

Franz-Josef Holznagel

Textklang

Überlegungen zu ästhetischen, performativen und kommunikativen Dimensionen strophischer Form anhand von Wolfgang Dachsteins Reformationslied *An wasserflüssen Babylon* (1526)

Abstract

This article develops an innovative approach to the field of pre-modern poetry, which is emblematic of the concept of the CRC 1391, by systematically linking the poetic form with its functionality. Methodologically, it brings together the phenomenological approach – established in German Medieval Studies – of representing the sound pattern of a song as a strophic plan with the more recent paradigm of performativity. Thus, structural performativity (the rhyme, rhythm and sound of a song's text) can be conceptually connected with functional performativity (a song's effect). The strophic forms realised as sound patterns fulfil various functions which influence the dynamics between the author/singer and the audience. These functions include the distinction from everyday speech, mnemotechnical optimisation of the text, the coordination between the musical and non-musical elements of the song as a complete work of art, as well as the song-internal structuring (metrical intratextuality), song-external references (metrical intertextuality) and the integration of the song into discourses that go beyond the text. This approach provides a foundation for the reconstruction of 'metrical Protestantism' in Wolfgang Dachstein's song adaptation of Psalm 137, entitled *An wasserflüssen Babylon*. The song employs an acoustic discourse marker – its strophic form which is derived from the Luther-Strophe – to emphasise the claim of a genuinely Reformation interpretation of the Psalms.

Keywords

Metrics, strophic form, discursive function, aesthetics, Reformation

1. Hinführung

Im Winter des Jahres 1524 / 1525 überführt der Organist und Komponist Wolfgang Dachstein¹ den Psalm 137 *Super flumina Babylonis* in die Form einer zehnzeiligen Kanzone und versieht den Text seiner Bearbeitung mit einer eingängigen (und später oftmals aufgegriffenen) Melodie.

1 Zu Wolfgang Dachstein vgl. Föllmi 2001.

Wolfgang Dachstein

An wasserflüssen Babylon

Der. cxxxvij. Psalm.
Super flumina Babylonis.

- I** An wasserflüssen Babylon,
Da sassen wir mit schmertzen.
Als wir gedachten an Sion,
Da weynten wir von hertzen.
5 wir hingen auff mit schwerem mût
die orglen vnd die harpffen güt
an jere bōum der weyden.
die drinnen sind in irem land,
da müsten wir viel schmach vñ schand
10 teglich von jnen leyden.
- An Wasserflüssen Babylons,
da saßen wir mit Schmerzen.
Als wir an Zion dachten,
da weinten wir von Herzen.
Mit Schwermut hingen wir
die Portative und die guten Harfen
in ihre Weidenbäume.
Von denen, die dort in ihrem Land leben,
mussten wir jeden Tag viele Schmähungen und
Kränkungen erleiden.
- II** Die vnns gefangen hielten lang
so hart an selben orten,
begeerten von vnns ein gesang
mit gar spöttlichen worten
5 vñ süchten in der traurigkeit
ein frölich gesang in vnserm leyd:
„Ach, lieber, thüt vns singen
ein lobgesang, eyn liedlin schon
von den gedichten auß Sion,
10 das frölich thüt erklingen!“
- Jene, die uns so lang und
so unbarmherzig an diesen Orten gefangen hielten,
begehrten mit äußerst spöttischen Worten von uns
einen Gesang
und forderten in der Trauer, in unserem Leid
einen fröhlichen Gesang:
„Ach, Lieber, fangt an, uns
einen Lobgesang zu singen, ein schönes Lied
von den Gedichten aus Zion,
das fröhlich erklingen kann!“
- III** Wie sollen wir in solchem zwang
vnnd elend, jetz vorhanden,
Dem herren singen sein gesang
so gar in frembden landen?
5 Jerusalem, vergiß ich dein,
so wölle gott der grechte mein
vergessen in meim leben.
wann ich nit dein bleib jngedenck,
mein zung sich oben anehenc
10 vnd bleib am rachen kleben,
- Wie sollen wir in solcher Bedrängnis
und in dem Elend, das jetzt herrscht,
dem Herrn seinen Lobgesang singen
in gänzlich fremden Ländern?
Jerusalem, vergäße ich Dein,
so wolle Gott meine rechte Hand
vergessen mein ganzes Leben lang.
Wenn ich Deiner nicht eingedenk bliebe,
soll meine Zunge oben am Gaumen hängenbleiben
und im Rachen festkleben,
- IV** Ja, wann ich nit mit gantzem fleyß,
Jherusalem, dich ere,
Jm anfang meyner freüden preyß
von jetz vnd jmer mere.
5 gedenck der kinder Edom seer
am tag Jherusalem, o herr,
- ja, wenn ich nicht mit ganzem Eifer
Dich, Jerusalem, ehre, wenn ich Dich nicht
preise als Beginn aller meiner Freuden
von jetzt an und immer weiter.
Gedenke, oh Herr, der Zerstörung durch die
Nachkommen Edoms am Tage der Verwüstung

die in ir boßheit sprechen:
 „reiß ab, reiß ab zü aller stund,
 vertilg sye gar biß auff den grundt,
 10 den boden well wir brechen.“

V Du schnöde dochter Babylon,
 zerbrochen vnnd zerstört!
 Wol dem, der dir würt gen den lon
 vnd dir das widerkōret,
 5 dein übermüt vnd schalckheyt groß,
 vnd mißt dir auch mitt solcher maß,
 wie du vns hast gemessen.
 wol dem, der deine kinder klein
 erfaßt vnd schlecht sy an den stein,
 10 damit dein wird vergessen!

I 7 wyden

Jerusalems, die in ihrer Bosheit gesprochen haben:
 „Reiß ab, reiß unablässig ab,
 zerstöre sie bis auf den Grund, selbst die
 Fundamente wollen wir zunichtenmachen.“

Du erbärmliche Tochter Babylon,
 die zerbrochen und zerstört hat!
 Wohl dem, der Dir dafür den Lohn geben würde
 und Dir heimzahlte
 Deinen Hochmut und Deine große Bosheit,
 und der Dich auch mit dem Maß messen wollte,
 mit dem Du uns gemessen hast.
 Wohl dem, der Deine kleinen Kinder
 ergreift und sie an an den Stein schlägt,
 damit Du vergessen wirst!

An wasserflüssen Babylon (WKL III, Nr. 135) erscheint noch in den folgenden Monaten in zwei wichtigen Sammlungen der frühen reformatorischen Liedkunst, dem *Straßburger Kirchenamt*¹ von 1525 und der *Straßburger Kirchenübung*² von 1526, außerdem werden Text und Melodie 1545 in das renommierte *Bapst'sche Gesangbuch*³ übernommen.⁴ Zeigen die

- 1 Von dem *Straßburger Kirchenamt* lässt sich kein Exemplar mehr nachweisen; Wackernagel (WKL III, Nr. 135, S. 98) lag diese Sammlung noch vor; er zitiert sie im Kommentar wie folgt: „Das dritt theil Straßburger kirchen ampt. M. D. XXV. Getruckt zu Straßburg, durch Wolff Köpphel am Roß- markt.“
- 2 Psalmē || gebett / vnd kir || chen übüg wie sie zü Straß || burg gehalten werden || Bey Wolff Köpphel. 1526 [Straßburg: Wolfgang Köpfel, 1526] (= *Straßburger Kirchenübung von 1526*): VD16 P 5177; VD16 P 5178; VD16 ZV 29226. 1530 ist die Sammlung dann nochmals von Wolfgang Köpfel publiziert worden: Psalmen || gebett / vnd kirch= || en übung / wie sie zü Straß || burg gehalten werden || Bey Wolff Köpphel 1530 [Straßburg: Wolfgang Köpfel, 1530] (= *Straßburger Kirchenübung von 1530*): VD16 P 5179.
- 3 Geystliche || Lieder. || Mit einer neuen vorrhede / || D. Mart. Luth. Leipzig || [...] 1545 [Leipzig: Valentin Bapst, 1545] (= *Bapst'sches Gesangbuch*): VD16 G 851; VD16 G 854; VD16 ZV 6456; VD16 ZV 6459.
- 4 Der hier abgedruckte Text beruht auf der ältesten heute noch erhaltenen Fassung der *Straßburger Kirchenübung* (1526), benutzt wurde das Göttinger Exemplar von VD16 P 5178 (Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Signatur: 8 TH POLEM 514/51 (7) RARA). Vgl. Abb. 2a-d. Die Edition folgt in der Schreibung genau der Vorlage, führt jedoch eine Zählung der Strophen und Verse ein und bietet zudem eine Interpunktions, die das Textverständnis erleichtert, sowie eine Übersetzung. An anderen Editionen vgl. u. a. WKL III, Nr. 135 (Text nach dem verschollenen *Straßburger Kirchengesang*) oder Liederbuch 16. Jh., S. 204 f. (leicht normalisierter Text nach dem *Bapst'schen Gesangbuch*). – Der am Ende dieses Beitrags vorgelegte Melodieabdruck folgt der Edition in DKL Abt. III. Bd. 1, Teil 2, Notenband, S. 123, Eb17 (nach der *Straßburger Kirchenübung*); allerdings wurden die Melodienzeilen so umgebrochen, dass die Parallelen zwischen Text und Musik deutlicher als in DKL herausgestrichen werden; aus technischen Gründen mussten die

Drucke von 1525 und 1526 die feste Verankerung Dachsteins im Straßburger Zweig der Reformation,⁵ so belegt die Rezeption seiner Psalmbearbeitung in der letzten noch von Martin Luther persönlich veranstalteten Sammlung von geistlichen Liedern, dass *An wasserflüssen Babylon* spätestens zwei Jahrzehnte nach seiner Entstehung zum akzeptierten Kernbestand des überregional verbreiteten protestantischen Kirchengesangs gehört.

Von daher ist es wenig verwunderlich, dass diese liedhafte Bearbeitung des Psalms bis zum Ende des 18. Jahrhunderts im Repertoire der evangelischen Gesangbuch-Tradition verbleibt und gerade in der Zeit der Gegenreformation noch einmal zu enormer Popularität gelangt. Die große Resonanz, die das Lied erfährt, wird überdies dadurch bezeugt, dass Text und Melodie bereits in den 1540er Jahren von Lopus Hellingk und Benedictus Ducis zu vierstimmigen Choralsätzen umgearbeitet werden, die 1544 in der programmatisch gemeinten Wittenberger Sammlung *Neue Deudsche Geistliche Gesenge* des Georg Rhaw⁶ vertreten ist, ein weiterer vierstimmiger Satz erscheint dann 1608 in Erhard Bodenschatz' *Harmoniae angelicae cantionum ecclesiasticarum*.⁷ Bezeichnend für die breite Akzeptanz des Dachstein'schen Psalmliedes ist zudem, dass es von den füh-

Superskripte aufgelöst werden. – Eigens für diesen Beitrag hat das Ensemble *simkhat hanefesh* das Lied in der Fassung von 1526 neu eingespielt; es musizieren: Diana Matut (Ensembleleitung und Gesang), Dietrich Haböck (Viola da Gamba), James Hewitt (Barockvioline), Torsten Pfeffer (Perkussion) und Erik Warkenthin (Lute, Theorbe); die Tontechnik lag in den Händen von Frank Neis. Die Aufnahme ist im Forschungsdatenrepositorium Zenodo langfristig archiviert und kann über den folgenden Link heruntergeladen werden: <https://doi.org/10.5281/zenodo.16108724>; sie ist außerdem über YouTube zugänglich: <https://youtu.be/gQJ8w-8ryrU> (letzter Zugriff: 30. Juli 2025).

5 Zur weiteren Straßburger Rezeption von *An wasserflüssen Babylon* vgl. u.a. die Liedsammlungen von Theodosius Richel oder Johann Fischart:

- Psalmen /|| geystliche Lieder /|| und Gesänge / sambt et= /|| lichen Gebeten.|| D. Mar. Luth.|| Auch /|| Anderer Gottseligen Lehrer /|| vnnd Männer / auffs fleissigest von /|| von newem zugericht / vnd in eyne rich= /|| tige ordnung gebracht [Straßburg: Theodosius Richel, 1569]: VD16 G 883. Vgl. auch die Ausgaben von 1571 (VD16 G 888), 1578 [VD16 G 896] oder 1580 [VD16 G 900].
- Gesangbüchlin von /|| Psalmen / Kir= /|| chengesångene / vnd /|| Gaistlichen Lidern.|| D. Mar. Luthers.|| Auch viler anderer Got /|| seligen Leut: auf das rich= /|| tigest vnd notwendigest / inn ain be= /|| kömlich Handbüchlin zusammen ge= /|| ordnet / vnd aufs neu vbersehen /|| vnd gemehret [Straßburg: Bernhart Jobin, 1576]: VD16 F 1145.

Charakteristisch für die von Richel gedruckte Fassung ist, dass sich als sechste Strophe eine Doxologie findet (in der gleichen Bauform wie die Strophen I–V); in dem von Jobin verlegten Druck Fischarts hingegen wird von dem *Gloria patri* nur noch das Incipit zitiert.

6 Neue Deudsche Geistliche /|| Gesenge CXXIII. Mit Vier vnd Fünff Stim= /|| men / Für die gemeinen SCHVLEN / Mit /|| sonderlichem vleis aus vielen erlesen /|| Der zuuor keins im druck ausgangen [Wittenberg: Georg Rhaw, 1544]: VD16 N 569. Vgl. NDGG, S. 162–164, Nr. CVII (Lopus Hellingk), S. 165, Nr. CVIII (Benedictus Ducis).

7 Harmoniae Angelicae /|| Cantionum Ecclesiasticarum, /|| Das ist /|| Englische frew= /|| den Lieder / und geistliche Kir= /|| chen Psalmen D. Martini Lutheri /|| und anderer frommen gottse= /|| ligen Christen [...] Mit Vier Stimmen componirt / vnd [...] in den Druck verfertiget /|| Durch /|| M. Erhardum Bodenschatz [Leipzig: Abraham Lamberg, 1608]: VD17 23:286645L.

renden protestantischen Komponisten des Barocks aufgegriffen worden ist, u.a. von Johann Hermann Schein (1618),⁸ Heinrich Schütz (1628)⁹ und Franz Tunder (1645).¹⁰ Im Übrigen gehen *wort* und *wîse* durchaus eigene Wege. So integrieren Johannes Wannenmacher (vor 1544)¹¹ und Sigmund Hemmel (vor 1565)¹² den Dachstein'schen Text in jeweils eigenständige Vertonungen des Psalms, während umgekehrt Paul Gerhardt die Melodie des Liedes übernimmt und diese um 1648 mit dem Passionstext *Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld*¹³ unterlegt. Als weitere prominente Beispiele für die Rezeption der Melodie sind die Orgelbearbeitungen des 17. Jahrhunderts zu nennen, die u.a. von Johann Pachelbel¹⁴ und Johann Adam Reincken¹⁵ bezeugt sind; beide regten Johann Sebastian Bach zu seiner komplexen musikalischen Auseinandersetzung mit *An wasserflüssen Babylon* an, welche sich u.a. in den drei Fassungen seiner eigenen Orgelbearbeitung (BWV 653) und in einem auf dem Orgelwerk basierenden vierstimmigen Choralsatz

8 Vgl. Schein: Werke, Bd. 5, S. 100–103, Nr. 24 (aus den *Opella nova* 1618).

9 Vgl. SWV 242.

10 Vgl. Tunder: Gesangswerke, S. 110–112, Nr. XIII.

11 Johannes Wannenmacher hat Dachsteins Lied zu einem eigenständigen, durchkomponierten Madrigal umgestaltet; dieses ist 1544 in der Sammlung von Hans Ott erschienen: Hundert vnd fünfftzehn guter || newer Liedlein / mit vier / fünff / sechs stimmē / vor || nie im truck auszgangen / Deutsch / Frantzö= || sisch / Welsch vnd Lateinisch / lustig zu singen / vnd auff die || Instrument dientlich / von den berhümtesten || diser Kunst gemacht. [Nürnberg: Hans Ott, 1544]: VD16 ZV 26849 – Vgl. Ott: Liedersammlung, Bd. 3, S. 300–313, Nr. 104. – Bei der Edition in DKL Abt. III. Bd. 1, Teil 2, Notenband, S. 123, Eb17A, handelt es sich lediglich um einen Teilabdruck, welcher die komplexe musikalische Struktur von Wannenmachers Bearbeitung nicht hinreichend genau abbildet.

12 Der gantz Psalter Da- || uids / wie derselbig in Deutsche Ge= || sang verfasset / || Mit vier Stimmen kunstlich vnd lieblich von newem || gesetzt / durch Sigmund Hemmeln seligen / Fürstlichen || Württenbergischen Capellmeistern / dergleichen zuuor || im Truck nie außgangen [Tübingen: Magdalena Morhart, 1569]: VD16 ZV 18761. Vgl. zudem die Edition von Hofius: Psalter, Bd. 5, S. 58.

13 Vgl. Pauli Gerhardi || Geistliche Andachten || Bestehend in hundert und zwantzig || Liedern / || Auff || Hoher und vornehmer Herren Anfoderung in ein || Buch gebracht / || Der göttlichen Majestät zu foderst || Zu Ehren / denn auch der werthen und bedrängten Christen= || heit zu Trost / und einer jedweden gläubigen Seelen || Zu Vermehrung ihres Christenthums || Also || Dutzendweise mit neuen sechsstimmigen Me= || lodeyen gezieret || Hervor gegeben und verlegt || Von Johan Georg Ebeling / || Der Berlinischen Haupt-Kirchen || Music: Director [Berlin: Christoph Runge (d.J.) 1667], Bd. 1, S. 6, Nr. 1: VD17 1:665374D. Vgl. auch Gerhardt: Lieder, S. 287–292, Nr. 1; Gerhardt: Geistliche Lieder, S. 66–69, Nr. 7, sowie MdevK Nr. 7633; zu späteren Melodien vgl. zudem MdevK Nr. 7681–7688. – In Bd. 9 der Geistlichen Andachten, S. 412, Nr. 106, wird zudem vorgeschlagen, den Text über den Psalm 91 *Wer unterm Schirm des Höchsten sitzt* (Gerhardt: Lieder, S. 746–748, Nr. 106; Gerhardt: Geistliche Lieder, S. 230f., Nr. 87) u.a. auf die Melodie von *An wasserflüssen Babylon* zu singen (der Strophenbau beider Lieder ist identisch). Vgl. dazu auch die Hinweise von Langbecker, in: Gerhardt: Lieder, S. 746, und Bachmann, in: Gerhardt: Geistliche Lieder, S. 230.

