts gegründete Reformorden der Zisterzienser von diesem Trend bewusst ab. Die Ordensregel legte vor allem Wert auf die Einhaltung einer strengen, klausurierten *vita contemplativa*, die gegenüber dem Benediktinerorden die Armut und schlichte Lebensweise der Mitglieder betonte. Die Schlichtheit sollte sich auch in der Liturgie widerspiegeln, und die Choralreform des Ordens setzte dafür auf die in der Mailänder Diözese gebräuchliche Liturgie, die innerhalb der mittelalterlichen Kirche bereits eine Sonderstellung innehatte. Für die Hymnare bedeutete das, dass sie einen klaren Bezug zu Ambrosius und dessen Hymnen aufwiesen. Gneuss' Rekonstruktion des *Ambrosianischen Hymnars* zeigt, dass der Kirchenvater für jede der acht Tagzeiten sowie für Ostern einen Hymnus verfasste.³³ Diese neun Hymnen wurden später um sechs weitere ergänzt und bildeten den Kern dieses Hymnars. Neben dem legitimierenden Bezug auf Ambrosius kam es den Zisterziensern auf die deutlich knappere Form ihres Hymnars an. Nach dem Abschluss ihrer Reformen, die für alle Klöster des Ordens gleichermaßen galten, umfasste das Zisterzienserhymnar 60 Hymnen. Der klare Bezug auf Ambrosius zeigte sich in der Aufnahme aller seiner Hymnen sowie 40 weiterer, die in seinem Versmaß gedichtet wurden. Außerdem nahm man 17 Melodien aus dem *Mailänder Hymnar* auf.³⁴

Vor diesem Hintergrund ist Leonhard Kethners Vorlagenwahl bereits bemerkenswert. Selbst wenn Kethner die eben nur knapp skizzierte Entstehungsgeschichte des *Zisterzienserhymnars* und den sich darin manifestierenden Reformgedanken nicht kannte, ist seine Wahl, ein ordensinternes Hymnar für einen allgemeineren Gebrauch zu übersetzen, interessant. Im Vorwort des Hymnars werden die Auswahlkriterien nicht erläutert; dort heißt es, dass der Verfasser vom Abt der Zisterzienserabtei Heilsbronn zur Übersetzung angeregt worden sei und dass besagter Abt, Friedrich Schörner, die *Kosten vnnnd Verlegung* des Drucks übernommen habe. Außerdem gibt das Vorwort einen weiteren Grund für die Übersetzung an, *damit nicht allein Ewr gnaden* [gemeint ist der Abt] *Christlich gemuet gegen Gottes wort den leuten moechte kundt werden Sonder das menigklich*

³³ Ebd., S. 13–15.

³⁴ Siehe dazu die Rekonstruktionen des Zisterzienserhymnars von Weinmann, bes. S. 5–20.

merckte vnd verstuende das auch noch in ewr gnaden Closter ein kleines heufflein der Christen vberig. Augenscheinlich entstand die Übersetzung mit dem Zweck Teile der zisterziensischen Liturgie einem breiteren, Latein unkundigen Publikum verständlich zu machen und um damit die Religiosität der Zisterzienser zu offenbaren. Dass sich die 1578 im Zuge der Reformation aufgelöste Abtei Heilsbronn³⁵ bereits 1555 mit derlei Problemen auseinandersetzen musste und dass der das Vorwort formulierende Schwager des Verfassers, Johannes von der Grün, den katholischen Glauben präferierte, zeigt sich ebenfalls im Vorwort,³⁶ das die vorherigen Argumente begründet: *Dieweil sampt die Clöster den bösen Namen haben müssen Als thue man darin nichts Dann das man dem teufel diene mit gotlosen singen, fressen, sauffen vnd andern suenden mer.* Singen, fressen, saufen – diese fast schon topische Trias findet man gleich mehrfach in Luthers reformatorischen Schriften, und auch die Aussagen, Klöster handelten *im* oder verkörperten *den* Namen des Teufels, entsprechen dem antikatholischen Zeitgeist. Leonhard Kethners Hymnar sollte anscheinend diesen Vorwürfen entgegenwirken, indem es als volkssprachliche Übersetzung des *Zisterzienserhymnars* zumindest das, was im Rahmen der Liturgie im Kloster gesungen wird, offenlegte. Die Übersetzung des Hymnars ließe sich insoweit als Transformation religiöser Wissensbestände

35 Der erwähnte Abt, Friedrich Schörner, tritt häufiger als Förderer und Forderer einer breiteren Bildung in Erscheinung, um letztlich dem sich abzeichnenden Niedergang der Abtei entgegenzuwirken. Am 15. Oktober des Jahres 1555 führt er im Rahmen einer Visitation der Schopper'schen Schule unter anderem eine neue Prüfungsform an der Schule ein, wonach nur Fragen des Abtes oder eines von ihm bestellten Vertreters als Prüfungsfragen beantwortet werden dürfen. In einem Mahnschreiben heißt es über die Schüler: „Ihre Eltern und andere günstige Herren hätten sie in die Schule gebracht und der Herr Abt und das Kloster hätten nicht geringe Kosten auf sie verwendet, um Leute zu erziehen, welche in Kirchen und weltlichen Regimenten möchten nützlich sein. Sein Gnaden (unser Abt) habe das jetzt gehaltene Examen fürnehmen lassen, weil sein Gnaden erfahren, daß der meiste Theil unter ihnen nicht bedächten, warum sie hier unterhalten werden, nichts studirten und sich so erzeugten, als ob sie allein Essens und Trinkens halben da wären, dazu Büberei treiben. Es werde wenig ehrbare Zucht bei ihnen gespürt. Wenige befleißigen sich einiger Gottesfurcht. Der Mehrtheil ganz roh und gottlos fragt weder nach Gottes Wort, noch nach dem heiligen Sakrament.“ Zitiert nach Muck, S. 479.

36 Über Leonhard Kethner ist wenig bekannt. Er selbst war Anhänger des protestantischen Glaubens, Kantor in Nürnberg und heiratete am 15. Juli 1544 die vormalige Augustineronne Barbara von der Grün. Er starb vermutlich zu Beginn der 1550er Jahre. Siehe dazu <https://www.neue-deutsche-biographie.de/pnd104150432.html> (11. Januar 2019). Er weist allerdings eine besondere Verbundenheit zur Abtei Heilsbronn und ihrem Festhalten an der katholischen Liturgie auf. So fasst er im Jahre 1545 eine (lateinische) Elegie für den neugewählten Abt Georg Greulich, die in der Nürnberger Offizin von Christoph Gutknecht erscheint, siehe <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001B79400000000> (11. Januar 2019).

verstehen.³⁷ Dieser Prozess löst bestimmte Bestände des Heilswissens heraus – Teile der ordensinternen Liturgie –, externalisiert sie für andere Nutzer, erlaubt den Nachvollzug der avisierten Heilsvermittlung und gibt sie zugleich für andere Gebrauchszusammenhänge – eine laikale Frömmigkeitspraxis – frei. All dies kann man ausgehend von der Argumentation des Vorworts dem Verfasser und seiner Übersetzung unterstellen, jedenfalls sollte man diese Aspekte genauer hinterfragen.

