

Britta Bußmann

Das Spiel mit der Nähe

Zwei spätmittelalterliche Übertragungen
(Mönch von Salzburg/Heinrich Laufenberg) der Sequenz
Verbum bonum et suave im Vergleich

„Das Problem des Übersetzens lateinischer Texte in die Volkssprache“, so resümiert Reiffenstein, „begleitet die Geschichte des Deutschen von ihren Anfängen an.“¹ Reiffenstein hat mit dieser Äußerung nicht nur die inhaltliche Bindung der beginnenden volkssprachlichen Literatur an lateinische Vorlagen im Auge, er fokussiert vielmehr ebenso den Umstand, dass das Deutsche – ähnlich wie die anderen europäischen Volkssprachen – seine Schriftfähigkeit nicht zuletzt in Auseinandersetzung mit lateinischen Formidealen und mit der lateinischen Sprache gewonnen hat.² Die Frage danach, wie das Verhältnis zwischen lateinischer und deutscher Literatur zu verstehen ist, ist insofern kein neues Forschungsproblem. Dennoch stellt sie sich für die spätmittelalterliche Literatur des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts aus einer veränderten Perspektive in neuer Form. In dieser Zeit nämlich dringt die Volkssprache nicht allein in Literaturbereiche ein, die zuvor ganz oder fast ausschließlich dem Lateinischen vorbehalten waren (wie etwa enzyklopädisches Schrifttum oder Predigtliteratur),³ umgekehrt wird auch die lateinische Dichtkunst plötzlich vorbildlich für bestimmte volkssprachliche Gattungen, für die sie in früheren Jahrhunderten kaum modellbildend gewirkt hat. Die Orientierung an lateinischen Vorlagen impliziert dann immer schon eine Entscheidung gegen eine Ausrichtung an einer etablierten lebendigen deutschsprachigen Tradition, sodass diese Wahl mit einem besonderen literarischen Zugewinn verbunden gewesen sein muss.

Diese zweite Entwicklung betrifft ganz wesentlich die Gattung des geistlichen Liedes, zählt doch die in ihren Anfängen vor allem mit dem Namen des Mönchs von Salzburg und später mit demjenigen Heinrich Laufenburgs⁴ ver-

1 Reiffenstein: Übersetzungstypen, S. 173.

2 Vgl. ebd. sowie Reiffenstein: Deutsch, S. 195.

3 Vgl. Reiffenstein: Übersetzungstypen, S. 173–174.

4 Der Mönch von Salzburg war in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts am Hof des Salzburger Erzbischofs Pilgrim II. tätig. Heinrich Laufenberg ist wahrscheinlich in den 1390er Jahren geboren, vermutlich als Mitglied der Freiburger Familie Laufenberg. Ab 1421 war er Kaplan und Vizepleban im Freiburger Münster, spätestens ab 1433 Dekan des St. Mauritius-

bundene Rezeption verschiedener Typen des lateinischen liturgischen Liedes (Hymnus, Sequenz, *cantio*) und ihrer formalen Besonderheiten (wie etwa die Gestaltung als Abecedarium oder die Ausschmückung durch Akrosticha) zu den entscheidenden Innovationsschüben, durch die sich die geistliche Lyrik um und kurz vor 1400 gegenüber derjenigen älterer Zeiten auszeichnet.⁵ Für die Anbindung an die lateinische Liedtradition lässt sich ein ganzes Bündel potentieller Motive erwägen: ein gesteigertes Interesse an der lateinischen Formensprache, ein Interesse an der Sublimierung des Deutschen durch die Konfrontation mit dem Lateinischen,⁶ womöglich aber auch ein Interesse an der Auseinandersetzung mit dem liturgischen Gehalt der lateinischen Originale. Der Mäzen des Mönchs von Salzburg, Erzbischof Pilgrim II. von Puchheim, hat jedenfalls über das Liedereuvre des Mönchs hinaus die Pflege der liturgischen Musik in seinem Erzbistum gefördert; die finanzielle Unterstützung der Übersetzungs- und Übertragungstätigkeit⁷ des Mönchs ist demzufolge vielleicht als Teil einer großflächigeren Strategie zu deuten.⁸ Wie sich die Lieder des Mönchs hier konkret eingeordnet hätten, bleibt freilich aus heutiger Sicht unklar: Eine direkte liturgische Funktion hätten sie wahrscheinlich nicht einnehmen können, da eine solche im vierzehnten Jahrhundert, zumindest wenn man Janota folgt,

Stifts in Zofingen, ab 1441 Dekan des Landkapitels in Freiburg. 1445 legte er dieses Amt nieder und trat in das Johanniterkloster in Straßburg ein – dies markiert im Wesentlichen das Ende seiner dichterischen Tätigkeit. In der Liederhandschrift Straßburg, StB (ehem. Johanniterbibl.), Cod. B 121 4° ist nur ein einziges Lied nach 1445 datiert. Laufenberg starb 1460. Siehe zu diesen knappen biographischen Informationen Wachinger: Art. ‚Mönch‘; ders.: Art. ‚Laufenberg‘; Nemes, S. 9–24. Zum Aufbau der Lieder-Handschrift vgl. Wachinger: Notizen, S. 351–357 sowie Schiendorfer: Liederhandschrift und ders.: Wächter, insbes. S. 301–304.

⁵ Vgl. Brunner, S. 409–410. Brunner ist der erste Forscher, der nicht nur die hohe Anzahl an Übersetzungen und Neutextierungen im Werk des Mönchs betont, sondern ihn mit dieser Beobachtung an den Beginn einer literarischen Entwicklung stellt. Diese Sicht hat sich danach durchgesetzt; vgl. etwa Wachinger: Überlieferung, S. 1.

⁶ Vgl. Reiffenstein: Deutsch, S. 195–196.

⁷ Der Begriff ‚Übertragungen‘ bezeichnet hier allgemein jede Art von „Reproduktionsprozesse[n], bei denen von einer Vorlage [...] ein Reproduct hergestellt wird, um Inhalte, gegebenenfalls aber auch Form und Gestalt der Vorlage an einem anderen Ort, in einem anderen Medium oder in einem anderen gesellschaftlichen oder sprachlichen Kontext verfügbar zu machen“. Hausmann, S. XI. Im Gegensatz zum Terminus ‚Übersetzung‘ impliziert der Begriff ‚Übertragung‘ noch keine bestimmte Erwartung in Bezug auf die textuelle Nähe zwischen Vorlage und Reproduct.

⁸ In der Stiftungsurkunde (datiert: 2. Februar 1393) für die Pilgrimskapelle im Salzburger Dom legt Pilgrim II. beispielsweise nicht allein die Zahl der Altäre und der Kaplanstellen fest, sondern schreibt zudem im Detail vor, wie häufig die Kapläne die Messe zu singen haben (im Unterschied zu allein gesprochenen Messen). Vgl. Spechtler: Einleitung, S. 23–24.

noch überwiegend an die lateinische Sprache geknüpft war.⁹ Wenn Wachinger dem Mönch und Heinrich Laufenberg pauschal zuschreibt, mit ihren Übertragungen „nicht auf eine deutsche Liturgie, sondern auf meditative Aneignung und freieren Gebrauch in privaten Frömmigkeitsübungen“ abzuziehen, formuliert er damit gleichwohl zunächst nur eine These, die an den Texten belegt werden muss.¹⁰