14 Vgl. Pachelbel: Orgelkompositionen, S. 70–74, Nr. 9f.; Perreault / Fitch 2004, S. 23f., 381; Bach: Weimarer Orgeltabulatur, Nr. 3.

15 Vgl. Reincken: Orgelwerke, S. 4–21, Nr. 1; Bach: Weimarer Orgeltabulatur, Nr. 1.

(BWV 267) niedergeschlagen haben.¹⁶ Ein aufschlussreicher Sonderfall der Wirkungsgeschichte ist schließlich, dass Dachsteins frühneuhochdeutsches Psalmlied Eingang in die jüdische Liedkultur des 16. und 17. Jahrhunderts findet.¹⁷

In einem Beitrag zu einem Band, der sich im Lichte der Begriffe „Textualität – Mediävität – Performativität“ der ästhetischen Energie mittelalterlicher Lyrik widmet, möchte ich im Folgenden die Aufmerksamkeit auf die φωνή [phōnē], die konkrete Lautgestalt, von Dachsteins Liedtext richten. Angeregt ist dieser Zugriff auf einen prominenten Vertreter des evangelischen Kirchenliedes von der Einsicht der mediävitischen Philologien, dass schriftlich fixierte Texte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit immer auch auditive Qualitäten besitzen müssen, weil sie unter den Bedingungen der semi-oralen Kulturen des 9. bis 16. Jahrhunderts nur selten in der Form einer individuellen Lektüre zur Kenntnis genommen worden sind. Vielmehr ist selbst für das 15. und 16. Jahrhundert noch damit zu rechnen, dass ein großer Teil der Texte in eine gesprochene oder gesungene Performanz überführt wurde.

Paul Zumthor hat zur Kennzeichnung dieser besonderen Qualität mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Texte, die gewissermaßen zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit verortet sind, den glücklich gewählten Ausdruck *vocalité* (Stimmlichkeit) vorgeschlagen.¹⁸ Gemeint ist damit die Gesamtheit bewusst eingesetzter klanglicher Merkmale in schriftlich konzipierten und schriftlich fixierten Texten, die deren mündliche Aufführung als Rezitation oder aber als solistischen oder gemeinschaftlichen Gesang ermöglichen sollen. Auf diese Weise wird die auf einen potentiellen Vortrag hin konzipierte auditive Qualität des Textes zu einem entscheidenden Teil einer Poetik der durchweg an schriftliche Medien gebundenen Literatur der Vormoderne. Dies gilt selbst für die Prosa, ganz besonders aber für die gesungene strophische Lyrik des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, in der die *vocalité* der Texte besonders markant und aufwendig normiert wird, gilt es doch, im komplexen Zusammenspiel der drei Gestaltungsprinzipien ‚Metrum‘, ‚Versgliederung‘ und ‚Reim‘ ein auf Wiederholung angelegtes Klangmuster aufzubauen, das bei Bedarf verschiedenen, aber gleich strukturierten Texteinheiten unterlegt werden kann, dabei aber stets auf die gleiche Melodie zu singen ist.

Um solche Klangmuster zu erfassen, hat die Germanistische Mediävitistik ein elaboriertes Instrumentarium bereitgestellt, welches das funktionale Ineinandergreifen

16 Vgl. die sog. Weimarer Tabulatur (Bach: Weimarer Orgeltabulatur) mit den frühesten Notenhandschriften Johann Sebastian Bachs (und seines Schülers Johann Martin Schubart); diese überliefert sowohl Pachelbels als auch Reinckens Orgelsatz.

17 So eröffnet es um 1600 das in aschkenasischer Kursive geschriebene *Oxford-Frankfurter Liederbuch*. Vgl. Matut, Bd. 1, S. 50–55, Nr. 1 (Text) und S. 64 (Melodie), Bd. 2, S. 101–108 (Kommentar), sowie die CD *simkhat hanefesh*, Nr. 5 und 6. – Das Stück wird zudem zwischen 1661–1678 in einer hebräischschriftlichen Liedflugschrift publiziert. Vgl. Oxford, Bodleian Library: Opp. 8°. 1103 (17). Vgl. Matut, Bd. 2, S. 107f.

18 Vgl. Zumthor 1994, bes. S. 13 sowie S. 79–98.

von verschiedenen Gestaltungen der φωνή mit der Hilfe von Strophenbauplänen zur Darstellung bringt.¹⁹ Auf der Basis solcher Formalisierungen konnte überdies ein umfangreiches Wissen über die Genese, die Typologie und die historische Entwicklung der Strophengestaltungen vom frühen Mittelalter bis zur Reformationszeit erarbeitet werden.²⁰ Vor diesem Hintergrund ist es erstaunlich, dass diese Phänomenologie lyrischer Strophenformen in dem prominenten Performativitäts-Paradigma, wie es sich in den letzten Jahrzehnten im Anschluss an Zumthor (auch und gerade) in der Germanistischen Mediävistik entwickelt hat,²¹ kaum aufgegriffen wurde. Dabei ist die Funktionsanalyse zur Metrik von Liedtexten mit den beiden zentralen theoretisch-methodischen Ausrichtungen dieses Ansatzes, den Überlegungen zur *strukturellen* wie zur *funktionalen Performativität*, sehr gut vereinbar: So könnten die Beobachtungen zu Reim, Rhythmus und Klang in Liedtexten für die Beschreibung der *strukturellen Performativität* von Texten relevant sein, die sich nach der Einschätzung von Velten mit Strategien beschäftigt, welche „der Inszenierung von Präsenz, von Mündlichkeit und Körperlichkeit dienen“.²² Außerdem wären sie sehr gut geeignet, die unter dem Stichwort *funktionale Performativität* anvisierten „Wirkungen und Dynamiken“ zu erfassen, „die ein Text an der Schnittstelle mit seinen Rezipienten entfaltet“²³ zu denen u.a. die Konstitution individueller Identitäten, die Prägung emotionaler Muster sowie die Modellierung von Diskursen und kulturellen Praktiken gehören.²⁴

Ein denkbarer Brückenschlag zwischen dem empirischen Wissen über Strophenbaupläne des Mittelalters und der Frühen Neuzeit und den konzeptionellen Überlegungen der Performativitätsforschung könnte meiner Überzeugung nach darin bestehen,

19 Vgl. dazu v.a. die Einführungen in die Metrik mittelalterlicher Texte (Hoffmann 1967; Beyschlag 1969) sowie die Mittelalter-Kapitel in den einschlägigen Handbüchern zur deutschen Vers- und Strophengeschichte (Heusler 1925/1929; Paul/Glier 1961; Pretzel 1979; Breuer 1999; Wagenknecht 2007). – Wichtige Impulse für eine erneute Beschäftigung mit der Metrik der mittelhochdeutschen Lyrik haben Kragl 2011 und März 1999 gegeben.

20 Vgl. außer der in Anm. 20 verzeichneten Literatur die Erfassung von historischen Strophenformen in den Repertorien von Frank 1993 und Touber 1975. Zur Strophenkunst in einzelnen Subgenres vgl. u.a. Rettelbach 1993; Brunner 2013; RSM (zum Sangspruch); HMK, Bd. 1; Lochamer-Liederbuch; Sittig 1987, S. 45–77 (zur Lyrik in den sog. Liederbüchern); ALB, S. 805–809; Pohl 1921 (zur anonym überlieferten Liedkunst des Spätmittelalters); Liliencron, Nachtrag (zur historisch-politischen Ereignisdichtung).

21 Vgl. dazu die zusammenfassenden Handbuchartikel von Barton/Nöcker 2015 sowie Velten 2002 und Velten 2009.

22 Velten 2009, S. 552.

23 Vgl. Barton/Nöcker 2015, S. 421.

24 Ob Untersuchungen dieser Art zwangsläufig mit der von Velten 2009, S. 552–554, herausgestrichenen Revision des Autor- und Textbegriffs einhergehen müssen, bliebe noch zu diskutieren. In diesem Beitrag wird davon ausgegangen, dass die beschriebenen Klangphänomene und ihre angestrebte Wirkung auf die Rezipienten auf einem bewussten Kalkül von Autoren beruhen.

der performativen Relevanz von in Strophenformen codierten Klangmustern auf der Basis systematischer Form-Funktions-Analysen nachzuspüren. Ausgangspunkt wäre die generelle Einsicht, dass der Zusammenschluss verschiedener Klangphänomene zu versübergreifenden Strukturen eine ganze Anzahl von Funktionen übernehmen kann, die sich allesamt und unmittelbar auf die literarische Interaktion zwischen dem Autor (respektive dem Sänger) und dem Auditorium auswirken; sechs von ihnen sollen im Folgenden skizziert werden:

- (1) die Abgrenzung der Liedtexte von der Alltagsrede,
- (2) die mnemotechnische Optimierung des Liedtextes,
- (3) die Koordination zwischen den nicht-musikalischen Aspekten des Liedtextes und der Musik,
- (4) die Strukturierung des Liedtextes mittels akustisch auffälliger Merkmale (metrische Intratextualität),
- (5) die Referenz auf andere lyrische Texte (metrische Intertextualität) sowie
- (6) die Verortung des Liedes in übergreifende Diskurse.

2. Funktionen des Strophenbaus

(1) Die erste und offenkundige Funktion des Strophenbaus besteht darin, Liedtexte durch nicht-zufällige, bewusst gestaltete klangliche Muster von der Alltagssprache abzuheben.²⁵ Zu diesen Mustern zählen auf der Ebene der *Einzelverse* die gezielte Erzeugung von Euphonie (wie sie z.B. in Binnen- und Endreimen zu fassen ist) und die Herstellung von Eurythmie (die sich vor allem der geregelten Abfolge von Hebungen und Senkungen verdankt). Für die Ebene der *Versgruppen* ist an die Bildung regelhafter metrischer Binnenstrukturen zu erinnern, zu denen beispielsweise bei Kanzonen die Gliederung der Strophe in die beiden Stollen und den Abgesang gehört. Insoweit der Klang einer Strophe als das Resultat eines ästhetischen Kalküls wahrgenommen wird, ist der Strophenform überdies ein selbstreferentielles Moment eigen, verweist sie doch im Akt der Performanz auf sich selbst und ihre Faktur.²⁶ Schließlich sichert die formale Durchgestaltung des Textes dem performativen Akt eine gesteigerte Aufmerksamkeit

25 Vgl. Haferland 2004, S. 156: „Es dürfte die ursprüngliche Funktion von Rhythmus (bzw. Prosodie und Metrum) und Reim (bzw. Alliteration und Assonanz), Vers und Versverbindung sein, Sprache in entsprechend gebundener – und damit kodierter – Form von alltäglich gesprochener Sprache abzuheben und dem Gedächtnis zu überantworten.“

26 Vgl. Jakobson 1979, bes. S. 92–94, sowie (zusammenfassend) Fleischer 2003.

und baut die Erwartungshaltung auf, dass nicht nur die Form, sondern auch der Gegenstand der literarischen Kommunikation ungewöhnlich, jedenfalls nicht-alltäglich ist.²⁷

Aus diesen Gründen ist die metrische Formung eines lyrischen Textes in den dezidiert autorbezogenen lyrischen Diskursen (wie sie z.B. in großen mhd. Liederhandschriften des 13. und frühen 14. Jahrhunderts dokumentiert wird) ein probates Mittel, die Könnerschaft der Verfasser zu dokumentieren. Für dieses Segment der Lyrik, in dem namentlich bekannte Dichterkomponisten darauf abzielen, mittels ihrer Kunst Ansehen (*êre*) oder Besitz (*quot*) zu erringen, ist die formale Durcharbeitung des Textes (neben der Qualität des Inhaltes und der Schönheit der Melodie) ein wesentliches Medium der dichterischen Selbstpräsentation und eine wichtige Strategie, sich im sozialen Feld konkurrierender Liederdichter zu behaupten.²⁸ In den anonym überlieferten lyrischen Traditionen des Spätmittelalters und auch im Kirchenlied spielt dieser Aspekt eine eher untergeordnete Rolle; stattdessen ist für diese Strände der Lyriküberlieferung die Strophenform als Intertextualitäts- und Diskursmarker wichtig (siehe unten, S. 92–94). Für alle Formen der Lyrik (autorbezogene wie anonyme) ist indes das wirkungsästhetische Potential der Form von zentraler Bedeutung. Es lässt sich so umschreiben, dass ein Vergnügen an den erzeugten Klangwelten bereitet werden soll, und darüber hinaus wird ein Angebot unterbreitet, sich auch intellektuell, mittels der Einsicht in die Artifizialität des Textes, zu erfreuen. Beides, die eher sensualistische Freude am Klang und der stärker intellektuelle Genuss bei der Analyse formaler Strukturen, ist freilich nur dann möglich, wenn sich Autor, Vortragskünstler und Publikum zu einer Hörgemeinschaft²⁹ zusammenschließen, die einem ähnlichen Kanon ästhetischer Normen verpflichtet ist.

(2) Strophenbaupläne unterwerfen den propositionalen Gehalt eines Liedes charakteristischen Strategien der Mnemotechnik. Hierbei ist zunächst an die generelle *Rhythmisierung* des Textes³⁰ durch die Alternation von Hebungen und Senkungen zu

27 Dem Phänomen von Euphonie und Eurythmie ist in der Germanistischen Mediävistik viel Aufmerksamkeit zuteilgeworden. Vgl. bes. Wachinger 1984/1985; Stock 2004; Stock 2012; Köbele 2013; Wachinger 2013; Stock 2016. – Vgl. auch die in Anm. 37 verzeichnete Literatur.

28 Vgl. Obermaier 1995, S. 314–316, bes. S. 315f.: „Die *wîse* und der *dôñ* [= die Strophenform; F.-J.H.] werden [...] zu Erkennungszeichen, die die Identifikation mit bestimmten Dichtern auch Generationen später noch ermöglichen [...].“ Wie bedeutsam die Strophenform für die Positionierung im literarischen Feld sein kann, lässt sich unschwer daran ablesen, dass diese in der späteren Sangspruchüberlieferung und im Meistersang mit dem Namen ihres Erfinders markiert werden konnten. Vgl. zusammenfassend Brunner 2013, S. 242f.; Holznagel 2013a, S. 74–76.

29 Zum treffenden Begriff der ‚Hörgemeinschaft‘ vgl. Bennewitz/Layher 2013.

30 Zum Rhythmus als mnemotechnisches Prinzip vgl. u.a. Meumann 1894, bes. S. 423–430; Müller/Schumann 1894, bes. S. 280–285; Bücher 1919; Glanzer 1977, bes. S. 180–184; Rubin 1995, bes. S. 183; Haferland 2004, S. 153–165.

denken. Hinzu kommt die *Gliederung* des Verses in eine Abfolge von gedächtnistech-nisch optimierten Bündeln (*chunks*), die hier aus geordneten Verbindungen von regel-haft zwei Silben, einer betonten und einer unbetonten, bestehen.³¹ Strukturen dieser Art kommen der allgemeinen Strategie der menschlichen Wahrnehmung entgegen, eine Folge akustischer Ereignisse von gleicher Dauer und Intensität in Zweier- oder Dreigruppen³² zu unterteilen.³³ Wichtig für die gedächtnisfördernde Optimierung von Texten ist schließlich die *Limitierung*³⁴ solcher Informationsbündel durch die Festlegung, wie viel Hebungen pro Vers auftreten. Dariüber hinaus führt die Nachvollziehbarkeit von metrischen Gestaltungen auf der Inhaltsebene zum Ausschluss von Formulierungsalter-nativen, die mit den Regelhaftigkeiten von Vers- oder Strophenbau nicht in Deckung zu bringen sind.³⁵ Das Metrum, die Versgliederung und der Reim sind somit klassische Medien der Komplexitätsreduktion, die dem Vortragenden das Auswendiglernen und Reproduzieren von Texten erleichtern und dem Auditorium eine willkommene Hilfe für den Nachvollzug bieten. Schließlich vermag die mnemotechnische Optimierung des sprachlichen Ausdrucks, wie sie mit der Hilfe von metrischen Normierungen erreicht

31 Zur gedächtnisstützenden Funktion von Gliederung und Gruppierung vgl. u.a. Auhagen 2008, S. 438: „Die Untergliederung einer Folge optischer oder akustischer Reize in Gruppen scheint ein Grundprinzip der Wahrnehmung zu sein, das eine Ordnung schafft, welche die Informations-verarbeitung erleichtert.“ Weiterführende Hinweise finden sich u.a. bei Miller 1956; Miller/ Galanter/Pribram 1973, S. 122–134; Glanzer 1977; Rubin 1995, S. 183; Haferland 2004, bes. S. 161f.

32 Vgl. Auhagen 2008, S. 438f.

33 Dabei scheint es eine Tendenz zu geben, dass Zweiergliederungen besser oder einfacher als Dreier-gliederungen decodiert werden. Vgl. Auhagen 2008, S. 445. – Dies könnte ein Grund dafür sein, dass in der deutschen Lyrik des Hoch- und Spätmittelalters der alternierende Versbau die Regel darstellt. Zum begrenzten Phänomen der sog. mhd. Daktylen vgl. unten, S. 95f., bei Anm. 49.

