

TEXTUALITÄT, MEDIALITÄT,
PERFORMATIVITÄT

ANDERE ÄSTHETIK

STUDIEN 17

Schriftenreihe des SFB 1391

Herausgegeben von
Annette Gerok-Reiter

Beirat

Matthias Bauer
Sarah Dessì Schmid
Cristina Murer
Anna Pawlak
Jörg Robert
Dietmar Till
Saskia Wendel

TEXTUALITÄT, MEDIALITÄT, PERFORMATIVITÄT

Zur ästhetischen Energie mittelalterlicher Lyrik

Beiträge zum Festcolloquium für
Annette Gerok-Reiter am 28. Mai 2022
in Tübingen

Herausgegeben von
Marion Darilek, Jan Stellmann
und Isabell Väh

DE GRUYTER

Gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG)
SFB 1391 – Projekt-ID 405662736

Für den SFB ist eine geschlechtersensible Sprache ein wichtiges Anliegen. Wir empfehlen daher nachdrücklich die Abbildung faktischer Geschlechtervielfalt in der Sprache. Angesichts der unterschiedlichen Möglichkeiten, dies zu realisieren, schreiben wir den Autor:innen jedoch nicht zwingend vor, welche Form jeweils gewählt wird.

ISBN 978-3-11-914509-1
e-ISBN (PDF) 978-3-11-221772-6
DOI <https://doi.org/10.1515/9783112217726>
ISSN 2749-652X
e-ISSN 2749-6538



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung – Nicht-kommerziell – Keine Bearbeitung 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Die Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für Inhalte (wie Grafiken, Abbildungen, Fotos, Auszüge usw.), die nicht im Original der Open-Access-Publikation enthalten sind. Es kann eine weitere Genehmigung des Rechteinhabers erforderlich sein. Die Verpflichtung zur Recherche und Genehmigung liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

Library of Congress Control Number: 2025942273

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2025 bei den Autorinnen und Autoren, Zusammenstellung © 2025 Marion Darilek, Jan Stellmann und Isabell Väh, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin / Boston, Genthiner Straße 13, 10785 Berlin

Reihenlayout: P. Florath, Stralsund

Einbandabbildung: Handschrift: Ms. 5198. Recueil de chansons du XIIIe siècle, avec musique notée. Bibliothèque nationale de France / Bibliothèque de l'Arsenal, Paris, Anfang 14. Jh., fol. 1r.

Satz: Dörlemann Satz, Lemförde
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck
www.degruyterbrill.com

Fragen zur allgemeinen Produktsicherheit:
productsafety@degruyterbrill.com

Inhaltsverzeichnis

1	Marion Darilek, Jan Stellmann und Isabell Väth Ästhetische Energie mittelalterlicher Lyrik. Ein Experiment zur Einführung
29	Susanne Köbele „Höchstdreieinträchtigt“. Abecedarische Potenzierung bei Quirinus Kuhlmann, Ernst Jandl und Nora Gomringer
65	Almut Suerbaum Wilde Ästhetik. Form und kreative Energie in mystischen Liedern
81	Franz-Josef Holznagel Textklang. Überlegungen zu ästhetischen, performativen und kommunikativen Dimensionen strophischer Form anhand von Wolfgang Dachsteins Reformationslied <i>An wasserflüssen Babylon</i> (1526)
121	Alexander Rudolph/Tristan Marquardt Lyrik ins Sachbuchregal? Poetologische und mediävistische Annäherungen an eine lyriktheoretische Frage
145	Abbildungsnachweise
147	Register

Ästhetische Energie mittelalterlicher Lyrik

Ein Experiment zur Einführung

1. Festlich-energetische Vorbemerkungen

Das Fest kann mit Erika Fischer-Lichte als eine Art von „*cultural performance* / kulturelle[r] Aufführung[er]“¹ verstanden werden. Als Basis des „transformatorische[n] Potenzial[s]“² von Festen bestimmt Fischer-Lichte „die grundlegende Transformation der vielen beteiligten ‚Ichs‘ in ein ‚Wir‘ – ein ‚Wir‘, das [...] durch den bloßen Akt des Sich-Versammelns, durch das gemeinsame Erscheinen von Körpern in einem öffentlichen Raum konstituiert wird“.³ Allerdings seien „die Transformationen, die im Fest durchlaufen werden können, vor allem auf die betreffende Gemeinschaft bezogen“, weshalb „ihre Wirkung kaum dauerhaft sein“ könne.⁴ Ein Fest mit einem „Anlass [...] lebensgeschichtlicher Natur“⁵ steht auch am Ausgangspunkt des vorliegenden Bandes: der 60. Geburtstag von Annette Gerok-Reiter am 25. September 2021, anlässlich dessen am 28. Mai 2022 ein Festcolloquium in der Alten Aula der Universität Tübingen stattfand. Der Band ist vor diesem Hintergrund als Versuch zu verstehen, die im *hic et nunc* performativ vollzogene Transformation zur Festgemeinschaft in das Medium des Buches zu transferieren, damit die sowohl wissenschaftlichen als auch ästhetischen Impulse des Colloquiums sich über die Festgemeinschaft hinaus ausbreiten, Wellen schlagen und von Dauer sein mögen.

