

Norbert Kössinger

Maria im ‚Königsberger Wartburgkrieg‘

Der Königsberger Rotulus enthält neben der Episode ‚Aurons Pfennig‘ aus dem prominenten ‚Wartburgkrieg‘-Komplex auf seiner Rückseite zwei häufig übersehene Mariendichtungen, eine lateinische sowie eine zweite, später hinzugefügte, in deutscher Sprache. Die folgenden Seiten beschäftigen sich mit diesem auf den ersten Blick ungewöhnlichen Textensemble. Zunächst biete ich einige grundlegende Angaben zur Überlieferung der Königsberger Rolle (1.), in einem zweiten Schritt versuche ich auf der Grundlage einer Neuedition¹ eine Analyse und Interpretation der beiden marianischen Texte (2. und 3.). Abschließend möchte ich eine These aufstellen, wie die Ensemblebildung von ‚Wartburgkrieg‘ und Marien-texten in dem Rotulus plausibel zu machen sein könnte. Dabei ist insbesondere die spezifische mediale Form des Überlieferungsträgers von Bedeutung (4.).

1 Zur Überlieferung

Die Fragmente des ‚Königsberger Wartburgkriegs‘ stammen von den Buchdeckeln einer heute verschollenen kanonistischen Sammelhandschrift. Zunächst wurden sie im Königsberger Staatsarchiv aufbewahrt, heute liegen sie in Berlin im Geheimen Staatsarchiv – Preußischer Kulturbesitz (XX. HA Hs. 33, Bd. 11). Die ansprechende Vermutung, dass die Handschrift einst im Besitz des Deutschen Ordens war, hat viel für sich, ist aber nicht (mehr) belegbar.² Dass es sich bei den beiden erhaltenen gleichlangen Teilstücken (insgesamt ca. 50 × 11,5–13,5 cm) um einen Rotulus handelt, hat zuerst Ludwig Denecke festgehalten, der im Januar 1939 die Archivbeschreibung der damals noch in Königsberg aufbe-

¹ Eine erste Edition legte Zacher bereits 1865 vor. Den Teilnehmern der Berliner Tagung bin ich für ihre Anregungen zu Dank verpflichtet, insbesondere für den Hinweis auf die Parallelüberlieferung des *Gaude o virgo virginum* in der Online-Datenbank der *Analecta Hymnica*. Gisela Kornrumpf, Peter Stotz und Beate Braun-Niehr sei gleichfalls herzlichst für ihre kritische Lektüre und große Hilfe gedankt.

² Der Trägercodex enthielt außer den hier behandelten Fragmenten fünf Königsberger Urkunden des Deutschen Ordens der Jahre 1291 bis ca. 1301. Vgl. die Beschreibungen in Päsler, S. 161–162; Plate, S. 97 sowie ausführlich Hallmann, S. 68–77. Zum Zusammenhang mit dem Deutschen Orden bereits Zacher, S. 515–516.

wahrten Bruchstücke anfertigte.³ Zweifel an dieser medialen Zuschreibung, die noch jüngst mit Fragezeichen versehen wurde, erscheinen mir mit Blick auf die weitere rollenförmige Überlieferung in deutscher Sprache nicht gerechtfertigt.⁴

Beide Bruchstücke bildeten ursprünglich sicher einen Streifen, der an seiner oberen Seite und am rechten Blattrand unversehrt zu sein scheint.⁵ Jedes Fragment ist ca. 25 cm lang. Die Breite ist recht unterschiedlich und variiert von 11,5 bis 13,5 cm. Der Rotulus ist im Ganzen sehr schlicht angelegt und eingerichtet: Eine Liniiierung oder Schriftraumbegrenzung gibt es nicht. Die Texte sind einspaltig auf beiden Seiten der Rolle – der Text auf der Verso-Seite ist nicht kopfständig eingetragen⁶ – und über die komplette Breite des Pergaments aufgezeichnet, ohne dass Strophen und Verse abgesetzt werden. Einziges ‚Auszeichnungsmerkmal‘ sind Großbuchstaben zu Beginn jeder Strophe, vereinzelt auch zu Beginn des zweiten Stollens und des Abgesangs sowie unsystematisch gesetzte einfache Punkte als Interpungierungszeichen im Schwarzen Ton. Hallmann hat zu Recht festgehalten, „dass auf eine optisch ansprechende Textpräsentation offenbar kein besonderer Wert gelegt wurde“.⁷ Man schloss von daher auf die Funktion des Überlieferungsträgers als „selbständige Aufzeichnung auf einer Konzeptrolle“.⁸ Darauf wird im vierten Abschnitt zurückzukommen sein.

Es scheint fast der ganze Rotulus erhalten zu sein, der aus einem einzelnen (nicht aus mehreren aneinandergefügt) Streifen bestanden hat.⁹ Das ergibt sich aus der Verteilung der Texte auf die Vorder- und Rückseite. Auf der Vorderseite (Z. 1–105) und Teilen der Rückseite (Z. 1–42) steht eine Episode, die in der Forschung den Titel ‚Aurons Pfennig‘ trägt und zum ‚Wartburgkrieg‘-Komplex gehört. Da zwischen dem Ende der Recto- und dem Beginn der Verso-Seite inhaltlich – auch im Blick auf die Parallelüberlieferung von ‚Aurons Pfennig‘ –

³ Die Beschreibung ist zugänglich über www.handschriftencensus.de/1302 (19. Juni 2016). Zacher hielt die Fragmente noch für die Spalte eines Großfolioblattes. Vgl. Zacher, S. 517.

⁴ Vgl. dazu mit ausführlicher Begründung Kössinger, insbes. Kap. IV. Zu den Zweifeln siehe etwa Schanze, S. 145 oder RSM 1, S. 93.

⁵ Links wurde der Streifen von oben nach unten ohne Textverlust beschnitten. Vgl. Hallmann, S. 69. Am unteren Rand ist der Streifen abgerissen. Die anzusetzende Lücke vom erhaltenen Ende auf der Recto-Seite des Streifens und dem Beginn auf der Verso-Seite ist aber klein.

⁶ Das ist ein wichtiges Merkmal, was die Verwendung der Rolle betrifft. Vgl. zur Einrichtung darüber hinaus auch Hallmann, S. 74.

⁷ Ebd.

⁸ Päsler, S. 162. Vgl. auch Holznapel, S. 117 und S. 119 mit Anm. 60: „eine Art Konzeptbogen“.

⁹ Auch das ist ein wichtiges typologisches Merkmal mittelalterlicher Rollenüberlieferung. Farbabbildungen der Rolle bei Kössinger.

keine große Lücke anzusetzen ist, haben wir sicher die ursprüngliche Gestalt der (annähernd) vollständigen Rolle vor uns. Auf das Stück aus dem ‚Wartburgkrieg‘ folgen zwei weitere Texte: ein lateinischer *Hymnus de gaudiis Beatae Mariae Virginis* (Z. 43–63), wie Zacher den Text genannt hat, und ein deutschsprachiger Marienleich (Z. 64–91), der von einer zweiten Hand geschrieben wurde und am Ende unvollständig ist. Der gesamte Rotulus wird somit ursprünglich nicht viel länger als die erhaltenen 50 cm gewesen sein.

Die erste Hand ist als eine recht flüchtig schreibende Textualis, eine Gebrauchsschrift, charakterisiert worden, die ins letzte Viertel des dreizehnten Jahrhunderts zu setzen ist. Hallmann legt sich hier konkret auf die „1270er oder 1280er Jahre“¹⁰ fest. Die schreibsprachliche Charakterisierung von ‚Aurons Pfennig‘ als thüringisch bei Päsler hat Hallmann auf der Grundlage einer ausführlichen Analyse differenzierter als „weitgehend dialektneutrales Mitteldeutsch auf oberdeutscher Grundlage“¹¹ beschrieben. Wichtig ist, dass der Deutsche Orden als Entstehungskontext für die Rolle somit sicher nicht in Frage kommt. Für ‚Aurons Pfennig‘ lässt sich zudem aufgrund einiger typischer Fehler mit Sicherheit sagen, dass es sich beim Königsberger Text um eine Abschrift handelt.¹²

Das deutschsprachige Marienlob ist vermutlich ein Nachtrag von einer zweiten Hand, die Hallmann in das „2. Viertel des 14. Jhs.“¹³ datiert. Zu ihrer schreibsprachlichen Einordnung bezieht er keine Stellung. Festhalten sollte man in jedem Fall, dass die Bestimmung der Schreibsprache der ersten Hand nicht ohne Weiteres auch für die Nachtragshand gelten kann. Zacher hatte ohne Angabe näherer Gründe von einem „schreiber niederrheinischer herkunft“¹⁴ gesprochen. Diese Zuschreibung lässt sich aus heutiger Sicht präzisieren. Der Text zeigt – ähnlich wie der ‚Wartburgkrieg‘ – typische ostmitteldeutsche Merkmale; einige Besonderheiten im Bereich des Vokalismus weisen jedoch im Unterschied zur ersten Hand nicht in den oberdeutschen Süden, sondern in den mittelfränkischen Westen, möglicherweise auch hier mit einer „Tendenz zur Entregionalisierung“.¹⁵ Ob der Rotulus ‚gewandert‘ ist oder ob der zweite

¹⁰ Vgl. auch Schneider, S. 163–166 mit der Unterscheidung von Buch- und Gebrauchsschrift. Das Zitat bei Hallmann, S. 71.

