

## Wilde Ästhetik

### Form und kreative Energie in mystischen Liedern

#### Abstract

The paper argues that medieval German religious songs, often dismissed as formless and sub-literary, require a re-assessment of what is commonly referred to as ‚lyric‘. Drawing on Elif Shafak’s literary interest in screams as an expression of trauma combining intensity with formlessness, the paper contends that nineteenth-century conceptions of lyric as defined by controlled form and lyrically condensed language are insufficient for understanding the specific nature of religious songs. It assesses mystical songs which are mostly contemporary with secular love songs while lacking their highly regulated metrical form. Many address apophatic theology, reflecting on the insufficiency of human language yet also developing performative practices which transcend such limitations. They rely on complex theological debates about possible ways of bridging the gap between human and divine, and some songs offer glosses and commentaries, gesturing towards learned discourse. Nevertheless, they are not vehicles for structuring or imparting information; instead, they encourage affective responses, oscillating between silence and lament, and using the intensity of wordless screams in order to generate lyric energies. As lyric, they therefore offer an emotional as well as an epistemological engagement with theological discourse.

#### Keywords

Mysticism, Religious Songs, Poetic Form, Lyric Theory

## 1. Erfahrung und Energie

In ihrem 2021 erschienenen Roman *The Island of Missing Trees* inszeniert die britisch-türkische Schriftstellerin Elif Shafak die schmerzhaften Konsequenzen der politischen Teilung Zyperns als Liebesgeschichte zwischen dem griechischen Jungen Kostas und seiner türkischen Geliebten Dafne. Doch erzählt wird diese Geschichte vielfacher Verletzungen nicht von den direkt Betroffenen, sondern aus der Perspektive des Feigenbaums, unter dem die beiden Liebenden sich treffen und von dem sie bei der Emigration nach London einen Ableger retten, sowie der im Exil geborenen sechzehnjährigen Tochter Ada. Als Ada im Geschichtsunterricht aufgefordert wird, ihre Familiengeschichte anhand eines Gegenstandes zu konkretisieren und zu reflektieren, reagiert die sonst unauffällig-leistungsstarke Schülerin auf dramatische Weise, indem sie schreit. Sie schreit laut, intensiv und fast unendlich lang, genauer: für 52 Sekunden, die wie eine Ewigkeit scheinen:

Her voice cracked but persisted. There was something profoundly humiliating yet equally electrifying about hearing yourself scream – breaking off, breaking away, uncontrolled, unfettered, without knowing how far it would carry you, this untamed force that rose from inside. It was an animal thing. A wilderness thing. Nothing about her belonged to her previous self in that moment. Above all her voice. This could have been the shriek of a hawk, the soul-haunting howl of a wolf, the rasping cry of a red fox at midnight. It could have been any of them, but not the scream of a sixteen-year-old schoolgirl.<sup>1</sup>

Shafak entwickelt aus dieser Kernszene ein Erzählen über Trauma und seine Überwindung. Das mag auf den ersten Blick sehr weit entfernt sein von mittelalterlichen geistlichen Liedern, doch gibt es, so soll hier gezeigt werden, durchaus Berührungspunkte. Wichtig im Kontext einer Diskussion mittelalterlicher Lyrik ist die Reflexion auf die Stimme der Schreienden, vor allem in der von Shafak eingeführten, eher ungewöhnlichen Perspektivierung, denn es geht ihr in der zitierten Passage nicht, wie man erwarten könnte, um die Wirkung des Schreiens auf Schulklasse und Lehrerin, sondern vielmehr um das, was in der Schreienden selbst vorgeht. Adas Schrei ist zugleich elementar, wild und befremdend, denn ihre Stimme gehört nicht mehr ihrem früheren Selbst. Dennoch ist diese Stimme voller Energie, schließt sie ein in eine Gemeinschaft der Natur, während sie vorher in ihrer Schulklasse ausgeschlossen am Rande stand. Eine solche Fokussierung auf das, was mit Augustinus *cognitio Dei experimentalis* genannt wird, steht auch in religiösen Diskursen des Spätmittelalters im Vordergrund und dient dort der Perspektivierung theologischen Wissens durch Erfahrung.<sup>2</sup> Es manifestiert sich in Texten, die lange abseits der autorzentrierten Forschung gelegen haben, da sie von und für Frauen geschaffen wurden und zudem oft anonym und sprachlich variierend überliefert sind.

Zunächst möchte ich daher das Phänomen der Formlosigkeit beleuchten. Das von Shafak geschilderte wortlose Schreien ist als schockierend dargestellt, weil es allgemeine soziale Konventionen, aber auch die an die Schülerin gerichteten Erwartungen derjenigen, die sie als gehorsam und still kennen, radikal bricht. Es scheint darin so weit wie nur möglich von literarischen, vor allem lyrischen Formen entfernt und stellt in seiner befremdlichen Verweigerung der Kommunikation einen Gegenpol dar zur kontrollierten, bewusst gewählten Sprache, wie soziale Verhaltensregeln sie im Westen gerade von Frauen, aber eben auch von lyrischen Texten fordern.<sup>3</sup> Denn Lyrik und Ästhetik gehen, so befindet seit August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck das Narrativ der Literaturgeschichte, Hand in Hand, da Lyrik als Kunstform des verdichteten

1 Shafak: Island, S. 27.

2 Vgl. zu Augustinus Leppin 2021, S. 111–115; zur Bedeutung von Erfahrung in mystischen Praktiken Largier 2015, S. 353–379.

3 Zur Kontrolle weiblichen Sprechens im Mittelalter vgl. Brüggem 2009, S. 223–238; allgemein zum Zusammenhang von Lyrik und strenger Form vgl. Kablitz 2012; Gerok-Reiter 2017; Kellner 2018.