Selbstverständlich kann ein Buch den Geist eines solchen ephemeren Festes nicht in allen Facetten einfangen – das erwartungsvolle, gelöste und heitere Stimmengewirr der Gäste im sonnendurchfluteten Festsaal nach zwei Jahren der Corona-Pandemie; die ebenso herzlichen wie gewitzten Grußworte von Matthias Bauer und Jörg Robert; die fulminante musikalische Umrahmung durch die damaligen Doktorandinnen und Doktoranden des Tübinger Sonderforschungsbereichs 1391 *Andere Ästhetik* Lorenz Adamer

1 Fischer-Lichte 2021, S. 134.

2 Fischer-Lichte 2021, S. 136.

3 Fischer-Lichte 2021, S. 136. Hierbei schließt sie an Judith Butlers „Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung“ an (Butler 2018).

4 Alle Zitate Fischer-Lichte 2021, S. 136.

5 Fischer-Lichte 2021, S. 134.

(Klarinette), Anja Bork (Violine) und Bernhard Pattis (Klavier);⁶ die beeindruckende physische wie stimmliche und mehrfach auch gesangliche Präsenz der Vortragenden. Gleichwohl integrieren die schriftlichen Beiträge auf unterschiedliche Weise auch performative Elemente, z. B. in Form von Video- oder Tonaufnahmen, oder überschreiten der Sache wie der Person nach die alltägliche „Beschränkung“⁴⁷ der Grenze zwischen Kunst und Wissenschaft.

Mit der „Ästhetischen Energie mittelalterlicher Lyrik“ widmet sich der vorliegende Band einem Thema, einem Begriff und einem Gegenstand, die für das Denken, Schreiben und Wirken Annette Gerok-Reiters seit Beginn ihrer akademischen Laufbahn zentral sind. Das Thema der *Ästhetik* manifestiert sich seit 2019 wirkmächtig im von ihr initiierten DFG-geförderten Sonderforschungsbereich 1391 *Andere Ästhetik*, der 2023 in seine zweite Förderphase eingetreten ist und dem sie als Sprecherin vorsteht.⁸ Damit verbunden waren und sind nicht nur eine bemerkenswerte Vielzahl an Workshops und Tagungen, Herausgeberschaften und Aufsätzen zum Ästhetischen,⁹ sondern auch performative Events, die auf innovative Weise den Brückenschlag zwischen Wissenschaft und Kunst wagen.¹⁰

- 6 Zu hören waren die Trio-Sonate in G-Dur von Johann Stamitz, die Trio-Sonate in c-Moll von Johann Christian Schickard sowie das Klezmer-Stück *Beigalach*.
- 7 Vgl. Fischer-Lichte 2021, S. 134: „Einerseits unterliegt es [das Handeln im Festraum; M. D., J. S., I. V.] einem genauen Reglement; es hat Vorgaben zu folgen, die nur für das Fest gelten; andererseits besteht die Quintessenz festlichen Handelns gerade darin, bestimmte Regeln, vor allem solche, welche die Beschränkungen des Alltags betreffen, zu durchbrechen. Der Festraum stellt insofern einen liminalen Raum dar.“
- 8 Von 2014 bis 2017 ging diesem der aus baden-württembergischen Landesmitteln geförderte Promotionsverbund „Die andere Ästhetik. Reflexionsfiguren der Künste in der Vormoderne“ voraus.
- 9 Herausgeberschaften: Gerok-Reiter / Wolkenhauer / Robert / Gropper 2019; Gerok-Reiter / Robert / Bauer / Pawlak 2022; Gerok-Reiter / Kovacs / Leppin / Männlein-Robert 2023. Die Aufsätze zum Ästhetischen decken ein weites Spektrum an Themen ab. Zur Ästhetik im Allgemeinen: Gerok-Reiter / Robert 2019; Gerok-Reiter / Braun 2019; Gerok-Reiter 2021a; Gerok-Reiter 2022a; Gerok-Reiter / Robert 2022; Gerok-Reiter / Gropper / Pawlak / Wolkenhauer / Zirker 2023; Gerok-Reiter / Braun / Darilek / Krauß 2022; Gerok-Reiter 2025. Zum Minnesang: Gerok-Reiter 2017; Gerok-Reiter 2020a. Zu religiösen und insbesondere mystischen Texten: Gerok-Reiter 2019d; Gerok-Reiter 2022b; Gerok-Reiter / Leppin 2022; Gerok-Reiter 2023. Zur höfischen Epik: Gerok-Reiter 2021b. Einen Beitrag zur *Anderen Ästhetik* avant la lettre bietet die der Individualität in der höfischen Epik gewidmete Habilitationsschrift Gerok-Reiter 2006, die eine große geistesgeschichtliche (heterologische) Frage anhand ihrer poetisch raffinierten (autologischen) Verhandlungen historisch spezifisch zu beantworten sucht. Zu Licht, Glanz und Schein: Gerok-Reiter / Kovacs / Männlein-Robert / Leppin 2023; Gerok-Reiter 2024.
- 10 Genannt sei nur die Tanzperformance *Ecorché! Anatomie des Tanzes* mit dem ersten Solisten des Stuttgarter Balletts, Friedemann Vogel, im Frühjahr 2024, der auch als assoziiertes Mitglied des SFB gewonnen werden konnte. Sowohl die Tanzperformance (https://youtu.be/khOrYIGf_bg) als auch ein begleitendes Interview dazu mit Annette Gerok-Reiter und der Tanzwissenschaftlerin Gabriele Brandstetter (<https://youtu.be/vmDXu-9uoaI>) wurden per Video dokumentiert und sind auf YouTube zugänglich (letzter Zugriff: 13. Dezember 2024).