Auf Basis dieser Überlegungen lassen sich für die Analyse des Abhängigkeitsverhältnisses zwischen spätmittelalterlichen geistlichen Liedern und ihren lateinischen Vorlagen drei zentrale Leitfragen formulieren: Wie wird das jeweilige Vorbild formal umgesetzt, wie wird die inhaltliche Aussage übertragen und wie reagiert das Reprodukt auf die liturgische Funktion der Vorlage? In meinem Beitrag werde ich diese Fragen an zwei volkssprachliche Übertragungen der Mariensequenz *Verbum bonum et suave* richten, nämlich diejenige des Mönchs von Salzburg und diejenige Heinrich Laufenbergs. Die beiden Adaptationen interessieren mich primär deswegen, weil die von den beiden Autoren gewählten Übertragungsarten hinsichtlich ihrer textuellen Nähe zum Original zumindest auf den ersten Blick relative Extrempunkte des denkbaren Spektrums zwischen wörtlicher Wiedergabe und vollständiger Loslösung zu markieren scheinen. So hat sich Laufenberg, wie im Einzelnen noch zu zeigen sein wird, für eine stark ausgangssprachenorientierte Übersetzung entschieden, die vielfach sogar ganze Wortgruppen der Vorlage übernimmt, während der Mönch von Salzburg die lateinische Sequenz gänzlich neu textiert hat, freilich unter Beibehaltung der inhaltlichen Ausrichtung auf Maria. Die Erkennbarkeit und die Brücke zum Original werden hier zunächst allein durch den Rückgriff auf die Form und die Übernahme der Melodie geschaffen. Die Zusammenschau beider Übertragungen gestattet es daher, verschiedene Möglichkeiten der Anbindung an die Vorlage in den Blick zu nehmen und auf ihr Potential als Gestaltungsmittel hin zu untersuchen. Zugleich wird es möglich, Aussagen darüber zu treffen, ob die Auseinandersetzung mit denjenigen Elementen des lateinischen Originals, die auf seine liturgische Funktion abgestimmt sind, in Abhängigkeit zur Ausgangs- oder Zielsprachenorientiertheit der jeweiligen Übertragung steht.

⁹ Vgl. insgesamt Janota. Die Diskussion auf der Tagung hat freilich ergeben, dass diese Ansicht vonseiten der Liturgiewissenschaft heute wieder in Zweifel gezogen wird. Für diese Anmerkung danke ich Thomas Lentes, Münster.

¹⁰ Wachinger: Notizen, S. 375.

1 Die lateinische Sequenz

Verbum bonum et suave

Die wahrscheinlich bereits ins elfte Jahrhundert zu datierende lateinische Sequenz *Verbum bonum et suave* gehört zu den populärsten Sequenzen des Mittelalters.¹¹ Sie wird in der Forschung vor allem für ihre hohe technische Vollkommenheit gelobt: „Rhythmus und Reim sind nämlich tadellos“, wie bereits Blume anmerkt, und dies sei angesichts des „hohen Alters [...] von grundlegender Bedeutung“.¹² Ich zitiere sie hier nach Blumes Ausgabe in den *Analecta Hymnica*:

Verbum bonum et suave	1	Das gute und süße Wort
Personemus, illud Ave,		sollen/mögen wir besingen, jenes Ave,
Per quod Christi fit conclave		durch das die Jungfrau, Mutter, Tochter
Virgo, mater, filia;		zum Zimmer für Christus gemacht wird.
Per quod Ave salutata	2	Durch das Ave gegrüßt,
Mox concepit fecundata		empfing die befruchtete
Virgo, David stirpe nata,		Jungfrau bald, geboren aus dem Stamm Davids,
Inter spinas lilia.		Lilie (eigentlich: Lilien) unter Dornen.
Ave, veri Salomonis	3	Ave, des wahren Salomos
Mater, vellus Gedeonis,		Mutter, Fell des Gedeon,
Cuius magi tribus donis		deren Niederkunft die Magier
Laudant puerperium;		mit den drei Gaben loben.
Ave, solem genuisti,	4	Ave, du hast die Sonne geboren,
Ave, prolem protulisti,		Ave, du hast das Kind hervorgebracht,
Mundo lapsu contulisti		der gestrauchelten Menschheit hast du
Vitam et imperium.		Leben und das (Himmel)reich verschafft.
Ave, mater verbi summi,	5	Ave, Mutter des höchsten Wortes,
Maris portus, signum dumi,		Meereshafen, Zeichen des Strauches,
Aromatum virga fumi,		Zweig der Wohlgerüche des Rauches,
Angelorum domina;		Herrin der Engel;
Supplicamus, nos emenda,	6	wir bitten demütig, befreie uns von Fehlern,
Emendatos nos commenda		uns Fehlerfreie empfehle (dann)
Tuo nato ad habenda		deinem Sohn, damit wir
Sempiterna gaudia.		die ewige Freude besitzen/erhalten.

¹¹ Die von Blume im 54. Band der *Analecta Hymnica* besorgte Ausgabe weist jedenfalls über 80 Manuskripte des elften bis fünfzehnten Jahrhunderts nach, die die Sequenz tradieren. Vgl. AH 54, S. 343–345, Nr. 218. Zur Datierung vgl. ebd., S. 345 sowie Bernt, S. 591.

¹² AH 54, S. 345, Nr. 218.

Lesarten:¹³

2,1 *salutata*] *saluata* Lau. 3,1 *Ave veri*] *Ave mater ε.* 3,2 *Mater*] *Ave b ε.* 4,1 und 2 Umstellung von *genuisti* und *protulisti* (in Ausg. ohne Hinweis auf Handschriften). 5,1 *mater*] *sponsa* in allen jüngeren Handschriften. 5,2 und 3 Umstellung der Verse Lau.

Die Sequenz besteht aus sechs Versikeln, die alle gleich aufgebaut sind: Der anonyme Dichter des *Verbum bonum* kombiniert jeweils drei untereinander reimende Achtsilber mit einem Siebensilber. Dieser besitzt im Einzelversikel keinen Gegenpart, sondern findet ihn erst in der Zusammenführung zum Doppelversikel, so dass der solchermaßen hergestellte umarmende Reim der Verklammerung der beiden Versikelhälften dient. Im Gegensatz zu den paroxytonischen Versschlüssen der Achtsilber besitzen die Siebensilber eine proparoxytonische Kadenz. Beachtenswert ist die kompromisslose Umsetzung dieses Schemas über die gesamte Sequenz hinweg: Hinsichtlich der beschriebenen Silbenzahlen gibt es keinerlei Abweichungen. Ebenso ausnahmslos werden das streng alternierende Metrum und die generelle Auftaktlosigkeit umgesetzt. Bis auf den allerletzten umarmenden Reim *domina/gaudia* (5,4 und 6,4) sind überdies auch die Reime rein, und diese eine Exzeption ist offenbar kein Versehen, sondern der vorgetragenen Argumentation geschuldet: Sie soll Aufmerksamkeit auf die Schlussbitte um Aufnahme ins Himmelreich lenken.

Inhaltlich fällt auf, dass Maria nicht von vornherein im Zentrum der Sequenz steht. Den Auftakt bildet vielmehr die Erinnerung an jenes vom Erzengel Gabriel an Maria gerichtete *Ave*, das die Verkündigung und mit ihr die Menschwerdung des Gottessohns initiiert hat (1,1–2): Die als Kollektiv (*Personemus*; 1,2) agierende Sprecherinstanz soll dieses ‚gute und süße Wort‘ loben, da es die dreifach als *Virgo*, *mater* und *filia* (1,4), als Jungfrau, Mutter und Tochter, apostrophierte Maria zum ‚Zimmer‘ (*conclave*; 1,3) für den Gottessohn werden ließ. Der Blick auf Maria eröffnet sich also gleichsam durch die gedankliche Hintertür. Danach freilich rückt sie rasch in den Fokus, weil sie diejenige ist, an deren Geschick die Abfolge der Heilsereignisse Verkündigung, Empfängnis, Geburt und Huldigung durch die Heiligen Drei Könige festgemacht wird. Auffällig bleibt dennoch, dass Maria zu Beginn der Sequenz nur in der dritten Person, das heißt als Gegenstand der Rede, erscheint. Direkt angesprochen wird sie erst mit den *Ave*-Anaphern der Versikel 3 und 4: *Ave, veri Salomonis/Mater* [...] *Ave, solem genuisti/Ave, prolem protulisti* (3,1–4,2).