Augenblicks der Hochpunkt ästhetischer Vollkommenheit scheint.<sup>4</sup> Zugleich aber gilt für Liebeslyrik, dass sie in dieser Verdichtung einen Moment erfasst und verstetigt, den Fluss der Zeit aufhebt. Daher ist es wohl bei aller historischen Kontingenz kein Zufall, dass die Wiederentdeckung der mittelalterlichen Literatur in Deutschland zwar nicht mit dem Minnesang beginnt, aber doch einen frühen Höhepunkt erreicht. Während im späten 18. Jahrhundert für den am Anfang der Mittelalterphilologie stehenden Text, das *Nibelungenlied*, die Suche nach einem der *Ilias* oder *Odyssee* entsprechenden National-epos und damit inhaltlich-stoffliche Fragen im Vordergrund stehen, sind es bei Karl Lachmanns editorischer Arbeit am Minnesang die Details poetischer Sprache, die in seinen an den Methoden der klassischen Philologie geschulten Ausgaben eine feste Form erhalten – eine Form zudem, die sprachlich wie auch metrisch einer Regelästhetik entspricht. Diese Regelmäßigkeit verstetigt und verselbständigt sich sehr schnell so weit, dass der so genannte ‚Frühe Minnesang‘, weil er diesen Idealen im Narrativ einer solchen teleologischen Literaturgeschichte nicht ganz entspricht, über die Konstruktion eines ‚noch nicht‘ Regelmäßigen, oder anders gesagt über die Periodisierung als Frühform ausgegrenzt wird.<sup>5</sup>

Die im Minnesang gepriesene Dame ist schön und bleibt es auch – noch Morungen und Walthers Verstöße gegen das Ideal unterstreichen, wie wichtig diese Zeitlosigkeit als Gattungsmerkmal ist. Und wie so oft ist es Shakespeare, der Inbegriff der Frühen Neuzeit, der sich auf die Kontinuität mittelalterlicher Traditionen beruft, wenn er in den Sonetten die Unwandelbarkeit der Liebe als Triumph über die Zeit preist:

love is not love / Which alters when it alteration finds (Shakespeare: Sonett 116, V. 2)

Höfische Liebeslyrik entspricht damit am ehesten den Vorstellungen neuzeitlicher Ästhetik mit ihrem Anspruch an artifiziell verdichtete Sprache. Sie thematisiert das Leiden an der Liebe und die existenzielle Bedrohung durch Leidenschaft, doch tut sie dies stets im Medium der kontrollierten Form.<sup>6</sup> Auch wenn in didaktischer und erzählender Dichtung gelegentlich ein Ideal durch dessen Verkehrung vermittelt wird, zeichnet sich die höfische Liebeslyrik des frühen 13. Jahrhunderts durch strenge Einhaltung der nie explizit gemachten, aber im Vollzug vermittelten Regeln aus, so dass es im höfischen Minnesang kaum Verweise auf Schreien gibt. Eine Ausnahme macht Walthers sogenanntes Vokalspiel *Diu welt was gelf, rô unde blâ* (L 75,25, Cormeau 52), in dem das Singen der Vögel als Gegensatz zum Schrei der Nebelkrähe aufgeführt wird:

4 Vgl. Gerok-Reiter 2019, S. 28.

5 Zur Problematik des Begriffs ‚Früher Minnesang‘ vgl. Gerok-Reiter 2019.

6 Vgl. maßgeblich immer noch Iser 1966; zur Diskussion in der neueren Forschung vgl. Gerok-Reiter 2017; Kellner 2018. Zum Phänomen der lyrischen Verdichtung vgl. Linden 2011.

Die cleine vogele sungeu dâ,  
Nû schrîet aber die nebelkrâ.<sup>7</sup>

In diesem formal hochkontrollierten Lied, das die Beschränkungen dessen, was im Deutschen an Reim möglich ist, bis an die Grenzen treibt, ist der misstönende Schrei der Krähe der Gegenpol zum formal kunstvoll beschränkten, artifiziellen Bau der Strophe und der Kunst des Sängers. Lyrisches Sprechen beziehungsweise Singen ist in diesem Paradigma das genaue Gegenteil zum Schrei der Krähe: kontrolliert, kunstvoll, artifiziell gemacht und sich in der Analogie von Vögeln, Sänger und Liebendem zugleich seiner Kunstfertigkeit bewusst.

Mit ihrer Fokussierung auf verdichtete, aber auch kontrollierte Sprache, schönen Klang und Selbstreflexivität stehen die weltlichen Liebeslieder des Mittelalters Vorstellungen des 19. Jahrhunderts davon, was Lyrik ausmacht, sehr nahe. Dieses Korpus von weltlichen Liebesliedern prägt daher auch sehr weitgehend unsere Vorstellung davon, was Lyrik im Mittelalter ausmacht. Ein solch auswählendes Lesen ist zudem nicht allein moderne Projektion, sondern wird auch von der handschriftlichen Überlieferung gestützt, denn unser Bild des Minnesangs ist wesentlich durch die in Lachmanns Anthologie *Minnesangs Frühling* verstetigte Sammlung der Heidelberger Liederhandschrift geprägt, welche im Rückblick das gesammelt hat, was an Strophen der jeweiligen Autoren greifbar war. Dennoch gibt es zeitgleich mit den höfischen Liebesliedern ein breites Spektrum von liedhaften Texten, die den am Minnesang geschulten Gattungskriterien nicht oder nur teilweise entsprechen, denen daher oft die Qualität des Lyrischen als ästhetisches Qualitätsmerkmal abgesprochen wird – und die dennoch wesentliche Einblicke in das geben, was mittelalterliche Kultur ausmacht. Zugleich fordern diese Texte uns heraus, die uns selbstverständlich geltenden Vorentscheidungen darüber, was ästhetische Wirkung ausmache, kritisch zu hinterfragen.<sup>8</sup>

## 2. Mystische Lyrik zwischen Schweigen und Schreien

Im Zentrum der folgenden Überlegungen soll daher eine Gruppe von Liedtexten stehen, die Lachmann'schen Ansprüchen an regelhafte Form nicht oder nicht in allen Aspekten entsprechen. An anderer Stelle habe ich an einigen Beispielen vorgestellt, wie dieser formale ‚Wildwuchs‘ einhergeht mit der Vermittlung diffizilster, oft prekärer theologischer Inhalte.<sup>9</sup> Auch in knappster Formulierung sind sich diese Lieder durchaus des

7 Walther von der Vogelweide, L 75,27f., Corneau 52,1,3f. Vgl. außerdem Heinrich von Morungen, Lied 33, MF 146,7–9, in dem der Sänger hofft, mit seinem Schrei das Herz der Dame aufzubrechen.

8 Zur Diskussion darüber, was Lyrik ausmacht, siehe den Beitrag von Alexander Rudolph/Tristan Marquardt in diesem Band, S. 121–144.