Der Begriff der ‚Energie‘ zieht sich nicht nur als Metapher und Denkfigur durch Gerok-Reiters wissenschaftliche Publikationen.¹¹ Schon 1994 bemerkt der Lyriker und Grafiker Christoph Meckel über die Lyrikerin Annette Gerok: „Ihre Gedichte sind herb, knapp und erscheinen zart, kommen aber aus spannungsvoller lyrischer Energie.“¹² Ihre aus derselben Zeit stammende neugermanistische Dissertation widmet sich „Komposition und Poetik in Rilkes *Sonette an Orpheus*“.¹³ Dem Gegenstand der *Lyrik* blieb Gerok-Reiter auch nach ihrem Wechsel in die Altgermanistik treu, wie neben diversen Aufsätzen¹⁴ insbesondere das 2016 abgeschlossene DFG-Projekt zu „Potentialen der Polyphonie im frühen Minnesang“ vor Augen führt.¹⁵

Der damit umrissenen wissenschaftlichen wie persönlichen Energie Annette Gerok-Reiters hat schließlich auch der vorliegende Band seinen Impuls zu verdanken; ihr sei der Band in großer Verbundenheit zugeeignet. Zum Gelingen des Bandes haben viele Personen beigetragen, denen wir an dieser Stelle herzlich danken möchten: Susanne Borgards für die sorgfältige Redaktion, Jörg Robert für seine energische Unterstützung bei der Aufnahme des Bandes in die „Studien“-Reihe des SFB 1391, Sophie Klassen für die Mitwirkung an der Redaktion, Matthew Chaldeckas und Sophia Smolinski für ihre Hilfe bei allen englischsprachigen Teilen des Bandes sowie Christine Henschel und Ulrike Krauß vom De Gruyter-Verlag für die kompetente und verbindliche Betreuung.

2. Ästhetische Energie

‚Ästhetische *energeia*‘ („aesthetic *energeia*“) – diesen Begriff hat Gerok-Reiter in einem 2022 auf Englisch erschienenen, mit „Outline“ überschriebenen und nichtsdestoweniger dichten Aufsatz vorgeschlagen, um das Potenzial eines Artefakts zu erfassen, eine intensive ästhetische Erfahrung („experience“) zu vermitteln und damit die spezifische Wirkung („effect“) hervorzurufen, zu affizieren („affect“) und Aufmerksamkeit („attention“) auf sich zu ziehen.¹⁶ Wenn diese Wirkung eintritt, kann das Artefakt als ästhetisches gelten und hinsichtlich seiner ästhetischen Qualität beurteilt werden („evaluation“).¹⁷ Mit ihrem Vorschlag knüpft Gerok-Reiter an Stephen Greenblatts

11 Zuletzt titelgebend in Gerok-Reiter 2022a. Ausführlich dazu siehe unten, S. 3–6.

12 Meckel 1994, S. 122.

13 Gerok-Reiter 1996.

14 Neben den oben im Zusammenhang mit dem Ästhetischen angeführten Aufsätzen sind dies Gerok-Reiter 2009; Gerok-Reiter 2010; Gerok-Reiter 2015; Gerok-Reiter 2016a; Gerok-Reiter 2016b; Gerok-Reiter 2018; Gerok-Reiter 2019a; Gerok-Reiter 2019b; Gerok-Reiter 2019c; Gerok-Reiter 2020c.

15 Dazu Gerok-Reiter/Lahr/Leidinger 2019.

16 Vgl. Gerok-Reiter 2022a.

17 Vgl. Gerok-Reiter 2022a, S. 59.

Konzept der ‚Zirkulation sozialer Energie‘ an und entwickelt es weiter mit Blick auf das praxeologische Modell des SFB 1391 *Andere Ästhetik*.