Tatsächlich evoziert gleich der erste Blick auf und mehr noch in das Druckhymnar eine Frage, denn alle bekannten Exemplare umfassen gerade einmal 39 Blätter. Da fast jedem Hymnus ein dreizeiliges Notationssystem vorangestellt ist, das gut die Hälfte einer Seite einnimmt, und zudem die Hymnen im Schnitt mindestens vierstrophig abgedruckt sind, fragt man sich, wie Leonhard Kethner auf so engem Raum die 60 Hymnen des Zisterzienserhymnars unterbringen konnte. Zählt man einmal die Hymnen durch, wird klar, dass Leonhard Kethner nur 37 Hymnen, also etwas mehr als 60 Prozent der Vorlage, in seiner volkssprachlichen Fassung des *Zisterzienserhymnars* abdruckt. Das wirft die Frage auf, welche Hymnen der Verfasser für sein Hymnar ausgewählt hat. Die Antwort auf diese Frage lässt einen an der Aufrichtigkeit Leonhard Kethners zweifeln, denn von den 37 Hymnen entstammen nur 34 dem *Zisterzienserhymnar*. Das heißt, drei der Hymnen entstammen nicht der angeblich verwendeten Vorlage. Kethner knüpft die drei Hymnen *Christus lux indeficiens*, *In divinis operibus* und *Veni redemptor gentium* ohne einen Hinweis in seine von einem Zisterzienserabt finanzierte Fassung eines volkssprachlichen *Zisterzienserhymnars*. Damit umfasst seine Übersetzung sogar nur 55 Prozent der Vorlage.

Man kann sich nun zu Recht fragen, ob das Ordenshymnar Kethner überhaupt als Vorlage diente. Die bisher einzigen vergleichenden Studien zu Kethners Hymnar stammen von Wilhelm Bäumker.³⁸ Im Jahr 1886 fielen diesem zwar nicht die eben aufgezeigten Differenzen im Umfang und eigentlichen Bestand eines *Zisterzienserhymnars* auf, aber seine Befunde machen deutlich, dass Leonhard Kethner wohl nur zum Teil als Übersetzer tätig war. Für sieben der siebenunddreißig Hymnen gibt Bäumker die benutzten Quellen an und man kann vermuten, dass Kethner auch für weitere Hymnen auf bestehende Übersetzungen zurückgriff. Mit Blick auf die Auswahl der Übersetzungen fällt noch ein Umstand auf. Bäumker legt nämlich in seinen Studien dar, dass fünf der sieben verwendeten Übersetzungen aus protestantischen Gesangbüchern stammen.³⁹ Für *Ad coenam*

³⁷ Zu diesem Ansatz siehe einleitend Holzem, 233–265.

³⁸ Bäumker, S. 132.

³⁹ Ebd.

agni providi nutzt Kethner die Übersetzung aus der 1524 in Alstedt erschienenen *Teutsch Evangelisch Messze*, die Thomas Müntzer anregte. Die Übersetzung von *Christe qui lux* findet sich zuerst im sogenannten *Schumann'schen Gesangbuch* von 1539. *A solis ortus cardine*, *Veni creator spiritus* sowie *Veni redemptor gentium* entstammen Martin Luthers 1524 in Erfurt publizierten *Enchiridion*. Damit greift Leonhard Kethner nicht nur auf protestantische Übersetzungen zurück, sondern entnimmt sogar im Falle des *Veni redemptor gentium* einen nicht zum Repertoire seiner Vorlage gehörenden Hymnus einem, wenn nicht ‚dem‘ protestantischen Gesangbuch. Diese Auswahl seiner Kompilation überrascht gerade mit Blick auf die anfangs aufgezeigte Argumentation des Vorworts. Insofern es dem Verfasser um die katholische Sache ging und ihm auch die reformatorischen Anfeindungen bekannt waren, erscheint die Auswahl paradox. Ein volkssprachliches Hymnar, das nur zu 55 Prozent seiner behaupteten Vorlage entspricht und dazu gedacht ist, die Liturgie der Zisterzienser sowie ihre Religiosität zu vermitteln, enthält fremde Hymnen und protestantische Übersetzungen. Ein solches Werk scheint nicht seinem selbst gestellten Anspruch zu genügen. So könnte man Leonhard Kethners Arbeit zusammenfassen.

Man könnte aber auch sagen, dass jemand, der antritt, den katholischen Glauben oder zumindest die zisterziensische Religiosität zu verteidigen, der die Schriften und die Vorwürfe des gegnerischen Lagers kennt und sie paraphrasierend in seiner Argumentation wiedergibt, dass so jemand sehr durchdacht seine Hymnenauswahl getroffen hat. Der Titel *Zisterzienserhymnar* wäre in diesem Fall Ausgangspunkt einer gut angelegten Suggestion, die die protestantischen Argumente unterläuft. Nicht nur die Hymnen der protestantischen Gesangbücher, sondern auch deren Übersetzungen und Melodien stünden bereits in einem Hymnar mit langer katholischer Tradition. Einer Tradition, die durch die Herausgeberschaft des Zisterzienserabtes von Heilsbronn untermauert wird. Ein solches Hymnar behauptet, einen Einblick in die zisterziensische Liturgie zu geben, um die protestantischen Vorwürfe zu entkräften. Die Klöster, die *den boesen Namen haben* und in denen *man dem teufel diene mit gotlosen singen, fressen und sauffen*, singen Hymnen, wie sie in protestantischen Gesangbüchern zu finden sind. Luthers Hymnenübersetzungen und die anderer Reformatoren werden rückgebunden an jene Institutionen, die der reformatorischen Kritik ausgesetzt sind. Die protestantischen Übersetzungen werden auf diese Weise eingebettet in die Liturgie der Zisterzienser, und die Reformatoren werden – etwas überspitzt formuliert – zu Kopisten katholischer Frömmigkeit. *Verteutschen* heißt im Falle des Kethner'schen Hymnars, ein volkssprachliches Druckhymnar zu kreieren, das in seiner suggerierten Form zwar nur zu etwas mehr als 50 Prozent der angeblichen Vorlage entspricht, dafür aber protestantische Liedübersetzungen einbindet und so die antikatholische Propaganda unterläuft.

Eine solche Vorgehensweise lag sicherlich im Interesse des Abtes von Heilsbronn, Friedrich Schörner.⁴⁰ Einer seiner Vorgänger, Dr. Johannes Schopper (Abt von 1529–1540), hatte nämlich 1529 noch vor der Ratifizierung der *Confessio Augustana* durch den Landesherren, den Markgrafen von Brandenburg-Ansbach-Kulmbach, Georg den Frommen, einen ungewöhnlichen Schritt zur Bewahrung der Abtei unternommen. Er führte unter strenger Beibehaltung der katholischen (zisterziensischen) Liturgie die protestantischen Lehren Luthers für seine Gemeinschaft ein.⁴¹ Das volkssprachliche Zisterzienserhymnar Leonhard Kethners trägt also vermutlich auch dieser besonderen Aufteilung von Liturgie und Lehre Rechnung, die sich zudem in der personalen Konstellation eines protestantischen Verfassers und Übersetzers, eines zisterziensischen Auftraggebers und Finanziers sowie eines katholischen Herausgebers konstituiert.

Resümee

Die Autorschaft und vor allem das Selbstverständnis der Autoren der untersuchten volkssprachlichen Druckhymnare könnte kaum unterschiedlicher sein. Einerseits steht dort der humanistische Lehrer Petrus Tritonius, der vor allem die antiken Versmaße an Hand volkssprachlicher Hymnen vermitteln möchte, und andererseits Leonhard Kethner, der reformatorische Hymnenübersetzungen in die fingierte Tradition eines volkssprachlichen Ordenshymnars einbindet.