9 Vgl. Suerbaum 2018.

Risikos bewusst, das sie eingehen, wenn sie theologisch heikle Fragen wie die Natur Gottes oder der Trinität angehen. Doch bewegen sie sich nicht nur in einem Ambitus, der das Sprecher-Ich Vorwürfen aussetzt, die ihnen zugestandene Autorität zu überschreiten. Sie thematisieren vielmehr zugleich das Grundproblem menschlicher Sprache, die ihrer Natur nach unzureichend ist, Aussagen über die Transzendenz, insbesondere den dreieinen, ungeschaffenen Gott zu machen.

Mystische Lieder umkreisen damit das Phänomen der Apophatik, da sie performativ bewältigen, was sich der Sprache entzieht. Oft sind diese Lieder daher Beispiele für ein beredtes Schweigen, das die Unzulänglichkeit der Sprache thematisiert und sie zugleich dennoch überwindet. Erinnerung sei nur an eines der bekannten Lieder, das Eckhart nahestehende *Von dem überschalle*, das mehrfach überliefert ist und zudem in den meisten Handschriften von einem Prosakommentar begleitet ist. Eine solche Kommentierung ist bei volkssprachigen lyrischen Texten sehr ungewöhnlich, nicht aber in Kontexten, die sich mit theologischen Fragestellungen auseinandersetzen. Mit der Glossierung und Kommentierung verweist die Überlieferung des Liedes daher zugleich auf seinen Anspruch, an gelehrte Diskurse anzuknüpfen. In der Version der Berliner Handschrift SBPK, Ms. germ. quart. 191 heißt es in der vorletzten Strophe:

Das eynis, dasz ich meyne, / daz ist wortlos,  
Eyn und eyn voreynet / da luchtet bloz in bloz.<sup>10</sup>

Kommentare zu dieser Strophe verweisen oft auf die Lichtmetaphorik, in der Licht und Geist in Analogie zueinander stehen und den körperlosen Glanz evozieren. Thematisiert wird aber zugleich die Tatsache, dass die so inszenierte Einheit mit Gott jenseits der Sprache situiert ist, denn menschliche Sprache ist unzureichend, um diese Einheit zu beschreiben, dient dennoch aber dazu, die Möglichkeit einer Überwindung von Zeit, Bild und Sprache performativ erfahrbar zu machen. Das Lied dürfte aus dem Umkreis von Eckhart stammen, und bei der Einordnung der theologischen Aussagen wird oft auf Eckhartpredigten verwiesen. Man sollte allerdings auch die umgekehrte Blickrichtung einnehmen, denn in seinen knappen, lose gereimten vierzeiligen Strophen (bzw. einem Langzeilenpaar) entwickelt das Lied eine sprachliche Dichte, die auch viele Eckhartpredigten kennzeichnet und ihre literarische Qualität ausmacht.

Während *Von dem überschalle* die Natur Gottes jenseits der Sprache in den Vordergrund stellt, thematisieren mystische Lieder daneben zugleich einen Weg zu einer solchen Einheit und Aufhebung von Differenzkategorien, der in der Entäußerung liegt. Schweigen wird dann zur höchsten Form der Vollendung, da es ein Schritt auf dem

10 Theben: *Mystische Lyrik*, S. 374 und 202f. zur Zuschreibung an Tauler im 16. Jahrhundert durch den Sammler Daniel Sudermann. Die ältere Einsiedler Handschrift Stiftsbibliothek Cod. 277 hat anstelle von *eynis* die Form *mens*, andere Handschriften lesen *ens*, *mynne*, *meins*.

Weg zur Entledigung von den äußeren Sinnen ist. So rät ein seit Daniel Sudermann gelegentlich Tauler zugeschriebenes Lied der ehemals Straßburger Handschrift aus dem Konvent St. Nikolaus in undis (heute Berlin, SBPK, Ms. germ. oct. 42) zur Weltflucht und Askese, die in der letzten Strophe in einen Verzicht auf Sprache mündet:

Ich muos die creatures fliehen  
Vnd suochen herzen einikeit  
Sol ich den geist zuo gotte ziehen  
Dz er blibe in reinikeit.

Ich muos die ußren sinne zwingen  
Sol ich enphahen dz oeberste guot,  
Vnd stettes nach der tugent ringen  
Sol mir werden der minne gluot.

Ich muos die schnelle zunge binden  
Dz mir krum zy alle schleht  
Sol ich von gott üt befinden  
Vnd mir immer werden reht.<sup>11</sup>

Um den Geist allein auf Gott zu richten, rät die erste der hier zitierten Strophen zum Rückzug aus der Welt (*die creatures fliehen*); notwendig sei dazu allerdings das Bezwingen der äußeren, auf die Welt gerichteten Sinne – und die letzte Strophe greift das Bild der Fesselung der Sinne auf, wenn sie dazu rät, die schnell redende Zunge zu binden und so das Krumme einfach zu machen, wenn das Ich zu Gott finden wolle. Paradox mag natürlich erscheinen, dass dies in einer noch immer sprachlich realisierten Strophe geschieht. Doch dürfte das Binden der Zunge nicht immer oder nicht überall den völligen Verzicht auf Sprache bezeichnen, sondern vielmehr die Reduktion auf das Wesentliche.

Ein solches Ideal der schrittweisen Askese und Reduktion von Weltzugewandtheit greifen Lieder aus verwandten geistlichen Kreisen immer wieder auf. In einer in der gleichen Handschrift überlieferten Kantilene etwa heißt es:

(1) Ich wil von blozheit singen neuwen sanc  
Wan rehte luterkeit ist on gedank  
Gedanken mögen da nit sin  
So ich verloren hab das min  
[Refrain] Ich bin entworden,  
der zumal entgeistet ist, der mac nit sorgen.<sup>12</sup>

11 WKL, Bd. 2, Nr. 457, S. 302 (mit Zuschreibung an Johannes Tauler).

12 WKL, Bd. 2, Nr. 463, S. 305 f.

Auffällig ist das Signal der ersten Zeile, die nicht nur das asketische Thema der geistigen Nacktheit (*blozheit*) und somit völliger Entäußerung anspricht, sondern auch dezidiert an den Ton des Psalmisten erinnert, wenn das Lied sich als *neuwen sanc* bezeichnet.<sup>13</sup> Hier allerdings mündet das angestimmte neue Lied nicht in das Lob des Schöpfergottes, sondern in einen Zustand, der mit Begriffen der pseudo-dionysischen negativen Theologie über das beschrieben wird, was er nicht ist: ein Zustand der Reinheit, der ohne Gedanken auskommt und erst aus dem Verlust alles dessen, was eigen genannt werden könnte, nämlich, Besitz, Sein und Geist, Freiheit gewinnt. Ein solcher Verzicht auf Sprache, zusammen mit dem Verlust des Willens und des Selbst, wird in diesem neuen Lied als sicherster Weg zu Gott in Aussicht gestellt. Dennoch aber findet die letzte Strophe dieses Refrainliedes zur Sprache zurück – sowohl, indem es sich dem Hörer in einer Du-Anrede zuwendet, als auch in der Abwendung vom Schweigen: genau dann, als das Sprecher-Ich nichts mehr wahrnimmt als die grundlose Gottheit jenseits von Zeit und Raum, wird es zum Sprechen und zur Bekenntnis getrieben:

(4) Wilt du wissen, wie ich von dem geiste kam?  
 Do ich weder dz noch daz von mir vernam,  
 Dan bloze gotheit ungegründet  
 Do mocht ich langer schwigen nit, ich moestet kunden:  
 [Refrain] Ich bin entworden,  
 der zumal entgeistet ist, der mac nit sorgen.

Grammatisch wird in den letzten Zeilen die geforderte Askese über neologistische Derivationen aufgerufen: Der Zustand des *Ent-werdens*, in dem menschliches Werden negiert, aber auch überstiegen wird, ist zugleich *ent-geistet*, da neben dem Körper eben auch der menschliche Verstand zurückgelassen wird. Zugleich aber fordert das Erleben dieses Ausnahmezustandes zu prophetischer Sprache auf, die über die Antithese zwischen *schwigen* und *kunden* entwickelt wird. Auch wenn das Gotteserleben sich menschlichem Maß und Verstand entzieht, fordert es zur Verkündigung und zu einem neuen Lobgesang auf.

Doch mystische Diskurse kennen auch einen Gegenentwurf, der schwerer mit den Konventionen höfischer Liebeslyrik vereinbar ist. Neben dem Verstummen und Schweigen thematisieren sie gelegentlich das Schreien, in dem nicht die über den Verstand erschließbaren Worte mit ihrem Klang im Vordergrund stehen, sondern ein reines Lautphänomen. Schon in hochmittelalterlicher geistlicher Lyrik ist das Faszinosum dieses wortlosen Schreiens spürbar: In Walthers Kreuzlied *Vil süeze wære minne* (L 76,22, Cormeau 53), einem in durchgehender Wir-Form formulierten Aufruf zum Kreuzzug, wird die Polarisierung zwischen Schreien und Sprechen, welche dem Kontrast zwischen

13 Ps 97,1 (in der Fassung der Vulgata): *Cantate Domino canticum novum* [Singt dem Herrn ein neues Lied].

schönem Vogelsang und misstönendem Schreien im Minnelied entspricht, zu einem religiösen Ausgrenzungsgestus gewendet. Das Kreuzlied recurriert dabei auf Negativkonnotationen, die denen im oben zitierten Lied von der Nebelkrähe ähnlich sind:

Ir [der Heiden, A.S.] schrîen lût erhillet.  
 Manic lop dem kriuze erschillet:  
 Erlœsen wir daz grap!<sup>14</sup>

Walther recurriert hier auf die am häufigsten vorkommende Kollokation des Schreiens als Kampfgeschrei, in dem die Schlachtrufe der Heiden gegen das laute Lob des Kreuzes stehen. Walthers Kreuzlied formuliert dabei Kritik am misstönenden Schreien der heidnischen Gegner, erinnert aber über die polemische, polarisierende Gegenüberstellung zugleich daran, dass sich das christliche Preislied thematisch und theologisch von dem der Heiden unterscheidet, ohne dabei dem Kampfgeschrei an Intensität nachzustehen. Allerdings wird es, im Gegensatz zum wortlosen Kampfgeschrei, als textiert präsentiert, wenn es zur Eroberung des heiligen Grabes auffordert.

Dennoch gibt es vor allem in geistlichen narrativen Texten durchaus auch Passagen, welche die im Schreien zum Ausdruck kommende Intensität positiv konnotieren – zumindest, wenn es richtig verstanden wird. In den Viten der Dorothea von Montau aus dem späten 14. Jahrhundert etwa wird berichtet, dass sie regelmäßig die Messe im Dom von Marienwerder besucht und dabei Visionen hat, die sie in lautes Rufen, Lachen oder Singen ausbrechen lassen – vornehmlich während des Hochgebets.<sup>15</sup> Das ist im Kontext ihrer stark auf die Eucharistie bezogenen Frömmigkeit Ausdruck eines Begehrens, so oft wie möglich die Eucharistie zu empfangen, löst aber bei den Umstehenden und im Domkapitel Befremden aus, da ihr intensives Miterleben als störend empfunden wird. Dem Leser eröffnen diese Passagen die Möglichkeit des wissenden Umwertens: Das, was die unverständigen Zeitgenossen als fehlende Andacht oder Störung erleben, ist in Wirklichkeit Ausdruck einer privilegierten Gottesbeziehung und Nähe. Solch positive Konnotationen recurrieren oft auf Psalm 130 *De profundis clamavi ad te, Domine*, mit dem die Hoffnung auf Erhörung umso dringender erscheint, je lauter und verzweifelter der Schrei aus der Tiefe erklingt. Die Art und Weise, wie volkssprachige Lieder auch dort, wo sie nicht aus einem monastischen Kontext entstammen, immer wieder Echos der liturgischen Psalm-Rezitation aufklingen lassen, wäre eine nähere Untersuchung wert, doch ist das ein zu weites Feld für diesen Beitrag.

Schließen möchte ich daher mit einem Beispiel, das einen Klageruf in sehr regelhafte Strophenform fasst. Es entstammt einer Region, die thematisch eng mit den deutschsprachigen Beispielen verwandt ist, kulturell dagegen andere Kontextualisie-

14 Walther von der Vogelweide, L 77,21–23, Corneau 53,II,18–20.

15 Johannes Marienwerder: Dorothea; vgl. Suerbaum 2010; Wallace 2011; Suerbaum 2014.

rungen aufweist und damit die ‚wilde Ästhetik‘ der geistlichen Lieder perspektiviert. Unter dem Namen Hadewijch ist eine vermutlich aus dem späten 13. Jahrhundert stammende Sammlung geistlicher Lieder erhalten, deren Sprache und Form genaue Kenntnis der nordfranzösischen weltlichen Trouvère-Liebeslieder voraussetzen – oft so genau, dass der Musikwissenschaftler Louis Peter Grijp viele der ohne Notation erhaltenen mittelbrabantischen Liedtexte als Kontrafakturen bekannter französischer Melodien nachweisen und somit singbar machen konnte.<sup>16</sup> Die Sammlung benutzt daher streng gegliederte, meist aus dem Französischen entlehnte komplexe Strophenformen, oft mit Reprise. Ihre poetische Sprache bedient sich der Zentralbegriffe höfischer Liebe, integriert sie aber in einen Diskurs über die Liebe zu Gott, der Kenntnis lateinischer mystischer Schriften des 12. und 13. Jahrhunderts, besonders viktorinischer Werke aus dem Umfeld Hugos und Richards von St. Viktor, voraussetzt.