Greenblatt bezeichnet die „eigentümliche, bezwingende Kraft“ literarischer Werke (im Besonderen der Dramen Shakespeares) im Rückgriff auf die lateinische Terminologie rinascimentaler Literaturtheoretiker als „*energia*“.¹⁸ Die *energia* eines literarischen Werks lasse sich indes nicht einfach messen, sondern „nur indirekt durch ihre Auswirkungen feststellen“,¹⁹ wobei Greenblatt an das Vermögen, vielfache ästhetische Erfahrungen zu ermöglichen, denkt.²⁰ Die so verstandene kollektive Wirksamkeit eines Werkes in seiner Entstehungszeit und in späteren Jahrhunderten beruhe auf der sozialen Energie, die es sich bei seiner Herstellung anzueignen in der Lage sei.²¹ Entscheidend für die ästhetische Qualität eines Artefakts sei mithin nicht seine (vermeintliche) Autonomie, sondern die Einbindung in einen vielfältigen Aneignungs- und Austauschprozess, die „Zirkulation sozialer Energie“, worunter Greenblatt etwa „Macht, Charisma, sexuelle Erregung, kollektive Träume, Staunen, Begehren, Angst, religiöse Ehrfurcht, zufällige, intensive Erlebnisse“ fasst.²² Während Greenblatts Vorschlag die einseitige Autonomie und die ‚ideologische‘ Vorstellung zweier getrennter Sphären – Kunst / Künstler hier, Gesellschaft dort – revidieren kann,²³ läuft er zugleich auf eine neue Einseitigkeit hinaus; denn der Künstler wird zum bloßen ‚Ausführenden‘ (zum „Agent[en]“) kollektiver Intentionen degradiert, das Artefakt (zumal auf der Theaterbühne) auf einen Schau- platz sozialer Energien reduziert.²⁴ Konkret lässt Greenblatts Konzeption der ästhetischen *energia* also, wie Gerok-Reiter anmerkt, offen, welche Rolle das Artefakt selbst mit seiner ästhetischen Faktur im Prozess des Energieaustauschs spielt.²⁵

Gerade auf das Zusammenspiel von sozialen Energien und dem Artefakt kommt es laut Greenblatt jedoch an; gerade hier setzt Gerok-Reiter deshalb mit ihrem Greenblatt weiterentwickelnden Vorschlag an. Demnach fungiert das Artefakt in seiner Gemacht- heit als ‚Inkubator‘, durch den die sozialen Austauschprozesse allererst diejenige *ener-*

18 Greenblatt 1993, S. 15: „Hier liegt der Ursprung unseres modernen Ausdrucks ‚Energie‘ und eingedenk dessen, daß der Ursprung des Ausdrucks weniger in der Physik als in der Rhetorik liegt und daß er eine soziale und historische Bedeutung besitzt, schlage ich den Gebrauch dieses Begriffs vor.“ Greenblatt verwendet die lateinische Form *energia*, Gerok-Reiter die griechische Form *energeia* (vgl. Gerok-Reiter 2022a, S. 60 und 67 Anm. 10).

19 Greenblatt 1993, S. 15.

20 Vgl. Greenblatt 1993, S. 15 f.

21 Vgl. Greenblatt 1993, S. 16–21. Im Grunde zielt Greenblatt darauf ab, die aristotelische Mimesis als Spiegelung mit sozialem Austausch neu zu beleben (vgl. S. 23), ohne sie mit dem Paradigma der „Widerspiegelung“ (S. 18) zu vereinfachen.

22 Greenblatt 1993, S. 31.

23 Vgl. dazu ausdrücklich Greenblatt 1993, S. 9–13 und 21 f.

24 Siehe Greenblatt 1993, S. 13 (dort das Zitat) und 23.

25 Vgl. Gerok-Reiter 2022a, S. 61 f.

geia gewinnen, die den ästhetischen Effekt des Artefakts ins Leben ruft.²⁶ Am Beispiel von Heinrichs von Morungen Lied *In sô hôher swebender wunne* (MF 125,19) verdeutlicht Gerok-Reiter, wie soziale Energien – etwa das heilsgeschichtliche Motiv der Verkündigung, die religiöse Praxis der Marienverehrung, klerikale Ehenormen oder feudale genealogische Interessen – einerseits im Lied aufgenommen, verhandelt und so in Spannung gehalten werden, andererseits durch die artifizielle Organisation des Liedes in ein eigenständiges Gebilde transformiert werden.²⁷ Der Text vermittele Mehrdeutigkeiten, konzeptuelle Interferenzen und thematische Spannungen durch kompositorische Verfahren, entfalte durch das Zusammenspiel dieser beiden Seiten eine neue Bedeutung und entwickle so seine genuin ästhetische Intensität.²⁸

Die damit umrissene Konzeption ästhetischer Energie verbindet Gerok-Reiter im letzten Schritt mit dem praxeologischen Modell des SFB 1391. Diesem Modell zufolge partizipiert jedes ästhetische Artefakt nicht nur an der heterologischen Dimension historisch-sozialer Alltagspraxis, sondern auch an der autologischen Dimension künstlerischer Verfahren und Techniken. Die ästhetische Qualität und Wirkung eines Artefakts entstehe im dynamischen Austauschprozess zwischen den beiden Dimensionen. Erkennbar werde die potenziell spannungsvolle Wechselbeziehung beider Dimensionen in ästhetischen Reflexionsfiguren.²⁹ Vor diesem Hintergrund und mit einer finalen Wendung zur aristotelischen *Metaphysik* bestimmt Gerok-Reiter den Begriff der ästhetischen *energeia*, in dem die ‚Aufladung‘ mit sozialen Interessen, die Austausch- und Aneignungsprozesse im Sinne Greenblatts sowie zuletzt die Kraft der vollendeten ästhetischen Wirkung (*energeia*) im Artefakt („the build-up, the circulation, and the power of ‚aesthetic energy‘ working in actu“)³⁰ versammelt seien. Abschließend deutet

26 Vgl. Gerok-Reiter 2022a, S. 62: „Social energy has a decisive role in generating such intensity [as described by Greenblatt; M.D., J.S., I.V.], but it is not the only dynamic effect at play, in that, as I argue, it is not until the social exchange processes enter into the ‚incubator‘ of the artefact with its specific constructedness that they first gain the *energeia* which constitutes the effect emanating from the artefact.“ Diese Weiterentwicklung von Greenblatts Vorschlag vollzieht gewissermaßen einen Re-entry der Unterscheidung zwischen Produktion und sozialer Energie eines Artefakts in die Artifizialität des Artefakts. Auf begrifflicher Ebene wird dieser Re-entry in der von Gerok-Reiter verwendeten griechischen Form des Begriffs (siehe oben, Anm. 18) buchstäblich sichtbar: *energ-e-ia*.