¹³ Angegeben sind nicht alle von Blume ermittelten Varianten, sondern nur diejenigen, die für die Übertragung Heinrich Laufenbergs relevant sind (für eine vollständige Liste vgl. AH 54, S. 345, Nr. 218). Einige der hier aufgeführten Varianten sind in der Edition nicht erfasst. Sie sind direkt aus Laufenbergs Bearbeitung erschlossen und mit der Sigle ‚Lau‘ gekennzeichnet.

Dieser argumentative Umweg hat Auswirkungen auf die Mariendarstellung der Sequenz. Zumindest in den Anfangsversikeln wird Marias Bedeutung nachdrücklich und vergleichsweise einsinnig an ihre Funktion im Heilsplan zurückgebunden. Wichtig ist sie nicht aus sich selbst heraus, sondern als Mutter des Erlösers Christus, der im ersten Versikel auch vor ihr genannt wird: *Per quod Christi fit conclave / Virgo* (1,3–4). Und selbst wenn sich die Sprecherinstanz in den Versikeln 3 und 4 schließlich an sie wendet, geschieht dies zunächst allein, um ihre Mutterschaft zu loben. Die Anrede an Maria geht also vorerst nicht, wie man es vielleicht vermuten könnte, mit der Artikulation einer innigeren Bindung oder einer Bitte um Hilfe einher. Ganz im Gegenteil: Als Teil des Heilsplans ist Maria zwar mitverantwortlich für die Erlösung der Menschheit (*Mundo lapsi contulisti / Vitam et imperium*; 4,3–4), sie hat diese Rolle aber durch die Geburt des Gottessohnes bereits erfüllt – mehr scheint von ihr an dieser Stelle nicht erwartet zu werden.

Erst in den beiden Schlussversikeln erweitert sich diese Perspektive, wenn die Sprecherinstanz Maria in Versikel 5 als *maris portus* (5,2) und *angelorum domina* (5,4) anredet. Sie hebt damit ihre Barmherzigkeit, ihre Hilfsbereitschaft und ihre Macht als Himmelskönigin hervor, spricht ihr also bislang ungehörte Eigenschaften zu. Dies soll wohl die argumentative Aufgipfelung der Sequenz in Versikel 6 vorbereiten. Hier nämlich wendet sich das Sprecher-Kollektiv in dringlicher Bitte direkt an Maria und fleht darum, durch sie von Fehlern befreit zu werden (*Supplicamus, nos emenda*; 6,1), um sich dann in neuerlich sündenfreiem Zustand Jesu Urteilsspruch zu stellen. Ziel dieser recht unverhohlen erbetenen Manipulation ist die sichere Aufnahme in den Himmel (*ad habenda / Sempiterna gaudia*; 6,3–4). Die theologische Brisanz dieser Bitte muss sicherlich nicht eigens betont werden: Einer Maria, die aus eigener Macht die Menschen von Sünden befreien kann, wird schließlich ein weit größerer Einfluss auf das göttliche Gericht zugebilligt, als ihn die ihr üblicherweise zugestandenen Rollen als *mediatrix* und *advocata* vorsehen. Sie wird in dem angedeuteten Gerichtsverfahren immerhin geradezu zur Verbündeten der Sünder gegen ihren Sohn.

Auffällig sind zudem die Ausgestaltung der Sprechsituation und die zeitliche Struktur der Sequenz. Denn wenn das kollektive Wir der Gläubigen die mit Maria verbundenen Ereignisse der Heilsgeschichte reflektiert und sich schließlich mit der Bitte um Hilfe an die aufgefahrene Himmelskönigin wendet, dann wird die Schlussbitte zwar situations- und erwartungsgemäß im (z. T. im futurischen Sinn zu verstehenden) Präsens formuliert (Versikel 5–6), aber nicht alle der auf die Heilsgeschichte – d. h. auf die Vergangenheit – bezogenen Passagen im Präteritum. Stattdessen wird sowohl das Ergebnis des anfänglich besunge-

nen Engelsgrußes an Maria, nämlich die jungfräuliche Empfängnis (*fit conclave*; 1,3), als auch die Anbetung des Gottessohnes und seiner Mutter durch die Heiligen Drei Könige (*Laudant*; 3,4) im Präsens geschildert. Folgt man der Zeitstruktur der Sequenz, werden diese Ereignisse als simultane Geschehnisse zu dem Handeln der Sprecher-Instanz dargestellt: Der Gesang des Wir (1,1–2), der Englische Gruß (1,2–4), das Lob der Heiligen Drei Könige (3,4) und die Hinwendung der Sprecher-Instanz an Maria (Versikel 3–6) verschmelzen gewissermaßen zu einer Geschehens-Einheit und erinnern damit an die Art und Weise, wie Heilsgeschichte in der Liturgie erfahren wird. Dass einzelne Partien der Sequenz – der weitere Bericht über die Empfängnis in Versikel 2 (*concepit*; 2,2) und der Hinweis auf Marias Mutterschaft in Versikel 4 (*genuisti/protulisti/contulisti*; 4,1–3) – dieses Muster durchbrechen und die Heilsgeschichte als gegenüber der Sprechergegenwart vorgängig einordnen, ist dabei keineswegs als Inkonsenz der Gestaltung zu deuten: „Was im Ritus ge[schieht], [gilt] [...] sowohl als Inszenierung des vergangenen Geschehens wie ebenso als dessen leibhaftige und nachzuvollziehende Vergegenwärtigung.“¹⁴ Die Zeitstruktur reflektiert demnach die liturgische Funktion der Sequenz, und dies fügt sich dazu, dass bereits der Beginn mit seiner Aufforderung zum gemeinschaftlichen Gesang (*Personemus*; 1,2) eine liturgische Aufführungssituation evoziert.

Letztlich wird man diese zeitliche Anlage der Sequenz so deuten müssen, dass gemäß ihrer Argumentationsstruktur Maria nicht einfach aufgrund ihrer Stellung im Heilsplan als Fürbitterin und Beschützerin prädestiniert ist, sondern dass sich das Wissen der Gläubigen um Marias Hilfsbereitschaft und um ihre Macht zur Reinigung der Sünder ihrem eigenen Miterleben des Heils geschehens in der Liturgie verdankt. Gleichzeitig stellt diese Möglichkeit des Miterlebens auch eine besondere Beziehung zwischen Maria und den Sprechenden her, da sich ihr an Maria gerichtetes *Ave*, das als Anapher die einzelnen Versikel einleitet, mit dem Gruß des Erzengels und dem Lob der Heiligen Drei Könige zu einem gemeinsamen Lobpreis verbindet.