Lied 18 beklagt das Leiden an der sich entziehenden oder fernbleibenden Liebe nach hoffnungsvollen Anfängen. In der zweiten Strophe heißt es: *Ik weet van mi / alse die mi altoes van minnen beclaghe* (‘Ich weiß von mir, dass ich immer über die Minne klagen muss’).<sup>17</sup> Die in diesem Lied apostrophierte Liebe ist *gheweldeghe* (‘mächtig’) und affiziert die Liebenden: *al doetse hem cracht ende geweldechede* (18,11, Z. 72: ‘Sie tut ihnen Gewalt an und bezwingt sie’). In diesen Formulierungen ist die Liebe nicht nur eine gewaltige allegorische Herrscherin, sondern übt ihre Macht aus, indem sie den Liebenden Gewalt antut und ihnen dieses fesselnde Band dennoch versüßt.

In der Schlussstrophe und Reprise des Liedes thematisiert Hadewijch die Ohnmacht des Gesangs, der ohne Wirkung zu verhallen scheint und keine Linderung der Liebes-schmerzen in Aussicht stellt:

Dat ic van minnen vele songe,  
dan holpe mi niet vele, maer lettelt goet.  
Maer dien ouden ende dien jonghen  
coelt sanc van minnen haren moet.  
Maer van minnen mijn heel  
hevet soe cleine deel:  
mijn sanc, mijn wenen scijnt sonder spoet.

Reprise: Ic roepe, ic claghe:  
de minne hevet de daghe  
ende ic de nachte ende orewoet.<sup>18</sup>

16 Vgl. Hadewijch: Lieder, S. 48–65 und 440–454.

17 Hadewijch: Lieder, Lied 18,2, Z. 12f. Übersetzungen sind, wo nicht anders gekennzeichnet, von der Verfasserin, A.S.

18 Zu dem vermutlich von Hadewijch geprägten Begriff der *orewoet*, der auf altfrz. *ore* (Sturm) zurückgreift und einen Zustand der Ekstase bezeichnet, vgl. Ruh 1982, S. 31, und Ruh 1993, S. 178f.

Auch wenn ich viel von der Minne sänge, würde mir das nicht viel, sondern nur wenig helfen. Aber bei den Alten und den Jungen kühlt der Sang ihr Gemüt. Aber in der Minne hat mein Glück nur einen kleinen Anteil. Mein Gesang, mein Weinen scheint ohne Wirkung.

Reprise: Ich rufe, ich klage: die Minne hat die Tage, ich dagegen die Nacht und die Sturmwt.

Zunächst zur Textebene: Das Sänger-Ich schließt mit einer *revocatio*, allerdings hier nicht einer Abkehr von der Liebe, an der es trotz aller Aussichtslosigkeit festhalten will, sondern vom Singen. Vielen anderen verschaffe das Singen Ausdruck der Leidenschaft und Erleichterung, doch die im Lied evozierte Minne verspreche keine Aussicht auf solche Linderung. Die Reprise kondensiert dies in drei knappste Zeilen, welche der Minne den Tag, dem klagenden Ich dagegen die Nacht und Sturmwt zuschreiben. ‚Rufen und klagen‘ sind biblisch konnotierte Formen des Appellierens an eine Gottheit, die sich hier – wie in einigen der Psalmen – jedoch solchen Bitten gegenüber unnahbar zeigt. Hadewijch paart die Vorstellung der Nacht im letzten Wort der Reprise mit der ‚Sturmwt‘, einem offenbar von Hadewijch geprägten Begriff, der innerhalb ihres Œuvres von Liedern mehrmals wiederkehrt und Vorstellungen von Naturgewalt mit denen der Bedrohung und Zerstörung verbindet.<sup>19</sup>

Soweit zur Textebene; es gibt daneben aber auch eine Klangebene. Die Lieder Hadewijchs sind zwar, wie auch die höfischen Liebeslieder der Manesse-Handschrift im deutschsprachigen Bereich, nur als Texte ohne Notierung überliefert. Dennoch lassen sich für viele von Hadewijchs Liedern Melodien rekonstruieren. Der niederländische Musikwissenschaftler Louis Peter Grijp hat, wie erwähnt, nachgewiesen, dass es zu zahlreichen Liedern Hadewijchs metrische Entsprechungen zu nordfranzösischen Liedern mit Melodieüberlieferung gibt, bei denen die metrischen Strukturen so ähnlich sind, dass man von einer Wiederverwendung der Melodie ausgehen darf. Auch bei dem hier vorgestellten Lied handelt es sich um eine Kontrafaktur der mehrfach überlieferten, Rogeret de Cambrai zugeschriebenen nordfranzösischen Chanson-Strophe *Nouvele amour qui si m’agree*.<sup>20</sup>

Wo für Hadewijch-Lieder nachweisbar ist, dass es sich um Kontrafakte handelt, greifen sie in der Regel entweder auf lateinische liturgische Melodien zurück oder auf nordfranzösische Chansons des 13. Jahrhunderts, die beliebt und vermutlich bekannt gewesen sind. Bei der in Lied 15 verwendeten Melodie des Rogeret de Cambrai handelt es sich zwar offenbar um eine Vorlage, die im nordfranzösischen Raum nicht sehr verbreitet war, denn es gibt nur vier Handschriften, welche die Chanson mit Notation

19 Hadewijch: Lieder, Lied 7,4; 14,2; 18, Reprise; 23,11; 24,3; 28,3; 28,4; 28,6 mit der Vorstellung, *orewoet* werde in der hohen Schule der Liebe erlernt; 32,9; vgl. Fraeters / Willaert 2016, S. 44 f.