27 Vgl. Gerok-Reiter 2022a, S. 62–66.

28 Vgl. Gerok-Reiter 2022a, S. 66: „It thus becomes clear that it is only when both of these aspects work together – the social energy built up in the artefact’s completely different historical interplay with various sociohistorical discourses, as well as the creative means by which these discourses are negotiated through all manner of rhetorical and poetic refinement – that the song is able to generate the intensity that is likely to have ensured its survival to this day.“

29 Vgl. Gerok-Reiter 2022a, S. 66f. Für eine ausführliche Darstellung des praxeologischen Modells vgl. Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 24–42.

30 Gerok-Reiter 2022a, S. 67.

Gerok-Reiter drei Vorteile des Begriffs der ästhetischen *energeia* an: Erstens ließen sich mit ihm ästhetische Qualitäten skalieren; zweitens könnten die Übergänge zwischen ästhetischen Artefakten und Alltagsobjekten besser erfasst werden; drittens seien die Kriterien ästhetischer Wertung auf dieser Grundlage neu zu denken.³¹ Von hier aus spinnen wir den Faden fort.

3. Ästhetische Energie und mittelalterliche Lyrik

Dass und wie der Begriff der ‚ästhetischen Energie‘ tatsächlich weiterführen kann, möchten wir im vorliegenden Band demonstrieren, und zwar am Gegenstand der mittelalterlichen Lyrik. Die Anregung dazu verdanken wir abermals Annette Gerok-Reiter, die in ihrem 2017 erschienenen Aufsatz „Ästhetik der Polyphonie“ zum „frühe[n] deutschsprachige[n] Minnesang als Austragungsort kultureller Diversität“ am Beispiel von Kürenbergers *Wîp unde vederspîl* (MF 10,17) gezeigt hat, dass die Ästhetik des frühen Minnesangs konstitutiv in der „viestimmigen Auseinandersetzung um Minne-, Gender- und Identitätskonzepte“³² wurzelt, in einer heterologischen Viestimmigkeit, die mit „Verwerfungen der Kohärenz an der Textoberfläche“, mit einer „additive[n] ‚Fügung‘ von disparaten formalen Elementen, Motiven, Semantiken und Bildern“³³ auf autologischer Seite einhergeht. Diese sowohl formale als auch konzeptionelle Polyphonie des frühen Minnesangs begründe seine „kulturelle und ästhetische *Energie*, die Energie eines Aufbruchs“,³⁴ und mithin seinen literarhistorischen Rang. Der Energiebegriff erweist sich damit in gattungsgeschichtlicher Hinsicht insofern als produktiv, als der frühe deutsche Minnesang, der eine literarische Innovation bedeutet, soziale Kräfte artifiziell bündelt.

Darüber hinaus kann der Begriff der ästhetischen Energie dabei dienlich sein, einer grundsätzlichen Verlegenheit mediävistischer Lyriktheorie abzuhelpen. Weil Lyrik erst in der Renaissance als übergreifender Gattungsbegriff verstanden und dann durch Goethe zu einer der drei „Naturformen der Poesie“³⁵ erhoben worden ist,³⁶ besteht bei der Verwendung des (früh-)neuzeitlich geprägten Lyrikbegriffs für mittelalterliche Texte die Gefahr, ahistorische Konzepte und Konnotationen zu übernehmen (vgl. dazu vertiefend auch den Beitrag von Alexander Rudolph/Tristan Marquardt in diesem

31 Vgl. Gerok-Reiter 2022a, S. 68.

32 Gerok-Reiter 2017, S. 36.

33 Gerok-Reiter 2017, S. 40.

34 Gerok-Reiter 2017, S. 42 (Hervorhebung M.D., J.S. und I.V.).

35 Vgl. Goethe: *Noten und Abhandlungen*, S. 187 (Hervorhebung im Original): „Es gibt nur drei echte Naturformen der Poesie: die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde: *Epos*, *Lyrik* und *Drama*.“