Mit diesen Positionen sind auch die unterschiedlichen Typen des volkssprachlichen Hymnars verknüpft, die eben nur bedingt in der behaupteten Vorlage aufgehen. Die Notwendigkeit einer gattungstypologischen Untersuchung dieser kompilierten und übersetzten Texte wird schon vor dem Hintergrund der Vielzahl dieser nicht nur gedruckten Werke deutlich. Ohne auf die handschriftlichen Hymnare zurückzugreifen, ließe sich etwa das 1545 in der Kölner Offizin von Peter Quentel gedruckte Hymnar von Georg Witzel anführen.⁴² Unter dem

40 Möglich wäre natürlich ebenso, dass die Beteiligung des Abtes gar nicht vorlag und seine Erwähnung nur als ‚Markenzeichen der katholischen Sache‘ verwendet wurde. Dies zu überprüfen, ist auf Grund der schwierigen Quellenlage (etwa ein Nachweis über die Bezahlung der Drucker durch die Abtei oder eben eine andere Partei) nur schwer möglich. Die spärlichen biographischen Daten des Schwagers Kethners und Herausgebers des Hymnars, Johannes von der Grün, sowie die dargelegten Formulierungen des Vorworts erhärten meines Erachtens die aufgezeigte Lesart.

41 Siehe dazu Christine Riedl-Valder: Heilsbronn – Fränkischer „Heilsbrunnen“ und adliges Denkmal. Online: <https://www.hdbg.eu/kloster/web/index.php/pdf?id=KS0136> (11. Januar 2019).

42 Ich beziehe mich hierfür auf das Exemplar Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 17 H 67.

Titel *Hymnologium Ecclesie. Lobgesänge der Catholischen Kyrchen zur täglichen Vesperzeit / durchs gantze Jar verdeudtschet* bringt er einen weiteren, soweit ich sehe für das sechzehnte Jahrhundert häufigeren Typus des volkssprachlichen Hymnars mit etwa 65 Hymen.⁴³ Dem Druck ist eine liturgische Einführung *Ecclasiastica Liturgia. Wie sich der gemein Christen Lay der Latinischen Missen / zur besserung sein selbs/ gebrauchen künde* vorangestellt. Beides verspricht lohnenswerte Einblicke in die Typologie und Gattungsgeschichte des volkssprachlichen Hymnars, die im Rahmen dieser Studie nicht mehr geleistet werden können.

Literaturverzeichnis

- Bäumker, Wilhelm: Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen. Bd. 1. Freiburg 1886.
- Benz, Lore: Celtis, Horaz und die Musik. In: Horaz und Celtis. Hg. von Eckard Lefèvre u. a. Tübingen 2000 (NeoLatina 1), S. 13–24.
- Burger, Heinz Otto: Renaissance, Humanismus, Reformation. Berlin und Zürich 1969 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 7).
- Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt am Main 1993.
- Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt am Main 1989.
- Glöckner, Konrad: Das deutsche Hymnenbuch „Hymnarius – Sygmundslust 1524“. In: Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum 50 (1970), S. 29–72.
- Gneuss, Helmut: Hymnar und Hymnen im englischen Mittelalter. Studien zur Überlieferung, Glossierung und Übersetzung lateinischer Hymnen in England. Mit einer Textausgabe der lateinisch-altenglischen *Expositio hymnorum*. Tübingen 1968 (Buchreihe der Anglia 12).
- Holzem, Andreas: Die Wissensgesellschaft der Vormoderne. Die Transfer- und Transformationsdynamik des ‚religiösen Wissens‘. In: Die Aktualität der Vormoderne. Epochenentwürfe zwischen Alterität und Kontinuität. Hg. von Klaus Ridder, Steffen Patzold. Berlin 2013 (Europa im Mittelalter 23), 233–265.
- Janota, Johannes, Burghart Wachinger: Art. ‚Hymnare und Hymnenauslegungen in deutscher Sprache‘. In: VL² 4 (1983), Sp. 338–346.
- Kaufmann, Thomas: Umbrüche im 15. und 16. Jahrhundert. Buchdruck und Reformation. In: Umbrüche. Auslöser für Evolution und Fortschritt. Hg. von Thomas Kaufmann. Göttingen 2017, S. 25–39.
- Kaufmann, Thomas: Die Mitte der Reformation. Eine Studie zu Buchdruck und Publizistik im deutschen Sprachgebiet, zu ihren Akteuren und deren Strategien, Inszenierungs- und Ausdrucksformen. Tübingen 2019 (Beiträge zur historischen Theologie 187).
- Kraß, Andreas: Spielräume mittelalterlichen Übersetzens. Zu Bearbeitungen der Mariensequenz ‚Stabat Mater Dolorosa‘. In: Übersetzen im Mittelalter. Cambriger

⁴³ Siehe etwa auch die Hymnare von Rutger Edinger (Köln 1574) oder für den niederdeutschen Raum das Hymnar von Ghileyn de Coninck und Karel Wyncke (Gent 1573).

- Kolloquium. Hg. von Joachim Heinzle u. a. 1994. Berlin 1996 (Wolfram Studien XIV), S. 87–108.
- Lipphardt, Walther: Psalmen, Hymnen, Lieder. In: Liturgie und Mönchtum. Laacher Hefte, H. 37: Sakrale Sprache und kultischer Gesang (1965), S. 106–120.
- Martínez, Matías: Autorschaft und Intertextualität. In: Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Hg. von Fotis Jannidis u. a. Tübingen 1999 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 71), S. 465–479.
- Möller, Christian: Das 16. Jahrhundert. Martin Luther. In: Kirchenlied und Gesangbuch. Quellen zu ihrer Geschichte. Ein hymnologisches Arbeitsbuch. Hg. von Christian Möller. Tübingen 2000 (Mainzer hymnologische Studien 1), S. 69–75.
- Muck, Georg: Geschichte des Klosters Heilsbronn. Von der Urzeit bis zur Neuzeit. Bd. 1. Nördlingen 1879.
- Müller, Jan-Dirk: Aufführung – Autor – Werk. In: Mittelalterliche Literatur und Kunst im Spannungsfeld von Kloster und Hof. Hg. von Nigel F. Palmer, Hans-Joachim Schiewer. Tübingen 1999, S. 149–166.
- Müller, Jan-Dirk, Jörg Robert: Poetik und Pluralisierung in der Frühen Neuzeit – Eine Skizze. In: Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert. Hg. von Jan-Dirk Müller, Jörg Robert. Berlin 2007 (Pluralisierung und Autorität 11), S. 7–46.
- Schmid, Manfred Hermann: Musica theorica, practica und poetica. Zu Horaz-Vertonungen des deutschen Humanismus. In: Zeitgenosse Horaz. Hg. von Helmut Krasser u. a. Tübingen 1996, S. 52–67.
- Schönherr, David: Das älteste katholische Gesangbuch in Deutschland, die älteste Buchdruckerei und die älteste Papierfabrik in Tirol. In: Archiv für Geschichte und Altertumskunde Tirols 2 (1865), S. 199–202.
- Schröder, Werner: Bumke contra Lachmann oder: wie die ‚Neue Philologie‘ die mittelhochdeutschen Dichter enteignet. In: Mittellateinisches Jahrbuch 33 (1998), S. 171–183.
- Wackernagel, Philipp: Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes im XVI. Jahrhundert. Frankfurt am Main 1855.
- Weinmann, Carl: Hymnarium Parisiense. Das Hymnar der Zisterzienser-Abtei Pairis im Elsass. Regensburg 1905.