20 Rekonstruktion der Melodie nach Rogeret de Cambrai (in der Edition Tischler: *Trouvère Lyrics*) durch Grijp in der Ausgabe Hadewijch: Lieder, S. 421, unter Verwendung der Handschrift Paris, Bibliothèque de l’Arsenal 5198, fol. 259; Kommentar zur Melodiestruktur S. 445 f. Zum Begriff der Kontrafaktur Suerbaum 2020 und der Beitrag von Franz-Josef Holznagel in diesem Band, S. 93–108.

überliefern. Doch scheint es bereits früh auch jenseits der Sprach- und Kulturgrenzen bekannt gewesen zu sein, denn es findet sich in okzitanischen und kastilischen Liedsammlungen.<sup>21</sup> Da in der kastilischen Version ein Marienmirakel aus Flandern in Liedform erzählt wird, ist vorstellbar, dass Hadewijch die Melodie aus dieser Sammlung von Marienliedern gekannt hat; nicht zu klären ist daher, ob sie die Melodie aus dem weltlichen Kontext der Chanson von Rogeret de Cambrai kannte oder eher über die Sammlungen von geistlichen Liedern aus Kastilien. In beiden Fällen dürften die Lieder allerdings im Umkreis weltlicher Höfe anzusiedeln sein. Metrisch weist Hadewijchs Bearbeitung charakteristische Variationen auf, da mittelniederländische Verse wie mittelhochdeutsche akzentuierend sind und daher betonte Silben zur Grundlage des Metrums machen, während im französischen syllabischen Vers Silben gezählt werden. Bei Hadewijch wechseln daher maskuline und feminine Kadenzen gegenüber den im Französischen stets acht- beziehungsweise viersilbigen Verszeilen. Auf die Verwendung einer französischen oder okzitanischen Melodievorlage verweist zudem die in der Handschrift markierte refrainartige Reprise, welche die Schlusszeilen der Chanson-Strophe variiert. Mit der Kontrafaktur einer bekannten nordfranzösischen Melodie in einer der Sprache angemessenen Adaptation greift Hadewijchs Lied daher zugleich auf eine Form zurück, die eng mit der Kultur weltlicher Höfe verbunden ist und in ihrer Geschlossenheit erotisches Begehren evoziert.

Über die metrische Struktur der Strophen lässt sich rekonstruieren, welche französischen Melodien vermutlich als Vorlage benutzt wurden. Dennoch gibt es zwischen Melodie und Metrum der Texte Spannungen, die denen zwischen metrischer Struktur und natürlicher Wortbetonung vergleichbar sind. Monophone Melodien des Hochmittelalters kennen in der Regel keine ausgeprägten Melismen, so dass auf eine Silbe selten mehr als ein oder zwei Töne fallen. Zudem gibt es einen gewissen Ermessensspielraum darüber, wie die Silben auf die Melodiebausteine verteilt werden. Anders als in liturgischen Formen gibt es daher kaum Einzelbegriffe, die über auffallende Melismen in der Melodieführung hervortreten. Dagegen dient die Melodie der Binnenstrukturierung: Wie die Kanzonen-Strophe ist die Chanson-Form durch die Wiederholung der Stollen im Aufgesang charakterisiert; im Falle von Lied 15 fallen die durch den Reim markierten Wiederholungen des Aufgesangs mit einer Wiederholung identischer Melodieelemente zusammen. Zugleich erzeugt die Kontrafaktur Spannungen, in denen Dramatik und Iteration einander entgegengesetzt werden. Der Ambitus der Melodie ist extrem begrenzt, und der Beschränkung auf vier Reime entspricht die nur wenig variierende Wiederholung der Melodiebausteine. Diese sehr undramatische, iterative Melodie steht in deutlichem Gegensatz zu der im Text evozierten Intensität des aufbrechenden Sturmes – es ist, als solle die sanft-wiederholende, fast wiegende Melodie die Macht der Zerstörung präsent halten und zugleich beruhigen.

21 Grijp, in: Hadewijch: Lieder, S. 445.

### 3. Ästhetische Praxis als Form intensivierter Erfahrung

Kontrastierend möchte ich noch einmal zu meinem Ausgangspunkt zurückkehren. Shafaks Roman deutet einen Weg an, in dem Traumatisierung durch Erzählen überwunden werden kann, denn das im Schrei der sechzehnjährigen Protagonistin aufbrechende Trauma einer Vergangenheit, die sie nicht kennt, deren Gewalt und Verletzungen aber Spuren an ihr selbst hinterlassen, eröffnet eine Möglichkeit zum Gespräch – auch dort noch, wo der nach London verpflanzte Feigenbaum für die ermordeten Freunde der Eltern eintreten muss. Dieses Gespräch, das in ein vorsichtig die Wunden der Vergangenheit reflektierendes Erzählen einmündet, schafft damit über die narrative Instanz des trotz Feuer und Verwüstung überdauernden Feigenbaumes die Möglichkeit zu einer Bewältigung von Traumata. Mittelalterliche mystische Lieder bedienen sich anderer literarischer Formen, denn sie wählen nicht den Weg der wie immer fragmentierten Narration, wenn sie aus dem Schweigen heraus eine Stimme für das Versprachlichen von Erfahrung schaffen. Sie erzeugen vielmehr über das Oszillieren zwischen Schweigen und Klage Formen, in denen die Intensität religiöser Erfahrung ihren medialen Ausdruck finden, zugleich aber auch performativ erzeugt werden kann.

Geistliche Lieder artikulieren damit eine Form von Affiziertheit, die jenseits binärer Kategorien wie ‚höfisch‘ oder ‚unhöfisch‘, ‚geistlich‘ oder ‚weltlich‘, ‚Freund‘ oder ‚Feind‘ operieren und stattdessen die Präsenz Gottes noch in der niedrigsten Kreatur annehmen. Sie erlauben es, jenseits fester Kategorien eine Bewegung zu markieren. Diese Bewegung ist allerdings nicht linear oder auf ein definiertes Ziel ausgerichtet, sondern eher zirkulär und von Brüchen gekennzeichnet. Für das 12. Jahrhundert hat Caroline Walker Bynums Studie „Metamorphosis and Identity“ plausibel gemacht, dass es als Umbruchszeit zu verstehen sei, in der auf ganz unterschiedlichen Ebenen kultureller Produktion Kategorien des organischen, allmählichen Wandels durch solche eines radikalen Umbruchs ersetzt werden.<sup>22</sup> Symptomatisch für dieses Phänomen ist für Bynum die zum Ende des 12. Jahrhunderts hin einsetzende Begeisterung für Metamorphosen-Erzählungen, wie sie im frühen Mittelalter kaum bekannt waren. Sie interessiert sich daher für das methodische Problem, einen Wandel in der Konzeptualisierung von Wandel zu beschreiben, und benennt die daraus resultierenden Schwierigkeiten:

The question for historians is why ways of conceptualizing change might themselves change, why many people around 1200 might entertain, with fascination and fear, understandings of change that were infrequent only fifty years before. Part of the answer certainly lies (and scholars have long held) in the wealth of new intellectual materials available. [...] But (as historians have also long held) the existence of texts cannot account for their (correct or incorrect) use. Texts are studied – indeed sought – because something about what they confront seems relevant.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Bynum 2001.