36 Vgl. Kellner 2018, S. 40.

Band, bes. S. 129–140).³⁷ Grundsätzlich gilt es also, Begriff und Theorie der Lyrik zu historisieren.³⁸ Denn klassische Bestimmungen der Lyrik wie Hegels wirkmächtige Formulierung vom „Sichaussprechen des Subjekts“³⁹ sind z. B. am Paradigma der Erlebnislyrik orientiert und setzen die idealistische Subjektphilosophie voraus, weshalb sie die vielfach rollenhaften Gedichte des Mittelalters schlechthin verfehlen.⁴⁰ Doch auch Dieter Lampings vielzitierte jüngere „Minimaldefinition“,⁴¹ das lyrische Gedicht sei monologische, in Bezug auf die kommunikative bzw. Gesprächssituation absolute und strukturell einfache „*Einzelrede in Versen*“,⁴² erfasst viele vormoderne, insbesondere mittelalterliche Texte nicht und greift daher „zu kurz“.⁴³ Ansätze, die Lyrik von der Narration ableiten,⁴⁴ beschreiben zwar treffend einzelne Gattungen mittelalterlicher Lyrik wie das Tagelied, können aber nicht die Gesamtheit der lyrischen Phänomene erfassen.⁴⁵ Umgekehrt fehlt Kriterienkatalogen, die „Charakteristika von Lyrik wie Nähe zur Oralität und Performativität, Kürze, poetische Freiheit und Abweichung von der Alltagssprache, maximale Semantisierung aller Sprach- und Textelemente, Versifikation, Musikalität

37 Vgl. Kellner 2018, S. 39f.; Kellner/Rudolph 2024b, S. 1. Zur grundsätzlichen Problematik, eine Lyrik-Definition zu finden, die von den Anfängen der deutschsprachigen Literatur bis zur Gegenwart reicht, vgl. auch von Petersdorff 2008, insbes. S. 7–12. Petersdorff betont die Historizität lyrischer Formen, die „nicht vom Himmel fallen, sondern aus einer bestimmten historischen Situation hervorgehen“ und mit der „Weltdeutung“, den „Überzeugungen“ sowie der „Lebensform“ ihrer Verfasser korrelieren (S. 10f.). Zur Lyrik „Von den Anfängen bis ins 16. Jahrhundert“ vgl. S. 13–21.

38 Vgl. Kellner/Rudolph 2024b, S. 2.

39 Hegel: Ästhetik III, S. 322 (Hervorhebung im Original).

40 Vgl. die ausführliche Kritik bei Kellner 2018, S. 42–45. Einen grundlegenden Überblick über die unterschiedlichen Lyriktheorien bieten Burdorf 2000 und Zymner 2016. Die Mediävistik übt – trotz der Problematik einer Anwendung des neuzeitlichen Lyrikbegriffs auf mittelalterliche Gedichte – weithin Zurückhaltung in der Lyriktheorie (vgl. Kellner 2018, S. 41). Symptomatisch dafür ist der vollständige Verzicht auf eine Auseinandersetzung mit dem Lyrikbegriff in der jüngsten Überblickspublikation zur höfischen Lyrik des Mittelalters, vgl. Kraß 2024.

41 Lamping 1993, S. 63.

42 Lamping 1993, S. 63.

43 Kellner 2018, S. 46. Ähnlich steht es um solche lyriktheoretischen Entwürfe, die einzelne – wenn gleich zentrale – Aspekte wie die „Performativitätsfiktion“ (Hempfer 2014, S. 30–45, bes. S. 34; präzisierend und ergänzend jetzt Hempfer 2024) als *differentia specifica* postulieren, vgl. Kellner 2018, S. 50f. Weiterhin sind medienspezifische Definitionen, die wie z. B. Wolfgang Kayser's Diktum vom vielen Weißraum auf der Druckseite ausgehen (Kayser 2002, S. 9: „Unser Auge sagt uns schnell, was Verse sind. Wenn auf einer Seite um das Gedruckte herum viel weißer Raum ist, dann haben wir es gewiß mit Versen zu tun. Aber Verse wollen nicht als schönes Druckbild mit dem Auge erfaßt, sie wollen als wirksamer Klang mit dem Ohre gehört werden.“), nicht geeignet als Ansatz für die ungedruckte vormoderne Lyrik. Denn in der handschriftlichen Überlieferung fallen Vers- und Zeilenumbruch oftmals nicht zusammen und Versumbrüche sind nicht immer grafisch markiert.

44 Vgl. Bleumer/Emmelius 2011.

45 Vgl. Kellner 2018, S. 52f.

und Klangqualität, erhöhte Selbstreferentialität und Selbstreflexivität, Expressivität der Ich-Aussagen, Hang zur Monologizität, Emotionalität und geringe Ausprägung von Narrativität, Zurücktreten der Referentialität, Artifizialität⁴⁶ auflisten, augenscheinlich die nötige Prägnanz. Ein modifizierter formalistischer Ansatz im Anschluss an Roman Jakobsons Konzept der poetischen Funktion der Sprache, der dieses um einen poststrukturalistisch informierten Begriff differenzieller Wiederholung ergänzt und „die Instabilität der gleitenden Semantiken, die Ambivalenzen, Widersprüche und Gegenstrebigkeiten“ mittelalterlicher Lyrik berücksichtigt, wie ihn neuerdings Beate Kellner in hochdifferenzierter und methodisch avancierter Weise vertritt,⁴⁷ ist grundsätzlich plausibel und theoretisch anregend.⁴⁸ Doch lyrikspezifisch sind die genannten Kategorien gerade nicht, und so bezieht sich Kellner, um „Minnesang als Kunst im Spannungsfeld von Wiederholung und Variation“⁴⁹ zu bestimmen, ergänzend auf einen Kriterienkatalog.⁵⁰