34 Die Tendenz zur Limitierung erklärt sich aus einem intuitiven Wissen, dass es mehr oder minder deutliche Beschränkungen des Kurzzeitgedächtnisses gibt, die für Texte, die memoriert werden sollen, nicht allzu sehr überschritten werden können. Vgl. hierzu die Diskussion um die sog. Millersche Zahl (Miller 1956). Miller hat die These aufgestellt, dass im Kurzzeitgedächtnis nur eine Anzahl von 7 (+2) Informationseinheiten verarbeitet werden könnte. Die von Miller suggerierte Allgemeingültigkeit seiner Hypothese wurde in der nachfolgenden Forschung mit Blick darauf bestritten, dass die Art der zu erinnernden Informationen und die äußeren Umstände des Memo-riierungsprozesses einen erheblichen Einfluss auf die Arbeitsweise des Kurzgedächtnisses ausüben. Indes: Dass es mehr oder minder deutliche Beschränkungen des Kurzzeitgedächtnisses gibt, steht wohl außer Frage. Ein komplexeres Modell, um die Funktionsweise des Kurzzeitgedächtnisses zu beschreiben, hat Baddeley mit seinem Arbeitsgedächtnismodell vorgelegt, vgl. u.a. Baddeley 2012.

35 Dies lässt sich besonders gut am Beispiel des Reims erläutern. Endreime sind schon deshalb in der Lage, den Wortlaut des überlieferten Textes zu stabilisieren, weil sie innerhalb des Feldes von sprachlichen Ausdrücken, die den Gegenvers grammatisch und semantisch abschließen könnten, nur diejenigen zulassen, welche die Bedingungen der klanglichen Äquivalenz erfüllen. Vgl. dazu u.a. Bower/Bolton 1969; Rubin 1995, S. 75; Pilkington 2000, bes. S. 138–140.

wird, in gewissen Grenzen die Textgestalt zu sichern. Als zweite Funktion von Strophenbauplänen ist demnach die gedächtnisstützende oder -entlastende (und davon abgeleitet die textstabilisierende) Funktion zu nennen. Wichtig für die Funktionsanalysen von Strophenbauplänen ist freilich auch die Einsicht, dass zwischen der schmückenden und der mnemotechnischen Funktion von Reim, Rhythmus und Klang Spannungsverhältnisse auftreten können.³⁶

(3) Der Vortrag von metrisch gebundenen Texten erzeugt ein Klangmuster, das mit Parametern wie Rhythmus, Lautstärke, Dynamik, Klangfarbe und Tondauer akustische Merkmale aufweist, die als zentral für die Bestimmung des Melodischen gelten;³⁷ es fehlt lediglich der Parameter der Tonhöhe. Diese akustischen Eigenschaften metrisch organisierter Rede fungieren bei gesungenen Liedern als diejenigen Elemente, welche die nicht-musikalischen Aspekte des Textes (wie die Wortbildung, den Satzbau, die Semantik der einzelnen sprachlichen Ausdrücke und den propositionalen Gehalt der Sätze) so in ein Verhältnis zur Musik stellen, dass zwei unterschiedliche, aber prinzipiell kom-

36 Das lässt sich ebenfalls gut am Beispiel der Reime verdeutlichen. Diese eignen sich in evidenter Weise als Mittel zur Stützung des Gedächtnisses und als eine Gestaltungsstrategie, welche die Rezeption metrisch gebundener Texte erleichtern können. Diese mnemotechnischen Effekte werden jedoch merklich abgeschwächt oder sogar unterlaufen, wenn sehr viele und ausgesprochen diverse Klangähnlichkeiten in einer sehr schnellen Folge hintereinander auftreten, weil damit die Überschreitung der oben in Anm. 35 angesprochenen Limitierungen des Kurzzeitgedächtnisses droht. Dies trifft z.B. für besonders reimreiche und mit zusätzlichen Korn- und Binnenreimen versehene Lieder zu. Diese sind in der deutschsprachigen Lyrik bereits für das 13. Jahrhundert breit bezeugt, für die spätmittelalterliche Lyrik wäre insbesondere auf die Œuvres des Mönchs von Salzburg und Oswalds von Wolkenstein zu verweisen sowie die besonderen Schmucktöne der Meistersänger. Ein herausragendes Beispiel eines reimreichen Liedes ist das im 16. Jahrhundert breit bezeugte Stück *Ach, hülf mich leid* (Kopp, VGL Nr. 99) mit 57 Versen und 28 Reimen, das im *Klugschen Gesangbuch* (1535) dem Musiktheoretiker und Komponisten Adam von Fulda zugeschrieben wird. In der Nachfolge von Hugo Kuhn (Kuhn 1967) ist speziell für den nachklassischen Minnesang des 13. Jahrhunderts der verstärkte Einsatz von rhetorischen und metrischen Klanggestaltungen als eine Strategie interpretiert worden, gezielte Effekte klanglicher Unmittelbarkeit und Intensität zu erzeugen, die dann ihrerseits dazu genutzt werden können, um diesseits der Hermeneutik Gefühlslagen und innere Stimmungen zum Ausdruck zu bringen. Vgl. u.a. Hausmann 2004; Stock 2004; Stock 2012; Braun 2013; Köbele 2013. Ob man dabei so weit gehen möchte, mit Thomas Cramer zu konstatieren, dass dank der „Reimästhetik“ ein „Sprachraum eigenen Anspruchs“ konstituiert werde, in dem die Sprache „nichts als ihre eigene ästhetische Qualität“ präsentiere (vgl. Cramer 1998, S. 176), bliebe zu diskutieren. Vgl. dazu die Kritik von Köbele 2003, S. 13f. Gleichwohl muss festgehalten werden, dass die Form dabei im Einzelfalle so dominant gesetzt werden kann, dass sie den Inhalt gewissermaßen überwuchert und damit das Verständnis, das Memorieren und das (gemeinsame) Singen von Liedern deutlich erschwert. Im Bereich des Kirchenliedes, das in diesem Beitrag im Zentrum stehen soll, gibt es allerdings nur sehr wenige Stücke, bezüglich derer eine solche Verschiebung im Funktionsgefüge diskutiert werden könnte.

37 Vgl. Dahlhaus/Hüschen 1997; Bandur 1998.

patible Schallereignisse auf planvolle Weise und zur gleichen Zeit erklingen können.³⁸ Als eine dritte Funktion des Strophenbaus lässt sich demnach die musik-koordinierende Funktion herausstreichen.

(4) In Strophen stehen Lexeme, in denen sich wichtige Aussagen des Textes regelrecht verdichten, oftmals in einer metrisch auffälligen Umgebung, im Schlussreim von Strophenteilen z.B. oder im Refrain, und erhalten auf diese Weise eine akustische Markierung. Zugleich lässt sich regelmäßig beobachten, dass solchermaßen herausgehobene Leitwörter durch Klangäquivalenzen mit anderen bedeutungstragenden Ausdrücken in Verbindung gebracht werden, so dass sich (oft über Vers- oder Strophengrenzen hinweg) eine regelrechte Interaktion zwischen Schlüsselbegriffen einstellt, die in das Zentrum der Textbedeutung hineinführt. Dergleichen lässt sich besonders gut bei Körnern, also bei strophenübergreifenden Reimen, beobachten.³⁹ Die akustische Markierung von besonders wichtigen Ausdrücken und die über den Reim gesteuerte semantische Interaktion zwischen solchen Leitbegriffen sind aus der Autorperspektive gedacht Strategien der Bedeutungssicherung und -nuancierung; mit Blick auf die Wirkung strophisch gebauter Lyrik schafft das Netz von klanglich vermittelten intratextuellen Verweisen sowohl einen Orientierungsrahmen als auch ein zusätzliches Deutungsangebot. Als vierte Funktion lässt sich demnach die Erzeugung von klanglich motivierten Referenzen zwischen Textelementen benennen, die sich *innerhalb* einer Strophe oder eines Liedes finden; ich möchte deshalb von metrischer *Intratextualität* sprechen.⁴⁰

(5) Mit dem Begriff metrische *Intertextualität* soll dagegen das Phänomen benannt werden, dass der Strophenbauplan eines Liedes auf *andere* lyrische Texte gleicher oder ähnlicher Struktur referiert. In einem sehr weiten Sinne ist metrische Intertextualität bei jedem Lied zu konstatieren, ordnen doch Metrum, Versgliederung und Reim jedes strophische Gebilde in größere literarische Traditionen ein, deren metrische Normen eingehalten, variiert, übertrumpft oder gebrochen werden.⁴¹ Über solche allgemeinen

38 Zum Verhältnis von Textklang und Musik vgl. zusammenfassend Gess/Honold 2017. – Generell lässt sich festhalten, dass in diesem Zusammenspiel zweier Klangereignisse stets Divergenzen und Konvergenzen zwischen der textlichen und der musikalischen Ebene auftreten. Im Fall des Dachstein'schen Psalmliedes überwiegt eindeutig das Zusammenspiel. Vgl. dazu weiter unten, S. 97f., den Exkurs über die Wort-Ton-Verhältnisse.

39 So streicht Christoph Petzsch in seiner Analyse von Oswalds von Wolkenstein Tagelied Kl Nr. 101 heraus, dass die markant platzierten Kornreime *tagen/klagen/verzagen* die inhaltliche Programmatik des ganzen Liedes herausstellen, vgl. Petzsch 1982/1983.

40 Die akustische Markierung von zentralen Leitwörtern ist bei der Interpretation mittelhochdeutscher Lieder immer wieder einmal vermerkt worden; eine systematische Untersuchung zu diesem Phänomen fehlt jedoch bislang.

41 Marion Poschmann hat in diesem Zusammenhang sehr zutreffend von einem „Hallraum“ gesprochen: „Mich fasziniert das Sonett als Möglichkeitsraum, als Hallraum auch: Wenn man ihn betritt, wenn man das Sonett als Form der eigenen Gedichte wählt, klingt, ob man das beabsichtigt oder nicht, die gesamte Versgeschichte mit.“ Poschmann 2016, S. 101.

Referenzen hinaus kann indes sehr häufig festgestellt werden, dass die metrische Gestalt eines Liedes auf der Strophenform eines konkret identifizierbaren Prätexes beruht.⁴² Dies würde ich als metrische Intertextualität im engeren Sinne bezeichnen; zu dieser Form von lyrischer Retextualisierung zählen insbesondere die Kontrafakturen und Parodien.⁴³ Solche Übernahmen eines älteren Tons oder seine variierenden Aneignungen sind für die Rekonstruktion des literarischen Feldes, in dem sich die Autoren positionieren, höchst aufschlussreich, weil sie eine produktive, teils kritisch-distanzierende, teils zustimmend-affirmierende Auseinandersetzung der Verfasser mit der Liedkunst signalisieren, die sie vorfinden.⁴⁴ Die Tonübernahmen und -varianten sind aber auch hinsichtlich der Frage nach der Performativität von Lyrik von einem großen Aussagewert, weil der Nachvollzug eines Retextes stets die Kenntnis des Prätexes voraussetzt, so dass das Auditorium beim Vortrag des Retextes idealerweise in der Lage ist, den Prätex gewissermaßen mitzudenken und das aktuell Dargebotene mit dem Erinnerten in eine Beziehung zu setzen.⁴⁵ Als fünfte Funktion von Strophenformen lässt sich demnach festhalten, dass sie in einem engeren oder weiteren Sinne metrische Intertextualität anzeigen.

(6) Strophenbaupläne können überdies durch den Gebrauch, der von ihnen gemacht wird, mehr oder minder fest mit bestimmten Vorstellungsinhalten verbunden werden. So sind die Neidhart'schen *Reienstrophäen* durchweg mit den Themen ‚Tanz und Freude‘ verbunden, während der *Lindenschmidt-Ton* bevorzugt in historisch-politischen Liedern und Schwankballaden begegnet. Ähnliche Koppelungen von Strophenform und Inhalt lassen sich für die akzentrhythmischen Interpretationen der *ambrosianischen Hymnentrophe* oder für den *Ganzen* und *Halben Hildebrandston* beobachten.⁴⁶ In all diesen Fällen liegt eine erkennbare Tendenz zu einer Semantisierung der Form vor, die so weit gehen kann, dass Strophenbaupläne eine weitere, sechste Funktion übernehmen können, indem sie als Diskursmarker dienen.

Es ließe sich nun sehr ausführlich entfalten, wie in *An wasserflüssen Babylon* eine Klangstruktur aufgebaut wird, die sich auf charakteristische Weise sowohl von der Alltagssprache als auch von euphonischen und eurythmischen Mustern des lateinischen Prätexes abhebt und dabei deutliche mnemotechnische Optimierungen aufweist und

42 Im Bereich der klassischen mittelhochdeutschen Lyrik dürfte als der berühmteste Fall einer solchen Tonübernahme die Replik Walthers von der Vogelweide (in L 111,22) auf Reinmars Lied MF 159,1 gelten; die Tongleichheit beider Lieder wird in einer Beischrift des Codex Manesse eigens festgehalten: *In dem done. Ich wirbe vmb alleſ dc ein man* (Heidelberg, UB: cpg 848, Bl. 142v), vgl. dazu Bauschke 1999, S. 59–76.

43 Vgl. Holznagel 2005.

44 Oftmals sind solche Retextualisierungen Hinweise auf regelrechte Verdichtungen der literarischen Kommunikation. Vgl. Holznagel 2005, bes. S. 56f.

45 Vgl. Holznagel 2005, S. 53–55.

46 Ein Beitrag zu solchen Semantisierungen der Form ist in Vorbereitung.

schon allein über die Formen der metrischen Intratextualität ein ganz eigenes Angebot zur Deutung des Psalms anbietet. Zudem ließe sich das reizvolle Zusammenwirken von *wort* und *wîse* analysieren, hier wäre die Aufmerksamkeit vor allem darauf zu lenken, dass sich Melodie und Text einerseits durch den Aufbau konvergenter Strukturen stützen, dass die beiden Klangmuster aber andererseits immer wieder in einen spannungsvollen Dialog eintreten können.

Mit Blick auf den Untertitel des vorliegenden Bandes sollen sich jedoch die folgenden Ausführungen auf die sechste Funktion des Strophenbaus konzentrieren. Sie wollen zeigen, wie sich über metrische Intertextualität eine ganz spezifische *Energie* aufbaut, die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts dazu genutzt worden ist, in einem interreligiösen und interkonfessionellen Diskurs über die Bedeutung der Psalmen die neue und deshalb besonders begründungsbedürftige Position der lutherischen Reformation zu formulieren und zu bestärken. Kurzum: Es soll im Folgenden um die Bedeutung der Strophenform als Diskursmarker gehen.

3. Die Strophenform von *An wasserflüssen Babylon* als Diskursmarker

An wasserflüssen Babylon ist bereits mit Blick auf sein Thema ein charakteristisches Beispiel für das lyrische Subgenre des protestantischen Kirchenliedes, und mit dieser Genre-Zuordnung positioniert sich dieser Text in zwei separaten diskursiven Feldern. Zum einen soll er eine geistliche Alternative zur weltlichen Liebeslyrik darstellen. Zum anderen bezieht er eine klare Stellung in den interreligiösen und interkonfessionellen Debatten des 16. Jahrhunderts: Wolfgang Dachsteins Lied *An wasserflüssen Babylon* ist, etwas zugespitzt formuliert, eine Fanfare des Protestantismus, indem es Luthers Interpretation der Psalmen aufgreift, die sich klar gegen andere (jüdische wie christliche) Deutungstraditionen dieser Texte wendet. Es wird nun im Folgenden darzulegen sein, inwieweit die Strophenform diese zweifache diskursive Positionierung anzeigt und unterstützt. Zuerst soll jedoch diese Form in ihren Grundzügen beschrieben werden.