<sup>23</sup> Bynum 2001, S. 26.

Bynum unterscheidet dabei graduellen Wandel von radikalem Umbruch, der vorhergehende Stufen ersetzt oder verdrängt („replacement-change“), und weist nach, dass die Faszination für einen solchen radikalen Wandel Spuren seiner problematischen Natur in den Texten hinterlässt. Zentrales Beispiel ihrer Argumentation sind die Werwolf-Erzählungen des Gerald von Wales, in denen Gerald den Status solcher Hybridwesen beleuchtet, indem er von einem Werwolf berichtet, der trotz der Tatsache, dass er als Hybridwesen nicht eindeutig der Menschenwelt zugehört, die Eucharistie empfängt. Bynum konstatiert die Ambivalenz von Gerald's Erzählhaltung:

In the indeterminacy and inconclusiveness of Gerald's account, we see delight and horror at the story [of the werewolf receiving the eucharist, A.S.] itself; in the incoherence of his theorizing, we see his awareness that replacement-change is possible, categories can be breached, identities destroyed, yet we also see the fierce determination to hold such breaches at bay, either as illusions or as miracles done only by God.<sup>24</sup>

Im Spätmittelalter findet diese Auseinandersetzung mit radikalen Brüchen, so möchte ich über Bynum hinausgehend vorschlagen, nicht allein als ein intellektueller Vorgang statt, sondern wird auch ein ästhetischer. Denn was die Lieder aushandeln, ist genau das, was Bynum in der Ambivalenz der Werwolf-Erzählungen konstatiert: die Einsicht, dass radikale Brüche möglich sind, aber zugleich ein energisches Entstehen dafür, diese Transgressionen einzufangen. In den Werwolf-Erzählungen bei Gerald von Wales geschieht dies durch das Eingreifen Gottes, denn auch das menschlich-tierische Hybridwesen begehrt und empfängt die Eucharistie, wird daher Teil der menschlich-christlichen Gemeinschaft. In den in diesem Beitrag untersuchten Liedern dagegen erfolgt ein derartiges Einfangen nicht in einer Rückbindung an göttliche Wunder, die handelnd in das Geschehen der Welt eingreifen und Naturgesetze temporär außer Kraft setzen, sondern eher in der assoziativ-kreisenden Form der refrainartigen Wiederholungen, welche Gemeinschaft im performativen Vollzug stiften.

Aus den hier vorgestellten kurzen Beispielen ist deutlich geworden, wie sehr sich einige der geistlichen Lieder von der Formkunst unterscheiden, die wir im weltlichen Minnesang zu rezipieren und goutieren gelernt haben. Zugleich aber demonstrieren sie sehr prägnant das, was Annette Gerok-Reiter konzise als Merkmal eines ‚ästhetischen Gegenstandes‘ fasst, der „in prononcierter Weise seine jeweilige Materialität und Medialität nicht nur in den Blick rückt“, sondern beidem auch „besonderes Gewicht zuspricht (hierzu zählen Rhythmus, Reim, Klang, Lautung, rhetorische Figuren, insbesondere Strategien der Bildlichkeit, der synästhetischen Erfahrung, Fragen der Mündlichkeit, der Schriftlichkeit, der materialen Textkultur etc.). Ästhetisches Wahrnehmen, das auf

dieses Angebot reagiert, ist daher von sinnlicher Affizienz nicht zu trennen“.<sup>25</sup> Indem sie affektive Energien freisetzen und bündeln, schreiben geistliche Lieder daher das, was sie besingen, nicht allein rational als Wissen fest, sondern sie machen es für ihre Rezipient:innen als ästhetische Praxis im Spannungsfeld von Textualität, Medialität und Performativität erfahrbar.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

#### Handschriften

Berlin, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, Ms. germ. quart. 191.

Berlin, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, Ms. germ. oct. 42. URL: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000670F00000000> (letzter Zugriff: 3. Mai 2024).

Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Cod. 277 (olim 1014). URL: <https://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/sbe/0278> (letzter Zugriff: 12. Dezember 2024).

Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 5198 (Liedersammlung des 13. Jahrhunderts mit Musiknotation, Anfang 14. Jahrhundert). URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550063912> (letzter Zugriff: 15. Februar 2024).

#### Editionen

Hadewijch: Lieder = Hadewijch: Lieder. Originaltext, Kommentar, Übersetzung und Melodien, hg., eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Veerle Fraeters und Frank Willaert. Mit einer Rekonstruktion der Melodien von Louis Peter Grijp. Aus dem Niederländischen übersetzt von Rita Schlusemann, Berlin/Boston 2016.

Johannes Marienwerder: Dorothea = Johannes Marienwerder: Das Leben der heiligen Dorothea von Montau, hg. von Max Toeppen, Leipzig 1863 (*Scriptores rerum Prussicarum* 2) [Reprint Frankfurt a.M. 1965].

Shafak: Island = Shafak, Elif: *The Island of Missing Trees*, Harmondsworth 2021.

Shakespeare: Sonnets = William Shakespeare: *The Complete Sonnets and Poems*, hg. von Colin Burrow, Oxford 2008 (*The Oxford Shakespeare*).

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

Tischler: *Trouvère Lyrics* = Tischler, Hans (Hg.): *Trouvère Lyrics with Melodies. Complete Comparative Edition*, 15 Bde., Heuhasen-Stuttgart 1997 (*Corpus Mensurabilis Musicae* 107).

Vulgata = *Biblia sacra. Iuxta vulgatum versionem, recensuit et brevi apparatu critico instruxit Robert Weber, editionem quintam emendatam retractatam praeparavit Roger Gryson*, Stuttgart 2007.