2 Die Übertragung des Mönchs von Salzburg

In seiner Übertragung von *Verbum bonum et suave* scheint sich der Mönch von Salzburg der inhaltlichen Seite des Originals nur in allgemeinster Form anzunähern. Ebenso wie *Verbum bonum* dient *Wir süllen loben all die raine* dem Preis

¹⁴ Angenendt, Meiners, S. 32.

der Gottesmutter und endet mit einer Bitte um Beistand in der Gerichtssituation: *fraw, du uns mit im versliche / und hilf uns an der engel schar* (6,3–4). Direkt übersetzt ist dabei kein einziger Vers.¹⁵ Die Bindung an das Original wird daher zuvorderst durch die Übernahme der Melodie und des Strophenbaus geleistet, doch war sie für das zeitgenössische Publikum offenbar problemlos nachvollziehbar. Diejenigen Handschriften, die in den Paratexten die Abhängigkeitsverhältnisse der Mönch-Lieder zu ihren Vorlagen diskutieren, verweisen jedenfalls auf die (Melodie-)Gleichheit von *Verbum bonum* und *Wir sülلن loben all die raine* (*Von vnnser vrawen schiedung alz verbum bonum*; Register der Hs. A, München, BSB, cgm 715, fol. 2^r bzw. *Als verbum bonum*; Hs. B, München, BSB, cgm 1115, fol. 27^v) oder bezeichnen die deutsche Sequenz direkt als Kontrafaktur: *De beata virgine sub melodia verbum bonum* („Über die selige Jungfrau auf die Melodie von *Verbum bonum*“; Hs. F, Wien, ÖNB, Hs. 2975, fol. 155^r).¹⁶

Ich zitiere das Marienlied des Mönchs nicht nach der gängigen Edition Franz Viktor Spechters, sondern auf Basis eines normalisierten Transkripts der Handschrift A (fol. 68^r–69^v u. 71^r).¹⁷ Zur Erläuterung sei Folgendes angeführt: Bereits Spechtler greift für die Textherstellung zweimal auf Lesarten der Handschrift A zurück, um offensichtliche Fehler seiner Leithandschrift D (Wien, ÖNB, Hs. 2856, Mondsee-Wiener Liederhandschrift, fol. 234^{r–v}) zu korrigieren: zuerst in Vers 1,4 zur Emendation der Reimstörung, dann noch einmal in Vers 5,1 zum Austausch des inhaltlich wenig sinnvollen *sunner* durch *sunne*.¹⁸ In seiner 1989

¹⁵ Vgl. die ähnliche Einschätzung bei Wachinger: Überlieferung, S. 31. Dass es sich bei der Sequenz um keine Übersetzung handelt, hat zudem direkte Auswirkung auf das Forschungsinteresse. Obwohl Wachinger die Neutextierungen lateinischer Sequenzen als Eigentümlichkeit des Mönch-Corpus erwiesen hat (vgl. ebd., S. 127), gibt es keine Auseinandersetzung mit ihnen – *Wir sülلن loben all die raine* ist bislang noch keiner genaueren Analyse unterzogen worden.

¹⁶ Ich zitiere die Handschriften-Beischriften nach Die geistlichen Lieder des Mönchs, S. 209. Die von Wachinger neu ausgewertete Handschrift c (Udine, Archivio Capitolare, Ms. n. 58, fol. 139^r) und die Handschrift M (Wien, ÖNB, Hs. 3946, fol. 471^v), deren Fassung der Sequenz Spechtler separat abdruckt (Die geistlichen Lieder des Mönchs, S. 210), verzeichnen neben bzw. über den Doppelversikeln die lateinischen Initien, artikulieren in dieser Form also ebenfalls die Abhängigkeit von der lateinischen Vorlage. Vgl. Wachinger: Überlieferung, S. 30; Die geistlichen Lieder des Mönchs, S. 209–210.

¹⁷ Die Handschrift ist in ihrer Gesamtheit online einsehbar unter: <http://daten.digitale-sammlungen.de/0007/bsb00079143/images/index.html?fp=193.174.98.30&id=00079143&seite=1> (19. Juli 2016). Die Normalisierung folgt den von Spechtler artikulierten Grundsätzen (Spechtler: Einleitung, S. 101–103). Andere Lieder des Mönchs zitiere ich nach Spechtlers Edition (Die geistlichen Lieder des Mönchs).

¹⁸ Vgl. Die geistlichen Lieder des Mönchs, S. 209.

vorgelegten Diskussion der Überlieferungsverhältnisse des Mönch-Corpus hat Burghart Wachinger überdies darauf aufmerksam gemacht, dass auch weitere Sonderlesarten von D – *balsams* versus *balsam* in 4,2, *seit* versus *wann* in 4,4, und *für* versus *hilf* in 6,4 – als „deutlich sekundär[]“ zu werten seien. Zumindest die Lesart *balsams*, so regt er an, sei durch die – grammatisch korrekte – Form *balsam* auszutauschen.¹⁹ Sicherlich ist die semantische Abweichung zwischen Textvarianten wie *für uns an der engel schar* und *hilf uns an der engel schar* gering. Bei Editionsfragen kommt es aber auch auf das Prinzip an. Und da die Mönch-Überlieferung ein strenges Leithandschriften-Verfahren ohnehin nicht zulässt, weil keines der bekannten Manuskripte alle geistlichen Lieder tradiert,²⁰ scheint es mir am sinnvollsten, nach Möglichkeit die jeweils beste Fassung zur Grundlage der Edition zu machen. Im Fall der *Verbum-bonum*-Übertragung hat A gegenüber D den Vorteil, dass hier zur Textherstellung nur ein einziges Mal in den handschriftlich bezeugten Wortlaut eingegriffen werden muss, nämlich um den offenbar schon in der Vorlage von A ausgefallenen Vers 4,1 zu ergänzen. In seiner Abschrift hat der Redaktor an der entsprechenden Stelle eine Lücke für spätere Nachträge gelassen (cgm 715, fol. 69^r), zu denen es aber nicht gekommen ist. Zur Besserung kann leicht auf das Zeugnis der anderen Corpushandschriften BFCGJ zurückgegriffen werden, die sich auch sonst mit A gegen D stellen und im Wortlaut des fraglichen Verses übereinstimmen. Insgesamt bietet A mithin einen störungsfreieren Text.

Von unser vrawen krönung

1. Wir süllen loben all die raine,
die got erwelt hat allaine,
und die mueter, die ich maine,
die ist genannt Maria.
2. Sie ist gelobet in dem throne
von den engeln also schone,
auf tregt sie der himmel krone,
voller genaden ist sie da.
3. Sunne, liechter morgensterne,
vrawe, süesser mandelkerne,
in deiner huet so wär ich gerne
und deins suns Jhesus Crist.

19 Wachinger: Überlieferung, S. 31 (Zitat) und S. 70.

20 Spechtler: Einleitung, S. 100.

4. *Hilf uns, vrawe minnkleiche,*
balsam aller genaden reiche,
liebe mueter, von uns nicht weiche,
wann du so genedig pist.
5. Sunne, süenerinne raine,
pitt dein kint für uns allaine
und die engel all gemaine,
die dich loben durch das jar.
6. Als er sitzt an dem gerichte
aller werlt zu angesichte,
vraw, du uns mit im verslichte,
und hilf uns an der engel schar.