Index

Hinweis: Die ID-Nummern verweisen auf die Datenbank des ‚Berliner Repertoriums‘ (Stand März 2020)

- A solis ortus cardine* (Hymnus) (ID 6276) 287
- Ad coenam agni providi* (Hymnus) (ID 7104) 286–287
- Adolf von Essen 233 Anm. 58
- Alanus de Rupe, *Marienpsalter* 232
- Ambrosianisches Hymnar 284
- Ambrosius 230, 284
- Amerbach, Johannes 223, 229–230, 253, 256 Anm. 171
- Anonym, *Die Gotheit in der Maiestate* (²A/926) 186 Anm. 33; *O ihr Christen seit doch ein wenig stil mit Ruh* (²A/1008) 186 Anm. 33
- Anselm von Canterbury 109 mit Anm. 14
- Arnsteiner Mariengebete 5, 39–40, 42–43
- Augsburg, Universitätsbibliothek, 02/ XIII.10.8.178 276 Anm. 7
- Augustinus 113 Anm. 30, 182 Anm. 16, 193 Anm. 48, 231
- Ave Maria* 164 Anm. 13, 171–173
- Ave maris stella* (Hymnus) (ID 6860) 164 Anm. 13, 234 Anm. 67
- Ave, mater, o Maria* (Sequenz) 125 Anm. 2; *Ave, mütter, küniginne* 125 Anm. 2
- Ave praeclara maris stella* (Sequenz) (ID 6261) 3, 39, 42–43, 235 Anm. 67; *Ich gruess dich gerne* (ID 6495) 234 Anm. 67; *Ave durchlüchte stern des mers* (ID 6555) 235 Anm. 67, 268 Anm. 218
- Ave virginalis forma* (Sequenz) (ID 13350) 6, 66–72
- Ave vivens hostia* (Hymnus) (ID 6658) 223 Anm. 1, 260
- Barz, Heinrich, *Salüe reigina künigein* (¹Barz/1) 164 Anm. 13
- Basel, Universitätsbibliothek, A IX 27 225, 233 Anm. 61, 237 Anm. 74–75, 238, 242–252, 255, 258; FP VI 15:1/3 (ID 9791) 224 Anm. 7; Inc. 678 256 Anm. 171; N I 6,50 49 Anm. 13; O IV 28 49 Anm. 13, 150
- Beheim, Michel 146, 161, 163 Anm. 10, 170, 193 Anm. 46
- Benedict von Watt, *Alß man nach Christi geburt war* (²Wat/106) 185 Anm. 32; *Apolonius war genand* (²Wat/113) 185 Anm. 30; *Ein Bischoff zu Maylandt* (²Wat/120) 185 Anm. 31; *Wie lanng wiltu o herre Gott* (²Wat/186) 185 Anm. 32; *Ein geist oder teuffel zu nacht* (²Wat/251) 185 Anm. 31; *Ein geist oder teuffel zu nacht* (²Wat/254) 185 Anm. 31; *S. Paulus spricht* (²Wat/279) 185 Anm. 32; *Hie wil ich kürzlich zeigen an* (²Wat/406) 185, Anm. 32; *Der Sathan von anfang der welt* (²Wat/463/1) 185 Anm. 32; *Kund thut vnß S paulus für war* (²Wat/677) 186 Anm. 33
- Berlin, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, mgo 137, Bl. 158v–160v (ID 13376) 67; mgq 414 (ID 6617) 8, 162, 164, 177
- Bernhard von Clairvaux 5, 13–15, 78, 93, 109 mit Anm. 12, 224 Anm. 7, 231, 257 mit Anm. 173
- Bernhardstraktat 108 Anm. 6
- Beschlossen gart des Rosenkrantz Marie* 232
- Boner, Ulrich, *Edelstein* 199
- Bonaventura 205 Anm. 37, 231
- Boppe, *Nv lat iuch niumme wunder haben ir man vnde ovch ir frowen* (¹Bop/7/1–4) 49 Anm. 10
- Brant, Sebastian 2, 9, 223–274; *Ave durchlüchte stern des mers* (ID 6555) 235 Anm. 67, 268 Anm. 218; *Carmina in laudem Beatae Mariae virginis ultorumque sanctorum* 232; *Der ewigen wiszheit*

- betbüchlin* 232 Anm. 53; *Min zung erkling vnd frölich sing* (ID 6849) 261, 270; *Narrenschiff* 228; *Rosarium* 232; *Rosenkrantz mit bluomen des lebens vnd lydens vnsers herren iesu Christi* 232 Anm. 53; *Sant Bernharts rosen krentzelin* 233, 238–250, 254, 266; *Varia Carmina* 232
- Brevarium Romanum 283
- Büchlein von der Gnaden Überlast 16
- Caesarius von Heisterbach 184 Anm. 24
- Captus amore gravi* (CB 60/60a) 5, 32–39, 42–43
- Carpentarius, Georg, *Continuatio chronicorum Carthusiae in Basilea minori* 229, 240 Anm. 92
- Celtis, Konrad 2, 9, 279–281
- Christe, qui lux es et dies* (Hymnus) (ID 6637) 287
- Christus lux indeficiens* (Hymnus) 287
- Colmar, Stadtbibliothek, Ms. 84 102 mit Anm. 32
- Compassio Mariae TP (Fest) 205 Anm. 37
- Confessio Augustana* 288
- Dante Alighieri 184 Anm. 24
- De Coninck, Ghileyn 289 Anm. 43
- Deisinger, Hans, *Johann Herolt beschreibe klar* (²Dei/176) 185 Anm. 30; *Höret ein erschreckliche that* (²Dei/214) 185 Anm. 31
- Der von Gliers 29
- Devotio moderna 3, 200 Anm. 5
- Die Hymni oder geistlichen lobgeseng* (Zisterzienserhymnar) 276, 283–287
- Dionysius (Pseudo-)Areopagita 188–189
- Disticha Catonis* 203
- Dominikus von Preußen 232
- Donaueschinger Passionsspiel 121
- Edinger, Rutger, *Der gantz Psalter Davids* 289 Anm. 43
- Egerer Passionsspiel 114–115 Anm. 31
- Eusebius 182 Anm. 17
- Facetus cum nihil utilius* 204
- Faulhaber, Johann, *Vil seind beruoffen albereit* (²Faulh/2) 186 Anm. 33
- Flach, Martin 231 Anm. 50
- Folz, Hans 162, 166–168; *In dem anfang so was das worte* (¹Folz/33a) 166 Anm. 22; *In dem anfang so was das worte* (¹Folz/33b) 162 Anm. 5, 166–167, 174 Anm. 42, 175; *Er ist erstanden von dem tot* (¹Folz/132) 168–169, 174 Anm. 42, 175–176
- Frauenlob (Heinrich von Meißen), *Es ist ein zweyffel wer der mangem dienet hie* (¹Frau/2/112) 191; *Ein anders im gruen don* (¹Frau/4/517) 191; *Maria maget frone* (¹Frau/6/504) 189; *Maria frey ich grus dich künigine* (¹Frau/22/2b) 164 Anm. 13; *Maria gnadenriche frucht* (¹Frau/23/3) 185 Anm. 31; *Im ersten nü da was daz wort* (¹Frau/23/6a) 162 Anm. 5, 166; *In dem anfang so ist das wort* (¹Frau/23/6b) 162 Anm. 5, 166, 175
- Friedrich von Hausen 29, 31
- Furter, Michael 231 Anm. 48
- Gerhoch von Reichersberg 49 Anm. 12
- Gertud von Helfta 4, 13–28; *Exercitia spiritualia* 14; *Legatus divinae pietatis* 14, 22, 25
- Geyßler, Valentin 276
- Gloria patri* (Doxologie) 164 Anm. 13; *Vszlegung des Gloria patri* 241–242, 254–256, 258, 263 Anm. 200
- Gottfried von Neifen 6; *Seht an die heide* (KLD 15,XX) 6
- Gregor der Große 182 Anm. 17
- Gruytrode, Jacob von, *Speculum aureum animae peccatricis* 223 Anm. 4, 262 Anm. 194
- Guibert von Nogent, *De vita sua* 184 Anm. 24;
- Gutknecht, Christoph 285 Anm. 36
- Hager, Georg, *Ein Bleichers gesel mit dem teifel* (²HaG/310) 185 Anm. 31; *Zu Esslingen ein jar marck war* (²HaG/311) 185 Anm. 31