25 Gerok-Reiter 2021, S. 753.

- Walther von der Vogelweide = Walther von der Vogelweide: Leich – Lieder – Sangsprüche. 14., völlig Neubearb. Aufl. der Ausgabe Karl Lachmanns. Mit Beiträgen von Thomas Bein und Horst Brunner, hg. von Christoph Cormeau, Berlin 1996.
- WKL = Wackernagel, Philipp (Hg.): Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zum Anfang des XVII. Jahrhunderts. Mit Berücksichtigung der deutschen kirchlichen Liederdichtung im weiteren Sinne und der lateinischen von Hilarius bis Georg Fabricius und Wolfgang Ammonius, 5 Bde., Bd. 2: Lieder und Leiche bis auf die Zeit der Reformation, von Otfrid bis Hans Sachs einschl., 868–1518, Leipzig 1867.

## Sekundärliteratur

- Brüggen 2009 = Brüggen, Elke: Minne im Dialog. Die ‚Winsbeckin‘, in: Henrike Lähnemann/Sandra Linden (Hgg.): Dichtung und Didaxe. Lehrhaftes Sprechen in der deutschen Literatur des Mittelalters, Berlin/Boston 2009, S. 223–238.
- Bynum 2001 = Bynum, Caroline Walker: *Metamorphosis and Identity*, New York 2001.
- Fraeters/Willaert 2016 = Fraeters, Veerle/Willaert, Frank: Einleitung, in: Hadewijch: Lieder. Originaltext, Kommentar, Übersetzung und Melodien, hg., eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Veerle Fraeters und Frank Willaert. Mit einer Rekonstruktion der Melodien von Louis Peter Grijp. Aus dem Niederländischen übersetzt von Rita Schlusemann, Berlin/Boston 2016, S. 13–95.
- Gerok-Reiter 2017 = Gerok-Reiter, Annette: Ästhetik der Polyphonie. Der frühe deutschsprachige Minnesang als Austragungsort kultureller Diversität, in: Ingrid Kasten/Laura Auteri (Hgg.): Transkulturalität und Translation. Deutsche Literatur des Mittelalters im europäischen Kontext, Berlin/Boston 2017, S. 29–47.
- Gerok-Reiter 2019 = Gerok-Reiter, Annette: Lyrische Kohärenz im frühen Minnesang? In: Susanne Köbele/Eva Locher/Andrea Möckli/Lena Oetjens (Hgg.): Lyrische Kohärenz im Mittelalter. Spielräume – Kriterien – Modellbildungen, Heidelberg 2019 (Germanisch-romanische Monatsschrift, Beiheft 94), S. 25–50.
- Gerok-Reiter 2021 = Gerok-Reiter, Annette: Lektüren des Ästhetischen – Ästhetische Lektüren. Alte und neue Hermeneutik, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 51.4 (2021), S. 751–758.
- Iser 1966 = Iser, Wolfgang: Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne, München 1966 (Poetik und Hermeneutik 2).
- Kablitz 2012 = Kablitz, Andreas: Kunst des Möglichen. Theorie der Literatur, Freiburg 2012.
- Kellner 2018 = Kellner, Beate: Spiel der Liebe im Minnesang, Paderborn 2018.
- Largier 2015 = Largier, Niklas: Rhetoric of Mysticism. From Contemplative Practice to Aesthetic Experience, in: Sara Poor/Nigel Smith (Hgg.): *Mysticism and Reform, 1400–1700*, Notre Dame 2015, S. 353–379.
- Leppin 2021 = Leppin, Volker: *Ruhen in Gott. Eine Geschichte der christlichen Mystik*, München 2021.
- Linden 2011 = Linden, Sandra: Der *inwendig* singende Geist auf dem Weg zu Gott. Lyrische Verdichtung im *Fließenden Licht der Gottheit* Mechthilds von Magdeburg, in: Hartmut Bleumer/Caroline Emmelius (Hgg.): Lyrische Narrationen – narrative Lyrik. Gattungsinferenzen in der mittelalterlichen Literatur, Berlin 2011 (Trends in Medieval Philology 16), S. 359–386.
- Ruh 1982 = Ruh, Kurt: Vorbemerkungen zu einer Geschichte der Mystik im Mittelalter, München 1982 (Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse 1982,7).
- Ruh 1993 = Ruh, Kurt: *Geschichte der abendländischen Mystik*, Bd. 2: Frauenmystik und Franziskanische Mystik der Frühzeit, München 1993.

- Suerbaum 2010 = Suerbaum, Almut: *O wie gar wundirbar ist dis wibes sterke!* Discourses of Sex, Gender, and Desire in Johannes Marienwerder's *Life of Dorothea von Montau*, in: Almut Suerbaum / Annette Volting (Hgg.): *Dorothea von Montau and Johannes Marienwerder. Constructions of Sanctity*, Oxford 2010 (Oxford German Studies 39), S. 181–197.
- Suerbaum 2014 = Suerbaum, Almut: An Urban Housewife as a Saint for Prussia. Dorothea von Montau and Johannes Marienwerder, in: Elizabeth Andersen / Henrike Lähnemann / Anne Simon (Hgg.): *A Companion to Mysticism and Devotion in Northern Germany in the Late Middle Ages*, Leiden / Boston 2014, S. 179–204.
- Suerbaum 2018 = Suerbaum, Almut: *Min geist hat sich verwildet*. Lyrische Verdichtungen in mystischen Liedern des Spätmittelalters, in: Susanne Köbele / Julia Frick (Hgg. in Verbindung mit Ricarda Bauschke-Hartung und Franz-Josef Holznagel): *wildekeit*. Spielräume literarischer *obscuritas* im Mittelalter. Zürcher Kolloquium 2016, Berlin 2018 (Wolfram-Studien 25), S. 375–388.
- Suerbaum 2020 = Suerbaum, Almut: *In dem dône: Ich wirbe umb allez daz ein man*. Kontrafaktur als poetische Praxis im Walther-Œuvre, in: Ricarda Bauschke / Veronika Hassel (Hgg. in Verbindung mit Franz-Josef Holznagel und Susanne Köbele): *Walther von der Vogelweide*. Düsseldorfer Kolloquium 2018, Berlin 2020 (Wolfram-Studien 26), S. 279–295.
- Wallace 2011 = Wallace, David: *Strong Women. Life, Text, and Territory 1347–1645*, Oxford 2011.