3.1. An wasserflüssen Babylon – Analyse des Strophenbaus

Das Dachstein'sche Psalmlied besteht aus zehn endgereimten Versen.⁴⁷

1 An wás-ser-flús-sen Bá-by-lón,	A 4 m a	Couplet ₁	Aufgesang	A ₁ = Stollen
2 Da sás-sen wír mit schmér-tzen.	A 3 w b			
3 Als wír ge-dách-ten án Si-ón,	A 4 m a	Couplet ₂		A ₂ = Gegenstollen
4 Da weýn-ten wír von hér-tzen.	A 3 w b			
5 wir hín-gen aúff mit schwé-rem múot	A 4 m c	Terzine ₁	Abgesang	B ₁ = 1. Abgesangsteil
6 die órg-len ýnd die hárp-fen góot	A 4 m c			
7 an jé-re bóeum der weý-den.	A 3 w d			
8 die drínnen sínd in í-rem lánd,	A 4 m e	Terzine ₂		B ₂ = 2. Abgesangsteil
9 da múos-ten wír viel schmách vñ schánd	A 4 m e			
10 těg lich von j-nen leý-den.	A 3 w d			

Dabei weisen die einzelnen Verse entweder drei oder vier Hebungen auf, die sich regelmäßig mit Senkungen abwechseln.⁴⁸ Die Versschlüsse sind so gestaltet, dass sich eine

47 Hinweise zu dieser Darstellung der Strophenform:

- Spalte 1 zählt die Verse durch.
 - Spalte 2 bietet den Text in einer Weise, dass die metrischen Eigentümlichkeiten der Verse deutlich werden können. Der vertikale Strich markiert Auftakt, die Abfolge der Silben wird in mehrsilbigen Wörtern durch Bindestriche angezeigt. Der Akzent über den Vokalen von Silben indiziert die Hebungen im Vers, die Tilden über den Vokalen in V. 10 zeigen an, dass hier eine sog. schwelende Betonung realisiert werden soll (siehe unten, S. 96). Der besseren Darstellbarkeit halber wurden in diesem Abdruck der Strophe die Superskripte aufgelöst.
 - Die Formel in Spalte 3 gibt an: die Existenz eines Auftaktes (mit der Angabe A), die Anzahl der Hebungen (mit arabischer Zahl) und die Kadenz (m für ‚männlich‘ [einsilbig] und w für ‚weiblich‘ [zweisilbig]). Die für die mittelhochdeutsche Lyrik des 12. und 13. Jahrhunderts so charakteristische zweisilbig männliche Kadenz geht mit der Dehnung der offenen Tonsilben verloren, so dass bei der Analyse von Dachsteins Psalmlied lediglich zwischen ein- und zweisilbiger Kadenz differenziert werden muss.
 - In Spalte 4 finden sich Hinweise zur Gruppierung von Versen: Der Term ‚Couplet‘ bezeichnet hier ein Verspaar, der Ausdruck ‚Terzine‘ eine Gruppe aus drei Versen.
 - Die Spalten 5 und 6 verdeutlichen die Makrostruktur des Liedes, also die Gliederung in Auf- und Abgesang und die Binnendifferenzierung dieser Einheiten in die beiden gleichgebauten Stollen (die terminologisch exakt benannten Teile des Aufgesangs) und die beiden Passagen des Abgesangs, für die es keine eingeführten Bezeichnungen gibt.
- 48 In der deutschen Lyrik des Hoch- und Spätmittelalters wird das Prinzip der Alternation fast durchgängig beachtet. Wenn der regelmäßige Wechsel von Hebung und Senkung zu einer Verletzung der Standardprosodie (der sog. ‚natürlichen Wortbetonung‘) führen würde, können zwei Abweichungen von diesem Grundsatz realisiert werden, nämlich (a) die ‚zweisilbige Senkung‘ oder ‚Senkungsspaltung‘ (zwei Senkungen folgen aufeinander) und (b) die ‚beschwerde Hebung‘ oder der ‚Ausfall der Senkung‘ (zwei Hebungen stehen hintereinander). Vgl. Paul / Glier 1961, S. 58–62; Beyschlag 1969, S. 51–55; MLL, S. 45 (Art. ‚Beschwerde Hebung‘), S. 400 (Art. ‚Senkungsspaltung‘). Nur sel-

klare Korrespondenz zwischen der Anzahl der Hebungen pro Vers und der Kadenz ergibt: Alle Dreiheber enden zweisilbig und auf einer Senkung (*schmér-tzen*), weisen also weibliche Kadenz auf, während alle Vierheber mit männlichen Kadenz abschließen (auf einer Hebung: *Bá-by-lón*). Jeder Vers beginnt mit einem Auftakt, V. 10 zeigt dabei die Besonderheit, dass an dieser Stelle eine „Vertauschung der Betonungsgewichte zwischen Stamm- und Nebensilben“⁴⁹ vorliegt (*teg | lich* statt *tég | lich*), die durch das Kunstmittel der sog. schwebenden Betonung abgeschwächt wird, bei welcher der Tondruck gleichmäßig auf die beiden Silben verteilt wird (*teg | lich*).⁵⁰

Aus diesen Einzelementen (den Versfüllungen, Kadenz und Reimklängen) ergibt sich eine klar organisierte dreiteilige Klangstruktur aus Stollen – Gegenstollen – Abgesang, die sich aus der Tradition der altokzidentalischen und altfranzösischen Kan-zonen herleitet. Auch *An wasserflüssen Babylon* ist so gebaut, dass zunächst eine kleinere metrisch-musikalische Einheit eingeführt wird (V. 1f.), die sich mit verändertem Text wiederholt (V. 3f.), bevor dann mit V. 5 ein längerer dritter Teil einsetzt, der sich in seiner metrischen Gestalt deutlich von den Eingangsteilen abhebt.

- In *An wasserflüssen Babylon* bestehen die Stollen (V. 1f.; V. 3f.) aus jeweils einem Couplet, das nach dem Muster lateinischer zäsurierter Vagantenzeilen gebildet worden ist, die hier zu zwei Versen mit Auftakt umgestaltet worden sind.⁵¹ An einen Vierheber mit männlicher Kadenz (*An | wás-ser-flús-sen Bá-by-lón*,) schließt sich ein Dreiheber mit weiblicher Kadenz an (*Da | sás-sen wír mit schmér-tzen*): *x | x x x x x x // x | x x x x x x*. Da sich die Abfolge der Reime aus V. 1–2 (a und b) in den Versen 3–4 wiederholt, ergibt sich für den Aufgesang eine Kreuzreim-Struktur (a – b – a – b).
- Der *Abgesang* setzt sich dagegen aus zwei gleichgebauten Terzinen zusammen (B₁: V. 5–7; B₂: V. 8–10), die in der Versfüllung und in den Kadenz übereinstimmen, sich aber in der Reimstellung unterscheiden. An ein Reimpaar mit männlich kadenzierenden Vierhebern (c – c und e – e) schließt sich jeweils ein Dreiheber mit weiblicher Kadenz und abweichendem Endreim an (d). Dadurch, dass die beiden Reimpaare mit differenten, die beiden Abschlussverse jedoch mit gleichen Endreimen ausgestattet sind, entsteht ein sog. *Schweifreim*: c – c – d – e – e – d. In rhyth-

ten findet sich der Fall, dass der Versbau auf der regelmäßigen Abfolge einer Hebung und zwei Senkungen beruht. Die sog. „mittelhochdeutschen Daktylen“ werden vor allem von Minnesängern verwendet, die sich an der altfranzösischen oder altprovenzalischen Liedkunst orientieren. Vgl. Weissenfels 1886; Paul / Glier 1961, S. 89–91; Beyschlag 1969, S. 76f.

49 Vgl. Beyschlag 1969, S. 60.

50 Zur schwebenden Betonung vgl. u.a. Paul / Glier 1961, S. 13f.; Beyschlag 1969, S. 60; Knörrich 2005, S. 201; MLL, S. 397 (Art. „Schwebende Betonung“). Wie die Elision handelt es sich streng genommen nicht um ein metrisches Phänomen, sondern um eine Rezitationsstrategie, die u.a. zur Steigerung der Ausdrucksqualität eingesetzt wird.

51 Zur Vagantenzeile vgl. Knörrich 2005, S. 245f.; Wagenknecht 2007, S. 72.

mischer Hinsicht erklären sich die Terzinen des Abgesangs als amplifizierende Derivate der Aufgesangscouplets, bei denen die Abfolge von Hebungen und Senkungen des ersten Verses wiederholt wird: x|́ x x ́ x x ́ x // x|́ x x ́ x x ́ x // x|́ x x ́ x x ́ x.

Exkurs: Die Wort-Tonverhältnisse in Dachsteins *An wasserflüssen Babylon*

In der Straßburger Fassung von Dachsteins Psalmlied wird der Text mit einer Melodie im plagalen F-Modus verbunden, die in einer späten Variante der Hufnagelnotation⁵² aufgezeichnet worden ist. Dabei werden die textmetrische Gestaltung und die Melodiestruktur relativ eng aufeinander bezogen. Dies lässt sich bereits an der syllabischen Textverteilung erkennen: Mit Ausnahme des kurzen Schlussmelismas (auf *lei-den*), das mit seiner Klangintensität den akustischen Reiz des Schlussreim erhöht, wird jeder Silbe exakt eine Note zugeordnet. Des Weiteren werden im Notensystem mittels vertikaler Striche die Versgrenzen angezeigt, so dass sich die musikalische Gliederung schon im Layout an der Strophenstruktur orientiert. Dem entspricht, dass sich die Melodie in genau zehn musikalische Bausteine ausdifferenziert, die den zehn Versen des Textes entsprechen:

Vers	Versfüllung		Strophenteile	musikalische Bausteine
1	A 4 m a	Aufgesang	A	α
2	A 3 w b			β
3	A 4 m a		A	α
4	A 3 w b			β
5	A 4 m c	Abgesang	B ₁	γ
6	A 4 m c			δ
7	A 3 w d			ε
8	A 4 m e		B ₂	ζ
9	A 4 m e			η
10	A 3 w d			θ

Ferner spiegelt sich die für den Aufgesang so charakteristische Reprise des Stollens in der Wiederholung der ersten beiden Melodieteile α und β.

Die Binnengliederung des Abgesangs in zwei Terzinen wird dagegen in der Musik nicht aufgegriffen, weil hier jedem Vers ein eigener musikalischer Baustein zugeordnet wird (von γ bis θ), dieser Liedteil ist damit gewissermaßen durchkomponiert. Gleichwohl wird auch im Abgesang die Bauform des Textes mit musikalischen Techniken wenigstens angedeutet, und zwar indem die Schlusstöne der Melodiebausteine ε und θ

52 Die Grundwerte sind *Virga* und *Punctum*, zudem findet sich sehr häufig ein *Strophicus*, der in den einschlägigen Melodieausgaben als Indikator für doppelte Länge interpretiert wird. Vgl. v.a. DKL Abt. III. Bd. 1, Teil 2, Notenband, S. 123, Eb17.

in modifizierter Weise die Kadenz der Stollenmelodien aufgreifen und damit das Ende der beiden strukturbildenden Terzinen akustisch auszeichnen: In ϵ wird der Stollen-schluss in die Oberterz gesetzt (b – a statt G – F), in θ wird diese Notenfolge übernommen, aber in das oben erwähnte Melisma integriert.⁵³

Vergleicht man nun *An wasserflüssen Babylon* mit den frühen protestantischen Kirchenliedern, wie sie ab 1523 / 1524 in schneller Folge entstanden, so zeigt sich, dass es sich bei der formalen Struktur von Dachsteins Psalmlied um ein Derivat aus der berühmten siebenzeiligen *Luther-Strophe* handelt (Frank 7.7),⁵⁴ bei der lediglich der Abgesang (V. 5–7) verdoppelt worden ist (Frank 10.3). Die Hinzufügung von drei weiteren Versen führt dabei nicht nur zu einer Amplifikation der metrischen Struktur; vielmehr verändert sich der Charakter des Liedschlusses ganz entscheidend: Die *Luther-Strophe* endet mit einer Waisenterzine, bei der ein Reimpaar (V. 5 und 6) um einen reimlosen Schlussvers (V. 7) ergänzt wird, so dass der Abgesang von Frank 7.7 ungewöhnlich offen wirkt. Im Unterschied dazu weist der Liedschluss von Frank 10.3 die oben beschriebene Schweifreimstruktur auf, die der für die *Luther-Strophe* so typischen Schlussweise einen Gegenklang zuweist und damit die gesamte metrische Struktur von Frank 10.3 akustisch abschließt.

<i>Luther-Strophe</i>			<i>An wasserflüssen Babylon</i>
Frank 7.7			Frank 10.3
1	A 4 m a	Aufgesang	A 4 m a
2	A 3 w b		A 3 w b
3	A 4 m a		A 4 m a
4	A 3 w b		A 3 w b
5	A 4 m c	Abgesang	A 4 m c
6	A 4 m c		A 4 m c
7	A 3 w x		A 3 w d
8	–	Wiederholung der	A 4 m c
9	–	Abgesangsstruktur	A 4 m c
10	–		A 3 w d

53 Zur Melodie vgl. insbes. DKL Abt. III. Bd. 1, Teil 2, Textband, S. 128f.; DKL Abt. III. Abschl. Komm. S. 225f. – Die Versuche, für das Lied ältere Melodiemodelle aus dem Bereich der geistlichen Lyrik oder dem weltlichen Tenor-Lied auszumachen, waren wenig erfolgreich, weil die beigebrachten Parallelen zu punktuell bleiben oder sich aus Strukturgegebenheiten der genutzten Tonarten ergeben (vgl. den knappen Forschungsbericht in DKL Abt. III. Bd. 1, Teil 2, Textband, S. 128). Außerdem wurde bei der Suche nach musikalischen Parallelen die außerordentliche Strophenform des Dachstein-Liedes zu wenig beachtet.

54 Zur *Luther-Strophe* vgl. Frank 1993, S. 543–548; Knörrich 2005, S. 139f.; Wagenknecht 2007, S. 67 (u. Reg.).

Dass es sich bei dieser formalen Ähnlichkeit um keinen Zufall handelt, erhellt sich zum einen aus der zentralen Bedeutung, welche die *Luther-Strophe* für die Geschichte der religiösen Lyrik der Frühen Neuzeit besitzt, und zum anderen aus Dachsteins Verhältnis zu Martin Luther.⁵⁵

3.2. Wolfgang Dachstein und Martin Luther

Das prominenteste Kirchenlied, das Luther in dieser Strophenform gedichtet hat, ist die 1523 entstandene lyrische Bearbeitung des Psalms 130 *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*,⁵⁶ die ab 1524 in zwei Textfassungen und mit verschiedenen Melodien zirkulierte.⁵⁷ Außerdem werden in frühen Luther-Drucken noch vier weitere Lieder des Reformators tradiert, die sich dieses metrischen Baus bedienen, nämlich die drei Psalmlieder *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* (nach Ps 12),⁵⁸ *Es spricht der Unweisen Mund* (nach Ps 14)⁵⁹ und *Wär Gott nicht mit uns dieser Zeit* (nach Ps 124)⁶⁰ sowie das Gemeindelied *Nun freut euch liebe Christen gmein*.⁶¹ Diese in der *Luther-Strophe* verfassten Stücke standen im Zentrum des frühen reformatorischen Kirchenliedes. Sie waren zunächst Ansporn und Anregung für andere Autoren, die wie Justus Jonas⁶² und Paul Speratus⁶³ am Projekt eines neuen evangelischen Gesangbuchs mitwirkten und die in ihren Liedern explizit auf die Bauweise der

55 Zur Liedkunst Martin Luthers existiert eine abundante Forschung. Vgl. lediglich eine Auswahl einschlägiger Titel: Schlißke 1948; Sommer 1964; Hahn 1981; Veit 1986; Oettinger 2001; Gallé 2013; Rödding 2015; Geck 2017; Schilling 2017.

56 Vgl. Luther GLK, Nr. 11.

57 In den frühen Drucken wird Luther GLK, Nr. 11, mit drei Melodien versehen, auf die in der Edition von Jenny mit den Siglen A, B, C verwiesen wird. Zwei von ihnen hat Luther auch mit anderen Texten kombiniert (Melodie A und C), eine hingegen (Melodie B) reservierte Luther ausschließlich für *Aus tiefer Not*:

- Melodie A (aus dem sog. *Achtliederbuch*): Kontrafaktur zu dem Osterlied *Frewt euch yhr frawen und yhr man* [vermutlich eine Variante oder Retextualisierung von *Frew dich, alle christenheit* WKL II, Nr. 963–976; KdK, Bd. 1, S. 544–551, Nr. 267 und Nr. 267a]; vgl. Luther GLK, S. 57.
- Melodie C (aus dem *Malerschen Enchiridion*): Kontrafaktur zu *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* (Lied zu Ps 11), dessen Melodie Luther zugeschrieben wird (Luther GLK, Nr. 8).
- Melodie B (aus dem *Färbefass-Enchiridion*), die Luther speziell für den Text von GLK, Nr. 11, komponierte (EG Nr. 299 I).

Hinzu kommt noch eine Melodie, die Wolfgang Dachstein zugeschrieben wird (EG Nr. 299 II). Siehe dazu unten, S. 100.

58 Vgl. Luther GLK, Nr. 8.

59 Vgl. Luther GLK, Nr. 9.

60 Vgl. Luther GLK, Nr. 22.

61 Vgl. Luther GLK, Nr. 2.

62 *Wo Gott der herr nicht bey vns helt*: WKL III, Nr. 62, nach Ps 149, sowie *Herr Jhesu Christ, dein Erb wir sind*: WKL III, Nr. 64, nach Ps 79. Vgl. DKL Abt. III. Bd. 1, Teil 3, Ek 23.

63 *Es ist das Heil uns kommen her*: WKL III, Nr. 55. Vgl. DKL Abt. III. Bd. 3, Ea2F.

Luther-Strophe zurückgegriffen haben. Im Straßburger Umfeld von Wolfgang Dachstein dichtete Ludwig Öler in dieser Strophenform sogar einen regelrechten Psalmliederzyklus – den ersten seiner Art.⁶⁴ Wie eng sich dieser Liederkranz an das Œuvre Luthers anschließt, lässt sich unschwer daran erkennen, dass alle seine Stücke auf die Melodie von *Ach Gott, vom Himmel sieh darein*⁶⁵ gesungen werden sollten. Den Kirchenlieddichtern der frühen Reformationszeit folgten noch im 16. Jahrhundert etliche andere nach, unter ihnen auch der Meistersänger Hans Sachs, der allein vierzehn Psalmlieder in der *Luther-Strophe* verfasste.⁶⁶ Auf diese Weise avancierte der Siebenzeiler im 16. Jahrhundert und weit darüber hinaus zu einem metrischen Erkennungszeichen des evangelischen Psalmliedes und Kirchenliedes.

In diesen Zusammenhang ist auch das schmale Liedcorpus Wolfgang Dachsteins einzuordnen. Dachstein studierte 1503 zusammen mit Martin Luther in Erfurt und trat danach in das Straßburger Dominikanerkloster ein. Ab 1521 ist er als Organist an St. Thomas bezeugt, spätestens nach zwei Jahren schloss er sich aber den Straßburger Reformatoren an und trat dann ab 1524 als Dichterkomponist von Psalmliedern in Erscheinung.⁶⁷ Dachstein unterlegte zunächst Luthers *Aus tiefer Not* mit einer eigenen (in zwei Versionen überlieferten) Melodie⁶⁸ und arbeitete nach dem Beispiel Luthers zwei weitere Psalmen (Ps 14 und 15) zu Gemeindeliedern um. Seine Liedfassung vom Psalm 15 (*O Herr, wer würd sein wonung han*)⁶⁹ bediente sich dabei ganz selbstverständlich der *Luther-Strophe*, um den Bezug auf das Wittenberger Vorbild zu markieren. Von daher ist es wenig erstaunlich, dass auch *An wasserflüssen Babylon* in einer Form gedichtet ist, die sich unschwer als ein Derivat dieses Strophenbauplans zu erkennen gibt.⁷⁰ Auf diese Erweiterung von Frank 7.7 griff Dachstein dann auch bei seiner Bearbeitung des Psalms 14 zurück (*DEr dorecht spricht ,es ist kein got'*).