- Hartmann von Aue 29, 31
 Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 329
 102; Cpg 343 151; Cpg 392 167; Cpg
 680, Bl. 18r-19v 192; Cpg 848 49
 Anm. 13
 Heinrich von Melk, *Von des todes gehugde*
 54 Anm. 26
 Heinrich von Meißen 191
 Heinrich von Mügeln 184, 186 Anm. 35
 Heinrich von Neustadt, *Apollonius von Tyr-
 land* 151
 Heinrich von Rugge, *Ein tumber man iu hât*
 (Leich) (MF 96,1) 3, 5, 30–32, 38, 42
 Herbort von Fritzlar, *Liet von Troye* 20
 Herger, *Ich han gedienet lange* (¹SpervA/1/
 16–20) 56 Anm. 28, 48 Anm. 9; *Crist
 sich ze marterenne gab* (¹SpervA/1/
 26–30a) 48 Anm. 9
 Heynlin, Johannes 229–231, 241 Anm. 3
 270
 Holzmann, Daniel, *Wie Jerusalem die haubt
 stat* (²Hozm/1) 185 Anm. 32
 Hugo von Montfort 2, 91, 101–104; *An dich
 gedenken hât erkikht* (Nr. 1) 101; *Aller
 weishait anevang* (Nr. 4) 101; *Ich
 wënn, daz nieman nu sy* (Nr. 5) 101;
Ich fragt ain wachter, ob es wëre tag
 (Nr. 10) 101; *Sag an wachter, wie was
 es tag* (Nr. 12) 101; *Ich var uff wag des
 bittern mer* (Nr. 13) 101; *Hett ich ain
 richter, ich wolt clagen* (Nr. 18) 101; *O
 sach aller sach, du bist an end* (Nr. 27)
 101; *Ich gieng ains morgens auss*
 (Nr. 28) 101; *Hin wider heb ich tichten
 an* (Nr. 32) 101; *Kônd ich ein gedicht
 volbringen* (Nr. 39) 101
 Hugo von St. Viktor 188 Anm. 38 200
 Hymnarius von Sigmundslust (ID 9032) 2,
 275, 279–283

Imperatrix clementiae (Hymnus) (ID 7282)
 205 Anm. 37
In divinis operibus (Hymnus) 286
 Innsbruck, Universitätsbibliothek, Hs. ohne
 Signatur, Bl. 1r-2v 137
 Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinan-
 deum, F.B. 1950, Bl. 1r-2v 137
 Interrogatio Anselmi 108 Anm. 6.

 Jakob von Mühldorf siehe *Ave virginalis
 forma*
 Johann von Würzburg, *Wilhelm von Öster-
 reich* 20

 Kanzler, Der 1, 5, 47–62; *Got schepher
 aller dingen* (¹Kanz/2/1–3) 5, 49
 Anm. 10 und 13; *Hat ieman sin so snel-
 len* (¹Kanz/2/10–11) 49 Anm. 13; *Jo-
 hannes in dem trone* (¹Kanz/2/501) 47;
*Die pfaffen fürsten sint ir wirde ein teil
 beroubet* (¹Kanz/3/1) 47; *Leider winter
 vngestalt* (¹Kanz/4/1–3) 50 mit
 Anm. 19; *Swa golt geliutert wirt also*
 (¹Kanz/5/4) 47; *Ob himel künig in
 himel vogt* (¹Kanz/5/9) 50 Anm. 17; *Er
 bit künste unde sinnes rat* (¹Kanz/5/
 14–16) 50 Anm. 17;
 Kethner, Leonhard 2, 9, 275–276, 283–
 288; *Die Hymni oder geistlichen lobge-
 seng* 276, 283–287; Elegie auf Abt
 Georg Greulich 285 Anm. 36
 Köln, Historisches Archiv der Stadt, Best.
 7002 [GB 2^o] 47 233 Anm. 58; Best.
 7020 (W*) 8 150
 König Rother 20
 Kolmarer Liederhandschrift siehe München,
 Staatsbibliothek, Cgm 4997
 Konrad von Haimburg, *Ave, salve, gaude, vale*
 (*Crinale B.M.V.*) 9, 223–274
 Konrad von Sachsen, *Speculum beatae Ma-
 riae virginis* 231 Anm. 48,

 Laufenberg, Heinrich 2, 8, 199–205, 208,
 210–214, 217–218; *Gedenk, maria,
 maget vin* (WKL 713) 8, 204–209;
Frow, muter, magt, gebererin (WKL
 737) 8, 214–217; *Puer natus ist vns
 gar schon* (WKL 777) 8, 210–213
 Liederbuch des Jakob Kebicz 150
 Locher, Jakob 229

- Luther, Martin 161–164, 175, 276, 280, 285, 287; *Erfurter Enchiridion* (ID 9000) 276, 287
- Magnifikat 172
- Mailänder Hymnar 284
- Mariä Heimsuchung (Visitatio Mariae) (Fest) 170
- Mariä Verkündigung (Annuntiatio Mariae) (Fest) 165
- Mariensequenz aus Muri* 1, 3, 5, 38–40, 42–43
- Mariensequenz aus Seckau* 1, 3, 5, 38–40, 42–43
- Marianthaler Psalter 84
- Marnier, *In gottes namen heb ich an* (†Marn/7/572) 162 Anm. 5, 164, 175
- Matutino tempore* (Hymnus) 205 Anm. 37
- Mechthild von Hackeborn 4, 13–28; *Liber specialis gratiae* 14, 23
- Mechthild von Magdeburg 4, 13–28; *Das fließende Licht der Gottheit* 14–16, 18, 24–25
- Melker Marienlied* 38–40, 42–43
- Merckel, Georg 276
- Metzger, Ambrosius, *Ophorus war der sterckste man* (†Met/308) 185 Anm. 30
- Minervius, Simon siehe Schaidenreisser, Simon
- Mittit ad virginem* (Sequenz) 77 Anm. 42, 125; *Des menschen liebhaber* 77 Anm. 42; *Von got so wart gesannt* 125
- Mönch von Salzburg 2, 5–6, 50 Anm. 20, 63–89; *Ave bis grüßt megdlich forme* (G 5) (ID 13362) 6, 66–72; *Ich gruess dich gerne* (G 6) (ID 6495) 235 Anm. 67; *Salve, grüest pist, mueter hailles* (G 7) (ID 7681) 66; *In gotes namen* (G 38) 85; *Maria pis gegrüsset* (G 12) 6, 79–84; *Des menschen liebhaber* (G 13) 77 Anm. 42; *Sälig sei der selden zit* (G 17) 6, 72–79; *Schepher und weiser pist* (G 26) (ID 13593) 66; *Aller werlde gelegenhait* (G 28) 73 Anm. 35, 77 Anm. 42; *Ave lebendes oblat* (G 39) (ID 8944) 66; *Das hell aufklimmen deiner diener stimmen* (G 47) 66
- Moser, Ludwig 2, 9, 223–228, 231–234, 238–240, 250–253, 256–270; *Der guldin Spiegel des Sunders* 223 Anm. 4, 226, 230 Anm. 43, 233, 241–242, 253–258, 260, 262–263, 266; *Cursz vom sacrament* (ID 9791) 224, 254, 256, 258, 260, 263 Anm. 201, 265; *Vszlegung des Gloria patri* 241–242, 254–256, 258, 263 Anm. 200; *Marie Spiegel Sant Bonaventure* 231 Anm. 48; *Sant Bernarts Rosenkrantz* 250–252, 254, 258–259, 263, 265–266, 270; *Epistula metrica* 253, 263; *Nun sing zung des hochwerdigen* (ID 9794) 261, 270
- München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 628, Bl. 1r 75; Cgm 628, Bl. 250v 75; Cgm 715 (ID 6290) 66; Cgm. 715, Bl. 141r 75; Cgm 716 (ID 6880), Bl. 90v-94r 67; Cgm 818 150; Cgm 1115, Bl. 30r 75; Clm 4423, Bl. 55r 75; Cgm 4997 (ID 6997) 47 Anm. 3, 150, 166, 170 Anm. 33, 173, 174 Anm. 40, 191–2; Cgm 5249/59b, Bl. 2v 75; Cgm 6353 166 Anm. 22; Cgm 9656, S. 116 75; Rar. 291 280 Anm. 18; 4 Liturg. 642 281 Anm. 27; 4 Liturg. 8 281 Anm. 27; Res./Liturg. 622 g 276 Anm. 4
- Mundi renovatio* (Sequenz) 6, 72–79; *Aller werlde gelegenhait* 73 Anm. 35, 77 Anm. 42; *Der werlde vernewung lawter klar* 125
- Müntzer, Thomas, *Tewtsch Evangelisch Messze* 287
- Murbacher Hymnen 3, 275
- Muskatblut 2, 7, 145–160; *Na lust reit ich* (Groote 18) 145–160
- Nachtigall, Konrad 146, 162; *Vns ist von oriente* (†NachtK/8/1) 162 Anm. 5, 166, 175
- Notker der Stammler 31
- Nunnenbeck, Lienhard 162, 164–166, 169, 175; *Johannes hocher adelar* (†Nun/20) 162 Anm. 5, 164–166, 169, 175; *Aüe*