Eine allgemein konsensfähige Bestimmung mittelalterlicher Lyrik, die weder ein Dutzend ‚je nach dem‘ zutreffender Kriterien umfasst noch durch Vereinfachung oder Einseitigkeit viele Subgattungen – z. B. narrative wie das Tagelied, dialogische wie den Wechsel oder generell Rollenlyrik – ausschließt, scheint zu fehlen.⁵¹ An dieser Stelle möchten wir – parallel zu den Anregungen Susanne Köbeles zur Erzeugung und gleichzeitigen Freisetzung ästhetischer Energie durch lyrische Potenzierung (in diesem Band, bes. S. 30–33) – mit einer dezidiert experimentellen Versuchsanordnung den so prägnanten wie flexiblen Begriff der ‚ästhetischen Energie‘ ins Spiel bringen.⁵² Lyrik hat, so schlagen wir vor, im Sinne einer ‚Textkörperphysik‘ eine besonders hohe Energiedichte pro Texteinheit (etwa: pro Vers bzw. Zeile). Das ist zunächst vor dem Hinter-

46 Kellner 2018, S. 48.

47 Kellner 2018, S. 58–67, Zitat S. 63.

48 Vgl. dazu auch Gerok-Reiter 2020b, bes. S. 442 f.

49 Kellner 2018, S. 65.

50 Vgl. Kellner 2018, S. 65. Dabei gehe es allerdings „nicht um Definitorik und Klassifikation, sondern um ein dynamisches Modell der Gattungstheorie“.

51 Diese kategoriale Heterogenität vormoderner Lyrik kann durchaus als Ausgangspunkt dafür dienen, eine systematische Lyriktheorie in historischer Perspektive induktiv aus der Vielfalt ihrer Parameter heraus zu entwickeln. Diesen Weg beschreitet jetzt der Band Kellner/Rudolph 2024a; zur Begründung vgl. die Einleitung, Kellner/Rudolph 2024b, S. 1 f.

52 Die Gefahr, durch einen metaphorischen Gebrauch naturwissenschaftlicher Begriffe womöglich eher Verwirrung zu stiften als einen Erkenntnisgewinn zu erzielen, ist uns bewusst; vgl. Sokal/Bricmont 1999. Wir sind das Risiko dennoch eingegangen, um die Produktivität der in den Geisteswissenschaften weitverbreiteten metaphorischen Verwendung des Energiebegriffs nachvollziehen zu können. Dazu explizieren wir bewusst das Deutungsmuster der Physik, das bei anderen geistes- bzw. literaturwissenschaftlichen Verwendungen des Energiebegriffs oft unausgesprochen bleibt. Im Rückgriff auf populärwissenschaftliche Darstellungen der Physik haben wir uns darum bemüht, die physikalischen Fachbegriffe korrekt zu verwenden; vgl. Munovitz 2007.

grund von Gerok-Reiters Idee, ästhetische Qualität skalierbar zu denken, durchaus im quantitativen Sinn gemeint und theoriegeschichtlich wohl nicht ganz überraschend (Stichwort: ‚Verdichtung‘; vgl. dazu auch die Hinweise von Almut Suerbaum in diesem Band, S. 66–68).⁵³ Energetisch ‚dichte‘ lyrische Texte verfügen gewissermaßen bei geringerem Volumen über mehr ‚Masse‘, haben ein höheres Kraftpotenzial, können pro Texteinheit mehr soziale Energie zirkulieren lassen und so mehr ästhetische ‚Arbeit‘ verrichten als nicht-lyrische Texte. In einem qualitativen Sinn lässt sich die hohe Potenzialenergie lyrischer Texte dann gleichsam über ihre ausgeprägte Intensität bestimmen, die damit zusammenhängt, dass lyrische Texte sehr effektiv darin sind, soziale Energien poetisch zu transformieren. Lyrische Verdichtung impliziert also nicht nur eine Verringerung des Volumens bei gleichbleibender Masse, sondern auch eine strukturelle Veränderung der poetischen wie sozialen Substanz. Als physikalischer Merksatz formuliert: Lyrik ist – zumal im Vergleich mit anderen Gattungen – ein besonders wirkungsvoller Transformator.