64 Vgl. WKL III, Nr. 126–133.

65 Vgl. Luther GLK, Nr. 8.

66 Vgl. u.a. *Ich will dem Herren sagen danck*. Vgl. WKL III, Nr. 88; DKL Abt. III. Bd. 1, Teil 2, Ed4, nach Ps 9, sowie die Folge der Psalmlieder WKL III, Nr. 89–101.

67 Vgl. Föllmi 2001.

68 Vgl. Luther GLK, Nr. 11, Melodie D, Fassung a und b.

69 Vgl. WKL III, Nr. 136.

70 Dachsteins Erweiterung der *Luther-Strophe* ist möglicherweise angeregt worden durch einen anderen weit verbreiteten Zehnzeiler des gleichen Tons, durch den lateinischen Hymnus *Dies est laetitiae* (WKL I, Nr. 332) und seine volkssprachlichen Übertragungen (*Der tag der ist so freudenreich*: WKL II, Nr. 689–695; 698; *Dje zeit ist nu gar freudenreich*: WKL III, Nr. 575). Hierzu, wie auch zu der aus der zweiten Strophe von WKL II, Nr. 689 abgeleiteten eigenen Tradition des Liedes *Ein kindlein so loebleich* (WKL II, Nr. 697), vgl. KdK, Bd. 1, S. 286–293, Nr. 43; Janota 1968, S. 95–99.

3.3. Babylon und Jerusalem – Luthers Verständnis der Psalmen als Schlüssel für das Verständnis von Dachsteins Liedtext

Das Ziel der frühen Psalmlieder Luthers besteht darin, durch die Deutung des hebräischen wie des lateinischen Psalters die zentralen Anliegen der Reformation in einer gleichermaßen prägnanten wie singbaren Art und Weise zum Ausdruck zu bringen.⁷¹ Dass es Luther dabei keineswegs nur um die bloße Sicherung eines gemeinsamen jüdisch-christlichen Erbes zu tun ist, ergibt sich schon daraus, dass er in dem Lied *Aus tiefer Not* die reformierte Kirche als *Israel rechter art*⁷² bezeichnet, *der auß dem geyst erzeüget wardt* (Luther GLK, Nr. 11a, Str. 3, V. 5f.),⁷³ als ein Israel demnach, welches sich aus dem Geist Gottes heraus konstituiert und nicht etwa aus der Zugehörigkeit zum jüdischen Volk resultiert.⁷⁴

Damit hebt sich Luthers Psalmverständnis⁷⁵ in pronomierter Weise sowohl von dem der katholisch-lateinischen Christenheit wie von dem der jüdisch-hebräischen Tradition ab. Vor diesem Hintergrund wird klar, dass auch die reformatorische Deutung des Psalms 137 nicht oder jedenfalls nicht ausschließlich die Erinnerung an das historische babylonische Exil und die Zerstörung des Tempelbergs im Blick hat (wie dies in der Tradition der hebräischen Psalmen der Fall ist). Sie zielt auch nicht primär auf eine christlich-lateinische Metaphorisierung von Babel und Jerusalem ab, der zufolge der historische Exilort im Zweistromland für die Welt als Inbegriff des Vorläufigen, Ephemeren und Sündhaften steht und der Sehnsuchtsort in Palästina für das Paradies

71 Dies gilt insbesondere für das Lied *Aus tiefer Not*, das u.a. Luthers Kritik an der Werkgerechtigkeit scharf herausarbeitet. Vgl. dazu insbesondere Schlißke 1948, S. 23–37; Hahn 1981, S. 250–267, bes. S. 261–263; Bach / Galle 1989, S. 92–96.

72 Das frühneuhochdeutsche *art* hat den Bedeutungsumfang ‚Herkunft, Abkunft, Geschlecht‘ und von daher abgeleitet ‚Beschaffenheit, Eigenart, Manier‘; im Frühneuhochdeutschen ist *art* mitunter noch ein Maskulinum (wie fast durchgängig im Mittelhochdeutschen), daher wird der nachfolgende Nebensatz mit dem Relativpronomen *der* (3. Pers. Sg. mask.) eröffnet. Vgl. DWB I, Sp. 568–573.

73 Vgl. auch die entsprechenden Zeilen in der Zweitfassung des Liedes (Luther GLK, Nr. 11 b, Str. 4, V. 5f.): *So thu Israel rechter art, / der aus dem geyst erzeuget wardt.*

74 Vgl. Hahn 1981, S. 264: „Wie der neutestamentliche Sänger unmittelbar in die ‚davidisch-paulinische‘ Rolle des Psalmisten eintreten konnte, so die christliche Gemeinde als das *Israel rechter art* in die der alttestamentlichen Gläubigen. Was *rechter art* heißt, wird eigens verdeutlicht (4, 2.7): es sind die aus dem Geist geborenen, nicht die aus dem ‚Geblüt‘ Israels Stammenden.“ Vgl. auch die Erläuterung von Schlißke 1948, S. 31f.

75 Die zentrale Bedeutung des Psalters für die Entwicklung von Luthers Theologie ist von der Luther-Forschung ausführlich dargelegt worden; deren Wege können hier nicht nachgezeichnet werden. Wichtige Hinweise zu Luthers Beschäftigung mit dem Psalter und zu Luthers Psalmliedern bieten Hahn 1981, S. 245–250; Bach / Galle 1989, S. 81–99; Hofmann 2017, bes. S. 39–41 [mit weiterführender Literatur].

und das Leben nach dem Tode.⁷⁶ Vielmehr sind die Toponyme ‚Zion‘ und ‚Jerusalem‘ in lutherischer Perspektive Metaphern für die junge reformatorische Kirche, für das *Israel von rechter art*, während Babylon, der Ort der Unterdrückung und der Versklavung, zum eingängigen Symbol für die katholische Kirche avanciert.

Dachsteins Lied muss vor dem Hintergrund dieses Deutungsmusters der Reformation gesehen werden, welches seinerseits auf der Aktualisierung und Konkretisierung einer längst etablierten Semantisierung der Erinnerungsorte ‚Babel‘ und ‚Jerusalem‘ beruht. Insbesondere die Parallelisierung des historischen Babylons mit der aus der jeweiligen Sprecherperspektive aktuellen Stadt Rom ist schon biblisch (vgl. 1 Petr 5,13); sie wird dann im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit zum oft bemühten Topos der Papstkritik; eine besonders prägnante Ausprägung erfährt er in Savonarolas Predigt über den Niedergang der Kirche⁷⁷ und in Dantes *Divina Commedia*.⁷⁸ Luther nutzt diesen *locus communis* bereits kurz nach 1518 in seinen Auseinandersetzungen mit Silvester Mazzolini⁷⁹ und entfaltet ihn dann breit in der Reformschrift *De captivitate Babylonica ecclesiae, praeludium* von 1520.⁸⁰

76 Zu Babel und Jerusalem als semantisierte Orte, die in der Kultur des Mittelalters und weit darüber hinaus identifikationsstiftende Funktionen übernehmen, vgl. die Überblicksdarstellungen von Sals / Przybilski 2008; Stolmann 2008; Tomasek 2018. – Als Schlüsseltexte für die lateinisch-mittelalterliche Metaphorisierung dieser beiden Mnemotopoi (Tomasek, S. 40, 45) sind insbesondere zu nennen Augustinus' *De civitate Dei* und die auf Offb 21,1–22,5 und Ps 147,1 beruhende Jerusalem-Allegorese des Cassian aus den *Collationes patrum* (Cassianus: Collationes, Kap. XIII, 8, S. 404–407; Cassianus: Schriften, S. 105–107).

77 Vgl. Savonarola, S. 15–19, bes. S. 18.

78 Vgl. Dante: *La commedia, Inferno XIX*, V. 106–111; *Purgatorio XXXII*, V. 148–160.

79 Vgl. bes. Luther WA Abt. 1, VI, S. 328, Zeile 12, S. 29, Zeile 23 oder Luther WA Abt. 1, VI, S. 347, Zeile 17–26. Vgl. dazu Lindberg 1972. – Lindberg 1972, S. 61, weist zu Recht darauf hin, dass sich mit Luther die Stoßrichtung der mit dem Babylon-Topos verbundenen Romkritik eines Hus oder Wycliff insofern ändert, als Luther nicht nur das moralische Handeln des Papstes und der Kurie angreift, sondern das Haupt der katholischen Kirche auf der Grundlage einer theologisch-dogmatischen Argumentation mit dem Antichristen identifiziert, der sich über Christus erhoben habe.

80 Vgl. die einschlägige Passage in dem Abschnitt über das Bußsakrament (*De Sacramento poenitentiae*), in der Luther die Situation der Reformationsanhänger nicht nur mit der Metapher *Babylonia nostra* („Unser Babylon“), umreißt (Luther: *De captivitate Babylonica ecclesiae*, S. 184 f.), sondern zu diesem Zwecke auch noch den Anfang des Psalms 137 paraphrasiert und auf die aggressiven Schlussverse des Psalms anspielt: *Quid amplius potuit tyrannis ista facere, et non fecit? Vere super flumina Babylonis sedemus et flemus, dum recordamur tui, Zion. In salicibus in medio eius suspendimus organa nostra. Maledicat dominus steriles istas salices fluminum istorum, Amen.* „Was hätte jene Tyrannei [gemeint ist das Handeln der katholischen Kirche; F.-J. H.] noch mehr bewerkstelligen können und hat es nicht vollführt! Wir sitzen wirklich ‚an den Wasserflüssen Babylons und weinen, während wir deiner, Zion, gedenken! Unsere Musikinstrumente hängen wir mitten im Lande in den Weiden auf.‘ Der Herr verfluche die unfruchtbaren Weidenbäume an jenen Wassern! Amen.“ (ebd.)

Zudem wird dieses Mittel der antikurialen Polemik in den von Luther angestoßenen picturalen Symbolsystemen der Reformation weitergeführt, erinnert sei lediglich an den bekannten Bildtyp der mit einer Tiara versehenen *Hure Babylon* (nach Offb 17–18).⁸¹

Die durch eine Vielzahl von Texten und Bildern vorgenommene Codierung des Mnemotopos ‚Babylon‘ als Sinnbild des sündhaften Roms und als Sitz des zum Anti-christen stilisierten Papstes bestimmt dann im 16. Jahrhundert und weit darüber hinaus das protestantische Verständnis des Psalms 137 (und der auf diesen Psalm bezogenen Lieder).

Dies sei an zwei Episoden aus der komplizierten und langanhaltenden Wirkungsgeschichte von Dachsteins Liedbearbeitung des Psalms 137 illustriert. Die erste bezieht sich auf die Rezeption dieses Textes durch Johannes Wannenmacher. Dieser Komponist und Kirchenlieddichter gehörte ab 1513 einem humanistischen Zirkel im schweizerischen Freiburg an, der sich unter dem Einfluss des mit Huldrych Zwingli befreundeten Schultheißen Peter Falk den Ideen der Reformation öffnete. Nach dem Tode Falks machte der Rat der Stadt Freiburg den Anhängern der Reformation den Prozess, in dessen Verlauf Wannenmacher gefangengesetzt, einem peinlichen Verhör unterzogen und u.a. wegen mutmaßlicher Mängel in der Führung des Amtes als Stiftskantor verurteilt wurde. Des Landes verwiesen verbrachte Wannenmacher seine letzten Lebensjahre als Landschreiber in Interlaken.⁸² Dort, an einem Ort, den der Musiker und Komponist als ein von der katholischen Seite erzwungenes Exil empfand, arbeitete er Dachsteins *An wasserflüssen Babylon* zu einer anspruchsvollen, durchkomponierten Motette um, die 1544 in Hans Otts Sammlung *Hundert vnd fünfzehn guter newer Liedlein* veröffentlicht wurde. Gerade mit Blick auf die äußereren Entstehungsumstände wird an diesem Rezepitionszeugnis von Dachsteins Psalmlied dessen rom- und papstkritisches Potential noch einmal sehr deutlich.

Dass das Lied auch zu späteren Zeiten noch als ein Dokument interkonfessioneller Polemik gelesen wurde, zeigt sich an der zweiten Episode, die hier angesprochen werden soll. Sie ist einer Monographie von Eduard Emil Koch entnommen, die ab 1866 in mehreren Auflagen unter dem Titel *Die Kernlieder unserer Kirche im Schmuck ihrer Geschichte*

81 Besonders wirkungsmächtig war der entsprechende Holzschnitt zu Offb 17 aus Luthers „Septembertestament“: Das Neue Testa- || ment || Deützsch [Wittemberg: Melchior Lotther d.J. für Christian Döring und Lukas Cranach d.Ä., 1522]: VD16 B 4318, VD16 B 4319, VD16 B 4349. – Zu dem Exemplar der SBB Berlin (Biblia sacra, fol. 50 = VD16 B 4318) vgl. Abb. 1 sowie
 – https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN774086084&PHYSID=PHYS_0433&DMDID=DMDLOG_0049 (letzter Zugriff: 30. Juli 2025);
 – https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/luther_septembertestament_1522?p=433 (letzter Zugriff: 30. Juli 2025).

Zur Stigmatisierung des Papstes und der gleichzeitigen Sanktifizierung Luthers vgl. u.a. Kemper 1987, S. 156–159.

82 Vgl. Wald 2007.



Abb. 1. [Cranach, Lucas d. Ä.: Die Hure Babylon], in: [Septembertestament.] Das Neue Testament Deutzsch, übers. von Martin Luther, Holzschnitte von Lukas Cranach d. Ä., Wittenberg: Melchior Lotter d. J. mit Lukas Cranach d. Ä. und Christian Döring, 1522 (VD16 B 4318), o. S. [S. 433]; nach dem Exemplar Berlin, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, Abteilung Handschriften und Historische Drucke, Signatur: Biblia sacra fol. 50. URL: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001467E00000000> (letzter Zugriff: 15. Februar 2024).

erschien.⁸³ Das Werk zielte im 19. Jahrhundert auf die historische Selbstvergewisserung des Protestantismus ab, von daher ist es ganz bezeichnend, dass Koch in seiner historischen Würdigung von Dachsteins Psalmlied die auf die Rührung der Affekte abzielende Geschichte des Kürschnermeisters und Meistersingers Martin Herberger einschiebt, der am Ende des 16. Jahrhunderts im polnischen Fraustadt (Wschowa), mithin in einer Phase erneuerter Spannungen zwischen den Katholiken und den Protestant, seine tägliche Arbeit mit dem Absingen von Dachsteins *An wasserflüssen Babylon* begleitet habe. Um die Zeichenhaftigkeit dieser Handlung zu erläutern, fügt Koch dann noch einen Hinweis auf den Sohn des Martin Herberger an. Dieser, der Theologe und Kirchenliederdichter Valerius Herberger, fand, so Koch, „in seinem Predigtamt Gelegenheit, zu erkennen, daß die Wasserflüsse Babylons in Tagen der Gegenreformation reichlich wiederkehrten. – Hieß doch schon die erste Überschrift dieses Lieds ‚Ein Klag und Gelübdpsalm über die Unterdrückung des wahren Gottesdienstes von den gottlosen Tyrannen und ernste Begierde, den wahren Gottesdienst wieder anzurichten‘.“⁸⁴

3.4. Konkurrierende Klangmuster in der Tradition der Psalmdeutung

In formhistorischer Perspektive ist nun die entscheidende Pointe von Luthers Liedschaffen, dass der Reformator für seine Positionierung im interreligiösen und interkonfessionellen Diskurs über die Psalmen eine sprachliche Neufassung der Texte vorlegte und dafür zugleich eine metrisch-musikalische Ausdrucksform verwendete, die innerhalb dieses diskursiven Zusammenhangs unüblich war und die deshalb sein Liedschaffen akustisch von den Darbietungsweisen älterer wie zeitgenössischer Konkurrenten um die Deutungshoheit unterscheidbar machte.

Religiöse und kulturelle Aneignung des Psalters
durch Akte der sprachlichen und literarisch-musikalischen
Transformation

Deutungsmodell	Sprache	metrische Form	musikalische Form
lateinische Kirche	Latein	<i>parallelismus membrorum</i>	Psalmode
Thomas Müntzer	Deutsch	<i>parallelismus membrorum</i>	Psalmode
Martin Luther	Deutsch	akzentrythmische Stropheniieder	Melodiemodelle geistlicher wie weltlicher Monodie des 15. und 16. Jh.s

83 Zitiert wird nach Koch 1876.

84 Koch 1876, S. 527.

Luther ordnet sich damit ein in die Reihe verschiedener Versuche christlicher Interpreten, ihre je spezifische religiöse und kulturelle Aneignung des Psalters durch Akte der sprachlichen und literarisch-musikalischen Transformation anzudeuten: So basiert die allegorisch-typologische Deutung des Psalters durch die westliche Christenheit auf der Übertragung der hebräischen Texte in das Latein der Hieronymus-Bibel, und sie wird dann spätestens seit dem 8. Jahrhundert mit den verschiedenen Formen der lateinischen Psalmode verbunden, die etwas verallgemeinernd und historisch nicht ganz zutreffend unter dem Stichwort ‚Gregorianik‘ firmiert. Die lateinische Psalmode basiert zwar wie der hebräische Psalmengesang darauf, dem nach dem Prinzip des *parallelismus membrorum* gebauten Vers eine Melodie zuzuordnen, welche der ständig wechselnden Anzahl der Silben pro Halbvers genauso gerecht wird wie der charakteristischen, durch Zäsur herausgehobenen Zweiteilung der Zeile; sie setzte sich jedoch mit dem Wechsel in die lateinische Sprache und durch das neue musikalische System der Kirchentonarten deutlich von der jüdisch-hebräischen Gesangspraxis ab. So wie die Welt der lateinischen Kirche ihren Umgang mit den Psalmen auf einer epochalen Übersetzungsleistung gründet und ihre Eigenständigkeit u. a. durch die Entwicklung eines neuen performativen Stils anzeigt, so unterstreicht auch die lutherische Reformation ihre neue Deutung der Psalmen durch die Kombination aus sprachlicher und metrisch-musikalischer Umformung. Der Psalter wird zu einer ‚kleinen biblia‘, die alle Grundideen des evangelischen Glaubens enthält,⁸⁵ und für die Vermittlung dieser neuen Botschaft legt Martin Luther zunächst seine neue Übersetzung des hebräischen Psalters ins Frühneuhochdeutsche vor, die sehr genau auf die sprachlichen und religiösen Bedürfnisse des anvisierten Publikums abzielt, und für die gesungenen Repräsentationen der Psalmen verwendet er dann eine metrisch-musikalische Darbietungsform, die sich nicht mehr an der lateinischen Psalmode orientiert, sondern am Strophenlied des deutschsprachigen Spätmittelalters.