- maria jünckfraw zart* (¹Nun/24) 164
Anm. 13; *Ave nam aller giete* (¹Nun/26)
162 Anm. 5, 175; *Aüe maria reine* (¹Nun/
31) 164 Anm. 13
- Origenes 182–183, 189
- Oswald von Wolkenstein 2, 6, 91, 94–100,
102–104, 107–124, 125–143; *Ain ane-
fangk* (Kl. 1) 7, 125 Anm. 2, 126
Anm. 4, 129, 137–139 mit Anm. 44–46;
Wach, menschlich tier (Kl. 2) 125
Anm. 2, 126 Anm. 4, 137 Anm. 44–45;
Wenn ich betracht (Kl. 3) 125 Anm. 2,
126 Anm. 4–5, 137 Anm. 44–46, 139
Anm. 56; *Hör, kristenhait* (Kl. 4) 125
Anm. 2, 126 Anm. 4, 137 Anm. 44–46;
Ich sich und hör (Kl. 5) 125 Anm. 2,
126 Anm. 4, 137 Anm. 44–45; *Ich spür
ain tier* (Kl. 6) 125 Anm. 2, 126 Anm. 4,
137 Anm. 44–46; *Loblicher got* (Kl. 7)
125 Anm. 2, 126 Anm. 4, 137
Anm. 44–46; *Du armer mensch* (Kl. 8)
125 Anm. 2, 134 Anm. 35; *O welt, o welt*
(Kl. 9) 125 Anm. 2, 126 Anm. 4, 131,
137 Anm. 44; *Wenn ich mein krank ver-
nunfft* (Kl. 10) 125 Anm. 2, 134 Anm. 35;
O snöde werlt (Kl. 11) 97, 125 Anm. 2,
134 Anm. 35, 137 Anm. 45; *In Franke-
reich* (Kl. 12) 6, 97 mit Anm. 19, 98,
125 Anm. 2, 126 Anm. 4, 137
Anm. 44–45; *Wer ist, die da durch-
leuchtet* (Kl. 13) 94, 125 Anm. 2, 129
Anm. 16; *Gesegnet sei die frucht*
(Kl. 14) 125 mit Anm. 2–3; *Wolauff, als
das zu himel sei* (Kl. 15) 7, 125 Anm. 2,
129 mit Anm. 16, 130–131; *Es fügt sich*
(Kl. 18) 6, 98; *Des grossen herren
wunder* (Kl. 22) 125 Anm. 2, 134
Anm. 35; *Wie vil ich sing und tichte*
(Kl. 23) 125 Anm. 2, 126 Anm. 4, 137
Anm. 44; *Kain freud mit klarem herzen*
(Kl. 24) 125 Anm. 2, 126 Anm. 4, 137
Anm. 44; *Ich hab gehört durch mangan
granns* (Kl. 27) 125 Anm. 2, 126
Anm. 4, 134 Anm. 35; *Menschlichen got*
(Kl. 28) 125 mit Anm. 2–3; *Der himel
fürst uns heut bewar* (Kl. 29) 108 mit
Anm. 5, 125 Anm. 2, 129 Anm. 16; *Der
oben swebt* (Kl. 31) 125 Anm. 2, 132
Anm. 21; *Durch toren weis* (Kl. 32) 125
Anm. 2, 134 Anm. 35; *Ain tunckle farb*
(Kl. 33) 95 Anm. 13, 126 Anm. 5; *Es
leucht durch graw* (Kl. 34) 6–7,
94–96, 125 Anm. 2, 129, 132–134 mit
Anm. 21; *In Suria ain braiten hal*
(Kl. 35) 7, 108, 125 Anm. 2, 126
Anm. 4, 129, 134 Anm. 35, 135–136;
Zwar alte sünd pringt neues laid
(Kl. 36) 95 Anm. 13, 125 Anm. 2, 126
Anm. 4, 137 Anm. 44; *Des himels trone*
(Kl. 37) 6, 96, 132 Anm. 21; *Keuschlich
geboren* (Kl. 38) 95 Anm. 13, 96
Anm. 17, 125 Anm. 2–3, 134 Anm. 31;
Mein sünd und schuld (Kl. 39) 125
Anm. 2, 126 Anm. 4–5, 128 mit Anm. 13,
137 Anm. 44 und 46, 139 Anm. 56; *Er-
wach an schrick* (Kl. 40) 96 Anm. 18,
99–100, 125 Anm. 2, 132 Anm. 21; *Gen-
ner beschnaid* (Kl. 67) 125 mit
Anm. 2–3; *Mein herz jüngt sich in hoher
gail* (Kl. 68) 100; *Mich tröst ain adeli-
che mait* (Kl. 78) 95 Anm. 13, 97
Anm. 19, 125 Anm. 2, 132 Anm. 21;
Sweig, güet gesell (Kl. 81) 6, 98, 99 mit
Anm. 24; *Ain jetterin* (Kl. 83) 100; *Rot,
weiss, ain frölich angesicht* (Kl. 87)
100; *O rainer got* (Kl. 95) 125 Anm. 2,
134 Anm. 35; *Kom, liebster man*
(Kl. 107) 6, 98, 99 mit Anm. 25; *Ave ,
mater, o Maria* (Kl. 109a) 125
Anm. 2–3; *Ave, mütter, küniginne*
(Kl. 109b) 125 Anm. 2–3; *In oberland*
(Kl. 111) 7, 94–95, 125 Anm. 2, 126
Anm. 4, 134 Anm. 35; *Mich fragt ain rit-
ter* (Kl. 112) 125 Anm. 2, 126 Anm. 4,
134 Anm. 35; *Ir bäbst, ir kaiser*
(Kl. 113) 125 Anm. 2–3; *Hört zü*
(Kl. 114) 6–7, 95, 107–124, 125
Anm. 2, 134 Anm. 35; *Wer hie umb diser
welde lust* (Kl. 115) 125 Anm. 2, 126
Anm. 4, 134 Anm. 35; *Wol auf und wacht*
(Kl. 118) 6, 98, 125 Anm. 2, 126
Anm. 4, 134 Anm. 35; *Freu dich, du welt-
lich creatur* (Kl. 120) 95 Anm. 13, 132