Lesarten:²¹

1,1 *Wier loben alle dy vil reyne* c. 1,2 *erwelt hat] abolt hat* G, *hat erweelt* c. 1,3 *die¹] sein* c. 1,4 *genannt Maria] Maria (maid G) genaīt* BFDCGJ, *geheysen Maria* c. 2,2 *engeln] engel* C. 2,3 *himmel] erē* c. *krone] throne* R. 2,4 *voller genaden] Aller gnadē* c. 3,1–4 nach 4,1–4 c. 3,1 *Sonne] Ave D. liechter] leichter* CJ. 3,2 *süesser] edller* c. 3,3 *wär] war* R. *in deiner huet so wär] Zu dein huldē wer* c. 3,4 *und deins suns Jhesus Crist] und deins suns heren Jesu Christ* BFDCGJR. *Deynes sunes Jesun crist* c. 4,1 fehlt A, ergänzt aus BFCGJR. *Hilf uns] Ave D. Du hilf myer rose myiicliche* c. 4,2 *balsam] Balsams* D, *Balsmen* c. 4,3 *von] fehlt* c. 4,4 *wann] Seit* D, *Wē* c. 5,1 *Sonne] Sunner* D. 5,2 *Vraw vñ pit auch yn alleynē* c. 5,4 *die] fehlt* c. *durch das jar] das gancze jar* c. 6,1 *Als er sitzt] Zam du sickest* c. 6,2 *aller] al der* c. 6,3 *vraw du] Liebe mueter* BCGJR, *Frawe* D. *mit im] fehlt* BR. *Wan wier vns mit dier vorslichten* c. 6,4 *und] So* c. *hilf] für* D. *der] dy* G. *schar] schar* Amen Rc.

Obwohl der Reproduktion der Strophenform ein gewisses Gewicht für die Erkennbarkeit der Vorlagenbindung zukommt, gestattet sich der Mönch kleinere Abweichungen vom Schema des Originals, die die Sangbarkeit der Strophen jedoch nicht beeinträchtigen: So beginnen die Verse 1,1; 1,2; 1,4; 2,1; 3,3 und 6,4 mit Auftakt, obwohl die lateinische Vorlage nur auftaktlose Verse besitzt. Den im Original zu beobachtenden Wechsel zwischen paroxytonischen und proparoxytonischen Verschlüssen ersetzt der Mönch zudem durch den Wechsel zwischen weiblichen und einsilbig männlichen Kadenzen. Für das Mönch-Corpus ist das ein habituell zu beobachtendes Verfahren.²²

²¹ Nach Die geistlichen Lieder des Mönchs, S. 209–210. Die Varianten berücksichtigen überdies die von Wachinger: Überlieferung, S. 31 mitgeteilten Lesarten der Handschrift c, nicht aber diejenigen der Handschrift M, da diese eine eigene Textfassung bietet.

²² Vgl. Reiffenstein: Übersetzungstypen, S. 182, der allerdings den Aspekt verschleiert, indem er die lateinischen Verschlüsse mit deutschen Kadenzen bezeichnet („weiblich voll“ und „männlich“ statt paroxytonisch und proparoxytonisch).

Die Übernahme von Strophenform und Reimschema erweist sich freilich nicht als einzige Anbindung an die Quelle. Bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass der Mönch durch inhaltliche und vor allem strukturelle Übernahmen Querverbindungen zur Originalsequenz schafft, die diese gleichsam als Folie hinter seinem eigenen Lied sichtbar machen. Bezeichnend ist hier bereits der Beginn, da der Appell *Wir sullen loben all die raine* (1,1) mit seiner Aufforderung zum gemeinschaftlichen Lobpreis die Wendung *Verbum bonum et suave/ Personemus* (1,1–2) aufruft; weiterhin könnte die Syntax des gesamten ersten Versikels mit ihrem doppelten Ansatz des Relativsatzes durch die lateinische beeinflusst sein. Womöglich erlaubt sich der Mönch sogar eine theologische Umdeutung seiner Quelle. Denn wenn er Maria in Versikel 3 und 5 jeweils als *Sumne* tituliert,²³ greift er damit eines der Bilder auf, das im Original noch für Christus verwendet worden ist: *Ave, solem genuisti* (4,1).²⁴ Die Umwidmung des Bildes ließe sich dann als Kommentar zu der in der Originalsequenz implizierten Hierarchisierung deuten, das heißt der heilsgeschichtlich begründeten Unterordnung der Gottesmutter unter ihren Sohn, die der Mönch nicht übernimmt. Er scheint von einer Gleichordnung von Maria und Christus auszugehen, deren doppelten Schutz sich das Ich erhofft: *in deiner huet so wär ich gerne / und deins suns Jhesus Crist* (3,3–4).

Jenseits solcher womöglich zu spitzfindigen Spekulationen bleibt festzuhalten, dass der Argumentationsgang vom gemeinschaftlichen Lob der Gottesmutter in der dritten Person (Versikel 1–2), über die lobende Anrede (Versikel 3) bis hin zur direkten Bitte (Versikel 4–6) denjenigen des lateinischen Originals nachformt, dabei aber die einzelnen Stufen schneller abhakt und die abschließenden Bitten um Schutz, Erlösung und Mittlerschaft gegenüber Gott rascher und ausführlicher formuliert. Dabei wird bereits von Anfang an Marias Rolle als Helferin deutlicher konturiert als in der lateinischen Sequenz. Schon in den Lobteilen der Anfangsversikel wird Marias Bereitschaft zur Gnade (*voller genaden*; 2,4) als ihre besondere Eigenschaft hervorgehoben; das Substantiv *genade* und seine Derivate werden dann in den Anreden (*balsam aller genaden reiche*; 4,2) und Bittformulierungen (*wann du so genedig pist*; 4,4) zu Leitworten. Der als Begründung für die Hilfeerwartung formulierte Schlussvers des vierten Ver-

²³ An dieser Stelle wird die Entscheidung über die Leithandschrift interpretatorisch relevant. D nämlich bietet nicht die in A und den anderen Corpushandschriften zu beobachtende Anapher *Sunne* (3,1; 5,1), sondern – womöglich in sekundärer Anbindung (Wachinger: Überlieferung, S. 31) an das lateinische Original – *Ave*, das Leitwort der Vorlage.

²⁴ Zum Marienbewort der ‚Sonne‘ vgl. Salzer, S. 32–33 und S. 391–399.

sikels (*wann*; 4,4) erweist die Gnade Marias ausdrücklich als zentrales Element, auf das die Menschen ihre Hoffnung stützen können.

Im Grunde ließe sich daher konstatieren, dass der Mönch die Schlusswendung seiner Vorlage zur inhaltlichen Keimzelle seiner Bearbeitung macht und die Maria hier zuerkannte Rolle als barmherzige Beschützerin für die Menschheit zum Kernelement der Mariendarstellung erhebt. Auffällig bleibt dann aber, dass er diese Rolle zwar quantitativ ausweitet, qualitativ jedoch beschneidet. In der Mönch-Sequenz ist Maria wieder auf ihre traditionelle Rolle als Fürbitterin und Mittlerin festgelegt:

Als er sitzt an dem gerichte
aller werlt zu angesichte,
vraw, du uns mit im verslichte,
und hilf uns an der engel schar (6,1–4).