Luthers Umgang mit den Psalmen sichert ihm im Felde divergenter Reformbewegungen des 16. Jahrhunderts ein Alleinstellungsmerkmal, privilegiert doch z. B. Thomas Müntzer die Übernahme der im lateinischen Gottesdienst verwendeten Psalmode, die dann mit einer stark an den Prätexten orientierten Textübertragung ins Deutsche

⁸⁵ Vgl. Vorrede auf den Psalter 1545, Luther WA Abt. 3, Bd. X.1, S. 99: *VND solt der Psalter allein des halben thewr vnd lieb sein, das er von Christus sterben vnd auferstehung, so klerlich verheisset, vnd sein Reich vnd der gantzen Christenheit stand vnd wesen furbildet. Das es wol möcht ein kleine Biblia heissen, darin alles auffs schönest vnd kürtzest, so in der gantzen Biblia stehet, gefasset vnd zu einem feinen Enchiridion oder Handbuch gemacht vnd bereitet ist.* – Zu Luthers Verständnis des Psalters als ‚kleiner biblia‘ vgl. v. a. Kühlmann 2006, bes. S. 44–56; zusammenfassend Hofmann 2017, S. 41f.

unterlegt wurde.⁸⁶ Diese Aneignungsstrategie wirkt auf den ersten Blick pragmatischer, weil sie eine bereits eingeführte liturgische Praxis weiterführt. Ihr war indes wenig Erfolg beschieden, weil diese Praxis nur schlecht als Gemeindegesang realisiert werden kann; außerdem unterscheidet sie sich zu wenig von älteren Versuchen, den lateinischen Psalter mit deutschen Übersetzungen zu unterlegen.⁸⁷

3.5. Pragmatismus und Aemulatio – Luthers bewusster Rückgriff auf das Klangmuster des deutschsprachigen Strophenliedes

Für die Entscheidung Luthers, die Psalmen in das Klanggewand des Strophenliedes zu kleiden, gibt es (neben der spürbaren Konkurrenz zu Müntzer) verschiedene Gründe. Einer von ihnen ist, dass das protestantische Lied als Gemeinschaftsgesang innerhalb wie außerhalb des Gottesdienstes dienen sollte. Dazu sind Strophenlieder in der Art von *Aus tiefer Not* und *An wasserflüssen Babylon* wegen ihrer grundsätzlichen metrisch-musikalischen Eigenschaften sehr gut geeignet. Ein weiterer Grund ist, dass die Strophenstrukturen und Melodiemodelle, auf die sich das Kirchenlied Luthers bezieht, dem intendierten Zielpublikum bestens bekannt gewesen sein dürften.

So stammt die sog. *Luther-Strophe* gar nicht aus der Feder des Reformators, sondern ist (mit und ohne Waisenterzine) bereits vor 1523 außerordentlich breit bezeugt:

- 2. H. des 12. Jhs.: Albrecht von Johansdorf: *Der al der werlde vröide gît* (MF 92,14) [mit Anreimung des letzten Verses an die Stollen];

86 Für Müntzers Bemühungen um eine deutschsprachige Liturgie sind die folgenden drei Publikationen besonders wichtig:

- Deūtzsch kirchē ampt || Vorordnet auffzuheben den hinterlisti ll gen deckel vnter welchem das Liecht || der welt / vorhalte war / welchs yetzt widerūmb || erscheynt mit dysen Lobgesengen / vnd || Götlichen Psalmen / die do er ll bawen die zunemenden || Christēheyt / nach || gottis vnwan || delbarn || willen / zum vntergang || aller prechtigen || geperde der || gotlosen [Eilenburg: Nikolaus Widemar, 1523]: VD16 M 4889. Vgl. TMA, Bd. 1, S. 5–187.
 - Ordnung vnd berechunge des || Teutschen ampts zu Alstadt || durch Tomam Müntzer / seelwarters || ym vorgangen Osteren auffgericht [Eilenburg: Nikolaus Widemar, 1524]: VD16 M 4891. Vgl. TMA, Bd. 1, S. 188–197.
 - Deutsch Euangelisch Messze etwann || durch die Bepstischē pfaffen im latein zu grossem || nachteyl des Christen glaubens vor ein opffer || gehandelt / vnd itzdt vorordent in dieser || ferlichē zeyt zu entdecken den grewel || aller abgötterey durch solche || mißbreuche der Messen || lange zeit getrieben [Allstedt: Thomas Müntzer, 1524]: VD16 M 4890. Vgl. TMA, Bd. 1, S. 198–266.
- 87 Vgl. z.B. das 1477 entstandene deutschsprachige *Psalterium feriatum per annum* in der Handschrift Wien, ÖNB: Cod. 3079, oder das damit eng zusammenhängende deutsche *Antiphonarium officii in festis* nach der Handschrift München, UB: Cod. 2° 152. Beide Corpora sind dankenswerterweise im Bd. 5 der GGM ediert worden.

- um 1200: Reinmar: *Ich tuon mit disen dingen niht* (MF 193,22) [mit Anreimung des letzten Verses an die Stollen];
- um 1230: *Zergangen ist der winder chalt* (Codex Buranus, Nr. 139,7) [mit Anreimung des letzten Verses an die Stollen];
- 1451–1453: *Mein mut ist mir betrübet gar* (Lochamer-Liederbuch, Nr. 1) [mit einem Kornreim im letzten Vers];
- 1451–1453: *Von meiden pin ich dick berawbt* (Lochamer-Liederbuch, Nr. 12) [mit Waisenterzine];
- ca. 1477: *Nuon wellen wir es heben an* (Historische Volkslieder, Nr. 149) [mit Waisenterzine];
- ca. 1478: *Frew dich, alle christenheit* (WKL II, Nr. 963) [mit Anreimung des letzten Verses an die Stollen];
- ca. 1480: *<...> sprack: „dat scal syn* (Rostocker Liederbuch, RL RMB / RL HMK Nr. 11) [mit Waisenterzine];
- ca. 1480: Johann Gösseler: *Ejn zyt hort ich vil guotter mer* (WKL II, Nr. 1017) und *Eyn zijt hoirde ich vil gueder meer* (WKL II, Nr. 1018) [zwei Varianten des Legendenliedes *Von sant Ursulen schifflin*; mit Anreimung des letzten Verses an die Stollen];
- 1505: *Die höchsten freud die ich gewan* (WKL II, Nr. 1285)⁸⁸ [mit Anreimung des letzten Verses an die Stollen].

Die frühesten Beispiele für Texte in dieser Bauweise gehen noch auf den Minnesang zurück (Albrecht von Johansdorf [MF 92,14]; Reinmar [MF 193,22]). Ein Schwerpunkt der lyrischen Produktion in dieser Strophenform zeichnet sich dann für die 2. Hälfte des 15. und den Beginn des 16. Jahrhunderts ab. Liebeslieder (Lochamer-Liederbuch, Nr. 1 und 12) werden auf diese Weise dargeboten, aber auch historisch-politische Stücke (Historische Volkslieder, Nr. 149; RL RMB 11 / RL HMK Nr. 11). Zudem werden in dieser Strophenform einige geistliche Lieder gedichtet (u.a. WKL II, Nr. 963, 1017f., 1285); eines von ihnen (WKL II, Nr. 1285) arbeitet mit der Technik der Kontrafaktur, also der Technik, bereits existierende Melodien mit neuen Texten zu versehen.

Diese Aneignungsstrategie nutzt auch Martin Luther, etwa, wenn er im sog. *Achtliederbuch* empfiehlt, *Aus tiefer Not* auf die Melodie des ab 1478 belegten Osterliedes *Frew dich, alle christenheit* zu singen (WKL II, Nr. 963–976; KdK, Bd. 1, S. 544–551, Nr. 267 und Nr. 267a).⁸⁹ Hinzu kommt, dass Luther mitunter für verschiedene, tönungleiche Lieder eine einzige, wenn auch eigens von ihm eingeführte Melodie nutzte. Diese Art der ‚Selbstkontrafaktur‘ findet sich z.B. im sog. *Malerschen Enchiridion*, wenn dort vorgeschlagen

⁸⁸ Bei diesem Lied handelt es sich um eine geistliche Kontrafaktur zu dem erst ca. 1530 bezeugten anonymen *Lied von der Spinnerin* (Böhme, Nr. 209; Deutscher Liederhort, Nr. 465; Weimarer Liederbuch, S. 531–534 [zit.]): *Dje höhsten freud die ich gewann* (mit Waisenterzine).

⁸⁹ Vgl. Luther GLK, S. 57.

wird, den Text von *Aus tiefer Not* auf die Melodie von *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* (Luther GLK, Nr. 8) zu singen (Melodie Luther GLK, Nr. 11 C = Luther GLK, Nr. 8 B).

Luthers Mehrfachverwendung fremder und eigener Melodien ist wenigstens zu einem Teil durch das Bedürfnis motiviert, in Zeiten heftiger konfessioneller Debatten schnell ein Corpus von Liedern bereitzustellen, welches die zentralen Aussagen der Reformation in prägnanter und singbarer Weise zu Gehör bringen sollte – im Gottesdienst wie in der persönlichen Frömmigkeitspraxis. Zugleich ist aber auch nicht zu übersehen, dass Luthers Übernahme von geistlichen und (wenigen) weltlichen Liedtönen und Melodien⁹⁰ mit dem Anspruch auf eine inhaltliche Überbietung des Vorbildes (*aemulatio*) einhergeht. Signifikant sind in diesem Zusammenhang z.B. die Vorreden Luthers zum Wittenberger Gesangbuch von 1524 oder zur Sammlung der Begräbnislieder von 1542, in denen die Liebeslieder im Rückgriff auf die eingeführte Topik geistlicher Paränese als *bul lieder* und als *fleyschliche gesenge*⁹¹ diskreditiert werden und die älteren religiösen Lieder als *vnchristlich* und *vngereimpt*.⁹²

3.6. Fazit

Die Verbindung aus reformatorischer Psalmdeutung und akzentrhythmisch organisierten Strophenformen war, wie ich nochmals betonen möchte, in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ohne jedes Vorbild,⁹³ und zur historischen Würdigung Luthers trägt u.a. die Einsicht bei, dass sein Ansatz, mit der Hilfe der Koppelung von Form und Inhalt

90 Einen guten Eindruck von den verwendeten Quellen gibt der Anhang mit „Vorlagen und Parallelen“ in Hahns Edition der Lieder Luthers (Luther DGL, S. 70–83). In Hahn 1981 wird systematisch unterschieden in die „Bearbeitung deutscher Lieder des Mittelalters“ (S. 174–245), die „Versifizierung biblischer Stücke“ (S. 246–288), insbesondere der Psalmen, die hier im Zentrum des Interesses stehen, sowie die „Übersetzung lateinischer Gesänge“ (S. 289–300).

91 Vgl. hierzu Luthers Vorrede zum *Wittenberger Gesangbuch* von 1524, ein Auszug bei: Luther DGL, S. 56f., und zwar besonders die Aussage über die Funktion der geistlichen Musik in der Erziehung Jugendlicher: *Vnd sind [die geistlichen Lieder; F.-J.H.] dazu auch ynn vier stymme bracht / nicht aus anderer vrsach / deñ das ich gerne wollte / die iugent / die doch sonst soll vnd mus ynn der Musica vnd andern rechten künsten erzogen werden / etwas hette / da mit sie der bul lieder vnd fleyschlichen gesenge los worde / vnd an derselben stat / etwas heylsames lernete / vnd also das guete mit lust / wie den iungen gepürft / eyngienge* (S. 56).

92 Vgl. hierzu Luthers Vorrede zur Sammlung der Begräbnislieder von 1542, ein Auszug bei: Luther DGL, S. 59–61, bes. S. 60 in Bezug auf die (mit lateinischen Texten unterlegte) Musik der katholischen Kirche: *Der Gesang vnd die Noten sind köstlich / Schade were es / das sie solten vntergehen / Aber vnchristlich vnd vngereimpt sind die Text oder wort / die solten vntergehen*. Das Adjektiv *vngereimpt* bezieht sich vermutlich sowohl auf den mutmaßlich schlechten metrischen Bau der Verse als auch auf die unterstellte geringe inhaltliche Qualität.

93 Bei den von Hofmann 2017, S. 38, als Vorläufer in Erwägung gezogenen Texten (WKL II, Nr. 22 und WKL III, Nr. 54 [*recte: 45*]) handelt es sich lediglich um gereimte Psalmenbearbeitungen, deren

seine Stellung in einem interkonfessionellen Diskurs akustisch zu markieren und im bewussten Rückgriff auf bekannte Strophenmuster performativ zu festigen, nicht nur originell war, sondern zudem äußerst erfolgreich. In diese Wirkungsgeschichte eines neuen Liedgenres reihen sich auch Dachsteins Retextualisierungen der Psalmen ein. Sie nehmen sowohl bei der Vertonung von Luthers *Aus tiefer Not* als auch bei der Übernahme und der formalen Erweiterung der *Luther-Strophe* ostentativ Bezug auf das deutungsgebende Vorbild des Reformators und sind zudem sowohl in der Wahl der Prätexe als auch in der Entscheidung, auf Deutsch zu dichten, als Weiterführung, Bestätigung und Ausfaltung des von Luther initiierten diskursiven und literarisch-musikalischen Feldes zu verstehen. Anders als in den Psalmliedern Luthers finden sich in *An wasserflüssen Babylon* keine programmatischen Aussagen zu Kerngedanken des Protestantismus; bei dem Text handelt es sich vielmehr um eine mehr oder minder eng am Prätex orientierte Paraphrase, die lediglich an die Form des Textes und der Melodie angepasst worden ist. Gleichwohl fügt sich Dachsteins Psalmlied nicht zuletzt wegen seiner Klangform bestens in die Bemühungen Luthers ein, mit der Hilfe eines akustischen Diskursmarkers eine Deutungshoheit über die Auslegung der jüdisch-christlichen Psalmtradition zu beanspruchen.⁹⁴

Sangbarkeit nicht gesichert ist; außerdem bleiben beide Stücke singulär und bilden keine lyrische Tradition aus. Zu WKL II, Nr. 22 und WKL III, Nr. 45 vgl. zusammenfassend Bach/Galle 1989, S. 69–77.

- 94 Bei der Beschäftigung mit Dachsteins Psalmlied durfte ich auf vielfältige Unterstützung zurückgreifen. Ein wichtiger Impuls für die Überlegung, die Strophenform von *An wasserflüssen Babylon* als Diskursmarker zu verstehen, ging von den Untersuchungen aus, die Diana Matut zur Rezeption deutschsprachiger Lyrik im *Oxford-Frankfurter Liederbuch* vorgelegt hat. Elke Brüggen, Anne Gessing und Friederike Münch haben den Text kritisch durchgesehen, Hartmut Möller stand mir mit Rat und Tat bei der Analyse von Melodiestrukturen bei, Martin Rösel diskutierte mit mir im Rahmen eines gemeinschaftlichen Seminars ausführlich über Luthers Liedkunst und dessen Auseinandersetzung mit dem hebräischen und lateinischen Psalter. Den Notensatz fertigte in gewohnt sorgfältiger Weise Martin Schröder an. Die Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek und die Staatsbibliothek zu Berlin stellten bereitwillig Digitalisate zur Verfügung und erteilten großzügig Reproduktionsgenehmigungen. Das Ensemble *simkhat hanefesh* und der Tonmeister Frank Neis steuerten eine eng am Notentext orientierte Einspielung des Liedes bei; der SFB 1391 *Andere Ästhetik* hat diesen Versuch, die Klangstruktur von *An wasserflüssen Babylon* auf angemessene Weise hörbar zu machen, auf großzügige Weise finanziell unterstützt. Ihnen allen gilt mein herzlicher Dank!

Literaturverzeichnis

Primärtexte, Melodien, Tonträger

ALB = Altdeutsches Liederbuch. Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12. bis zum 17. Jahrhundert, gesammelt und erläutert von Franz Magnus Böhme, Leipzig 1877.

Augustinus: *De civitate Dei* = *Sancti Aurelii Augustini episcopi de civitate dei libri XXII*, hg. von Bernhard Dombart und Alfons Kalb, 5. Aufl., Stuttgart / Leipzig 1981 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).

Bach: *Weimarer Orgeltabulatur* = Bach, Johann Sebastian: *Weimarer Orgeltabulatur. Die frühesten Notenhandschriften Johann Sebastian Bachs sowie Abschriften seines Schülers Johann Martin Schubart, mit Werken von Dietrich Buxtehude, Johann Adam Reinken und Johann Pachelbel*, hg. von Michael Maul und Peter Wollny, Kassel 2008 (Documenta musicologica II, 39).

Biblia / das ist / die || gantze Heilige Sch= || rifft Deudsche. || Mart. Luth. || Wittenberg: Hans Lufft 1534. Verwendetes Exemplar: Berlin, SBB: 4" Bu 9401 (VD16 B 2694). URL: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001E83F00000000> (letzter Zugriff: 15. Februar 2024).

Cassianus: *Collationes* = Cassianus: *Collationes XXIII*, hg. von Michael Petschenig, Wien 1886, 2. überarbeitete Aufl. durch Gottfried Kreuz, Wien 2004 (Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum 13).