- Anm. 21; *Freu dich, durchlechtig junck-
frau zart* (Kl. 126) 108, 125 Anm. 2, 129
Anm. 16; *Der werlde vernewung lawter
klar [Mundi renovatio]* (Kl. 129) 125 mit
Anm. 2–3; *Von got so wart gesannt
[Mittit ad virginem]* (Kl. 130) 125 mit
Anm. 2–3; *Got mus fur vns vechten*
(Kl. 134) 125 Anm. 2–3.
- Otfrid von Weißenburg 2, 20
Otto zum Turm 29
- Pange lingua gloriosi corporis mysterium*
(Hymnus) (ID 6558) 223 Anm. 1, 260–
261, 282; *Min zung erkling vnd frölich
sing* (ID 6849) 261, 270; *Nun sing
zung des hochwerdigen* (ID 9794) 261,
270
- Pange lingua gloriosi proelium certaminis*
(Hymnus) (ID 6623) 282; *Min zung
erkli(n)g vn(d) frölich sing* (ID 9663)
282
- Petruslied* 1, 50 Anm. 20
Piernsieder, Joseph 276
Planctus ante nescia (Sequenz) 108
Anm. 6, 116 Anm. 33
Plenarien 163 Anm. 10
Prudentius, *Liber Cathemerinon* 247
Anm. 121
- Quentel, Peter 288
- Radulf Glaber 184 Anm. 24;
Regenbogen 8, 162, 174 Anm. 43, 179, 186
mit Anm. 35; *Jch wil von vier personen
singen* (¹Regb/4/516) 187–188; *Got
mit der gotheyt koset schone* (¹Regb/4/
548) 192; *Ein wort daz was on anbe-
gynnen* (¹Regb/4/550) 189; *Gotes
wesen stet in grossem wunder* (¹Regb/4/
557a) 170 Anm. 33; *Gots wesen stat in
grossem wunder* (¹Regb/4/557b) 170
Anm. 33; *Singer ich rat dir auf mein
trewe* (¹Regb/4/632) 191–192; *Jhesus
ward in die wuest gefüret* (¹Regb/4/
633) 167; *Ewiger got ich sag dir ere*
(¹Regb/4/651) 162 Anm. 5, 164
Anm. 13, 175; *Man list im püch der weis-
heit here* (¹Regb/4/652) 162 Anm. 5,
169–173, 174 Anm. 42–43, 176; *In der
zeit da stünt äuf vnd ginge* (¹Regb/4/
653) 162 Anm. 5, 169–173, 174
Anm. 42–43, 176; *Der got im glauben
wil erkenen* (¹Regb/4/657) 164
Anm. 13; *O zartter got her jesu criste*
(¹Regb/4/666) 190–191, 197.
- Reuchlin, Johannes 229
Richalm von Schöntal 184 Anm. 24
Richel, Bernhard 231 Anm. 50
Rudolf von Rotenburg 29
Rumelant 51
- Sachs, Hans 2, 7, 161–178; *Die Nachti-
gall* 161 Anm. 2; *Die Wittenbergisch
Nachtigall* 161 Anm. 2; *Gloria patry lob
vnd er* (²S/25b) 164 Anm. 13; *Salve ich
grües dich schone* (²S/29b) 164
Anm. 13; *Aue Maris stella ich grües* (²S/
44b) (ID 8316) 164 Anm. 13; *Matheus
der evangelist* (²S/111) 163 Anm. 9;
Frewt euch im Heren ir gerechten gar
(²S/113) 176 Anm. 47; *Der küniglich
prophette* (²S/121) 176 Anm. 47; *Dauit
schreibet im psalmen puch* (²S/129)
176 Anm. 47; *Lucas der war Ewangelist*
(²S/131) 170 Anm. 34, 176 Anm. 48;
*Lucas im andren peschreibet nach der
gepurt* (²S/132) 170 Anm. 34; *Es Be-
schreibet kung Salomo* (²S/138) 176
Anm. 47; *Matheus vns peschreibet clar*
(²S/162) 172 Anm. 37; *Dauit der künic-
lich prouet* (²S/166) 176 Anm. 47;
Künig Dauit (²S/170) 176 Anm. 47; *Es
stet im andren genesis* (²S/172) 172
Anm. 37; *Am fünfzehenden peschreibet
lucas* (²S/186) 186 Anm. 33; *Vns pe-
schreibet der Edel künig Dauit* (²S/208)
176 Anm. 47; *Dauit gottes hoffirer* (²S/
209) 176 Anm. 47; *Her dauit fron* (²S/
211) 175 Anm. 46; *Ein künftig* (²S/
218) 176 Anm. 47; *Dauit der küniglich
psalmist* (²S/219) 176 Anm. 47; *Im zwei
vnd zweinczigen Capittel* (²S/221) 172
Anm. 37; *Her Salomo* (²S/224) 175
Anm. 46; *Wacht auf ir werden Cristen*

- (²S/226) 176 Anm. 47; *Hört ir Cristen ein psalmen lit* (²S/240) 176 Anm. 47; *Hört dauit den psalmisten* (²S/241) 176 Anm. 47; *Der reiche* (²S/250) 176 Anm. 47; *Frolocket alle Cristen lewt* (²S/281) 176 Anm. 47; *Eins mals ein armer kremer war* (²S/499) 185 Anm. 31; *Nach dem Dauid war redlich vnd aufrichtig* (²S/582) 185 Anm. 32; *Ain spiler het verspillet all sein guete* (²S/903) 186 Anm. 33; *Dauid mit der Michal* (²S/1648) 185 Anm. 32; *Zwen munich gingen oberfelt* (²S/2675) 185 Anm. 31; *Nach dem Dauid* (²S/3402) 185 Anm. 32, 186 Anm. 33; *Nach dem König Dauidt* (²S/3715) 185 Anm. 32; *Als künig sawl david nachstelet* (²S/3854) 185 Anm. 32; *Die thamar Absalom schwester Aligoria* (²S/4675) 185 Anm. 32; *Ain phariseer* (²S/4700) 186 Anm. 33; *Künig Dauid* (²S/5128) 176 Anm. 47; *Im andren dail der Cronica* (²S/5426a) 170 Anm. 35; *Matheus am drey vnd zwainzigsten anzeigen thuet* (²S/6091 A) 163 Anm. 9
- Salve mater salvatoris* (Sequenz) (ID 6854) 243, 253, 262–263
- Salve Regina* (Antiphon) (ID 6941) 164 Anm. 13, 245 Anm. 115
- Schaidenreisser, Simon 279
- Schumann'sches Gesangbuch 287
- Seuse, Heinrich 16
- Singer, Caspar (von Eger), *Salüe ich grües dich Reigina* (¹Singer/2/2) 164 Anm. 13
- Spangenberg, Cyriacus 146–147
- Spangenberg, Wolfhart 147
- Spervogel 48, siehe auch Herger
- Spreng, Johann, *Jnn einer Stat* (²Spr/133) 185 Anm. 30
- Sprenger, Jakob 232
- Stagel, Elsbeth, *Tösser Schwesternbuch* 16
- Straßburg, Stadtbibliothek, Cod. B 94 199; Cod. B. 121 (ID 6367) 203, 210
- St. Trudperter Hoheslied* 58 Anm. 39
- Tegernseer Hymnen (ID 6524) 275
- Tertullian 182 Anm. 17
- Thomas von Aquin 9, 58 Anm. 39, 261, 282; siehe auch *Pange lingua gloriosi corporis mysterium*
- Thomas von Kempen, *Hortulus rosarum* 241 Anm. 98,
- Thomasin von Zerclaere 195 Anm. 51
- Torrentinus, Hermann, *Hymni et Sequentie* 281 Anm. 27,
- Tritonius (Treibenraiff), Petrus 2, 9, 275–276, 279–283, 288; *Hymnarius von Sigmundslust* (ID 9032) 9, 275–276, 279–283; *Melopoiae* 280–282; *Minzung erkli(n)g vn(d) frölich sing* (ID 9663) 282
- Ulrich von Gutenberg 5, 29; *Ze dienst ir, von der ich hân* (Leich) (MF 69,1) 5, 30–32, 38, 42
- Venantius Fortunatus siehe *Pange lingua gloriosi proelium certaminis*
- Veni creator spiritus* (Hymnus) (ID 6297) 223 Anm. 1, 260, 287
- Veni et videte locum* (Antiphon) 169
- Veni redemptor gentium* (Hymnus) (ID 6855) 286–287
- Verbum supinum* (Hymnus) (ID 7361) 223 Anm. 1, 260
- Voigt, Valentin, *Am vierden schreybet clare* (²Voi/103) 186 Anm. 33; *Matheus am andren so clare* (²Voi/164) 186 Anm. 33
- Walther von der Vogelweide 1, 29–45, 49 Anm. 10; *Got, dñner trinitâte* (Leich) (L. 3,1) 5, 29–45, 49 Anm. 10; Unmutston (L. 24,24; L. 33,1) 41–43
- Wartburgkrieg-Töne, *Ein vater sinem kinde rief* (¹Wartb/2/1a) 185 Anm. 32
- Wernher von Hohenberg, *Mich jâmert ûz der mâze* (SMS XXVI,4) 6, 79–84
- Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2777, Bl. 1 137; Cod. 2777, Bl. 37v 129 Anm. 16; Cod. 2865 Bl. 236r 75; Cod. 2886 135; Cod. 2975, Bl. 155r 75; Cod. 3741, Bl. 16v 75