Dies ist auch deswegen überraschend, weil der Mönch sonst durchaus nicht abgeneigt ist, Maria einen größeren Einfluss auf das Urteil zuzubilligen und ihr in anderen Liedern ausdrücklich die Fähigkeit zur Sündenreinigung zuspricht. In seiner Übertragung der Sequenz *Salve mater salvatoris*²⁵ beispielsweise formt er das dort an Maria herangetragene Flehen um Fürbitte bei Christus: *Nos commenda tuae proli* („Empfehle uns deinem Sohn“; 22,2) ausdrücklich zu einer an sie gerichteten Bitte um Befreiung von den Sünden um: *wasch von uns der sünden schimel* (G 7,XI,68).²⁶

Auffällig ist zudem, dass der Mönch die intrikate zeitliche Strukturierung der Original-Sequenz ersatzlos streicht. Stattdessen verankert er die gesamte Sequenz im Hier und Jetzt der Sprecher-Instanz, denn selbst der Versikel 2, in dem aus einer Beobachter-Perspektive über die Gottesmutter gesprochen wird, bezieht sich auf Maria in ihrer gegenwärtigen Gestalt als Himmelskönigin. Der Rest des Liedes wendet sich in direkter Rede an Maria in ihrer Funktion als (zukünftige) Helferin; die einzige Anspielung auf ihr heilsgeschichtliches Handeln – die Erwählung durch Gott – ist im Perfekt formuliert und so eindeutig als vergangenes Ereignis gekennzeichnet (*erwelt hat*; 1,2). Dem Verzicht auf eine

25 AH 54, S. 383–386, Nr. 245.

26 Die Handschrift c stößt allerdings in die von den Hauptfassungen gelassene Lücke vor und findet eine Schlusswendung, die an Brisanz sogar noch diejenige des lateinischen Originals übertrifft. c nämlich streicht Christus aus dem letzten Versikel und erklärt kurzerhand Maria zur alleinigen Richterin über die Menschen: *Zam du sickest an dem gerichte/ Al der werlt zu angesichte, / Wan wir vns mit dier vorslichten. / So hilf vns an der engel schar* (6,1–4). Ich zitiere c nach den Varianten bei Wachinger, Überlieferung, S. 31.

Vergegenwärtigung des Heilsgeschehens entspricht, dass bereits zu Beginn der Sequenz die Kommunikationssituation gegenüber dem Original verändert wird: Das *Wir* fordert nicht zum gemeinschaftlichen liturgischen Singen, sondern – situationsoffener – zum gemeinsamen Lob der Gottesmutter auf (*Wir sullen loben*; 1,1). Außerdem wird die kollektive Sprecher-Instanz zweimal zu einem Ich zugespitzt: in Vers 1,3, als das Ich Maria als Gegenstand seiner Reflexion offenbart (*und die mueter, die ich maine*), und in Vers 3,3, als sich das Ich stellvertretend für das *Wir* der Gläubigen die Hilfe der Gottesmutter herbeisehnt: *in deiner huet so wär ich gerne*.²⁷

Letztlich wird man folgern müssen, dass der Mönch damit gerade jene Elemente von *Verbum bonum* umformuliert, die die liturgische Funktion der lateinischen Sequenz betreffen: Diese kann eine liturgische Zeitebene auch deswegen eröffnen, weil ihre Aufführung ohnehin Teil der Liturgie ist und in dieser Situation so immer schon eine Verbindung zum Heilsgeschehen besteht. *Wir sullen loben all die raine* hingegen richtet sich offenbar vordringlich an ein Publikum, das die Sequenz zur eigenen Erbauung rezipiert und in der neu inserierten Instanz des Ich eine Identifikationsfigur findet, durch deren Mund die Bitte um Schutz formuliert werden kann.

3 Die Übertragung Heinrich Laufenbergs

Anders als der Mönch von Salzburg hat Heinrich Laufenberg sich darum bemüht, in seiner Übertragung des *Verbum bonum* seine Bindung an die Vorlage geradezu demonstrativ herauszukehren.²⁸ Wie sehr er sich ihren Vorgaben (zumindest auf den ersten Blick) fügt, kann bereits der Anfangsvers nachdrücklich unterstreichen: *Ejn verbum bonum et suaue* (1,1) ist in der Formulierung weitestgehend ein Zitat des lateinischen *Initiums* – lediglich die Einfügung des Artikels ‚ein‘ wahrt den Eindruck einer wenigstens rudimentären Verdeutschung. Im

²⁷ Unbenommen bleibt dabei, dass das Ich auch so gelesen werden kann, dass es sich auf den Dichter bezieht. Zu diesem Punkt hat sich während der Tagung eine intensive Diskussion ergeben. Für ihre Anregungen danke ich Andreas Kraß, Berlin, und Anja Becker, München.

²⁸ Heinrich Laufenberg hat das Œuvre des Mönchs von Salzburg mindestens in Auszügen gekannt. In der Liederhandschrift B 121 4° sind mit G 33, G 1, G 28 und G 10 vier Lieder des Mönchs aufgenommen. Ob Laufenbergs Übersetzungstätigkeit durch den Mönch beeinflusst worden ist, bleibt indes schwierig einzuschätzen. Von den vier sicher von ihm rezipierten Mönch-Liedern handelt es sich nur bei G 28 (*Mundi renovatio*) um eine Übersetzung aus dem Lateinischen. Zum Fremdgut in der Handschrift vgl. Wachinger: Notizen, S. 354–355.

Gegensatz zu der sonst bei Übersetzungen öfter zu beobachtenden Neigung, Nähe zum Ausgangstext nur zu Beginn der Adaptation gleichsam strategisch zu signalisieren, um dann von der Quelle abweichen zu können,²⁹ ist im Fall der *Verbum-bonum*-Übertragung Laufenbergs die anfänglich zu konstatierende Bearbeitungstendenz durchaus prägend für die gesamte Sequenz. Dies kann die nachfolgende Wiedergabe der von Wackernagel besorgten Edition des Liedtextes verifizieren:³⁰

Verbum bonum et suave

1. Ejn verbum bonum et suaue
sand dir got, dz heisset aue:
zehande wert du gotz concluae,
müter, magt et filia.
2. Da mitte wurdest saluata
vom helgen geiste fecundata,
von herr dauitz stammen nata,
on dorne sind din lilia.
3. Aue, müter salomonis,
maget, schâper gedeonis,
die dryg künge tribus donis
lobent puerperium.
4. Aue, dsunnen protulisti,
aue, jhesum genuisti,
diser welte contulisti
leben vnd imperium.
5. Aue, sponsa verbi summi,
aromatum virga fumi,
port des meres, signum dumi,
vnd der engel domina.

29 Kraß beobachtet ein solches strategisches Vorgehen bereits für die sogenannte ‚Mariensequenz von Muri‘, eine Bearbeitung der Mariensequenz *Ave paeclara maris stella*, bei der die im ersten Versikel suggerierte Vorlagentreue offenbar die Aktualisierung der Sequenz im Dienst ihrer neuen Gebrauchssituation als geistliches Lied speziell für Frauen überspielen soll. Vgl. Kraß, S. 94–96.

30 Da die Straßburger Handschrift B 121 4° verbrannt ist, müssen die Lieder Heinrich Laufenbergs nach der heutigen Maßstäben nicht genügenden Edition Wackernagels (*Verbum bonum et suave*: Wackernagel 2, S. 603, Nr. 782) zitiert werden (vgl. zur Kritik: Bärnthaler, S. 53–54). Die Lesarten sind ebenfalls dieser Edition entnommen. Die Strophenzählung der Ausgabe ist zugunsten einer Versikelzählung ersetzt worden.

6. Nun bittend wir dich, vns emenda,
 dar nah, müter, vns commenda,
 dinem kinde adhabenda
 yemer ewig gaudia.

Lesarten:

1,4 *magt] mag.* 2,1 *wurdest] wurdestu?* 6,1 *dich]* später übergeschrieben.