Cassianus: *Schriften* = Sämmtliche Schriften des ehrwürdigen Johannes Cassianus, aus dem Urtexte übers. von Antonius Abt, Bd. 1, Kempten 1879 (Bibliothek der Kirchenväter 59).

Codex Buranus = *Carmina Burana*. Texte und Übersetzungen. Mit den Miniaturen aus der Handschrift und einem Aufsatz von Peter und Dorothee Diemer, hg. von Benedikt Konrad Vollmann, Frankfurt a.M. 1987 (Bibliothek des Mittelalters 13).

Dachstein: *An wasserflüssen Babylon* = Dachstein, Wolfgang: [An wasserflüssen Babylon.] Der. cxxxvij. Psalm. Super flumina Babylonis, in: [Straßburger Kirchenübung.] Psalmē gebett vnd Kirchen uebūg wie sie zü Straßburg gehalten werden, Straßburg: Wolfgang Köpfel, 1526 (VD16 P 5178), fol. 416v–417v; nach dem Exemplar Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Signatur: 8 TH POLEM 514/51 (7) RARA). URL: <http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN184496521X> (letzter Zugriff: 15. Februar 2024).

Dante: *La commedia* = Dante Alighieri: *La commedia. Die göttliche Komödie*. Italienisch / Deutsch, in Prosa übers. und kommentiert von Hartmut Köhler, 3 Bde., Stuttgart 2010–2012 (Reclam Bibliothek).

Deutscher Liederhort = Deutscher Liederhort. Auswahl der vorzüglicheren deutschen Volkslieder, nach Wort und Weise aus der Vorzeit und Gegenwart, gesammelt und erläutert von Ludwig Erk, nach Erk's handschriftlichem Nachlasse und auf Grund eigener Sammlung neu bearbeitet und fortgesetzt von Franz M. Böhme, dritte Nachdruckausgabe der Ausgabe Leipzig 1893, Hildesheim u.a. 1988.

DKL Abt. III. Bd. 1, Teil 2 = Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien, Abt. III: Die Melodien aus gedruckten Quellen bis 1680, hg. von der Gesellschaft zur wissenschaftlichen Edition des deutschen Kirchenlieds, Bd. 1, Teil 2: Notenband, Kassel / Basel 1996; Textband, Kassel / Basel 1997.

DKL Abt. III. Bd. 1, Teil 3 = Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien, Abt. III: Die Melodien aus gedruckten Quellen bis 1680, hg. von der Gesellschaft zur wissenschaftlichen Edition des deutschen Kirchenlieds, Bd. 1, Teil 3: Notenband, Kassel / Basel 1998; Textband, Kassel / Basel 1998.

DKL Abt. III. Bd. 3 = Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien, Abt. III: Die Melodien aus gedruckten Quellen bis 1680, hg. von der Gesellschaft zur wissenschaftlichen Edition des deutschen Kirchenlieds, Bd. 3: Notenband, Kassel / Basel 2005; Textband, Kassel / Basel 2005.

- EG = Evangelisches Gesangbuch. Stammausgabe der Evangelischen Kirche in Deutschland, Stuttgart 1993.
- Gerhardt: Geistliche Lieder = Paulus Gerhardts geistliche Lieder. Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Johann Friedrich Bachmann, Berlin 1866.
- Gerhardt: Lieder = Leben und Lieder von Paulus Gerhardt, hg. von E[manuel] C[hristian] G[ottlob] Langbecker, Berlin 1841 [unveränderter Nachdruck Berlin / Boston 2022].
- GGM = Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien, Abt. II: Geistliche Gesänge des deutschen Mittelalters. Melodien und Texte handschriftlicher Überlieferung bis um 1530, hg. von Max Lütolf et al., 8 Bde., Kassel u. a. 2003–2019.
- Hemmel: Psalter = Hemmel, Sigmund: Der gantz Psalter Davids für vier Stimmen, hg. von Hanns-Christian Hofius, 5 Bde., Ammerbuch 2014–2016.
- Historische Volkslieder = Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert, hg. von Rochus von Liliencron, 4 Bde., Nachtrag enthaltend die Töne und das alphabetische Verzeichniß, Leipzig 1865–1869 [unveränderter Nachdruck Hildesheim 1966].
- KdK = Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen von den früheren Zeiten, hg. von Wilhelm Bäumker, 4 Bde., Freiburg i.Br. 1886–1911.
- Liederbuch 16. Jh. = Liederbuch aus dem sechzehnten Jahrhundert, hg. von Karl Goedeke und Julius Tittmann, Leipzig 1867 (Deutsche Dichter des sechzehnten Jahrhunderts 1).
- Lochamer-Liederbuch = Das Lochamer-Liederbuch. Einführung und Bearbeitung der Melodien von Walter Salmen, Einleitung und Bearbeitung der Texte von Christoph Petzsch, Wiesbaden 1972 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, N.F., Sonderband 2).
- Luther: De captivitate Babylonica ecclesiae = Luther, Martin: De captivitate Babylonica ecclesiae. Von der babylonischen Gefangenschaft der Kirche. Lateinisch/Deutsch, hg. und übersetzt von Hans-Hermann Tiemann, Stuttgart 2016 (Reclams Universal-Bibliothek 18616).
- Luther DGL = Luther, Martin: Die deutschen geistlichen Lieder, hg. von Gerhard Hahn, Tübingen 1967 (Neudrucke deutscher Literaturwerke, N.F. 20).
- Luther GLK = Luthers geistliche Lieder und Kirchengesänge. Vollständige Neuedition in Ergänzung zu Bd. 35 der Weimarer Ausgabe, bearbeitet von Markus Jenny, Köln / Wien 1985 (Archiv zur Weimarer Ausgabe der Werke Martin Luthers. Texte und Untersuchungen 4).
- Luther WA Abt. 1 = D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe, Abt. 1: Schriften, 73 Bde., hg. von der Kommission zur Herausgabe der Werke Martin Luthers, ab Bd. 64 hg. im Auftrag der Heidelberg Akademie der Wissenschaften, Weimar 1883–2009.
- Luther WA Abt. 3 = D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe, Abt. 3: Die Deutsche Bibel, 12 Bde., Weimar 1906–1961.
- MdevK = Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, aus den Quellen geschöpft und mitgeteilt von Johannes Zahn, 6 Bde., Gütersloh 1889–1893 [unveränderter Nachdruck Hildesheim 1963].
- MF = Des Minnesangs Frühling, unter Benutzung der Ausgaben von Karl Lachmann und Moriz Haupt, Friedrich Vogt und Carl von Kraus hg. von Hugo Moser und Helmut Tervooren, Bd. 1: Texte, 38. Aufl., Stuttgart 1988, Bd. 2: Editionsprinzipien. Melodien, Handschriften, Erläuterungen, 36. Aufl., Stuttgart 1977.
- NDGG = Neue Deudsche Geistliche Gesenge. Für die gemeinen Schulen gedrückt zu Wittemberg / durch Georgen Rhau 1544, hg. von Johannes Wolf, Leipzig 1908 (Denkmäler deutscher Tonkunst 34).
- Ott: Liedersammlung = Ein Hundert Fünfzehn weltliche u. einige geistliche Lieder mit deutschem lateinischem französischem und italienischen Text zu vier fünf und sechs Stimmen gesetzt von den bedeutendsten Meistern des XV. und XVI. Jahrhunderts [...] gesammelt und im Jahre 1544 zu Nürnberg in vier Stimmbüchern herausgegeben von Johann Ott. Neue Ausgabe in Partitur mit

- einem beigefügten Klavierauszuge, hg. von Robert Eitner, Ludwig Erk und Otto Kade, 4 Bde., Berlin 1873–1876 (Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke 1–4).
- Matut = Matut, Diana: Dichtung und Musik im frühneuzeitlichen Aschkenas. Ms. opp. add. 4° 136 der Bodleian Library, Oxford (das so genannte Wallich-Manuskript) und Ms. hebr. oct. 219 der Stadt- und Universitätsbibliothek, Frankfurt a.M., Bd. 1: Edition; Bd. 2: Kommentar, Leiden/Boston, MA 2011 (Studies in Jewish History and Culture 29).
- Pachelbel: Orgelkompositionen = Orgelkompositionen von Johann Pachelbel (1653–1706) nebst beigefügten Stücken von W.H. Pachelbel (1686–1764), eingeleitet und hg. von Max Seiffert, Leipzig 1903 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern 4.1).
- Reincken: Orgelwerke = Reincken, Johann Adam: Sämtliche Orgelwerke, hg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden 1974.
- RL HMK = Das Rostocker Liederbuch, historisch-kritische Neuedition der Texte und Melodien, Übersetzung und Kommentar. Mit Beiträgen von Andreas Bieberstedt, Doreen Brandt und Anne Gessing, unter Mitarbeit von Annika Bostelmann, Hellmut Braun und Martin Schröder hg. von Franz-Josef Holznagel, Hartmut Möller und Udo Kühne, 2 Bde., Basel [erscheint 2025].
- RL RMB = Das Rostocker Liederbuch nach den Fragmenten der Handschrift neu hg. von Friedrich Ranke und J.M. Müller-Blattau, Halle a.d. Saale 1927 (Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft. Geisteswissenschaftliche Klasse, 4. Jahr, Heft 5) [unveränderter Nachdruck mit Farbfaksimile unter dem Titel: Rostocker Liederbuch. Niederdeutsche Handschrift des 15. Jahrhunderts aus dem Bestand der Universitätsbibliothek Rostock. Das Rostocker Liederbuch nach den Fragmenten der Handschrift neu hg. von F. Ranke und J. M. Müller-Blattau (1917), Leipzig 1987, zugleich: Kassel u.a. 1987 (Documenta musicologica, 2. Reihe: Handschriften-Faksimiles 17)].
- Savonarola = Girolamo Savonarola: O Florenz! O Rom! O Italien! Predigten, Schriften, Briefe, aus dem Lateinischen und Italienischen übersetzt und mit einem Nachwort von Jacques Laager, Zürich 2002.
- Schein: Werke = Schein, Johann Hermann: Sämtliche Werke, hg. von Arthur Prüfer, 7 Bde., Leipzig 1901–1914.
- simkhat hanefesh* = *simkhat hanefesh. joy of the soul. Early Yiddish Music*, Halle 2017. CD mit Einspielungen von Stücken aus dem *Oxford-Frankfurter Liederbuch*.
- TMA = Thomas-Müntzer-Ausgabe. Kritische Gesamtausgabe im Auftrag der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig hg. von Helmar Junghans und Armin Kohnle, 3 Bde., Leipzig 2004–2017 (Quellen und Forschungen zur sächsischen Geschichte 25).
- Tunder: Gesangswerke = Franz Tunders Gesangswerke. Solokantaten und Chorwerke mit Instrumentalbegleitung, mit Vorwort und kritischen Bemerkungen herausgegeben von Max Seiffert, in Neuauflage hg. und kritisch revidiert von Hans Joachim Moser, Wiesbaden 1957 (Denkmäler deutscher Tonkunst, Folge 1, Bd. 3.).
- Weimarer Liederbuch = Das Weimarer Liederbuch. Schätzbare Sammlung alter Volkslieder, hg. von Konrad Kratzsch, Leipzig 1976.
- 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., Leipzig 1864–1877.

Sekundärliteratur

- Auhagen 2008 = Auhagen, Wolfgang: Rhythmus und Timing, in: Herbert Bruhn/Reinhard Kopiez/Andreas C. Lehmann (Hgg.): *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, Reinbek bei Hamburg 2008 (rowohlt's enzyklopädie 55661), S. 437–457.
- Bach/Galle 1989 = Bach, Inka/Galle, Helmut: *Deutsche Psalmendichtung vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, Berlin/New York 1989 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker, N.F. 95).
- Baddeley 2012 = Baddeley, Alan: *Working Memory. Theories, Models, and Controversies*, in: *Annual Review of Psychology* 63 (2012), S. 1–29.
- Bandur 1998 = Bandur, Markus: *Melodia / Melodie*, in: Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 27. Lieferung, Stuttgart 1998 (38 S.; o.P.).
- Barton/Nöcker 2015 = Barton, Ulrich/Nöcker, Rebekka: *Performativität*, in: Christiane Ackermann/Michael Egerding (Hgg.): *Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik. Ein Handbuch*, Berlin/Boston 2015, S. 407–452.
- Bauschke 1999 = Bauschke, Ricarda: *Die „Reinmar-Lieder“ Walther von der Vogelweide. Literarische Kommunikation als Form der Selbstinszenierung*, Heidelberg 1999 (Germanisch-romanische Monatsschrift. Beiheft 15).
- Bennewitz/Layher 2013 = Bennewitz, Ingrid/Layher, William (Hgg.): *Der âventiuren dôn. Klang, Hören und Hörgemeinschaften in der deutschen Literatur des Mittelalters*, Wiesbaden 2013 (Imagines Mediæ Aevi 31).
- Beyschlag 1969 = Beyschlag, Siegfried: *Altdeutsche Verskunst in Grundzügen*. 6., neu bearbeitete Auflage der „Metrik der mittelhochdeutschen Blütezeit in Grundzügen“, Nürnberg 1969.
- Bower/Bolton 1969 = Bower, Gordon H./Bolton, Laura S.: *Why Are Rhymes Easy to Learn?* In: *Journal of Experimental Psychology* 82 (1969), S. 453–461.
- Braun 2013 = Braun, Manuel: *Aufmerksamkeitsverschiebung. Zum Minnesang des 13. Jahrhunderts als Form- und Klangkunst*, in: Susanne Köble/Eckart Conrad Lutz/Klaus Ridder (Hgg.): *Transformationen der Lyrik im 13. Jahrhundert*. Wildbader Kolloquium 2008, Berlin 2013 (Wolfram-Studien 21), S. 203–230.
- Brunner 2013 = Brunner, Horst: *Formgeschichte der Sangspruchdichtung des 12. bis 15. Jahrhunderts*, Wiesbaden 2013 (Imagines Mediæ Aevi 34).
- Bücher 1919 = Bücher, Karl: *Arbeit und Rhythmus*, 5. Aufl., Leipzig 1919.
- Cramer 1998 = Cramer, Thomas: *Waz hilfet âne sinne kunst. Lyrik im 13. Jahrhundert. Studien zu ihrer Ästhetik*, Berlin 1998 (Philologische Studien und Quellen 148).
- Dahlhaus/Hüschen 1997 = Dahlhaus, Carl/Hüschen, Heinrich: *Melodie*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Begründet von Friedrich Blume, hg. von Ludwig Finscher, 2. neubearb. Aufl., 26 Bände in zwei Teilen, Sachteil in 9 Bde., Personenteil in 17 Bde., mit einem Register zum Sachteil und einem Register zum Personenteil, Kassel u.a. 1994–2008, Sachteil, Bd. 6 (1997), Sp. 35–67.
- DWB = Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*, 16 Bde. (in 32 Bänden), Leipzig 1854–1960, Quellenverzeichnis, Leipzig 1971 [unveränderter Neudruck (mit Quellenverzeichnis), 33 Bde., München 1984 (dtv 5945)].
- Fleischer 2003 = Fleischer, Michael: *Poetische Funktion*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, hg. von Klaus Weimar, Harald Fricke und Jan-Dirk Müller, 3 Bde., Berlin/New York 1997–2003, Bd. 3 (2003), S. 105f.
- Föllmi 2001 = Föllmi, Beat A.: *Dachstein, Wolfgang*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Begründet von Friedrich Blume, hg. von Ludwig Finscher,

2. neubearb. Aufl., 26 Bände in zwei Teilen, Sachteil in 9 Bde., Personenteil in 17 Bde., mit einem Register zum Sachteil und einem Register zum Personenteil, Kassel u.a. 1994–2008, Personenteil, Bd. 5 (2001), Sp. 243f.
- Frank 1993 = Frank, Horst Joachim: Handbuch der deutschen Strophenformen, 2. Aufl., Tübingen 1993 (UTB 1732).
- Gallé 2013 = Gallé, Volker (Hg.): Ein neues Lied wir heben an. Die Lieder Martin Luthers und die dichterisch-musikalische Wirkung der Reformation, Worms 2013.
- Geck 2017 = Geck, Martin: Luthers Lieder – Leuchttürme der Reformation, Hildesheim / Zürich 2017.
- Gess / Honold 2017 = Gess, Nicola / Honold, Alexander (Hgg.): Handbuch Literatur & Musik, Berlin / Boston 2017 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 2).
- Glanzer 1977 = Glanzer, Murray: Storage Mechanisms in Recall, in: Gordon Bower (Hg.): Human Memory. Basic Processes, New York u.a. 1977, S. 125–189.
- Haferland 2004 = Haferland, Harald: Mündlichkeit, Gedächtnis und Medialität. Heldendichtung im deutschen Mittelalter, Göttingen 2004.
- Hahn 1981 = Hahn, Gerhard: Evangelium als literarische Anweisung. Zu Luthers Stellung in der Geschichte des deutschen kirchlichen Liedes, München / Zürich 1981 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 73).
- Hausmann 2004 = Hausmann, Albrecht: Die *vröide* und ihre Zeit. Zur performativen Funktion der Inszenierung von Gegenwart im hohen Minnesang, in: Albrecht Hausmann (Hg.): Text und Handeln. Zum kommunikativen Ort von Minnesang und antiker Lyrik, Heidelberg 2004 (Beihefte zum Euphorion 46), S. 165–184.
- Heusler 1925 / 1929 = Heusler, Andreas: Deutsche Versgeschichte. Mit Einschluß des altenglischen und altnordischen Stabreimverses, 3 Bde., Berlin / Leipzig 1925–1929 (Grundriß der germanischen Philologie 8).
- Hoffmann 1967 = Hoffmann, Werner: Altdeutsche Metrik, Stuttgart 1967 (Sammlung Metzler 64)
- Hofmann 2017 = Hofmann, Andrea: Psalmenrezeption in reformatorischem Liedgut. Entstehung, Gestalt und konfessionelle Eigenarten des Psalmliedes, 1523–1650 (Arbeiten zur Kirchen- und Theologiegeschichte 45), 2. korrigierte Auflage, Berlin 2017.
- Holznagel 2005 = Holznagel, Franz-Josef: *habe ime wîs und wort mit mir gemeine ...* Retextualisierungen in der deutschsprachigen Lyrik des Mittelalters. Eine Skizze, in: Joachim Bumke / Ursula Peters (Hgg.): Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur, Berlin 2005 (Zeitschrift für deutsche Philologie. Sonderheft zum Band 124), S. 47–81.
- Holznagel 2013 = Holznagel, Franz-Josef: Geschichte der deutschen Lyrik, Bd. 1: Mittelalter, Stuttgart 2013 (Reclams Universal-Bibliothek 18888).
- Jakobson 1979 = Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik, in: Roman Jakobson: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971, hg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert, Frankfurt a.M. 1979 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 262), S. 83–121.
- Janota 1968 = Janota, Johannes: Studien zu Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter, München 1968 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 23).
- Kemper 1987 = Kemper, Hans-Georg: Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit, Bd. 1, Tübingen 1987.
- Knörrich 2005 = Knörrich, Otto: Lexikon lyrischer Formen, 2. überarb. Aufl., Stuttgart 2005 (Kröners Taschenausgabe 479).
- Köbele 2003 = Köbele, Susanne: Frauenlobs Lieder. Parameter einer literarhistorischen Standortbestimmung, Tübingen, Basel 2003 (Bibliotheca Germanica 43).
- Köbele 2013 = Köbele, Susanne: Rhetorik und Erotik. Minnesang als „süßer Klang“, in: Poetica 45 (2013), S. 299–331.