¹¹ Vgl. Päsler, S. 161; Hallmann, S. 71–74, hier S. 74.

¹² Dazu mit Beleg Kössinger, Kap. III.5.3.

¹³ Hallmann, S. 71.

¹⁴ Zacher, S. 517.

¹⁵ Mit Nachweisen Kössinger, Kap. III.5.3. Das Zitat bei Paul, S. 51 (§ E 41).

Schreiber anderer Herkunft, jedoch am selben Ort wie der erste Schreiber tätig war, lässt sich nicht mehr rekonstruieren.

Die Textzusammenstellung des Königsberger Rotulus sieht folgendermaßen aus:

Recto

Z. 1–105: ‚Aurons Pfennig‘ (Hand 1; 4. Viertel 13. Jh.)

Verso

Z. 1–42: ‚Aurons Pfennig‘, Fortsetzung (Hand 1)

Z. 43–63: lateinisches Marienlob *Gaude o virgo virginum* (Hand 1)

Z. 64–91: deutschsprachiger Marienleich *Kont ich nu loben boben allez daz ie gewart* (Hand 2; 2. Viertel 14. Jh.)

2 *Gaude o virgo virginum*

Der lateinische Text des Königsberger Rotulus gehört, wie in Strophe VIII,3 (*propter hec septem gaudia*) explizit gesagt wird, zu den ‚Sieben Freuden Mariens‘, einem außerordentlich häufig in verschiedenen Fassungen und mehreren volkssprachlichen Übersetzungen überlieferten Texttyp.¹⁶ Grundsätzlich unterscheiden lässt sich hier eine Fassung, deren Gegenstand die irdischen Freuden Mariens sind, von einer zweiten Fassung, deren Gegenstand die sogenannten himmlischen Freuden sind. Der Königsberger Text gehört zu den sieben himmlischen Freuden, die auf den hl. Thomas Becket, Erzbischof von Canterbury (gest. 1170), zurückgeführt werden. Dieser soll nach einer Marienvision „die grundlegende Fassung ihrer 7 himmlischen Freuden in Prosa und Versen gestaltet haben“.¹⁷ Der vorliegende Text gehört innerhalb dieser Gruppe zum sogenannten ‚Überbietungs-Typus‘ und lässt sich hier noch genauer den Kurzfassungen zuordnen, das heißt solchen Fassungen, die ohne den vorangestellten Visionsbericht auskommen.¹⁸ Er ist in den *Analecta Hymnica* belegt.¹⁹

Als Textgrundlage der dortigen Edition wird wie folgt auf eine Hildesheimer Handschrift verwiesen: „Orat. ms. Carthus. Hildesheimen. saec. 15. Cod. Io-

¹⁶ Vgl. dazu den Überblick zu den deutschsprachigen Texten bei Hilg.

¹⁷ Ebd., Sp. 1164.

¹⁸ Vgl. ebd., Sp. 1163.

¹⁹ AH 31, S. 201, Nr. 192. Er bleibt ohne Nachweis bei Chevalier und bei Walther. Ebenfalls nicht erwähnt ist er bei Hilg, der vorrangig die deutschsprachige Tradition untersucht.

sephini Hildesh. 3 (6).²⁰ Dabei handelt es sich um einen Kodex, der heute in der Dombibliothek zu Hildesheim aufbewahrt wird und dort die Signatur J 30 trägt.²¹ Er war nach Clemens Blume, dem Herausgeber des betreffenden *Analecta*-Bandes, Teil des Buchbestands der Hildesheimer Kartause, was von Giermann/Härtel in ihrem Katalogisat nicht explizit bestätigt wird.²² Es handelt sich um einen kleinformatigen Pergamentkodex (10,5 × 8 cm) aus dem fünfzehnten Jahrhundert, der auf den fol. 1^r–75^r einen umfangreichen Teil mit marianischen Liedern und Gebetstexten enthält, die nach Wochentagen und unterhalb der Ebene der einzelnen Tage nach den Tagzeiten geordnet sind. Unter der Überschrift *Feria Secunda*, das heißt also für den Montag, steht auf fol. 67^r–68^r der Text, der hier interessiert, mit dem Incipit *Ave virgo virginum* (Abb. 1 und 2).²³

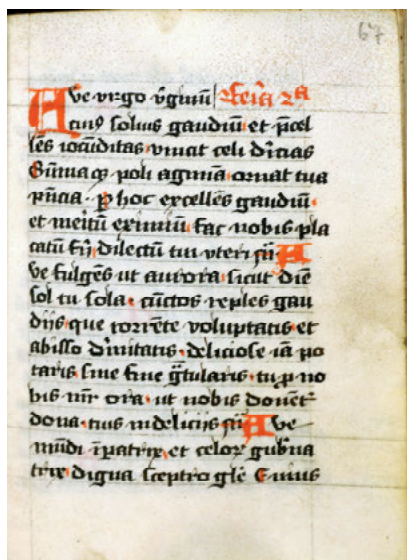


Abb. 1: Hildesheim, Dombibliothek, Hs. J 30, fol. 67^r.

²⁰ AH 31, S. 201.

²¹ Vgl. die Beschreibung bei Giermann, Härtel, S. 185–187. Die Handschrift gehörte vormalig zum Bestand des Hildesheimer Josephinums. Vgl. Müller, Nachricht, S. 12, Nr. 52 (6) und Härtel, S. 65.

²² Giermann, Härtel, S. 185. Vgl. aber ebd., S. XX, wo die Provenienzangabe übernommen zu sein scheint.

²³ Verwechslungsgefahr besteht mit einem Text aus der Gruppe der irdischen Freuden mit identischem Incipit. Vgl. Hilg, Sp. 1159. Siehe auch AH 31, S. 182, Nr. 179.

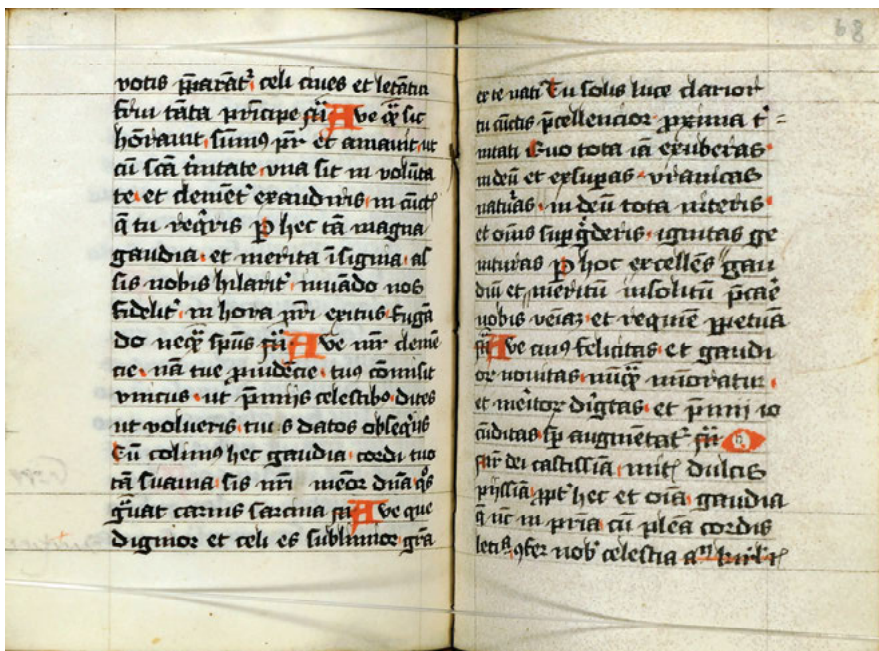


Abb. 2: Hildesheim, Dombibliothek, Hs. J 30, fol. 67^v–68^r.

Ich biete im Folgenden zunächst einen Abdruck des lateinischen Textes nach der Königsberger Rolle (im Folgenden: Kö), dem älteren der beiden erhaltenen Textzeugen. Meine Edition setzt Verse und Strophen ab. Abkürzungen sind stillschweigend aufgelöst und eine moderne Interpunktion eingeführt. *u* und *v* sind ihrem Lautwert entsprechend angeglichen, ebenso habe ich *c* und *t* nach moderner Gepflogenheit gesetzt, wo die Handschrift immer *c* schreibt. Ergänzungen nach dem Hildesheimer Text (im Folgenden: Hi) sind bei nicht mehr sicher lesbaren Stellen in eckigen Klammern angegeben.²⁴ In Hi ist der Strophenbeginn durch rubrizierte A-Majuskeln angezeigt, Versenden sind durch rubrizierte *punctus* markiert. Am Ende jeder Strophe findet sich in Hi zudem ein rot durchstrichenes *M* mit einem darübergestellten *a*, das zu *Maria* aufzulösen ist. Auf Hi beziehen sich auch die Lesarten, die ich in einem textkritischen Ap-

²⁴ Ein handschriftennaher, zeilengetreuer Abdruck zuerst bei Zacher, S. 523–524. Vgl. nun auch Kössinger, Kap. III.5.3.

parat ergänzt habe. Die Sigle AH bezieht sich auf den Text, wie er in den *Analecta Hymnica* abgedruckt ist.²⁵

Gaude, o virgo virginum	I
[cuius solius] gaudium	
et [prec]ellens iocundi[tas	
vin]cit celi delicias,	
summa poli agmina	5
or[na]t tua presentia.	

I,1 *Gaude o] Ave* Hi. I,4 *delicias] divitias* Hi. I,5 *summa] Summaque* Hi. I,5 *poli] caeli* AH.

Darauf folgt in Hi:

Per hoc excellens gaudium	
et meritum eximium	
fac nobis placatum fieri	
dilectum tui uteri.	10

Gaude, fulgens ut [au]rora,	II
sicut diem sol tu luna	
cunctos replens gaudiis.	
Tu pro nobis, mater, ora,	
ut donent[ur nob]is dona	5
in tuis del[iciis].	

II,1 *Gaude] Ave* Hi. II,2 *luna] sola* Hi. II,3 *cunctos] Cuncta* AH. – In AH, S. 201 dazu: *Cunctis*. II,3 *replens] replet* Hi.

Nach II,3 folgt in Hi:

Que torrente voluptatis
et abyssu divinitatis
deliciose iam potaris
sine fine gratularis;

II,5 *donentur nobis] nobis donentur* Hi. II,6 *in tuis] tuis* in Hi.

[G]aude, mundi impera[trix,	III
peccato]rum reparatrix,	
digna susceprix glorie,	

²⁵ AH 31, S. 201, Nr. 192.

cuius votis preparantur
celi cives et letantur 5
frui tanta principe.

III,1 *Gaude*] *Ave* Hi. III,2 *peccatorum reparatrix*] *et celorum gubernatrix* Hi. III,3 *suscep-*
trix] *sceptro* Hi.

Gaude, quam sic honoravit	IV
summus pater et amavit,	
ut cum sancta trinitate	
una sis [in vo]luntate	
et clementer exaudiris	5
in cunctis, que requiris.	

IV,1 *Gaude*] *Ave* Hi. IV,4 *sis*] *sit* Hi. IV,6 *requiris*] *tu requiris* Hi.

Nach IV,6 folgt in Hi:

Per hec tam magna gaudia
et merita insignia
assis nobis hilariter
iuvando nos fideliter, 10
in hora nostri exitus
fugando nequam spiritus.

Gaude, mater clementie,	V
nam tue providentie	
tuus [com]misit unicus,	
ut premiis celestibus	
dites prout vo[lue]ris,	5
tuis datos obsequiis.	

V,1 *Gaude*] *Ave* Hi. V,5 *prout*] *ut* Hi. V,6 *tuis*] korrigiert in Hi (aus *tuos*?).

Nach V,6 folgt in Hi:

Cum colimus hec gaudia,
cordi tuo tam suavia,
sis nostri memor, domina,
quos gravat carnis sarcina. 10

V,9 *nostri*] korrigiert in Hi (aus *nostris*?).

Gaude, que dignis digni[or
et] celis es sublimior,
gratia ex [te] nati.

Tu solis luce [clarior,
tu] cunctis precelsior 5
proxima es trinitati.

VI,1 *Gaude que dignis] Ave que dignior* Hi. In AH zwischen *quae* und *dignior* in Klammern die nun obsolete Emendation *virgo*. VI,2 *celis] celi* Hi. VI,2 *es] et* Kö. VI,3 *te* nach Hi ergänzt. VI,5 *precelsior] precellentior* Hi. VI,6 *es trinitati] trinitati* Hi.

Nach VI,6 folgt in Hi:

Quo tota iam exuberat
in Deum et exsuperas
uranicas naturas;
in Deum tota niteris 10
et omnes supergrederis
ignitas genituras.
Per hoc excellens gaudium
et meritum insolitum
precare nobis veniam 15
et requiem perpetuam.

VI,10–12 fehlen in AH. VI, 13f. Umstellungszeichen vor *gaudium* und vor *meritum*, so dass zu lesen wäre: *Per hoc excellens meritum et gaudium insolitum*.

Gaude, cuius fel[icitas] VII
et gaudiorum nov[ita]s
numquam minoratur,
et mer[itorum] dignitas
et premi[orum] io]cunditas 5
semper augmentatur.

VII,1 *Gaude] Ave* Hi. VII,5 *premiorem] premii* Hi.

Mater regis et filia, VIII
mitis, dulcis, piissima
propter hec septem gaudia
que nunc habes in gloria
cum plena cordis letitia 5
confer nobis gaudia
virgo clemens et unica.
AMEN.

VIII,1 *Mater regis et filia] O Mater Dei castissima* Hi. VIII,3 *septem gaudia] et omnia* Hi. VIII,4 *que nunc habes in gloria] Gaudia, que nunc in patria* Hi. VIII,6 *gaudia] celestia* Hi. Danach in Hi abgekürzt und rot durchstrichen: *Amen Kyrie eleison*. VIII,7 fehlt in Hi.

Nimmt man allein die Chronologie der Überlieferung als Grundlage, muss man davon ausgehen, dass die Hildesheimer Handschrift eine gegenüber dem Königsberger Text amplifizierte Fassung bietet. Es ist aber dennoch natürlich nicht ausgeschlossen, dass hinter dem Text in Kö eine ursprünglich längere, nicht erhaltene Fassung steht, die im Königsberger Rotulus bereits gekürzt vorliegt. Diese längere Fassung wäre dann allein durch den später aufgezeichneten Text in Hi repräsentiert.

Blickt man auf die formale Gestaltung sowie auf den Wortlaut, sprechen die Argumente eher für die Auffassung, dass Kö bereits eine kürzende Bearbeitung einer zeitlich vorausliegenden Fassung von *Ave virgo virginum* darstellt. Von der Form her handelt es sich bei Kö in den Strophen I–VII immer um sechszeilige Strophen, deren Zeilen von der Grundform her aus meist acht Silben mit paroxytonischen beziehungsweise proparoxytonischen Versschlüssen bestehen, wobei die Reimschemata wechseln (I, IV, V: aa bb cc; II: abc abc; III, VI: aab ccb; VII: aab aab).²⁶ Ausreißer ist lediglich die Schlusstrophe VIII, die in Kö (bei offensichtlich achtsilbigem Grundmuster) siebenzeilig ist und sich durch Haufenreim auszeichnet (7xa). Der gesamte Text ließe sich von daher prinzipiell auf dieselbe Melodie singen. Um eine Sequenz handelt es sich jedoch sicher nicht, da das Merkmal der ‚fortschreitende[n] Repetition‘ nicht gegeben ist.²⁷

Die Fassung, für die der Hildesheimer Text steht, ist im Vergleich dazu umfangreicher und im Wortlaut, gerade was Silbenzahl und Rhythmus angeht, an den meisten Stellen glatter als Kö. Sie zeigt an ihrem Anfang und Ende immerhin sequenzartige Struktur dadurch, dass an diesen Stellen gleichzeitige Strophen aufeinanderfolgen: Die Strophen I und II sind jeweils zehnzeilig, VII und VIII sind jeweils sechszeilig, wobei die Reimgestaltung voneinander abweicht (I: aa bb cc aa dd; II: abc dd ee abc; VII: aab aab; VIII: aa bbbb). Die Strophen zwischen diesen respondierenden Teilen sind hingegen alle von ungleicher Länge (III: 6; IV: 12; V: 10; VI: 16) mit unterschiedlicher Reimgestaltung (III: aab ccd; IV: aa bb cc dd ee ff; V: aa bb cc dd ee; VI: aab aab ccd eed ff gg). Auffällig ist zudem, dass die Lesarten in Hi besser in die fast konsequent achtsilbige Gestalt des Textes passen, wo Kö manchmal eine Silbe zu wenig (I,5) oder zu viel

²⁶ Es handelt sich um die rhythmische Umsetzung der ambrosianischen Hymnenzeile im iambischen Dimeter. Vgl. Norberg, S. 100–102. Für den ganzen Text ergibt sich folgendes Grundmuster: I: 8pp; II und III: 2x8p+7pp (entspricht der *Stabat mater*-Strophe, in Hi mit Einschub 4x8p); IV: 8p; V: 8pp; VI: 2x8pp+7p; VII: 2x8pp+6p; VIII: 2x8pp+7pp(+8pp, nur in Kö).

²⁷ Siehe Worstbrock, S. 429. Vgl. auch Klopsch, S. 56–57; Norberg, S. 156–173 sowie Stock, S. 21–27.

(III,3; IV,6; VII,5; VIII,3) aufweist. Strophe VI geht in Hi konsequent nach dem Muster 2x8pp+7p auf, wo in Kö in V. 3 auch vom Sinn her eine Silbe ergänzt werden muss (*te*) und in V. 6 eine Silbe überschüssig ist (*es*). Lediglich an einer Stelle ist Kö, was die Silbenzahl angeht, die Präferenz vor Hi zu geben (V,5).

Der Blick auf den Wortlaut der Texte selbst hilft für eine Gesamteinschätzung nur bedingt weiter. Denn abgesehen von den bereits angesprochenen Unterschieden, sind die weiteren Lesarten reine ‚Wortersetzungen‘ oder minimale Wortumstellungen, die den Text stilistisch glätten (II,3; II,5–6; VI,2) und ihm nur punktuell theologisch eine alternative Sinnrichtung verleihen (I,4: *delicias/divitias*; II,2: *luna/sola*; III,2: *peccatorum reparatrix/celorum gubernatrix*; VI,1: *dignis dignior/que dignior*; VIII,1: *Mater regis et filia/O Mater Dei castissima*). Doch damit ist sicher kein ausreichendes Fundament für eine textkritische Wertung in die eine oder in die andere Richtung gegeben. Auch in der Frage, ob die Unterschiede im Versbestand von Kö gegenüber Hi als Kürzungen oder Erweiterungen zu werten sind, kommt man nicht recht weiter. Es handelt sich in allen Fällen um formal in sich schlüssige Partien, die mit einer Ausnahme (Strophe II) immer am Ende der Strophen ergänzt (beziehungsweise in Kö gekürzt) wurden (I, IV–VI). So liegt im Blick auf das Ganze eher die Vermutung nahe, dass Kö eine bearbeitete und in der vorliegenden Textgestalt schon leicht zersungene Kurzfassung von Hi darstellt, die man aufgrund des konsequent abweichenden anaphorischen Strophenanfangs vorläufig als *Gaude*-Fassung im Unterschied zu *Analecta Hymnica* 31, Nr. 192 (S. 201) bezeichnen könnte. Aber die Hypothek der späten Überlieferung von Hi bleibt als wichtige Einschränkung bestehen.

Zur Poetik des Textes: Er bedient sich des typischen Haushalts der Marienfrömmigkeit und ihres theologisch-literarischen Bildinventars, wie es am Ende des dreizehnten Jahrhunderts vielfach verfügbar war. Alle Motive lassen sich gut in der lateinischen und volkssprachlichen Mariendichtung nachweisen. Ich nenne an dieser Stelle exemplarisch nur den Vergleich Marias mit Morgenröte (*aurora*; II,1) und Mond (*luna*; II,2), Maria als Herrscherin über die Welt und Wiederherstellerin der Sünder (*mundi imperatrix, peccatorum reparatrix*; III,1–2), ihre Verbundenheit mit der Trinität (IV,3–4) und ihre Rolle als Mutter (II,4; V,1 [*mater clementie*]; VIII,1).²⁸

²⁸ Alle Motive lassen sich mit Salzers grundlegender Studie belegen. Ich verweise lediglich auf die entsprechenden Registereinträge zu den deutschen und lateinischen Lemmata bei ihm: *aurora* (S. 606 und S. 611), *luna* (S. 606 und S. 613), *imperatrix* (S. 604 und S. 613), *reparatrix* (S. 615), Zusammenhang mit der Trinität (S. 602), Mutter (S. 606 und S. 614). Die Marienepithe-

Der Text reiht in ästhetisch einfacher, aber durchaus ansprechender Weise die zitierten Bilder und Aussagen über Maria aneinander, wie sie für einen religiösen Gebrauchstext typisch sind. Er beginnt in der ersten Strophe mit dem Gedanken, dass die Freude Marias alle Annehmlichkeiten (*delicias*; I,4 Kö) beziehungsweise Reichtümer (*divitias*; I,4 Hi) des Himmels übersteige (daher die Bezeichnung als ‚Überbietungstyp‘, s. S. 268). Im Zentrum stehen die sogenannten himmlischen Freuden Mariens, die keinen ähnlich festen Kanon ausgebildet haben wie die sieben irdischen Freuden (meist in der Reihenfolge 1. Verkündigung, 2. Heimsuchung, 3. Geburt Jesu, 4. Auferstehung, 5. Christi Himmelfahrt, 6. Herabkunft des Hl. Geistes, 7. Aufnahme Mariens in den Himmel), die sogar einen eigenen (erst in der Neuzeit vom Papst approbierten) Festtag im liturgischen Kalender am 5. Juli haben.²⁹ Die himmlischen Freuden lassen sich im vorliegenden Text nicht auf einfache Schlagworte reduzieren, sondern behandeln in immer neuen Anläufen und variierenden Umschreibungen Marias „Erleuchtung des ganzen himmlischen Hofes, ihre Verehrung durch die Himmelsbewohner, ihre Übereinstimmung mit dem Willen Gottes, die zeitliche und ewige Belohnung ihrer Verehrer, ihre Gottesnähe und ihre Heilsgewißheit“.³⁰ Eine Verbindung dieser Freuden mit Lebensstationen erfolgt hier nicht; auffällig ist immerhin der mehrfache Fürbittgedanke beziehungsweise die Bitte um Teilhabe am Heil durch die Betenden, die allerdings in Kö nur in den Strophen II und VIII überliefert ist.

Die Überlieferung in der Hildesheimer Handschrift weist von ihrem Kontext her dezidiert in den Zusammenhang des Stundengebetes. Nach einem Prolog *ad provocandum animam devotam ad studium devote oracionis* (fol. 1^r) folgt ein erster Durchgang durch die sieben Tage der Woche mit jeweils sieben Tagzeiten (fol. 2^v–65^v), wobei auf rhythmisch geformte (und somit grundsätzlich sangbare) Texte zu jeder Tagzeit ein kurzes Prosagebet folgt.³¹ Ab fol. 66^r beginnt im Codex ein zweiter Teil mit möglichen alternativen Gebetstexten zu den Tagen und Tagzeiten, der auch so angekündigt wird: *Item hec oraciones possunt dici per ebdomadam* (fol. 66^r). Es wird nun jeweils eine einzige *oracio de beata virgine* (fol. 66^r) für jeden Wochentag von Sonntag bis Samstag geboten – immer sind es

ta und stehenden Wendungen des vorliegenden Textes lassen sich konkret für den Bereich der lateinischen Hymnen nun durch die *Analecta Hymnica*-Datenbank nachweisen.

²⁹ Vgl. Bayer, S. 154–155. In der Ikonographie sind die Sieben Freuden erst im Spätmittelalter belegbar. Vgl. Sachs.

³⁰ Hilg, Sp. 1164.

³¹ Zur Frage nach der Sangbarkeit: Auf fol. 65^v wird explizit darauf hingewiesen, dass die drei voranstehenden rot unterstrichenen Zeilen in der Melodie von *Gaude Sion* zu singen seien: *nota: exemplum istud subscriptum cantatum in melodia sit gaude syon.*

rhythmische Texte –, im Anschluss daran steht jeweils wieder ein kurzes abschließendes Gebet in Prosa.³²

Nimmt man die Einträge vorn in der Handschrift und die bereits erwähnte Vermutung des Herausgebers in den *Analecta Hymnica* zusammen (s. S. 269), dann spricht viel dafür, dass die Handschrift in der Hildesheimer Kartause – die im Übrigen von Anfang an mit einem Marienpatrozinium ausgestattet war – für das Beten des marianischen Offiziums (über das gemeinsame monastische Stundengebet hinaus) wenn nicht hergestellt, so doch zumindest verwendet worden ist.³³ Bereits unabhängig von solchen Vermutungen kann man vorläufig festhalten, dass die Kontextualisierung des marianischen Textes einen völlig anderen Verwendungszusammenhang erahnen lässt, als er für das *Gaude virgo virginum* des Königsberger Rotulus anzunehmen ist.

3 Zum deutschsprachigen Marienleich

Kont ich nu loben boben allez daz ie gewart

In der Königsberger Rolle folgt auf den lateinischen Marienpreis in den Zeilen 64 bis 91 der Verso-Seite von einer jüngeren Hand ein deutschsprachiger Marienleich. Auch für diesen Text biete ich zunächst einen neuen Abdruck. Meine Edition setzt Versikel und Verse ab, wobei ich nicht mehr als einen ersten Vorschlag geben kann, wie der Text formal zu gliedern sein könnte. Abkürzungen sind stillschweigend aufgelöst und eine moderne Interpunktion eingeführt. *u* und *v* sind ihrem Lautwert entsprechend angeglichen, an einer Stelle gleiche ich *c* an *z* an (*zitelose*, II,3). *s* kann je nach Lautwert den Reibelaut /s/ (*sinne*, I,2) oder den Zischlaut /ʃ/ <sch> (*srin*, II,3; *sone*, II,4; *pus*, V,2; *sin*, XI,2) bezeichnen. Diakritika sind nach der Handschrift gesetzt. Eigennamen sind groß geschrieben. Auch am Satzanfang setze ich Majuskel. Schlag- bzw. Binnenreime sind durch Spatien markiert. Eine Herausgeberergänzung war nur in I,1 nötig, wo in der Handschrift ein Nasalstrich fehlt. In XI,1 setze ich ein Auslassungszeichen

³² Der lateinische Begriff *oratio*, wie er hier verwendet wird, ist also ein umfassender Terminus, der viele Formen einschließen kann.

³³ Im vorderen Spiegel steht nach Giermann, Härtel, S. 185: *cartus Michael*. Auf fol. 1^r findet sich der nicht mehr vollständig lesbare Eintrag: *Ego frater Michael pe: li: [...]*. Zur Geschichte der Kartause vgl. Eymelt sowie Schlegel.

wegen des passenden Reims an den Versanfang, auch wenn in der Handschrift nach (!) *srin* ein größerer Freiraum geblieben ist.³⁴

Kont ich nu lobe[n]	boben	allez, daz ie gewart	I
und het ich sinne	mine	recht an su gekart.	
Nu gip mir lere	here	edele vrowe min,	
daz ich dich grûze	sueze	reniz megetin.	

Von Iesse	nie gliche me	die vrowen wart.	II
Trosterinne,	suze minne,	du blunder gart.	
Edele rose,	zitelose,	der selden srin.	
In himeltrone	luchte sone,	min kunegin,	

also die sunne	wunne	gibet iren sin,	III
Gebar alleine	reine	mait ein kindelin.	

Der engel singen tet der werden vrowen loip.	IV
Mit done sone sist ein sterne von Iacob.	

Die nature	die ist ture	und unvorbrant,	V
dû Moyses sach	den lichten tac,	ein pus genant.	
Nu merkit wunder,	da bisunder	inne saz	
Der werlde trost	hat uns irlost	mit richer wait.	

Du bist ein tochter von Syon,	VI
ein muter und ein reine mait.	
An touwe sach her Gedeon	
ein vlus, als uns die wisen sain.	

Nochtan sone wart daz selbe vlus	VII
von deme touwe nirgen naz.	
Von Bethlehem bist du ein hus,	
aldar got selbir inne saz.	

Nu du bist al der werlde lichter tac.	VIII
So vro si wir diner mildekeit.	
Daz vaz nieman zu vollen loben mac.	
Des ist din lop vil wite uz gespret.	

Sunder spot minnet got, so mac uwer werden rat.	IX
Tut ir daz ane haz, vri sit ir vor missetat.	

³⁴ Für einen neuen handschriftennahen Abdruck vgl. Kössinger, Kap. III.5.3.

Du uzirwelte rose rot, X
 sit got die menseit an dich bot,
 deme tuvele gar zu sture,
 des bist du al der werlde trost.
 Von dir so si wir alle irlöst 5
 von des tuveles vure.

[...] vreden srin XI
 von dir so geit ein sunne sin,
 daz luchtet also sere,
 ein palas son, Salmonis tron.
 Noch vrowet sich alle der engele don, 5
 vrowe, diner ere.

Du uzzerwelde keserin, XII
 allir sunder buzerin,
 dinge uns zu dime kinde.
 Irwende sinen zorn von uns,
 senfterinne dines suns, 5
 mach uns ein zugesinde.

[...]

Der vorstehende Text ist unikal in Kö überliefert. Es handelt sich von der Form her nicht um ein Lied, sondern wegen seiner ungleich gebauten Versikel um einen Leich, das heißt einen Formtyp der mittelhochdeutschen Lyrik, der der lateinischen Sequenz nahesteht.³⁵ Aus formalen und inhaltlichen Gründen lässt sich der Text in zwölf Kurzversikel untergliedern. Die ersten fünf Versikel zeichnen sich konsequent durch sechshebige, paargereimte Verse mit männlichen Kadenz aus.³⁶ Eine weitere Strukturierungsmöglichkeit ergibt sich formal allein über die Schlag- bzw. Binnenreime der Versikel, die in I und III nach dem zweiten und dritten Takt,³⁷ in II und V nach dem zweiten und vierten Takt sowie in IV nach dem ersten und zweiten Takt stehen.³⁸ VI und VII sind vierhebige,

³⁵ Vgl. Haustein, S. 397. Der Text ist in der Übersicht von Apfelböck (S. 137–150) noch nicht verzeichnet. Die Identifizierung als Leich geht auf die Archivbeschreibung Ludwig Deneckes zurück, die über den Handschriftencensus online greifbar ist. In einer gedruckten Beschreibung fand sie sich erstmals bei Päsler, S. 161–162.

³⁶ Nicht rein ist allein der Reim von V,3–4, was dialektale Gründe haben kann.

³⁷ In I,2 kann *mine* nachgestelltes Possessivpronomen sein oder das Substantiv *minne*.

³⁸ Der Schlagreim in IV, 1 ist zumindest unrein oder fehlt eher ganz. Könnte eventuell *sengel* („Sänger“, Lexer, Bd. 2, Sp. 884) oder *sengeln* („singen“, Lexer, ebd.) gestanden haben? Bei V,3–4 handelt es sich um eine *constructio apo koinu*.

kreuzgereimt mit männlichen Kadenzen.³⁹ VIII ist bei sechs Hebungen durch einsilbigen taktfüllenden Schlagreim nach dem ersten Takt gekennzeichnet,⁴⁰ IX bei acht Hebungen durch Binnenreim nach dem zweiten und vierten Takt. Die Versikel X bis XII sind konsequent vierhebig mit Schweifreim, die Kadenzen sind nach folgendem Muster verteilt: aab- ccb-. Was nach XII folgte, lässt sich nicht mehr sagen.⁴¹ In der Handschrift sind noch einige Oberlängen von Buchstaben der nächsten Zeile erkennbar.

Was das Repertoire an Metaphern und biblischen Referenzen sowie ihre allegorisch-typologische Deutung aus dem Bereich der Marienverehrung angeht, so steht der deutschsprachige dem davorstehenden lateinischen Text in nichts nach. Maria wird tituliert als *edele vrowe, sueze[z] reniz megetin, trosterinne, blunder gart, edele rose* und *zitelose*,⁴² *selden srin* und *kunegin* (alles Beispiele aus I und II), als *muter* (VI), als *der werlde lichter tac* und *vaz* (VIII), als *uzirwelte rose rot* (X) und *vroden srin* (XI), als *keserin, allir sunder buzerin* und *senfterinne* (XII).⁴³ Zum Teil finden sich solche Beiworte in ihren exakten Entsprechungen auch im lateinischen Text des Rotulus: Maria als Sonne (II,2), als Kaiserin (III,1), als Aurora (II,1) oder anderes mehr. In diesen punktuellen Überschneidungen sollte man aber sicher nicht mehr als ein allgemein, lateinisch wie volkssprachlich verfügbares liturgisches und literarisches ‚poetisches Marieninventar‘ sehen.

Es kommen im Leich jedoch weitere Elemente hinzu, die im Vergleich mit dem lateinischen Text ein etwas stärkeres biblisches und theologisches Gewicht besitzen: die Herkunft von Jesse, dem Vater Davids (II,1; vgl. Jes 11,1–10),⁴⁴ das Singen der Engel bei der Geburt Jesu nach Lk 2,13 und die Bezeichnung Marias als Stern Jakobs in typologischer Engführung von Num 24,17 mit dem Stern von Bethlehem (IV; vgl. Mt 2,2.9);⁴⁵ Maria, die schon im brennenden Dornbusch als Heilsbringerin (*der werlde trost*) präsent war (V; vgl. Ex 3,1–12);⁴⁶ Maria als

³⁹ In VI ist der Reim *mait/sain* wohl nicht unrein, sondern dahinter steht vermutlich ursprünglich der Singular *sait* anstelle von *sain*.

⁴⁰ Der Reim *mildekeit/gespret* ist dialektal bedingt.

⁴¹ Das letzte Wort, *zugesinde* („Dienerschaft“), mit dem Versikel XII zu einem Abschluss kommt, ist in Lexer, Bd. 3, Sp. 1192 belegt.

⁴² Das Nomen *zitêlôse* bezeichnet nach Lexer, Bd. 3, Sp. 1138 „eine weisse od. gelbe frühlings-, maiblume (meist neben violen, lilien u. rosen): crocus u. narcisse“.

⁴³ Für diese Epitheta genügt als Beleg in der deutschsprachigen mittelalterlichen Literatur der generelle Verweis auf das Register der Arbeit von Salzer, S. 601–610.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 29–30.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 35–36.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 12–14.

Tochter von Zion, die mit dem Widderfell Gideons in Verbindung gebracht wird (VI; Ri 6,36–40), und als Haus Gottes (VII,3–4);⁴⁷ schließlich Maria als Teufelsbezwingerin (X), die leuchtet wie der Thron Salomons (XI).⁴⁸

Gaude virgo beziehungsweise *Ave virgo* und Leich treffen sich auch hinsichtlich des Motivs des *grüezens* (I,4) und der Freude (VIII,2; XI,1.5). In Sprechhaltung und Rezipientenlenkung unterscheiden sie sich jedoch grundlegend voneinander. Das Sprecher-Ich im Leich setzt ein mit dem Unfähigkeitstopos (*Kont ich [...] lobe[n]*) und der direkt an Maria gerichteten Bitte darum, hier und jetzt (*nu*, I,1.3; vgl. auch V,3; VIII,1) richtig zu ihr sprechen zu können (I,1–4). Sie ist für den Sprecher *min kunegin* (II,4). Der Text changiert ansonsten zwischen direkter Anrede an Maria (*du*, II,2; VI,1; VII,3; VIII,1.2.4; X,1.2.4.5; XI,2.6; XII,1.3.5) und dem Sprechen über sie in der dritten Person (II,1; IV,1.2; VIII,3). Mit hineingeholt werden aber in das Zeigfeld des Textes auch die Rezipienten, die in einem belehrenden, exhortativen Gestus konkret angesprochen werden (*Nu merkit*, V,3; *Sunder spot minnet got so mac uwer werden rat. / Tut ir daz ane haz vri sit ir vor missetat*, IX). Es bleibt aber nicht bei einer konsequenten Trennung von belehrendem Sprecher gegenüber seinen Hörern, sondern beide Parteien werden verbunden in einem Wir, das man geradezu als eine liturgische Gemeinschaft auffassen darf, in die sich der Sprecher immer wieder selbst miteinschließt (V,4; VI,4; VIII,2; X,5; XII,3.4.6). Das Ich, das dabei am Anfang eingeführt wird, verschwindet gleichsam im kollektiven Wir.

Der Marienleich des Königsberger Rotulus steht damit insgesamt ästhetisch sicher nicht auf einer Stufe mit den berühmten geistlichen Leichs, etwa Walthers von der Vogelweide oder Frauenlobs, um nur diese beiden herausragenden Verfasser religiöser Leichs des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts zu nennen.⁴⁹ Er lebt insgesamt von der engen Verschränkung der genannten drei Sprechenebenen mit einer Reihe von zentralen Theologumena, die er verarbeitet und als Heilswissen und Heilswunsch (XII) in einer poetisch durchgeformten Sprache durchaus anspruchsvoll präsentiert.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 32 und S. 40–42.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 581 und S. 38–39.

⁴⁹ Eine Einordnung in die deutschsprachige Marienliteratur kann an dieser Stelle nicht geleistet werden. Verwiesen sei zur ersten Orientierung auf die Arbeit Bertauss. Formal steht der Text eher in der Nähe des Leichs von dem Taler. Vgl. Schiendorfer, S. 274–275, Nr. 1.

4 Zum Textensemble von ‚Aurons Pfennig‘ und marianischen Texten

Einzugehen ist nun schließlich auf den überlieferungsgeschichtlichen Zusammenhang von ‚Aurons Pfennig‘ mit der lateinischen und der deutschsprachigen Mariendichtung in der Königsberger Rolle. Abgesehen davon, dass lateinischer Text und Leich formal und thematisch eng miteinander verbunden sind, lässt sich konstatieren, dass Maria auch in der ‚Wartburgkrieg‘-Episode vorkommt, nämlich in der in den Strophen 11 bis 13 eingeschalteten, allegorisch zu verstehenden Geschichte über die Dohle von Mainz mit dem Adler und dem Hirten. Der Adler steht dabei allgemein für die Pfaffen, der Hirte für den Mainzer Erzbischof und die Dohle für die Bettelmönche.⁵⁰ In Strophe 12 heißt es:

Do ir der hirtē nicht enhalf,
do hub sie von geschreie manigen luten galph;
ir lib, der was in kummerlicher schowe.
Ein wort zu [Me]inze sie vernam
– ich enkan nicht wizen, wie ez ir da [zu m]unde quam –, 5
sie rief: „nu hilf, Maria, reine vrowe!“
Ich nam den wilden adilar durch gotes muter ere
– Vil wol vergalt sie ouch mir den couf –,
die tolen must er wider vüren uf den knouf;
ez sahen tusent ougen oder mere. 10

Stephan Müller hat im Blick auf diese Strophe als Resümee seiner Interpretation der Königsberger Rolle festgehalten: „Das Textensemble dient also mit aller Deutlichkeit dem Marienpreis, so daß anzunehmen ist, daß die ‚Wartburgkrieg‘-Episode wegen der Rolle Mariens in der Dohlengeschichte, die ja von der Wirkungsmacht eines Mariengebets erzählt, hier mit aufgenommen ist.“⁵¹ Das ist richtig, lediglich die Motivationsrichtung der Ensemblebildung scheint mir in diesem Fall umgekehrt, wie sie die Reihenfolge der Textaufzeichnung nahelegt: Die Texte zum Preis Mariens sind in den Rotulus aufgenommen worden als Reflexe einer Rezeption der ‚Wartburgkrieg‘-Episode, oder im Fall des lateinischen Textes, der ja von derselben Hand im Anschluss an ‚Aurons Pfennig‘

⁵⁰ Zu einer ausführlichen Diskussion der Fassungen von ‚Aurons Pfennig‘ vgl. Wachinger, Sp. 756–758; Müller: *ioculatores* sowie Hallmann, S. 172–188. Ich beziehe mich hier und im Folgenden, wenn nicht anders gesagt, immer auf Kö und zitiere aus den ‚Wartburgkrieg‘- Fassungen nach der Edition von Hallmann, S. 416–434.

⁵¹ Müller, S. 78.

eingetragen wurde, als offensichtlich geplantes Nebeneinander beider Texte: Hier wird gewissermaßen das Gebet nachgeliefert, von dem im Text vorher die Rede ist. Maria als *reine* und als *vrowe* kennt auch der Leich (I,3.4), ihre Rolle als Interzessorin wird vor allem im lateinischen Text (II,4: *Tu pro nobis, mater, ora*) herausgestellt. Der abschließende deutschsprachige Marienleich gehört, wie dargelegt, nicht in den ursprünglichen Verbund von ‚Aurons Pfennig‘ und *Gaude virgo*, aber er affirmiert ihn einige Zeit später noch einmal, in einem von der Form her dem lateinischen Text verwandten Typ.

Ich komme damit abschließend zurück auf die Frage nach dem Gebrauch dieses Rotulus, der in der Forschung meist (und ohne nähere Ausführungen) für einen ‚Konzeptrotulus‘ gehalten wird.⁵² Hier ist zunächst die Frage zu stellen, was der Bezugsrahmen für die Vorstellung eines ‚Konzepts‘ sein kann. Man könnte zuerst an ein Konzept im Sinne eines Entwurfs durch den Autor des Textes/der Texte denken. Davon ist hier aufgrund der Datierung der Textentstehung in die erste Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts doch mit ziemlicher Sicherheit Abstand zu nehmen.⁵³

In Frage käme auch die Möglichkeit, dass es sich um ein Konzept für eine geplante spätere Form der Verschriftlichung in kodikaler (oder rotularer) Form handelt. Auch hier stört allerdings die Tatsache, dass es sich bei unserer Rolle selbst bereits um eine Abschrift handelt. Zudem deuten die äußere Form und die Textgestaltung nicht auf eine solche Funktion hin. Dazu kommt, dass Hand zwei in diesem Verständnis nach Jahrzehnten an einem Konzept weitergeschrieben hätte. Das scheint mir wenig plausibel zu sein.

Die spätere Hand belegt vielmehr, dass der Rotulus offensichtlich über einen längeren Zeitraum in Gebrauch war. Für eine solche Möglichkeit, den Königsberger Rotulus als Vortragsmanuskript in einem spezifischen, an den konkreten Gebrauch gebundenen Sinn zu verstehen, möchte ich hier votieren: zunächst einmal generell als Textgrundlage für den Vortrag der Strophen im Schwarzen Ton sowie für den Vortrag der beiden Marienlitanien. Hier darf man sich freilich nicht vom heutigen Aussehen der Rolle täuschen lassen. Der Text war im dreizehnten Jahrhundert sicher gut lesbar, eine klare Strukturierung wird erkennbar gewesen sein, wenn auch ohne jeden größeren Aufwand in seiner layouttechnischen Umsetzung. Darüber hinaus aber vermute ich, dass der Königsberger Rotulus als Teil der performativen Gestaltung einer ‚Aufführung‘ des Textes selbst eingesetzt worden sein könnte. Wenn das richtig ist,

⁵² Siehe dazu oben, S. 266 mit Anm. 8.

⁵³ Zudem handelt es sich bei ‚Aurons Pfennig‘ um eine Abschrift. Vgl. dazu Kössinger, Kap. III.5.3.

würde diese Rolle einen im Grundsatz vergleichbaren Status einnehmen, wie er sich auch für andere Rotuli plausibel machen lässt, zum Beispiel für die ‚Frankfurter Dirigierrolle‘ oder für den ‚Klever Totentanz‘.⁵⁴

Etwas genauer und am Text argumentiert: In der Überschrift zu ‚Aurons Pfennig‘ ist die Rede davon, dass der (neutrale) Teufel die folgenden Strophen vor dem Thüringer Landgrafen vorgetragen hat und am Ende von Klingsor besiegt wurde.⁵⁵ Der Teufel verschwindet nach den einleitenden Strophen von der Bildfläche und hinterlässt einen Brief in chaldäischer Sprache, den er Klingsor zuwirft, mit der Aufgabe, ihn zu übersetzen. Dieser Brief wird ab Strophe V,2 von Klingsor ‚übersetzt‘. Aus seinem Munde spricht nun bis zum Ende der Episode der Brief selbst:

4,7–10

Clinsor, ich ensage dir nu nicht me da von, ich wil verschwinden.

Disen brief werf ich dir dar.

swaz dar an geschriben stat, daist alliz war.

kaldewisch mustu da zu diutsche vinden!

10

5,1–2

Nu la den brief zu liechte gan!

wer [d]isen valsch ervant, den maniger hat getan?

Wenn man sich den Vortrag von ‚Aurons Pfennig‘ mit verteilten Rollen vorstellen darf, dann liegen an dieser Textstelle meines Erachtens sehr deutliche performative Signale mit ‚Bühnenanweisungen‘ (sozusagen innerhalb der ‚Narration‘) vor. Dazu gehört zum einen der Bühnenabtritt des Teufels, zum anderen die Übergabe des Briefes an Klingsor durch Zuwurf der Rolle. Dieser Brief kann – so meine These – im Fall einer Aufführung von der Königsberger Rolle verkörpert worden sein und so gleichermaßen die Textgrundlage gebildet haben für die Strophen des Teufels und für Klingsors Übersetzung des chaldäischen Briefes. Sie bildet darüber hinaus das wichtigste Requisit für die ‚Aufführung‘ der Episode, auf das der Teufel bereits am Beginn von Strophe I mehr als deutlich hinweist: *Sich, maister waz hie si geschriben*. Was *hie*, nämlich auf dem Schriftträger, den er in Händen hält, aufgeschrieben steht, gibt er dann an Klingsor weiter, von dem er glaubt, dass dieser das vermeintliche Chaldäisch nicht lesen und verstehen kann. In der Fassung der Kolmarer Liederhandschrift (München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 4997) ist diese performative Spur in k 6,1 (k

⁵⁴ Vgl. dazu Kössinger, Kap. III.

⁵⁵ Vgl. Hallmann, S. 418 (Apparat zu 1).

158,1) getilgt und eine allgemeine Referenz auf schriftlich fixiertes Wissen geworden: *Ja meinster, es stet doch geschriben*.⁵⁶ Auch die anderen Signale sind in k 10–11 (k 162–163) zumindest stark reduziert. Der Brief wird (an einer viel späteren Stelle im Textzusammenhang) ausgehändigt. Zudem ist hier die ‚Wettkampf‘-Situation zwischen Teufel und Klingsor so gut wie ganz eingeebnet. Er hat außerdem offenbar Übersetzer:

k 10,7–10

Clingsor, ich sage dir nit me, ich muß von disen dingen.

Nim! disen brief gib ich dir dar;

was nu dar an geschriben stet, des nim du war.

Canzigor soll in dir zu tütsche bringen.

10

k 11,1–2

Laß dir den brief zu tüte gan,

umb iren großen valsch, den sie getichtet han:

[...].

Die schlichte mediale Einrichtung und sein unspektakuläres Aussehen mit relativ ungleicher Pergamentbreite könnten Indizien sein, die die These eines schriftgestützten Vortrages auf der Grundlage des Königsberger Rotulus und seines Einsatzes als ‚Requisit‘ untermauern können. Ob man sich diese Aufführungspraxis eher in einem monastischen (Bettelmönche) oder in einem laikalen Kontext denken soll, wird und darf eine offene Frage bleiben. Wie sich die Beigabe der marianischen Texte (insbesondere des von der gleichen Hand inserierten lateinischen Textes) mit dieser These zur Verwendung des Rotulus verträgt, habe ich oben bereits angedeutet: Sie könnten – auch in einem Aufführungszusammenhang – ein abschließendes ‚Gebet‘ gebildet haben, das von den Hörern inhaltlich mit ‚Aurons Pfennig‘ in Verbindung gebracht werden konnte. Und mehr noch:

Alex Stock erinnert zu Recht daran, dass mittelalterliche Hymnen (er verwendet den Begriff in einem weiten Sinne) nicht nur „eine rein liturgische Literaturgattung“ darstellen, sondern „in nicht geringem Umfang auch eine poetische Artikulationsform privater Frömmigkeit waren. Die Grenzen waren fließend, private Reimgebete konnten liturgisch in Gebrauch genommen werden, liturgische Hymnen in den der privaten Devotion.“⁵⁷ Der Königsberger Rotulus und die prominente Stellung, die Maria in seinem Kontext zukommt, lassen sich nicht

⁵⁶ Zitiert nach ebd., S. 419.

⁵⁷ Stock, S. 27. Zum Zusammenhang von Liturgie und Literatur vgl. Herberichs, Kössinger, Seidl.

auf frömmigkeitsrelevante Bereiche begrenzen (für die im vorliegenden Beispiel die Hildesheimer Handschrift stehen kann). Vielmehr werden im Fall des Rotulus solche Grenzen auch in medialer Hinsicht überschritten und ursprünglich religiöse Inhalte somit ein zentraler Bestandteil von Formen literarischer Textproduktion und -rezeption.

Literaturverzeichnis

- Apfelböck, Hermann: Tradition und Gattungsbewußtsein im deutschen Leich. Ein Beitrag zur Gattungsgeschichte mittelalterlicher musikalischer ‚discordia‘. Tübingen 1991 (Hermaea, N. F. 62).
- Bayer, Elke: Art. ‚Sieben Freuden Mariens‘. In: Marienlexikon 6 (1994), S. 154–155.
- Bertau, Karl Heinrich: Über Themenanordnung und Bildung inhaltlicher Zusammenhänge in den religiösen Leichdichtungen des XIII. Jahrhunderts. In: ZfdPh 76 (1957), S. 129–149.
- Eymelt, Friedrich: Zur Geschichte der Hildesheimer Kartause. In: Die Diözese Hildesheim in Vergangenheit und Gegenwart. Jb. des Vereins für Heimatkunde im Bistum Hildesheim 55 (1987), S. 79–88.
- Giermann, Renate, Helmar Härtel, unter Mitarbeit von Marina Arnold: Handschriften der Dombibliothek zu Hildesheim. 2. Teil: Hs 700–1050; St. God. Nr. 1–51; Ps 1–6; J 23–95. Wiesbaden 1993 (Mittelalterliche Handschriften in Niedersachsen 9).
- Hallmann, Jan: Studien zum mittelhochdeutschen *Wartburgkrieg*. Literaturgeschichtliche Stellung – Überlieferung – Rezeptionsgeschichte. Mit einer Edition der *Wartburgkrieg*-Texte. Berlin, Boston 2015.
- Härtel, Helmar: Adreßbuch der Sammlungen mittelalterlicher Handschriften in Niedersachsen. Wolfenbüttel 1976 (Mittelalterliche Handschriften in Niedersachsen 1).
- Haustein, Jens: Art. ‚Leich‘. In: RLW 2 (2000), S. 397–399.
- Herberichs, Cornelia, Norbert Kössinger, Stephanie Seidl: Liturgie und Literatur. Eine Einleitung. In: Literatur und Liturgie. Historische Fallstudien. Hg. von Cornelia Herberichs, Norbert Kössinger, Stephanie Seidl. Berlin, Boston 2015 (Lingua Historica Germanica 10), S. 1–21.
- Hilg, Haro: Art. ‚Sieben Freuden Mariens‘. In: VL² 8 (1992), Sp. 1158–1168 und VL² 11 (2004), Sp. 1429–1430.
- Holznagel, Franz-Josef: Typen der Verschriftlichung mittelhochdeutscher Lyrik vom 12. bis zum 14. Jahrhundert. In: Entstehung und Typen mittelalterlicher Lyrikhandschriften. Akten des Grazer Symposiums 13.–17. Oktober 1999. Hg. von Anton Schwob, András Vizketely unter Mitarbeit von Andrea Hofmeister-Winter. Bern u. a. 2001 (Jb. für Internationale Germanistik. Reihe A, Kongreßberichte 52), S. 107–130.
- Klopsch, Paul: Einführung in die mittellateinische Verslehre. Darmstadt 1972.
- Kössinger, Norbert: Schriftrollen. Untersuchungen zu deutschsprachigen und mittelniederländischen Rotuli. Habil. masch. Wien 2014 [erscheint in den MTU].
- Müller, Joseph Godehard: Nachricht über die Bibliothek des Gymnasii Josephini und die auf derselben vorhandenen Handschriften und alten Drucke. In: Bischöfliches Gymnasium

- Josephinum und damit in Verbindung stehende höhere Bürgerschule zu Hildesheim, Programm für das Schuljahr 1875–1876. Hildesheim 1876, S. 1–21.
- Müller, Stephan: *ioculatores Domini*. Bettelmönche und Spruchdichter in der Wartburgkrieg-Episode *Aurons Pfennig*. Mit dem Text des Königsberger Rotulus und der Kolmarer Liederhandschrift. In: Geltung der Literatur. Formen ihrer Autorisierung und Legitimierung im Mittelalter. Hg. von Beate Kellner, Peter Strohschneider, Franziska Wenzel. Berlin 2005 (Philologische Studien und Quellen 190), S. 63–90.
- Norberg, Dag: An Introduction to the Study of Medieval Latin Versification. Translated by Grant C. Roti & Jacqueline de La Chapelle Skubly. Edited with an Introduction by Jan Ziolkowski. Washington D. C. 2004.
- Päsler, Ralf G.: Katalog der mittelalterlichen deutschsprachigen Handschriften der ehemaligen Staats- und Universitätsbibliothek Königsberg. Nebst Beschreibungen der mittelalterlichen deutschsprachigen Fragmente des ehemaligen Staatsarchivs Königsberg. Auf der Grundlage der Vorarbeiten Ludwig Deneckes hg. von Uwe Meves. München 2000 (Schriften des Bundesinstituts für ostdeutsche Kultur und Geschichte 15).
- Paul, Hermann: Mittelhochdeutsche Grammatik. 25. Aufl. neu bearbeitet von Thomas Klein, Hans-Joachim Solms und Klaus-Peter Wegera. Mit einer Syntax von Ingeborg Schröbler, neu bearbeitet und erweitert von Heinz-Peter Prell. Tübingen 2007 (Sammlung kurzer Grammatiken germanischer Dialekte A. Hauptreihe Nr. 2).
- Plate, Ralf: Zum Verbleib mittelalterlicher deutscher Handschriften der ehemaligen Königsberger Bibliotheken. Mit einem vorläufigen Verzeichnis der Handschriften in der Universitätsbibliothek Thorn. In: Berichte und Forschungen. Jb. des Bundesinstituts für ostdeutsche Kultur und Geschichte 1 (1993), S. 93–111.
- Sachs, Hannelore: Art. ‚Freuden Mariens‘. In: LCI 2 (1970), Sp. 62.
- 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. Darmstadt 1967 [Erstveröffentlichung: Seitenstetten 1886–1894].
- Schanze, Frieder: Meisterliche Liedkunst zwischen Heinrich von Mügeln und Hans Sachs, Bd. II: Verzeichnisse. München 1984 (MTU 83).
- Schiendorfer, Max (Hg.): Die Schweizer Minnesänger. Nach der Ausgabe von Karl Bartsch neu bearbeitet. Bd. I: Texte. Tübingen 1990.
- Schlegel, Gerhard: Anmerkungen zur Geschichte der Kartause Hildesheim. In: Die Diözese Hildesheim in Vergangenheit und Gegenwart. Jb. des Vereins für Heimatkunde im Bistum Hildesheim 56 (1988), S. 7–17.
- Schneider, Karin: Gotische Schriften in deutscher Sprache. I. Vom späten 12. Jahrhundert bis um 1300. Textband. Wiesbaden 1987.
- Stock, Alex (Hg.): Lateinische Hymnen. 2. Aufl. Berlin 2013.
- Wachinger, Burghart: Art. ‚Der Wartburgkrieg‘. In: VL² 10 (1999), Sp. 740–766.
- Worstbrock, Franz Josef: Art. ‚Sequenz‘. In: RLW 3 (2005), S. 429–431.
- Zacher, Julius: Zum Wartburgkriege; Marienlieder; Bruchstück eines geistlichen Gedichtes; von Pergamentblättern der Königlichen und Universitätsbibliothek zu Königsberg. In: ZfdA 12 (1865), S. 515–527.