Folgt man der Argumentation Burghart Wachingers, dann richtete sich Laufenbergs Interesse primär auf die formal-sprachliche Seite des Transfers. Denn wie es sonst nur für wenige andere seiner Lieder gelte, lege er diese Adaptation als „kühne[], experimentell wirkende[] Sprach- und Zitatmontage“ an, indem er in den einzelnen Zeilen deutsche Versanfänge mit lateinischen Reimwörtern kombiniere.³¹ Da er dabei gleichzeitig die originale Syntax vereinfache – sichtbar wird dies vor allem in der Umsetzung der ersten drei Versikel, in der die komplexeren Relativsatz- und Partizipialkonstruktionen in simplere parataktische Gefüge umgemodelt wurden –, lasse dies an ein in geringem Umfang lateinkundiges Zielpublikum denken, das dem anspruchsvollerem Latein des Originals nicht gewachsen war, die Zitate aber aufzulösen vermochte.³²

Dieser Analyse wird man sich in vielen Punkten anschließen können. Tatsächlich bindet Laufenberg sich derart eng an die lateinische Vorlage, dass sein Lied sogar zum Nachweis bislang unbekannter Überlieferungsvarianten der Originalsequenz herhalten kann: Ich denke hier an den Austausch des Reimworts *salutata* gegen *saluata* in Vers 2,1 und die Umstellung der Verse 5,2 und 3.³³ Eine ostentative Nähe zum Prätextherrscht freilich nicht allein in den direkt zitierten Passagen, deren Inserierung, das sei in Erweiterung von Wachingers Analyse hinzugefügt, besonders zum Ende der Sequenz hin die bloße Übernahme der Reimwörter bei weitem übersteigt. Die Wiedergabe von Versikel 5 beispielsweise kommt, ähnlich wie der Transfer des Initiums, mit einem Mini-

³¹ Wachinger: Notizen, S. 376 und S. 378 (Zitat). Der Sonderstatus dieser Adaptation erklärt sich durch ihre späte Abfassungszeit, die durch die Anordnung in der Handschrift dokumentiert ist. Während die regelrechten Übersetzungen größtenteils der Anfangsphase von Laufenbergs Schaffenszeit zuzurechnen sind, ist Wackernagel 2, Nr. 782 nämlich im Verbund mit mehreren auf die Spanne von 1442 bis 1445 datierten Liedern tradiert. Die Übertragung gehört also der Zeit kurz vor Laufenbergs Klosterertritt an. Vgl. Wachinger: Notizen, S. 353–357. – Die besondere Form der Vorlagenaneignung hat auch für das Laufenberg-Lied dazu geführt, dass es kaum eine Auseinandersetzung mit ihm gibt. Bärnthaler hat es in seine Studie zur Analyse von Laufenbergs Übersetzungstechnik nicht aufgenommen. Vgl. Bärnthaler, S. 70–71.

³² Vgl. Wachinger: Notizen, S. 376.

³³ Siehe hierzu die Varianten der diesem Beitrag beigefügten Edition, S. 140–141.

mum an deutschen Wendungen aus: Nur die zwei Halbverse *port des meres* und *und der engel* (5,3–4) sind keine direkten Übernahmen des lateinischen Wortlauts. Nähe zum Original entsteht darüber hinaus auch dadurch, dass sich im zweiten Teil der Sequenz viele der deutschen Versanteile als direkte, die ursprüngliche Wortreihenfolge reproduzierende Übersetzungen erweisen.

Für diese Art der Übertragung ist Laufenberg offenbar durchaus bereit, Konzessionen einzugehen. Grundsätzlich nämlich scheint er die sprachliche Nähe zur Vorlage und die exakte Wiedergabe der Reimwörter und der lateinischen Kadenzen als wichtiger empfunden zu haben als die Bewahrung der Metrik. So geht die Regelmäßigkeit der Form, die *Verbum bonum* so sehr auszeichnet, in der Übertragung an einigen Stellen verloren. Gerade in den ersten beiden Versikeln führt Laufenberg viele Auftakte neu ein.³⁴ Gegenüber den Acht- bzw. Siebensilbern der lateinischen Vorlage finden sich hier zudem eine Reihe von zusätzlichen Silben.³⁵ Dies wäre an sich nicht unbedingt bemerkenswert. In einem hebungszählenden Verfahren sind Auftakte schließlich folgenlos, und die flexible Taktfüllung der mittelalterlichen Musik stört sich nicht an einzelnen Plussilben. Dennoch fällt auf, dass Laufenberg im späteren Verlauf der Sequenz die Auftaktlosigkeit und die geforderte Silbenzahl der Verse weitestgehend respektiert hat.

Dass Laufenberg zugunsten seiner sprachlichen Experimentierfreudigkeit vollständig von einer eigenen inhaltlichen Deutung abgesehen hat, wie es die bisherige Analyse und auch Wachingers Einschätzung der Sequenz als vereinfachende Bearbeitung vielleicht suggerieren mögen, wird man in dieser Zuspritzung freilich nicht sagen können. Vielmehr ist Laufenbergs Sequenz durchaus ein Beispiel dafür, dass sprachliche Nähe eigene Lesarten nicht von vornherein ausschließen muss. Schlüssel für sein Verständnis ist dabei die bereits von Wachinger hervorgehobene Ummodellierung der Satzstruktur in den ersten drei Versikeln. Sicherlich vereinfachen diese Veränderungen die Grammatik der fraglichen Partien und können daher im Sinne Wachingers als strategische Eingriffe zur Rezeptionssicherung aufgefasst werden. Doch haben sie darüber hinaus weitreichende inhaltliche Folgen, weil Maria nun wesentlich früher ins Zentrum des Textes tritt und überdies von vornherein direkt angesprochen wird: *Ein verbum bonum et suaue / sand dir got* (1,1–2). Jene Distanz zwischen Sprech-

³⁴ Neu hinzugefügte Auftakte finden sich in den Versen 1,1; 1,3; 2,1; 2,2; 2,4 und 6,1.

³⁵ Neun statt der von der *Verbum-bonum*-Strophe geforderten acht Silben finden sich in den Versen 1,1; 1,3 und 2,2; acht statt der geforderten sieben in Vers 2,4. Dennoch kann Laufenberg die Struktur der Strophe genauer reproduzieren als der Mönch, der die vorgegebene Silbenzahl nie erreicht.

instanz und Gottesmutter, die in der Originalsequenz zu Anfang prägend ist und bis zur Formulierung der Schlussbitte schrittweise überwunden werden muss, ist in Laufenbergs Version folglich immer schon getilgt. Als Bearbeitungstendenz fügt sich das zu seinen sonstigen Übersetzungen, die ebenfalls das Verhältnis zwischen Maria und den Gläubigen betonen.³⁶

Die Umformulierung des Sequenzbeginns nimmt zudem entscheidend Einfluss darauf, wie Laufenberg die auf die liturgische Funktion des *Verbum bonum* bezogenen Elemente in seine Bearbeitung transferiert. Zwar repetiert er in seiner Adaptation den Wechsel zwischen präsentischen (*wert*; 1,3/*lobent*; 3,4) und präteritalen Verbformen, den das Original vorgibt, schafft also die Grundlage, um in ähnlicher Weise wie die lateinische Sequenz die in der Liturgie vermittelte doppelte Wahrnehmung des Heilsgeschehens als zugleich Gegenwärtiges wie Vergangenes herauszustellen. Aus dieser Perspektive könnte seine Übertragung die liturgischen Aufgaben der Vorlage übernehmen. In der neu gestalteten Eingangspartie der Verdeutschung fehlt allerdings gerade jener Hinweis auf die Sprechsituation, mit der sich das Sprecher-Wir des *Verbum bonum* als Akteur der Liturgie inszeniert, nämlich der Hinweis auf das eigene Singen (*Personemus*; 1,2). Die Kommunikationssituation der Laufenberg-Sequenz erscheint wie diejenige der Mönch-Fassung intimer, als direktes Gespräch zwischen dem erst zum Ende des Liedes konkretisierten *wir* (6,1) und der Gottesmutter. Obwohl dies im Fall von Laufenbergs Übertragung insgesamt weniger eindeutig ist, könnte man daher – vergleichbar zu der Sequenz des Mönchs von Salzburg – an eine gebetsähnliche Rezeptionssituation des Liedes im Rahmen der privaten Frömmigkeit denken.³⁷

4 Fazit

Überblickt man die Befunde, dann lassen sich zwei grundsätzliche Beobachtungen festhalten: Zunächst zeigen beide Lieder, wie spielerisch die spätmittelalterlichen Autoren mit Kategorien wie Nähe zum oder Ferne vom Ausgangstext umzugehen vermögen. Gerade die Umsetzung der lateinischen Syntax wird für den Mönch von Salzburg und Heinrich Laufenberg zu einem flexibel handhab-

³⁶ Vgl. Bärnthaler, S. 263.

³⁷ Vgl. Wachinger: Notizen, S. 375. Er denkt zudem an eine ‚meditative Aneignung‘ (ebd.) der Originalsequenz in der Übertragung, sodass dann also offenbar der Übersetzungsprozess als fromme Übung zu werten wäre.

baren Instrument, das einerseits für Laufenberg Freiraum für Eigenes schafft, andererseits vom Mönch zur Verknüpfung des Reprodukts mit dem Prätext, also zumindest zu einer graduellen Beschränkung des inhaltlichen Freiraums, genutzt werden kann.

Darüber hinaus bestätigt die detailliertere Analyse der Liedtexte Wachingers Thesen zur Gebrauchssituation der volkssprachlichen Adaptationen. Beide Bearbeitungen remodellieren gerade jene Elemente der lateinischen Vorlage, die direkt auf ihre liturgische Funktion zugeschnitten sind. Ob sich die These von einer primären Nutzung der Hymnen- und Sequenzübertragungen im Kontext der privaten Frömmigkeit über den konkreten Fall hinaus pauschalisieren lässt,³⁸ können freilich nur weiterführende Analysen erweisen. Das letzte Wort über den Zweck der spätmittelalterlichen Hymnen- und Sequenzübertragungen ist ohnehin selbst für die hier behandelten Lieder nicht gesprochen. Hier ein auch nur annähernd abschließendes Urteil fällen zu können, setze nämlich immer schon einen Einbezug der Melodie voraus. Die grundsätzliche Sangbarkeit der Bearbeitungen sowie der Umstand, dass zumindest der Mönch den Wortlaut seines Textes deutlicher auf die Musik abgestimmt hat, als das Original dies tut,³⁹ legen nahe, dass eine Aufführung der Lieder wenigstens von den Dichtern antizipiert worden ist. Ob hierin ein Widerspruch zu der in die Texte eingeschriebenen intimeren Kommunikationssituation zwischen Sprecherin-Stanz und Gottesmutter liegt, kann zu diesem Zeitpunkt noch nicht abschließend beantwortet werden, soll aber als Problem ausdrücklich benannt sein.

Literaturverzeichnis

Angenendt, Arnold, Karen Meiners: Erscheinungsformen spätmittelalterlicher Religiosität. In: *Divina Officia. Liturgie und Frömmigkeit im Mittelalter*. Hg. von Patrizia Carmassi. Wolfenbüttel 2004 (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek 83), S. 25–35.

³⁸ Im Fall der hier besprochenen Übertragungen sind Aussagen auch deswegen relativ einfach zu treffen, da die lateinische Vorlage die liturgische Sprechsituation vergleichsweise direkt abbildet, und Veränderungen daher rasch ins Auge fallen. Dies muss aber nicht notwendig so sein.

³⁹ In den Versikeln 5 und 6 werden beispielsweise die entscheidenden Personalpronomen *dich* (5,4), das heißt die Anrede an Maria, und *uns* (6,4), das sich auf das Sprecher-Kollektiv bezieht, so angeordnet, dass sie durch Melismen betont werden. Vgl. Mönch: Melodien, S. 112–114.

- 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).
- Bernt, G.: Art. ‚Verbum bonum et suave‘. In: Marienlexikon 6 (1994), S. 591.
- 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 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, N. F. 51).
- Hausmann, Albrecht: Übertragungen: Vorüberlegungen zu einer Kulturgeschichte des Reproduzierens. In: Formen und Konzepte von Reproduktion in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hg. von Britta Bußmann u. a. Berlin, New York 2005 (Trends in Medieval Philology 5), S. XI–XX.
- Janota, Johannes: Studien zu Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter. München 1968 (MTU 23).
- Kraß, Andreas: Spielräume mittelalterlichen Übersetzens. Zur Bearbeitung der Mariensequenz *Stabat mater dolorosa*. In: Übersetzen im Mittelalter. Cambriger Kolloquium 1994. Hg. von Joachim Heinzel, L. Peter Johnson, Gisela Vollmann-Profe. Berlin 1996 (Wolfram-Studien 14), S. 87–108.
- Der Mönch von Salzburg: Die Melodien zu sämtlichen geistlichen und weltlichen Liedern. Hg. von Hans Waechter, Franz Viktor Spechtler. Göppingen 2004 (GAG 719).
- München, BSB, cgm 715. <http://daten.digitale-sammlungen.de/0007/bsb00079143/images/index.html?fiip=193.174.98.30&id=00079143&seite=1> (19. Juli 2016).
- Nemes, Balázs J.: Das lyrische Œuvre von Heinrich Laufenberg in der Überlieferung des 15. Jahrhunderts. Untersuchungen und Editionen. Stuttgart 2015 (ZfdA, Beihefte 22).
- Reiffenstein, Ingo: Deutsch und Latein im Spätmittelalter. Zur Übersetzungstheorie des 14. und 15. Jahrhunderts. In: Fs. für Siegfried Grosse. Hg. von Werner Besch u. a. Göppingen 1984 (GAG 423), S. 195–208.
- Reiffenstein, Ingo: Übersetzungstypen im Spätmittelalter. Zu den geistlichen Liedern des Mönchs von Salzburg. In: Lyrik des ausgehenden 14. und des 15. Jahrhunderts. Hg. von Franz Viktor Spechtler. Amsterdam 1984 (Chloe 1), S. 173–205.
- Salzer, Anselm: Die Sinnbilder und Beiwoorte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters. Mit Berücksichtigung der patristischen Literatur. Eine literar-historische Studie. Linz 1893.
- Schiendorfer, Max: Der Wächter und die Müllerin verkärt, *geistlich*. Fußnoten zur Liedkontraktur bei Heinrich Laufenberg. In: *Contemplata aliis tradere*. Studien zum Verhältnis von Literatur und Spiritualität. Hg. von Claudia Brinker u. a. Bern u. a. 1995, S. 273–316.
- 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 und András Vizkelety unter Mitarbeit von Andrea Hofmeister-Winter. Bern u. a. 2001 (Jahrbuch für Internationale Germanistik A 52), S. 223–241.
- Spechtler, Franz Viktor: Einleitung. In: Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Hg. von dems. Berlin, New York 1972 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker, N. F. 51), S. 1–109.
- Wachinger, Burghart: Art. ‚Laufenberg, Heinrich‘. In: VL² 5 (1985), Sp. 614–625.

- Wachinger, Burghart: Art. ‚Mönch von Salzburg‘. In: VL² 6 (1987), Sp. 658–670.
- Wachinger, Burghart: Der Mönch von Salzburg. Zur Überlieferung geistlicher Lieder im späten Mittelalter. Tübingen 1989 (Hermaea, N. F. 57).
- Wachinger, Burghart: Notizen zu den Liedern Heinrich Laufenbergs. In: Medium Aevum deutsch. Beiträge zur deutschen Literatur des hohen und späten Mittelalters. Fs. für Kurt Ruh. Hg. von Dietrich Huschenbett u. a. Tübingen 1979, S. 349–385.