- Koch 1876 = Koch, Eduard Emil: *Die Kernlieder unserer Kirche im Schmuck ihrer Geschichte*, begründet in 1. und 2. Aufl. von Eduard Emil Koch, umgearbeitet und vermehrt in 3. Aufl. von Richard Lauxmann, Stuttgart 1876 (Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs der christlichen, insbesondere der deutschen evangelischen Kirche 8, zweiter Haupttheil: Die Lieder und Weisen).
- Kragl 2011 = Kragl, Florian: *wort unde wîse*. Formen des sangbaren Verses in der deutschen Literatur des Mittelalters, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 52 (2011), S. 31–80.
- Kühlmann et al. 2006 = Kühlmann, Wilhelm/Telle, Joachim/Vollhardt, Friedrich/Wiegand, Hermann (Hgg.): *Vom Humanismus zur Spätaufklärung. Ästhetische und kulturgeschichtliche Dimensionen der frühneuzeitlichen Lyrik und Verspublizistik in Deutschland*, Tübingen 2006.
- Kuhn 1967 = Kuhn, Hugo: *Minnesangs Wende*, 2. verm. Aufl., Tübingen 1967 (Hermaea, N.F. 1).
- Lindberg 1972 = Lindberg, Carter: *Prierias and his Significance for Luther's Development*, in: *The Sixteenth Century Journal* 3 (1972), S. 45–64.
- März 1999 = März, Christoph: Metrik, eine Wissenschaft zwischen Zählen und Schwärmen? Überlegungen zu einer Semantik der Formen mittelhochdeutscher gebundener Rede, in: Jan-Dirk Müller/Horst Wenzel (Hgg.): *Mittelalter. Neue Wege durch einen alten Kontinent*, Stuttgart/Leipzig 1999, S. 317–332.
- Meumann 1894 = Meumann, Ernst: Untersuchungen zur Aesthetik und Psychologie des Rhythmus, in: *Philosophische Studien* 10 (1894), S. 249–323 und 393–430.
- Miller/Galanter/Pribam 1973 = Miller, Georg A./Galanter, Eugene/Pribam, Karl H: Strategien des Handelns. Pläne und Strukturen des Verhaltens, mit einer Einführung von Hans Aebli, Stuttgart 1973 (Konzepte der Humanwissenschaften).
- Miller 1956 = Miller, Georg A.: *The Magical Number Seven, Plus or Minus Two: Some Limits on Our Capacity for Processing Information*, in: *Psychological Review* 63 (1956), S. 81–97.
- MLL = Metzler Literatur Lexikon. Stichwörter zur Weltliteratur, hg. von Günther Schweikle und Irmgard Schweikle, Stuttgart 1984.
- Müller/Schumann = Müller, G.E./Schumann, F.: Experimentelle Beiträge zur Untersuchung des Gedächtnisses, in: *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane* 6 (1894), S. 81–190, 257–339.
- Obermaier 1995 = Obermaier, Sabine: Von Nachtigallen und Handwerkern. „Dichtung über Dichtung“ in *Minnesang und Sangspruchdichtung*, Tübingen 1995 (Hermaea, N.F. 75).
- Oettinger Wagner 2001 = Oettinger Wagner, Rebecca: *Music as Propaganda in the German Reformation*, Aldershot u.a. 2001 (St Andrews Studies in Reformation History).
- Paul/Glier 1961 = Paul, Otto/Glier, Ingeborg: *Deutsche Metrik*, 4. Aufl., München 1961.
- Perreault/Fitch 2004 = Perreault, Jean M./Fitch, Donna K. (Hgg.): *The Thematic Catalogue of the Musical Works of Johann Pachelbel*, Lanham, MD 2004.
- Petzsch 1982/1983 = Petzsch, Christoph: *Wach auff mein hort und Ain tunkle farb*, in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft* 2 (1982/1983), S. 243–265.
- Pilkington 2000 = Pilkington, Adrian: *Poetic Effects. A Relevance Theory Perspective*, Amsterdam/Philadelphia 2000 (Pragmatics & Beyond. New Series 75).
- Pohl 1921 = Pohl, Gerhard: *Der Strophenbau im deutschen Volkslied*, Berlin 1921 (Palaestra 136).
- Poschmann 2016 = Poschmann, Marion: *Mondbetrachtung in mondloser Nacht. Über Dichtung*, Berlin 2016 (suhrkamp taschenbuch 4666).
- Pretzel 1979 = Pretzel, Ulrich: *Deutsche Verskunst*, in: Stammle, Wolfgang (Hg.): *Deutsche Philologie im Aufriß*, Bd. 3, 2., unveränderter Nachdruck der 2. Aufl., Berlin 1979, Sp. 2357–2546.
- Rödding 2015 = Rödding, Gerhard: *Ein neues Lied wir heben an. Martin Luthers Lieder und ihre Bedeutung für die Kirchenmusik*, Neukirchen-Vluyn 2015.
- Rubin 1995 = Rubin, David C.: *Memory in Oral Traditions. The Cognitive Psychology of Epic, Ballads, and Counting-Out Rhymes*, New York/Oxford 1995.

- Sals/Przybilski 2008 = Sals, Ulrike/Przybilski, Martin: Babylon – Die ewige Stadt, in: Ulrich Müller / Werner Wunderlich (Hgg.): Burgen, Länder, Orte, Konstanz 2008, S. 75–89.
- Schilling 2017 = Schilling, Johannes: Musik, in: Albrecht Beutel (Hg.): Luther Handbuch, 3. Aufl., Tübingen 2017, S. 276–283.
- Schlißke 1948 = Schlißke, Otto: Handbuch der Lutherlieder, Göttingen 1948.
- Sommer 1964 = Sommer, Ernst: Die Metrik in Luthers Liedern, in: Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 9 (1964), S. 29–81.
- Stock 2004 = Stock, Markus: Das volle Wort – Sprachklang im späteren Minnesang. Gottfried von Neifen, *Wir sulin aber schône enpfahen* (KLD Lied 3), in: Albrecht Hausmann (Hg.): Text und Handeln. Zum kommunikativen Ort von Minnesang und antiker Lyrik, Heidelberg 2004 (Beihefte zum Euphorion 46), S. 185–202.
- Stock 2012 = Stock, Markus: Autorität und Intensität. Normierung und volles Wort bei Gottfried von Neifen und Rudolf von Ems, in: Elke Brüggen/Franz-Josef Holznagel/Sebastian Coxon/Almut Suerbaum (Hgg.): Text und Normativität im deutschen Mittelalter. XX. Anglo-German Colloquium, Berlin / New York 2012, S. 385–400.
- Stock 2016 = Stock, Markus: Triôs, triên, trisô. Klangspiele bei Wernher von Teufen und Gottfried von Neifen, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 138 (2016), S. 365–389.
- Stoltmann 2008 = Stoltmann, Dagmar: Jerusalem. Auf die Erde geholter Himmel? In: Ulrich Müller / Werner Wunderlich (Hgg.): Burgen, Länder, Orte, Konstanz 2008, S. 373–388.
- SWV = Schütz-Werke-Verzeichnis (SWV). Kleine Ausgabe, im Auftrag der Neuen Heinrich-Schütz-Gesellschaft hg. von Werner Bittinger, Kassel 1960.
- Tomasek 2018 = Tomasek, Tomas: Babylon, Jerusalem, in: Tilo Renz/Monika Hanuska/Mathias Herweg (Hgg.): Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters. Ein Handbuch, Berlin / Boston 2018, S. 40–63.
- Veit 1986 = Veit, Patrice: Das Kirchenlied in der Reformation Martin Luthers. Eine thematische und semantische Untersuchung, Stuttgart 1986 (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz / Institut für Europäische Geschichte 120).
- Velten 2002 = Velten, Hans Rudolf: Performativität. Ältere deutsche Literatur, in: Claudia Benthien/Hans Rudolf Velten (Hgg.): Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte, Reinbek bei Hamburg 2002 (rowohlt's enzyklopädie 55643), S. 217–242.
- Velten 2009 = Velten, Hans Rudolf: Performativitätsforschung, in: Jost Schneider (Hg.): Methodengeschichte der Germanistik, Berlin / New York 2009, S. 549–571.
- Wachinger 1984/1985 = Wachinger, Burghart: *Herz prich rich sich*. Zur lyrischen Sprache Oswalds von Wolkenstein, in: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 3 (1984/1985), S. 3–23.
- Wachinger 2013 = Wachinger, Burghart: Reim und Rhythmus bei Oswald von Wolkenstein, in: Ingrid Bennewitz/Horst Brunner (Hgg.): Oswald von Wolkenstein im Kontext der Liedkunst seiner Zeit, Wiesbaden 2013 (Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 19), S. 241–253.
- Wagenknecht 2007 = Wagenknecht, Christian: Deutsche Metrik. Eine historische Einführung, 5., erw. Aufl., München 2007 (C.H. Beck-Studium).
- Wald 2007 = Wald, Melanie: Wannenmacher, Vannius, Johannes, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Begründet von Friedrich Blume, hg. von Ludwig Finscher, 2. neubearb. Aufl., 26 Bände in zwei Teilen, Sachteil in 9 Bde., Personenteil in 17 Bde., mit einem Register zum Sachteil und einem Register zum Personenteil, Kassel u.a. 1994–2008, Personenteil, Bd. 17 (2007), Sp. 471–473.
- Weissenfels 1886 = Weissenfels, Richard: Der daktylische Rhythmus bei den Minnesängern, Halle 1886.
- Zumthor 1994 = Zumthor, Paul: Die Stimme und die Poesie in der mittelalterlichen Gesellschaft, München 1994 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 18).

Anhang: An wasserflüssen Babylon – Abbildungen und Melodieedition

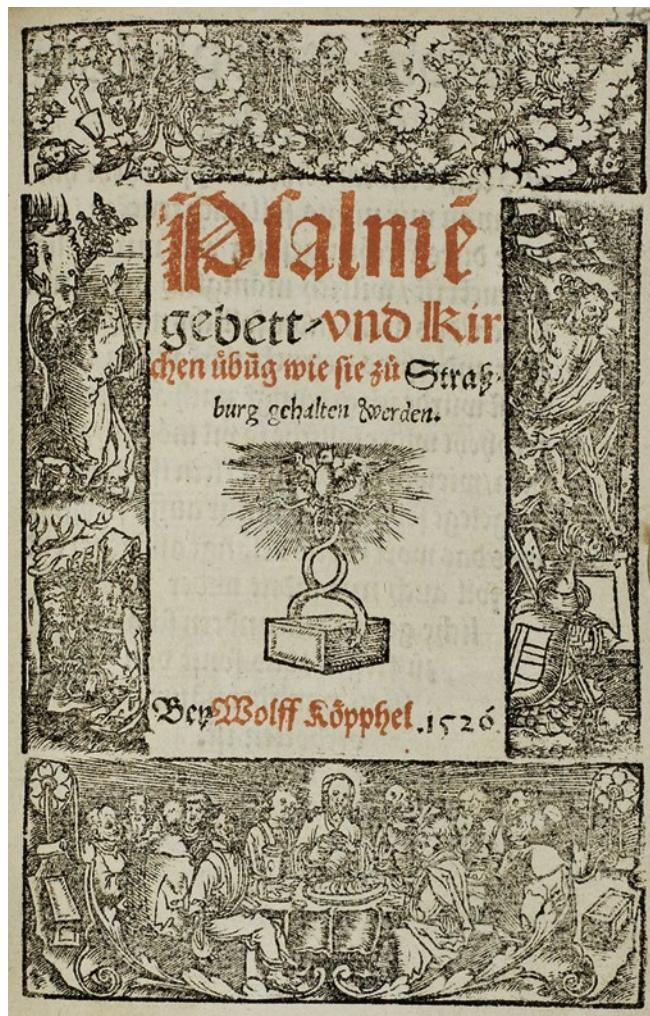


Abb. 2a. [Straßburger Kirchenübung.] Psalmē gebett vnd Kirchen uebūg wie sie zū Straßburg gehalten werden, Straßburg: Wolfgang Köpfel, 1526 (VD16 P 5178), Titelblatt; nach dem Exemplar Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Signatur: 8 TH POLEM 514/51 (7) RARA. URL: <http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN184496521X> (letzter Zugriff: 15. Februar 2024).

Der. cxxxvij. Psalm.

Super flumina Babylonis.

Am wasser flüssen Babys
Als wir ge dachten an Si
lon/ Da sassen wir mit schmerzen/
on/ Da weynten wir von herzen/
wir hingen auff mit schwerem miß/
die orglen vnd die harpffen güt/

41

flüss

an jere böum der wyden/die drinnen
sind in irem land/ da müsten
wir vil schmach vñ schand/ teglich von
juen ley den.

Die vns gesangen hielten lang/ so
hart an selben orten/ begeren von vns
eingesang/ mit gar spölichen worten/ vñ
süchten in der traurigkeit/ ein frölich ges
ang in unserm leyd/ Ach lieber thüt vns
singen/ ein lobgesang/ eyn liedlin schon/
G utt

von den gedichten aus Sion/ das frölich
thüt erklingen.

¶ Wie sollen wir in solchem zwang/
vnd ellend jcz vor handen/ Dem herren
singn sein gesang/ so gar in frembden lan
den/ Jeruzalem vergiß ich dein/ so wölle
gott der gerechte mein/ vergessen in mein
leben/ wann ich nit dein bleib ingedenck/
mein zung sich oben anehend/ vnd bleib
am rachen leben.

¶ Ja wann ich nit mit ganzem fleyß
Iherusalem dich ere/ Im anfang meyner
freuden pieyß/ von jcz vnd jmer mere/ ge
denck der kinder Edom seer/ am tag Ihes
rusalem o heri/ die in ir bosheit sprechen/
reiß ab reiß ab/ zu aller stum/ vertilg sye
gar bisz auff den grundt/ den boden well
wir biechen.

¶ Du schnöde dochter Babylon/ zers
brochen vnd zerstört/ Wol dem der die
würtgen den lon/ vnd dir das widerkō
ret/ dein übermüt vnd schalkheyt groß/
vnd nüßt dir auch mit solcher maß/ wie
du vns hast gemessen/ wol dem der deine
kinder klein/ erfaßt vnd schlecht sy an den
stein/ damit dein werd vergessen.

Abb. 2b-d. Dachstein, Wolfgang:
[An wasserflüssen Babylon.] Der. cxxxvij. Psalm.
Super flumina Babylonis, in: [Straßburger
Kirchenübung.] Psalmē gebett vnd Kirchen
uebüg wie sie zü Straßburg gehalten werden,
Straßburg: Wolfgang Köpfel, 1526 (VD16 P 5178),
fol. 416v–417v; nach dem Exemplar Göttingen,
Niedersächsische Staats- und Universitäts
bibliothek, Signatur: 8 TH POLEM 514/51 (7)
RARA. URL: <http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN184496521X> (letzter Zugriff:
15. Februar 2024).

8 An was - ser - flüs - sen Ba - by - lon,
 8 Da sas - sen wir _____ mit schmer - tzen.
 8 Als wir ge - dach - ten an Si - on,
 8 Da weyn - ten wir _____ von her - tzen.
 8 wir hin - gen auff mit schwe - rem muot
 8 die or - geln vnd die harp - ffen guot
 8 an je - re boeum der wey - den.
 8 die drin - nen sind in i - rem land,
 8 da muo - sten wir viel schmach - vn schand
 8 te - glich von j - nen ley - - - den.

Abb. 3: Abdruck der Melodie von *An wasserflüssen Babylon* (mit dem unterlegten Text der ersten Strophe)

Eigens für diesen Beitrag hat das Ensemble *simkhat hanefesh* das Lied in der Fassung von 1526 neu eingespielt; es musizieren: Diana Matut (Ensembleleitung und Gesang), Dietrich Haböck (Viola da Gamba), James Hewitt (Barockvioline), Torsten Pfeffer (Perkussion) und Erik Warkenthin (Laute, Theorbe); die Tontechnik lag in den Händen von Frank Neis. Die Aufnahme ist im Forschungsdatenrepository Zenodo langfristig archiviert und kann über den folgenden Link heruntergeladen werden: <https://doi.org/10.5281/zenodo.16108724>; sie ist außerdem über YouTube zugänglich: <https://youtu.be/gQJ8w-8ryrU> (letzter Zugriff: 30. Juli 2025).