- Wimpfeling, Jakob 229, 281 Anm. 27; *Hymni de tempore* 281 Anm. 27
- Winter, Hans, *Als Keyser Augustus zu handt* (²WiH/19) 185 Anm. 32
- Wirt von Grafenberg, *Wigalois* 20
- Witzel, Georg 288–289; *Hymnologium Ecclesie* 289
- Wyncke, Karl siehe De Coninck, Ghileyn
- Zorn, Fritz, *Aüe maria iünckfraw rein* (¹Zorn/3/10) 164 Anm. 13; *Dis ewangeli zw glosiren* (¹Zorn/4/22) 164 Anm. 12

Abkürzungsverzeichnis

AH	Analecta hymnica medii aevi. Hg. von Guido M. Dreves, Clemens Blume. 55 Bde. Leipzig 1886–1922.
ATB	Altdeutsche Textbibliothek
BLB	Badische Landesbibliothek Karlsruhe
BMZ	Mittelhochdeutsches Wörterbuch. Mit Benutzung des Nachlasses von Georg Friedrich Benecke ausgearbeitet von Wilhelm Müller und Friedrich Zarncke. 4 Bde. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1854–1866. Stuttgart 1990.
BSB	Bayerische Staatsbibliothek
DTM	Deutsche Texte des Mittelalters
GAG	Göppinger Arbeiten zur Germanistik
GRM	Germanisch-Romanische Monatsschrift
GW	Gesamtkatalog der Wiegendrucke (http://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/)
Hain	Lugwig Hain: Repertorium bibliographicum. 4 Bde. Stuttgart, Tübingen, Paris 1826–1838.
HC	Handschriftencensus. Eine Bestandsaufnahme der handschriftlichen Überlieferung deutschsprachiger Texte des Mittelalters [http://www.handschriftencensus.de/].
JOWG	Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft
Le	Mittelhochdeutsches Handwörterbuch. Hg. von Matthias Lexer. 3 Bde. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1869–1878. Stuttgart 1965.
LMA	Lexikon des Mittelalters. Hg. von Robert-Henri Bautier. 10 Bde. München 1980–1999.
LThK	Lexikon für Theologie und Kirche. Begründet von Michael Buchberger. Hg. von Walter Kasper u. a. 3., völlig neu bearb. Aufl. 11 Bde. Berlin, New York 1993–2001.
MGG ²	Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik. 26 Bände in zwei Teilen, Sachteil in neun Bänden, Personenteil in siebzehn Bänden; mit einem Register zum Sachteil, einem Register zum Personenteil und einem Supplement. Begr. von Friedrich Blume. 2., Neubearb. Ausg. Hg. von Ludwig Finscher. Kassel, Stuttgart 1994–2008.
MTU	Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters
ÖNB	Österreichische Nationalbibliothek
RSM	Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts. Hg. von Horst Brunner, Burghart Wachinger. 16 Bde. Tübingen 1994–2009.
SBB	Staatsbibliothek zu Berlin. Preußischer Kulturbesitz.
StB	Stadtbibliothek
TRE	Theologische Realenzyklopädie. Hg. von Horst Balz u. a. 36 Bde. Berlin, New York 1976–2004.
UB	Universitätsbibliothek
VD 16	Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts. 25 Bde. Hg. von der Bayerischen Staatsbibliothek in München in

- Verbindung mit der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel. Stuttgart 1983 – 2000.
- VL² Die deutsche Literatur des Mittelalters: Verfasserlexikon. Begründet von Wolfgang Stammler, fortgeführt von Karl Langosch. Hg. von Kurt Ruh u. a. 2., völlig neu bearb. Aufl. 14 Bde. Berlin, New York 1978 – 2007.
- Wackernagel 1 Das deutsche Kirchenlied: von der ältesten Zeit bis zum Anfang des XVII. Jahrhunderts; mit Berücksichtigung der deutschen kirchlichen Liederdichtung im weiteren Sinne und der lateinischen von Hilarius bis Georg Fabricius und Wolfgang Ammonius. Hg. von Philipp Wackernagel. Band 1. Reprograf. Nachdr. der Ausg. Leipzig 1864. Hildesheim 1964.
- Wackernagel 2 Das deutsche Kirchenlied: von der ältesten Zeit bis zum Anfang des XVII. Jahrhunderts; mit Berücksichtigung der deutschen kirchlichen Liederdichtung im weiteren Sinne und der lateinischen von Hilarius bis Georg Fabricius und Wolfgang Ammonius Hg. von Philipp Wackernagel. Band 2. Reprograf. Nachdr. der Ausg. Leipzig 1867. Hildesheim 1964.
- ZfdA Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur
- ZfdPh Zeitschrift für deutsche Philologie

Autorenverzeichnis

Jessica Ammer, Dr.

Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft

Britta Bußmann, Dr.

Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, Institut für Germanistik

Wernfried Hofmeister, Prof. Dr.

Universität Graz, Institut für Germanistik

Johannes Janota, Prof. Dr.

Universität Augsburg, Deutsche Sprache und Literatur des Mittelalters

Sophie Knapp, M.A.

Universität Heidelberg, Germanistisches Seminar

Andreas Kraß, Prof. Dr.

Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deutsche Literatur

Pavlina Kulagina, M.A.

Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deutsche Literatur

Franziska Lallinger, M.A.

Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deutsche Literatur

Judith Lange, Dr.

Universität Duisburg-Essen, Institut für Germanistik, Abt. Mediävistik

David Murray, Dr.

Universiteit Utrecht, Department Talen, Literatuur en Communicatie

Eva Rothenberger, Dr.

Universität Duisburg-Essen, Institut für Germanistik, Abt. Mediävistik

Alexander Rudolph, Dr.

Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Deutsche Philologie

Matthias Standke, Dr.

Universität Paderborn, Institut für Germanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft

Lydia Wegener, Dr.

Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften

