

Almut Suerbaum (Oxford)

Vielstimmigkeit in geistlichen Liedern?

Vielfalt ist ein Charakteristikum mittelalterlicher religiöser Kultur – das demonstrieren die Beiträge dieses Bandes, vor allem aber auch die Untersuchungen Burkhard Hasebrinks, welche so oft erste, maßgebliche Impulse gesetzt haben. Die Überlegungen dieses Beitrags unternehmen es, ein wenig spezieller die Vielstimmigkeit als eine besondere Form der Vielfalt zu untersuchen, und zwar anhand einer Gruppe von geistlichen Liedern. Es geht im Folgenden darum, Phänomenen einer Auseinandersetzung mit religiösen Fragestellungen näherzukommen, die zwar nach dem erweiterten Literaturbegriff der Mediävistik zum Fach gehören, für die aber die Uneindeutigkeit zwischen dem Anlegen dezidiert ästhetischer Maßstäbe einerseits und der Beschreibung rein funktionaler Zusammenhänge andererseits schnell schwierig wird. Im Folgenden wird es deshalb zudem notwendig sein, auch über den in der Einleitung entwickelten Begriff des ‚Spiel-Raums‘ nachzudenken.

Wenn in diesem Zusammenhang der Begriff ‚Vielstimmigkeit‘ benutzt wird, so bezeichnet er keine musikwissenschaftliche Kategorie, auch wenn sangbare Formen Gegenstand der Untersuchung sind. Es geht vielmehr um Aspekte dessen, was Bakhtin als ‚Polyphonie‘ versteht, also ein Ineinanderklingen differenter Diskurse, die nicht schon im Vorhinein hierarchisch oder agonal geordnet sind.¹ Erklärungsbedürftig ist außerdem wohl der Begriff ‚Lied‘: Wir sind es gewohnt, Lied und Lyrik in einem gewissen Spannungsverhältnis zu sehen, in dem es klare Hierarchien gibt.² Noch der Streit darüber, ob die Verleihung des Literatur-Nobelpreises an Bob Dylan ein Zeitzeichen oder aber ein Fehler sei, zeugt von den Schwierigkeiten im Umgang mit einer Form, in der Worte und Melodie, aber auch Performance und Auftritt oder Tanz zusammengehören und zugleich von einem breiten Publikum

1 Mikhail Bakhtin: Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik. Hrsg. von Edward Kowalski, Michael Wegner. Aus dem Russischen von Michael Dewey. Frankfurt a. M. 1989; vgl. Almut Suerbaum: Erzählte Geschichte. Dialog und Dialogizität in der ‚Kaiserchronik‘. In: Aspekte des 12. Jahrhunderts. Freisinger Kolloquium 1998. Hrsg. von Wolfgang Haubrichs. Berlin 2000 (Wolfram-Studien. 16), S. 235–255, hier S. 235.

2 Johannes Janota: Ich und sie, du und ich. Vom Minnelied zum Liebeslied. Berlin/New York 2009 (Wolfgang-Stammler-Gastprofessur für Germanische Philologie. Vorträge. 18); zur Begriffsbestimmung des Lyrischen vgl. Hartmut Bleumer: Minnesang als Lyrik? Desiderate der Unmittelbarkeit bei Heinrich von Morungen, Ulrich von Liechtenstein und Johannes Hadlaub. In: Transformationen der Lyrik im 13. Jahrhundert. Wildbader Kolloquium 2008. Hrsg. von Eckart Conrad Lutz, Susanne Köbele. Berlin 2013 (Wolfram-Studien. 21), S. 165–201.

Anmerkung: Am Anfang steht ein doppelter Dank: an Susanne Bernhardt und Bent Gebert für Einladung und Exposé, vor allem aber an Burkhard Hasebrink für die vielen Gespräche und Anregungen.

rezipiert werden.³ Bei aller Innovation entspricht allerdings der Fall Bob Dylan in Vielem genau dem, was gängige literaturwissenschaftliche Kategorien voraussetzen, denn es gibt einen identifizierbaren Autor, der zugleich für Text und Melodie als Schöpfer verantwortlich ist, einer Melodie zudem, die einzig auf einen bestimmten Text zugeschnitten ist – so wie wir das auch aus dem deutschen Minnesang kennen. Mittelalterliche geistliche Lieder, zumal solche in der Volkssprache, gelten dagegen als ‚einfache Formen‘, sowohl in der Literaturwissenschaft wie auch bei den Musikwissenschaftlern, wobei dieser Begriff der Einfachheit allerdings in der Regel nicht allein beschreibt, sondern implizit auch ästhetisch wertet. Eine solche Wertung hängt dabei sowohl mit den Produktions- wie auch den Überlieferungsbedingungen dieser Lieder zusammen. Sie sind, mindestens im deutschen Bereich, meist ohne Notation überliefert; sofern sich eine Melodie erschließen lässt, ist sie in der Regel einstimmig, so dass sie gemessen am Standard der *ars nova*-Mehrstimmigkeit als wenig komplex gelten.⁴ Dass geistliche Lieder lange als Randgebiet der literaturwissenschaftlichen Forschung galten, hat zudem wohl ebenso viel mit der Überlieferungslage wie mit ihrer Thematik zu tun, denn viele der Lieder sind anonym und zeichnen sich zudem oft durch hohe Varianz in den überlieferten Formen aus.

Zumthors im Jahre 1972 geprägter Begriff der *mouvance* trifft auf diese Überlieferungslage in besonderem Maße zu, denn so beweglich erscheinen die verschiedenen Fassungen solcher Lieder, dass sie sich klassisch editorischem Bemühen widersetzen.⁵ Obschon oft angenommen wurde, dass es sich um isolierte Arbeiten einzelner Frauen handelte, lassen sich in vielen Fällen inzwischen Traditionsreihen und Überlieferungsschwerpunkte feststellen. Die Arbeit von Judith Theben hat solche Formen erstmals gesammelt und beschrieben; zugleich ergibt sich aus diesem ersten Sammelbefund eine Reihe von methodischen Fragen.⁶ Symptomatisch lassen sie sich

³ Vgl. dazu Heinrich Detering: *Die Stimmen aus dem Limbus. Bob Dylans späte Song Poetry*. München 2012.

⁴ Johannes Janota: *Studien zu Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter*, München 1968 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters. 23) untersucht Liedformen, deren Verwendung in liturgischen oder paraliturgischen Kontexten nachweisbar ist, beschränkt sich allerdings auf Liedtypen, für die eine Melodie „durch möglichst eindeutige Belege (musikalische Notation, Kontrafaktur, historisches Zeugnis) nachgewiesen“ werden kann (S. 265) und spricht in allen anderen Fällen von Reimgebeten; vgl. auch Kurt Ruh: *Mystische Spekulation in Reimversen des 14. Jahrhunderts*. In: *Beiträge zur weltlichen und geistlichen Lyrik des 13. bis 15. Jahrhunderts*. Würzburger Colloquium 1970. Hrsg. von Kurt Ruh, Werner Schröder. Berlin 1973, S. 205–230.

⁵ Vgl. Almut Suerbaum: *Es kommt ein schiff, geladen. Mouvance in mystischen Liedern aus Straßburg*. In: *Schreiben und Lesen in der Stadt. Literaturbetrieb im spätmittelalterlichen Straßburg*. Hrsg. von Stephen Mossman, Nigel F. Palmer, Felix Heinzer. Berlin 2012 (Kulturtopographie des alemannischen Raums. 4), S. 99–116.

⁶ Judith Theben: *Die mystische Lyrik des 14. und 15. Jahrhunderts. Untersuchungen – Texte – Repertorium*, Berlin/New York 2010 (Kulturtopographie des alemannischen Raums. 2).

an einem auch heute noch geläufigen Beispiel aufzeigen. Das Tauler zugeschriebene, sicher nicht von ihm stammende und dennoch in den Umkreis seiner Rezeption verweisende Lied *Es kommt ein schiff, geladen* ist im fünfzehnten Jahrhundert in dominikanischen Konventen des Südwestens überliefert, wohl aber älter, denn nach dem Zeugnis der Dorotheenviten ist es bereits im vierzehnten Jahrhundert in Gdańsk bekannt.⁷ Es verbindet eine aus dem Lateinischen nachweisbare Schiffsallegorie mit Gedanken zur Inkarnation, die aus der Eckhartrezeption Taulers bekannt sind und mit Zentralbegriffen wie dem vom *grund* verbunden werden. Dass diesem Lied der Sprung in die Gesangbücher der Moderne gelungen ist, hat sich der Sammlertätigkeit Daniel Sudermanns zu verdanken, der das Lied aus einer Handschrift aus Sankt Nikolaus in undis exzerpiert und als *Eyn vraltes gesang / so vnter deß Herren Taulerii Schriften funden / etwas verständlicher gemacht* bezeichnet. Sudermanns Autorzuschreibung ist somit Teil einer reformatorisch frühmodernen Mythenbildung, in der neben Martin Luther auch Tauler als Erfinder von Kirchenliedern in Anspruch genommen werden kann.⁸ Wichtiger für das Anliegen des vorliegenden Bandes ist mir hier die Varianz der handschriftlichen Überlieferung, der mit editorischen Mitteln kaum beizukommen ist: Zwar gibt es einen Grundstock von Strophen um die Schiffsallegorie, die alle sechs erhaltenen Handschriften und die beiden Druckversionen des frühen 17. Jahrhunderts bewahren, doch wird dieses Bild durch die es umgebenden Strophen je unterschiedlich kontextualisiert: als Marienlied, als narratives Weihnachtslied, als Inkarnationslied und Meditation über die Gottesgeburt in der Seele.

Editionsphilologisch ist diese Vielfalt kaum zu erfassen, will man nicht Parallelversionen der sechs Handschriften drucken oder im Hypertext vernetzen. Doch ist das an dieser Liedreihe beobachtbare Phänomen eben nicht nur als editionsphilologisches Problem interessant. Die Textreihe demonstriert nämlich einerseits genau das, was Sudermanns Autormythos stillstellt – solche Lieder haben ganz offensichtlich keinen einzelnen Autor im modernen Sinn und sind mit autorfokussierten Lesungen nicht zu fassen, entziehen sich genau den Prämissen einer Lachmannschen Textkritik, deren Zentralidee Hasebrink und Strohschneider wie folgt charakterisieren: „Sie konstruiert den Texturheber nach dem Modell des *deus creator* als Schöpfer jenes Werkes, das sie methodisch verlässlich wiederherstellt, indem sie es von den Depravationen der Überlieferung reinigt.“⁹ Methodisch ist genau dieses Verfahren in den Textreihen der geistlichen Liedüberlieferung unmöglich, so dass sich dort kein stabiler Autortext herstellen lässt.

⁷ Vgl. zum Folgenden Suerbaum (Anm. 5).

⁸ Dazu Janota (Anm. 4), S. 146.

⁹ Burkhard Hasebrink, Peter Strohschneider: Religiöse Schriftkultur und säkulare Textwissenschaft. Germanistische Mediävistik in postsäkularem Kontext. In: *Poetica* 46 (2014), S. 277–291, hier S. 283.

Andererseits aber stellen sich angesichts der *mouvance* und Beweglichkeit der Überlieferung methodische Probleme, die auch eine Paralleledition nicht lösen kann, denn was die Textreihen des Liedes demonstrieren, ist eben nicht nur eine instabile Textfassung, in der sich zwischen Ursprünglichem und Späterem, auch zwischen Erweiterungen und Kürzungen methodisch nicht trennen lässt. Eine solche Vielfalt ließe sich durch den Abdruck aller Varianten allenfalls darstellen, doch ist die Überlieferungslage eben nicht beliebig variant. Vielmehr legt sie in ihrer Umkreisung zentraler Begriffe und theologischer Themen nahe, dass wir es offenbar mit Verfahren zu tun haben, für die es in der weltlichen Dichtung keine direkten Parallelen gibt. Zwar ist auch die Spruchdichtung stärker variant als die oft autorzentrierte Überlieferung des Minnesangs.¹⁰ Doch ein Vergleich der Überlieferungsbedingungen erweist, dass es auch hier signifikante Differenzen gibt, denn bei den mystischen Liedern unterscheiden sich die verschiedenen überlieferten Fassungen eben nicht nur quantitativ je nach Strophenzahl, sondern auch qualitativ, indem sie je unterschiedliche theologische Schwerpunkte setzen beziehungsweise aus dem zentralen Bild des Schiffs entwickeln. Zwischen dem theologischen Paradox der Inkarnation, ihrer heilsgeschichtlich-liturgischen Verortung im Weihnachtsgeschehen und der meditativen Vergegenwärtigung als Gottesgeburt in der Seele gibt es zwar durchaus Verbindungen, doch bestehen ebenso wesentliche Unterschiede.

Damit stellt sich die Frage danach, welcher Instanz wir solche theologischen Bedeutungsverschiebungen zuschreiben. Überlieferungsgeschichtliche Editionen gehen genau dieser Frage aus dem Wege, wenn sie die abstrakt-unpersönliche ‚Handschrift‘ oder, noch abstrakter, die ‚Überlieferung‘ an die Stelle des schöpferisch tätigen Autors stellen. Dennoch aber sind die jeweiligen Liedformen ganz offensichtlich ‚gemacht‘, sind also Beweis einer poetischen Praxis, in der es zwar beträchtliche Lizenz, aber eben auch Festpunkte gibt. In vielen Fällen sind die überlieferten Strophen metrisch identisch, also zu einer je vorgegebenen Melodie singbar, auch wenn wir keine Melodieüberlieferung kennen. Diskutiert werden solche Phänomene, wenn es um die Annahme von Kontrafakturen geht, doch stellen sie zugleich methodische Fragen in einem größeren Rahmen, der über die Rekonstruktion einer eventuell vorhandenen Melodie hinausgeht.¹¹ Zur Beschreibung der Problemlage möchte ich hier auf Jonathan Culler zurückgreifen, dessen *Theory of the Lyric* (2015) untersucht, was in westeuropäischer Tradition von Sappho bis Emily

¹⁰ Vgl. zum Forschungsstand die Beiträge des Bandes: Sangspruchdichtung um 1300. Hrsg. von Gert Hübner. Hildesheim 2015 (Spolia Berolinensia. 33).

¹¹ Zu Methode und Problematik des Kontrafakturbegriffs Meghan Quinlan: Contextualising the contrafacta of trouvère song. Diss. Oxford 2017 und Almut Suerbaum: *In dem dône: Ich wirbe umb allez daz ein man*. Kontrafaktur als poetische Praxis im Walther-Oeuvre. In: Walther von der Vogelweide. Düsseldorfer Kolloquium 2018. Hrsg. von Ricarda Bauschke [u. a.]. Berlin (Wolfram-Studien. 26) [im Druck].

Dickinson unter dem Merkmal ‚lyrisch‘ zu verstehen ist. Zentral ist für Culler dabei das, was er als „Gemachtheit“ lyrischen Sprechens bezeichnet:

The ‚authoredness‘ of lyrics is important – they are not found language but composed for us by an author – but readers have considerable scope in choosing whether to treat them as the thought of a particular author or as general wisdom.¹²

Indem Culler sich gegen die verbreitete angelsächsische Tradition verwehrt, die Lyrik als „thoughtwriting“, also Versprachlichung von Gedanken, vor allem aber als lyrischen Monolog eines Sprechers oder einer Sprecherin zu verstehen, rückt er die Rolle der Leser in den Vordergrund, denen Lyrik bestimmte Spielräume eröffnet. Für Culler gehört dabei die Wiederholung und Wiederholbarkeit, aber auch Allgemeingültigkeit und Generalisierbarkeit oder wenigstens Übertragbarkeit zu den wesentlichen Polen lyrischen Sprechens:

We need a model that allows for it by acknowledging the tension in lyric between story and character, on the one hand, and song on the other, but the ultimate dominance of song as distinctive of lyric. Roland Greene’s concept of the ritualistic dimension of lyric seems especially promising, for while it alludes to anthropological and religious domains that may or may not be relevant, it captures first of all the principle of iterability – lyrics are constructed for repetition – along with a certain ceremoniousness, and the possibility of making something happen in the world (practitioners of rituals hope they will be efficacious).¹³

Es scheint mir daher lohnend, die eingangs vorgestellten, eher sperrigen Textreihen der geistlichen Lieder einmal unter diesem Aspekt zu betrachten. Was sie bezeugen, ist eine Vielfalt, die ihre Ursachen nicht allein in der Kompetenz oder Inkompetenz einer einzelnen Schreiberin hat, aber eben auch nicht nach den Kriterien autonomer Schöpferei zu messen ist. Stattdessen liefern sie uns Belege eines geschulten, durchaus nicht willkürlichen oder individuellen Umgangs mit Texten, der einerseits Vertrautheit mit theologischen Interpretationsmustern verlangt, so dass je nach Bedarf aus dem Weihnachtslied unter Verschiebung der Schwerpunkte ein Marienlied werden kann, andererseits aber auch Vertrautheit mit formalen Mustern, damit das Ganze sangbar bleibt. Im Einklang mit der Einleitung des Tagungsbandes hatte ich daher zunächst von „Spielräumen“ gesprochen, welche die Form des geistlichen Liedes offenbar den unterschiedlichen Gruppen von Rezipierenden aufmacht. Doch fragt sich, ob der Begriff des Spiels hier wirklich angebracht ist. Er wird in der Literaturwissenschaft gern verwendet, weil mit dem Prinzip des Ludischen als des interesselos-freien Spiels eben genau Kategorien poetischer Subjektivität aufgerufen werden.¹⁴ Daher dürfte ein solch ästhetisch geprägter Spielbegriff

¹² Jonathan Culler: *Theory of the Lyric*, Cambridge, Mass./London 2015, hier S. 120.

¹³ Culler (Anm. 12), S. 122–123.

¹⁴ Maßgeblich zum Begriff des Spiels Johan Huizinga: *Homo ludens. Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur*. Haarlem 1938, dt.: *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Hamburg 1966. Zu entgegengesetzten Positionen, welche literarisches Formspiel als Ausweis von

die hier beschriebenen, in religiösen Praktiken verankerten Formen der Textgeneration nicht wirklich greifen. Hier soll daher der Begriff des Umgangs eingeführt werden, der auf eine Praxis verweist, ohne Intentionalität oder eine spezifische Autorfigur vorauszusetzen.¹⁵

Um genauer abzugrenzen, wie die so als Umgang beschreibbaren kulturellen Praktiken einzuschätzen sind, sollen zunächst zwei etwas ältere, aus dem dreizehnten Jahrhundert stammende Fälle von geistlichen Text-Melodie-Ensembles vorgestellt werden, mit deren Hilfe die Besonderheiten der geistlichen Lieder aus dem dominikanischen Umfeld deutlicher hervortreten: erstens ein Beispiel aus den *Carmina Burana*, zweitens ein geistliches Lied aus dem Œuvre Hadewijchs. Es geht dabei wohlgemerkt nicht um direkte Bezüge zwischen diesen Texten; sie sollen vielmehr als Triangulationspunkte dienen, um durch Abgrenzung zu einem besseren Verständnis der mystischen Lieder zu gelangen.

Das erste Beispiel ist als Sammlung gut bekannt, denn bei den *Carmina Burana* handelt es sich um ein ungewöhnliches Ensemble, das sehr deutlich Produkt einer gebildeten, mehrsprachigen – man möchte versucht sein zu sagen: europäischen – Kultur ist.¹⁶ Die nach ihrem späteren Aufenthaltsort benannte, aber wohl am ehesten aus Neustift oder dem norditalienischen Raum stammende Handschrift ist gut untersucht, oft aber nur in Teileditionen oder einer Auswahl rezipiert und zudem von ihrer modernen Rezeption überschattet. Orffs Vertonung suggeriert, sie gehöre in männerdominierte Schenken; Germanisten rezipieren vornehmlich die Lieder mit volkssprachigen Strophen; Mittellateiner registrieren die anonym und oft in eigenwilliger Textfassung überlieferten Werke großer Autoren des 12. und frühen 13. Jahrhunderts, so etwa Walther von Chatillon (12. Jh.), Petrus von Blois (1130–1213), Petrus der Kanzler (1160–1236). Erst die Ausgabe von Vollmann erlaubt es uns, den Blick auf die Gesamthandschrift zu lenken. Auch wenn die Quellenlage im Einzelnen noch immer unklar ist, dürfte feststehen, dass es sich um ein als Gesamtwerk konzipiertes Ensemble handelt, dessen Redaktor oder Redaktoren in Einigem sicher schon auf Textgruppen und Sammlungen zurückgreifen, diese aber neu zusammenstellen und dabei ganz offensichtlich liedhafte Formen in den Vordergrund stellen. Die Gesamtanlage der Handschrift dürfte ein Redaktor oder eine Gruppe von Redaktoren verantworten, die nicht oder nicht im engen Sinne Autoren sind, dennoch

Subjektivität verstehen, Andreas Kablitz: *Die Kunst des Möglichen. Theorie der Literatur*. Freiburg i. Br. 2013 (Rombach Wissenschaften. 190), bes. S. 197–218.

¹⁵ Vgl. dazu Almut Suerbaum: ‚Mystischer Stil‘ als kulturelle Praxis? Interferenzen zwischen geistlicher und weltlicher Lyrik in Hadewijchs ‚Strophischen Liedern‘. In: *Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation*. XXII. Anglo-German Colloquium Düsseldorf. Hrsg. von Elizabeth Andersen, Ricarda Bauschke, Silvia Reuvekamp. Berlin/Boston 2015, S. 77–95.

¹⁶ *Carmina Burana. Texte und Übersetzungen. Mit den Miniaturen aus der Handschrift und einem Aufsatz von Peter und Dorothee Diemer*. Hrsg. von Benedikt Konrad Vollmann. Frankfurt a. M. 2011 (Bibliothek des Mittelalters. 13).

aber erkennbar Nuancen setzen, die über das Sammeln oder Archivieren von Texten deutlich hinausgehen.¹⁷

Während in der Germanistik das Augenmerk vor allem den Liedern mit volkssprachigen Strophen gilt und der Frage danach, wie das Verhältnis lateinischer zu volkssprachiger Partien zu bewerten ist, soll hier zur Kennzeichnung dieser Redaktionsarbeit eines der lateinischen Lieder herausgegriffen werden, welches mit seiner Rubrik *Item*, also etwa ‚Ein Gleiches‘ an den vorausgehenden, aus Orffs Vertonung bekannten ironischen Schwanengesang *Olim lacus colueram* (CB 130) anschließt. Die ersten beiden Strophen lauten in der Handschrift wie folgt:

„Dic, Christi ueritas,
dic, cara raritas:
dic, rara caritas:
ubi nunc habitas?
aut in ualle uisionis,
aut in trono Pharaonis,
aut in alto cum Nerone,
aut in antro cum Theone?
uel in uiscella scyrpea
cum Moyse plorante?
uel in domo Romulea
cum Bulla fulminante?“

Bulla fulminante
sub iudice tonante,
reo appellante,
sententia grauante
veritas opprimitur,
distrahitur et uenditur
iusticia prostante.
Itur et recurritur
ad curiam, nec ante
Quid consequitur,
quam exuitur quadrante.

Sprich, Christi Wahrheit, sprich, unschätzbare Kostbarkeit, sprich, selten gewordene Liebe: Wo ist jetzt dein Aufenthalt? Etwa im Tal der Gesichte oder auf dem Throne Pharaos oder auf dem Herrschersitz neben Nero oder in der Höhle bei Theon? Oder im Binsenkorb bei dem weinenden Mosesknaben? Oder im römischen Palast mit der blitzenden Bulle?

¹⁷ Carmina Burana (Anm. 16), S. 897–904 (Kommentar), zu Entstehung, Überlieferung, und Quellen der Handschrift; vgl. auch Eckart Conrad Lutz: Arbeiten an der Identität. Zur Medialität der *cura monialium* im Kompendium des Rektors eines reformierten Chorfrauenstifts. Mit Edition und Abbildung einer Windesheimer *Forma investiendi sanctimonialium* und ihrer Notationen. Berlin/New York 2010 (Scriinium Friburgense. 27), der für diese Zwischeninstanz einer planenden Zusammenstellung von Texten innerhalb einer Sammelhandschrift den Begriff des ‚concepteurs‘ prägt.

Wenn die Bulle blitzt, während der Richter sein Donnerwort spricht, wenn der Angeklagte Berufung einlegt, weil falsches Urteil auf ihm lastet, dann wird die Wahrheit unterdrückt, zerpfückt und verkauft, weil die Gerechtigkeit zur Hure wird. Man kommt und rekurriert an die Kurie – aber erst dann erreicht man sein Ziel, wenn man sich des letzten Hellers entledigt hat.¹⁸

Wie das Layout der Vollmannschen Ausgabe offenlegt, handelt es sich genommen nicht um ein einziges Lied, sondern eher um zwei, die zudem anhand der Differenzen in der metrischen Struktur deutlich voneinander zu unterscheiden sind.¹⁹ Das unterstreicht auch die Melodieüberlieferung, denn die erste bis dritte und zudem die fünfte Stophe sind neumierte.²⁰ Auch wenn diese adiastematische Neumierung keine präzisen Angaben über Tonhöhen oder Rhythmik erlaubt, ist am Duktus dennoch erkennbar, dass die zweite Stophe eine andere Melodie hat als die erste. Es handelt es sich bei den metrisch und melodisch identischen Strophen 1, 3 und 5 dabei um ein auch sonst bezeugtes Lied Philipps des Kanzlers. Strophen 2, 4 und 6 bilden das zweite Lied. Zu beiden Liedern gibt es parallele Überlieferung der Melodien in den Notre-Dame-Handschriften, aus denen zudem zu ersehen ist, dass die Melodien miteinander verknüpft sind – was noch das Echo der Worte erkennen lässt, denn das zweite Lied, *Bulla fulminante*, ist musikalisch entstanden als Textierung des Schlussmelismas von *Dic, Christi, veritas*. Ob Philipp der Kanzler als Autor des zweiten Liedes in Frage kommt, ist nicht eindeutig nachweisbar, aber plausibel; nach Vollmann entstammt es sicher aus der Zeit Philipps des Kanzlers.²¹

Wie die Parallelüberlieferung der beiden Lieder in den Musikhandschriften bezeugt, handelt es sich um mehrstimmige Conductus-Kompositionen, die allerdings ganz offenbar auch ein einstimmiges Eigenleben geführt haben – denn als solch einstimmige Melodien werden sie, mit einigen melodischen Variationen, in der *Carmina Burana*-Handschrift eingeführt. Eigenwillig an der *Carmina Burana*-Fassung ist dabei das Ineinandergreifen der beiden Lieder: *Dic, Christi veritas* fragt nach dem Verbleib von Liebe und Wahrheit in einer Welt, in der die stolzen Mächtigen – Pharaon, Nero, die römische Kurie – dominieren, in der aber offenbar auch die Niedrigen – die Propheten aus dem Tal der Visionen, die Einsiedler in ihrer Höhle, schließlich Moses in seinem Binsenkörbchen (*viscella scyrpea*) – keine Sicherheit mehr garantieren können. *Bulla fulminante* in der Fassung der *Carmina Burana* ist dagegen eine scharfe Kritik an der Bestechlichkeit der Kurie: nicht Lebensführung und Bildung, sondern

¹⁸ CB 131 (Anm. 16), S. 462f. und S. 1117–1121 (Kommentar).

¹⁹ *Carmina Burana* (Anm. 16), S. 1118 (Kommentar).

²⁰ Zur Melodiefassung *Carmina Burana* (Anm. 16), S. 1118 (Kommentar); vgl. Gundela Bobeth: Wine, women, and song? Reconsidering the *Carmina Burana*. In: Manuscript and Medieval Song. Inscription, Performance, Context. Hrsg. von Helen Deeming, Elizabeth Eva Leach. Cambridge 2015 (Music in context), S. 79–115, bes. S. 101–113.

²¹ Es existieren zahlreiche Vertonungen, an denen vor allem deutlich wird, wie stark die Realisierung dessen, was in der Notation nicht festgelegt wird, den Klangeindruck assoziativ prägt, so dass die Interpretationen von zerebraler Mehrstimmigkeit bis hin zum stereotyp kruden Mittelaltersound mit Trommelunterlegung changieren; vgl. Bobeth (Anm. 20), S. 70–81.

allein Bestechung verschaffen dort Aussicht auf eine Stelle, und selbst Orpheus wäre vor den Türhütern des Papstes erfolglos, sollte er nicht mit einem silbernen Hammer aufwarten können. Die Kurie wird so präsentiert als Hölle, in der Proteus tausendfach die Gestalt wechselt (*ubi Proteus uariat mille colores*).

Zweierlei ist im Zusammenhang meiner Fragestellung an diesem Ensemble wichtig: Erstens wählen die Redaktoren der *Carmina Burana* unter den Strophen des Kanzlers so aus, dass zwei dreistrophige Lieder miteinander verzahnt werden. Sie streichen im Lied *Bulla fulminante* die allgemein ausgeweitete Weltklage der letzte Strophe und heben damit die Kurienkritik in den Vordergrund; das zweite Lied, *Dic, Christi, veritas* wird über diese Gegenüberstellung zu einer topischen Anspielung auf politische Umstände, die nicht mehr diejenigen der Entstehungszeit der Lieder sind.²² Zweitens bietet die *Carmina Burana*-Version musikalisch eine neue Form der Mehrstimmigkeit, indem sie die ursprünglich mehrstimmigen *Conductus*-Melodien dialogisch aufeinander bezieht und ihre musikalischen wie inhaltlichen Referenzen offenlegt.

Beides setzt ein Milieu voraus, in dem Redaktoren wie Rezipienten über ein umfangreiches Formenrepertoire – literarisch wie musikalisch – verfügen und dies durch Auslassung, Neugruppierung und Kontextualisierung zu neuen oder doch anders fokussierten Aussagen nutzen können. Hier dürfte es daher in der Tat angebracht sein, Elemente des Ludischen anzusetzen, also eines freien Umgangs mit vorgefundenen Formen, die neu miteinander in Beziehung gesetzt werden. Am Deutlichsten ist dieser Spielcharakter vielleicht in den zugleich theologisch riskantesten parodischen Elementen der *Carmina Burana*-Sammlung zu erkennen, so etwa im Geld-Evangelium (*Evangelium secundum marcas*, CB 44) und in der großen Liturgie-Parodie der Spielermesse (*Officium lusorum*, CB 215). Beide sind nur vorstellbar innerhalb einer Kultur, in der liturgische Texte und Melodien bekannt sind – und beide legen nahe, dass gerade dann, wenn in einer klösterlichen Gemeinschaft weder die theologischen Inhalte noch die religiöse Praxis in Frage gestellt werden, die so vertrauten Formen zum Spiel genutzt werden können. In den Kategorien der Einleitung ausgedrückt, handelt es sich daher in den *Carmina Burana* um eine Form exklusiver Inklusion, ein über Ausgrenzung von Nicht-Experten generiertes Netzwerk von Insidern, deren spielerischer Umgang mit Formen und Inhalten ein Zusammengehörigkeitsgefühl verstärkt, ohne deswegen die parodisch umspielten Inhalte in Frage zu stellen.

Noch einmal anders dürfte das zweite meiner Beispiele gelagert sein. Hade-wijchs geistliche Lieder sind ebenfalls unikal überliefert, und auch sie stellen einen Sonderfall dar.²³ Es handelt sich bei den sogenannten ‚geistlichen Liedern‘ um eine

²² *Carmina Burana* (Anm. 16), S. 1119 (Kommentar).

²³ Hadewijch: Lieder. Originaltext, Kommentar, Übersetzung und Melodie. Hrsg. von Veerle Fraeters, Frank Willaert, Louis Peter Grijp. Aus dem Niederländischen übers. von Rita Schlusemann. Berlin/New York 2016.

Sammlung von 45 strophischen Texten in sehr unterschiedlichen, oft komplexen metrischen Formen. Vergleichbar der Überlieferungslage im deutschen Minnesang gibt es in keiner der Handschriften eine Melodieaufzeichnung, doch verweisen die Texte immer wieder auf ihren Status als Lied und Gesang und haben daher schon früh das Interesse von Musikwissenschaftlern erweckt. Formal bedienen sie sich der Sprache der nordfranzösischen, gelegentlich vielleicht auch okzitanischen Liebeslyrik, die sie geistlich wenden, so dass – oft erst am Liedende erkennbar – die apostrophierte Minne nicht, oder jedenfalls nicht nur, Liebe zur Dame oder zur Welt ist, sondern Gottesliebe. Die Bezüge zur weltlichen Liebeslyrik gehen dabei über das Sprachliche hinaus, denn der Musikwissenschaftler Louis Peter Grijp hat für 19 der 45 Lieder nachgewiesen, dass die metrischen Strophenmuster so große Ähnlichkeit mit weltlichen Trouvèremelodien beziehungsweise mit Hymnenstrophen haben, dass er sie als Kontrafakturen betrachtet – also als Textierungen zu vorgängigen Melodien. Eine solche Rekonstruktion von Melodien über die Annahme von kontrafaktischen Bezügen ist im Einzelnen nicht unumstritten, weil Analogien zwischen streng silbenzählenden französischen Trouvèrestrophen und akzentuierenden mittelniederländischen Reimstrophen erheblichen Raum für subjektives Ermessen lassen, aber in manchen Fällen sind die Parallelen dennoch sehr überzeugend. Als Beispiel soll hier die erste Strophe von Lied 43 dienen:

Alse ons ontsteet de winter sware
 die meneghen maket dat herte swaer,
 in dien tide es openbare
 de feeste van allen heiligen baer.
 Ic hebbe ghedoget meneghe vare,
 maer boven al gheet mi die vaer
 hoe ic ter minnen sal gheraken.²⁴

Wenn für uns der schwere Winter beginnt, der manchem das Herz schwer macht, fällt in diese Zeit bekanntlich das Fest Allerheiligen. Ich habe viele Ängste ausgestanden, doch vor allem quält mich die Angst, wie ich die Minne erreichen soll.²⁵

Thema der Strophe sowie des gesamten Liedes ist also die Minne, welche sich immer wieder entzieht und so unerreichbar ist. Es handelt sich um eine scheinbar einfache Reihenstrophe mit dreifachem Kreuzreim und Waisenzeile, deren Raffinesse sich erst auf den zweiten Blick eröffnet, denn jede Strophe hat nur zwei Reime, die aber jeweils mit grammatischem Reim miteinander verknüpft werden. Die ungereimte letzte Zeile ist zudem keine Waise, sondern ein ‚rim estramp‘, der am Ende jeder Strophe wiederholt wird und so alle Strophen untereinander verknüpft.

²⁴ Hadewijch (Anm. 23), S. 398.

²⁵ Übersetzung von der Verfasserin; vgl. Hadewijch (Anm. 23), S. 399.

Diese Struktur gibt es, so hat Grijp nachgewiesen, auch bei einem Lied des Trouvère Gilles de Vieux-Maisons, das auf etwa 1200 zu datieren ist.²⁶ Im Hadewijch-Corpus wird daraus ein zwölfstrophiges Lied, das durch die Erweiterung der Strophenzahl das Prinzip der strophischen Wiederholung der Melodie noch offensichtlicher macht. Wenn Hörern dabei das Lied bekannt vorkommt, so liegt das allerdings nicht nur am Gewöhnungseffekt dieser strophischen Wiederholung, sondern vor allem auch daran, dass sowohl Text wie Melodie Anklänge an Lied 40 haben, das mit einer Neujaerstrophe eröffnet:

Alse ons dit nuwe jaer ontsteet,
soe hoept man dat saen comen sal
die tijt daer menech op verveet,
die groeyen doet berch ende dal.
Doch es die bliscap onghereet,
Soe es hem oec die ghevet sijn al
op hoger minne scone beheet,
eer hi verlinget die verheit der minnen.²⁷

Wenn dieses neue Jahr anfängt, hofft man, dass bald die Jahreszeit kommen wird, von der viele Erlösung erwarten und die Berg und Tal blühen lässt. Aber die Freude lässt auf sich warten. So ergeht es auch demjenigen, der sich ganz und gar den schönen Verheißungen der hohen Minne hingibt, bevor er den Vorsprung der Minne eingeholt hat.

Die Parallelen im Natureingang der ersten Zeilen beider Lieder sind offensichtlich, doch auch die musikalischen Anklänge sind hörbar, da die von Grijp postulierte Melodie des Gilles de Vieux-Maisons von Lied 43 in Ambitus und Struktur deutliche Ähnlichkeiten mit einer im Mittelalter sehr bekannten Melodie des Trouvère Moniot d'Arras hat.²⁸ Die Tatsache, dass es diese Melodie des Moniot d'Arras nicht nur mehrfach überliefert, sondern auch in mehreren geistlichen wie weltlichen Kontrafakturen gibt, spricht für ihre Bekanntheit – spricht aber eben auch für die Existenz einer Kultur, in der solche Melodien sowohl bekannt wie auch für Neutextierungen verfügbar sind. Hadewijch steht damit in einem Kontext, der sich in Vielem vielleicht wesentlich von dem unterscheidet, was wir für den deutschen Minnesang annehmen – wobei Walthers markierte Kontrafaktur auf ein Lied Reinmars und das kontrafaktische Palästinalied, wie so oft bei Walther, vermutlich Ausnahmen markieren. Melodien sind in der Romania gerade nicht unikal komponiert auf einen bestimmten Text zugeschnitten, sondern vielmehr verfügbar. Wie diese Praxis der Kontrafaktur zu bewerten ist, bedürfte der genaueren Klärung, denn es gibt im Romanischen durchaus Beispiele dafür, dass neben der Melodie auch der Wortlaut präsent war, so dass die Neutextierung rhetorisch auf die vorausgehende Version

²⁶ Hadewijch (Anm. 23), S. 455.

²⁷ Hadewijch (Anm. 23), S. 380–385, hier S. 380.

²⁸ Hadewijch (Anm. 23), S. 454 f.

reagiert und mit der Melodie zugleich aufgerufen wird. Doch ist dies durchaus nicht immer der Fall: Kontrafakta eröffnen, so das Fazit der neueren musikwissenschaftlichen Forschung, ein breites Spektrum je unterschiedlicher, intertextueller Bezüge zwischen Text und Melodie.²⁹

Hadewijch partizipiert an dieser Kultur und greift auf bekannte Melodieformen zurück. Im Gegensatz zu den *Carmina Burana* würde ich allerdings hier nicht von Spiel sprechen, da der Rückgriff auf literarische und musikalische Muster der weltlichen Dichtung Teil eines theologischen Programms ist, das sich an Paradoxien abarbeitet und eben nicht eine Liebe durch eine andere ersetzt, sondern asymmetrisch die höfische Liebe in ihrer paradoxalen Struktur aufgreift und weiterklingen lässt.

Was bedeutet die Kontrastierung mit den beiden Modellen *Carmina Burana* und Hadewijch für ein Verständnis der Tauler-Cantilenen? Erstens scheint mir die Offenheit der Überlieferungsreihe zwar Räume zu eröffnen – doch sind sie, im Unterschied zu den *Carmina Burana* eben nicht ‚Spiel-Räume‘; die Variationen, die wir beobachten, sind nicht ludisch – dazu fehlt ihnen die Artifizialität, aber auch die Beobachtungsdifferenz. Für die *Carmina Burana* wird man mit Peter Strohschneider wohl Pluralismus veranschlagen dürfen, also ein Bewusstsein um die Differenz zwischen Weltklage und Juristenschelte, oder zwischen Liturgie und Parodie. Andererseits aber bedeutet dieser Pluralismus in den *Carmina Burana* gerade keine Pluralisierung, denn die *Carmina Burana* sichern über das Spiel mit den liturgischen Formen letztlich die religiöse Lehre, die gerade nicht zur Disposition steht, sondern im Gegenteil allen Spielern als verbindlicher Boden gilt.

Zweitens aber entwickeln die mystischen Lieder Praktiken, die zwar undramatisch, aber nicht einfach sind. Was sie auf theologischer Ebene verhandeln, dient nämlich gerade nicht der Stabilisierung normativer Aussagen und Praktiken, sondern zeugt von der Beweglichkeit der Bilder. Indem die Lieder Inkarnation, Weihnachten und Gottesgeburt in der Seele miteinander verknüpfen, bezeugen sie einen oft sehr souveränen Umgang mit theologischen Positionen.

Drittens schließlich sind diese ästhetisch und musikalisch einfachen Formen trotz aller Unterschiede im musikalischen Kontext mit den Liedern Hadewijchs insofern in Verbindung zu setzen, als sie sich in der Form des strophischen Lieds performativ, also im Vollzug, mit der Iteration auseinandersetzen, indem sie kontrafaktisch, aber auch strophisch wiederkehrend das Muster erkennen lassen und dennoch auf die je einzelnen Sänger öffnen.

Wie Hadewijchs Lieder sind sie dabei durchaus exklusiv – sowohl der theologischen beziehungsweise mystisch spekulativen Materie nach wie auch in der Instanz, da sie aus einer Position der mindestens partiellen Exklusion gespro-

²⁹ Vgl. dazu Quinlan (Anm. 11), sowie Margaret Switten: *Music and Poetry in the Middle Ages. A Guide to Research on French and Occitan Song, 1100–1400*. New York/London 1999, hier S. 149.

chen werden: Ihre theologischen Aussagen bewegen sich am Rand des Heterodoxen, dessen, was Laien, vor allem Frauen zu sagen nicht zugestanden wird. Dennoch aber praktizieren sie, so denke ich, eine Form inklusiver Exklusivität, in der sie sich im Wissen um die Gefährdung dennoch anderem und anderen performativ öffnen.