53 Die Annahme, lyrische Texte zeichneten sich per se wie im Vergleich zu anderen Gattungen durch besonders große ‚Dichte‘ aus, ist geläufig, vgl. etwa Kaiser 1988, S. 19: „Gedichte sind meist kurz. Sie zeigen unter allen Gattungen die höchste Konzentration der dichterischen Sprache auf Variationen in Gleichbleibendem [...]. Gedichte sind die am stärksten ‚verdichteten‘ Dichtungen.“ Eine Theorie- oder Problemgeschichte lyrischer Verdichtung („mit wenigen Worten viel sagen“) scheint indes zu fehlen. Hinweise gibt Kemper 2009, der Lyrik als „*formdominant, verdichtete*“ (*Vers*-)Rede“ (S. 40) definiert und dabei an strukturalistische Poetizitätskriterien wie Abweichung von der Alltagssprache, Semantisierung der Form und Überstrukturierung anknüpft (vgl. S. 40–43). In ähnlicher Weise wird der Begriff auch in der Germanistischen Mediävistik verwendet, vgl. etwa Linden 2011, bes. S. 362; Suerbaum 2018. Zu bedenken wäre außerdem die *brevitas* als rhetorisches und stilistisches Prinzip bzw. in textlinguistischer Hinsicht, vgl. dazu Zymner 2009, S. 80–82 und 87. Auch zur *brevitas* hat sich die Mediävistik einschlägig geäußert, vgl. bereits Curtius 1993, S. 479–485; neuerdings vor allem mit Blick auf epische Texte: Holznagel / Cölln 2017; Dimpel / Wagner 2019; Frick / Grütter 2021 (darin dezidiert und erhellend zur Verdichtung in der Lyrik: Suerbaum 2021); Frick 2024. Konzeptionell wäre die Verdichtung als Vorgang der Traumarbeit zu bedenken, durch den unbewusste „Traumgedanken“ in manifeste „Traum inhalte“ quantitativ kondensiert wie qualitativ übertragen werden, vgl. nur Freud 1989, S. 280–304 (Zitate S. 280). Vgl. aus mediävistischer Perspektive auch Haferland 2008. Schließlich deutet sich ein weiterer Aspekt der Verdichtung an der Schnittstelle von Kürze und Latenz an: die Dunkelheit (lat. *obscuritas*), die als Folge der Kürze eintreten kann (dazu schon Horaz: *Ars poetica*, V. 25f.) und die das Nichtgesagte spannungsreich impliziert. Vgl. weiterführend Suerbaum 2021, S. 215f. und 219–222, sowie den Hinweis auf die „Freisetzung neuer (semantischer, narrativer, textgenerativer) Energien“ als Effekt von „Dunkelheit“ / „wildeckeit“ bei Köbele 2018, S. 19.

4. Textualität, Medialität, Performativität

Um die ästhetische Energie lyrischer Texte im Rahmen des praxeologischen Modells genauer analysieren zu können und so die heuristische Tragfähigkeit des Konzepts zu erproben, gehen wir von den drei Kategorien Textualität, Medialität und Performativität aus, die – teils unter varianten Überschriften wie ‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ – die Forschungsdiskussionen der Mediävistik in letzter Zeit maßgeblich bestimmt haben und für ein historisch adäquates Verständnis mittelalterlicher Lyrik unabdingbar scheinen. Physikalisch ausgedrückt, wird ästhetische Energie in den drei Feldern der Textualität, Medialität und Performativität wirksam. Diese sind als offene Systeme zu denken, die miteinander in Austausch und Wechselwirkung stehen und so die Zirkulation wie Transformation ästhetischer Energie ermöglichen. Bedingt durch den Faktor der Zeit sind die Felder nicht exakt zu vermessen und weisen, so unsere Hypothese, grundsätzliche Unschärfen auf.

Zuerst ist am Feld der Textualität anzusetzen. In etymologischer Hinsicht sind für lat. *texere* (‚weben, flechten‘, ‚errichten, bauen‘), das mit griech. τέχνη (*téchnē*: ‚Handwerk‘, ‚Kunst‘, ‚Wissenschaft‘) verwandt ist, drei Aspekte für das praxeologische Ästhetik-Modell bedeutsam: (1.) die Zusammenfügung von Teilen zu einem Ganzen; (2.) die Kunstfertigkeit in der Herstellung; (3.) die Gebrauchsdimension und Funktionalität des hergestellten Objekts.⁵⁴ In Bezug auf die mittelalterliche Lyrik rücken so zum einen rhetorische und poetische Verfahren der syntaktischen wie semantischen textuellen Komposition (wie Topik, Tropen und Figuren, Strophe, Vers und Reim), zum anderen weltliche wie geistliche Gebrauchszusammenhänge von Texten (ihre Pragmatik) und somit die Schnittstelle zwischen autologischer und heterologischer Dimension in den Fokus. Mit Gerok-Reiter lässt sich dieses komplexe Zusammenspiel als ‚Kunst der *vuoge*‘ fassen.⁵⁵

Der Text als unsere primäre ‚Messgröße‘ ist, wie seine Etymologie nahelegt, kein einfaches, sondern ein zusammengesetztes Artefakt, das sich durch Kunstfertigkeit einerseits, durch Funktionalität andererseits auszeichnet. Die formalen und poetischen Verfahren des Textes, seine alle Ebenen der Sprache – von der Phonologie über den Satz bis zur Textkohärenz – betreffenden differenziellen Wiederholungsstrukturen und Variationsmuster machen die autologische Dimension des lyrischen Textes aus. Die diversen, oft heterogenen, mehrdeutigen, einander überlappenden und auch interferierenden Semantiken und Diskurse, in denen ein lyrischer Text sich situiert,

54 Vgl. Antos 2009, Sp. 489. Die metaphorische Übertragung von *textus* auf sprachliche ‚Gewebe‘, auf miteinander verwobene Worte und Sätze, findet sich bereits in der antiken Rhetorik. Zur Etymologie vgl. auch Kluge/Seebold 2011, S. 915.

55 Gerok-Reiter 2015, S. 116f., bestimmt Stil relational in handwerklich-technischer Hinsicht als ‚Kunst der *vuoge*‘, wobei die Passung der Darstellung zum Gegenstand wie zum Rezipierenden und somit der Gebrauch mitzudenken ist.

können hingegen seiner heterologischen Dimension zugerechnet werden. Zur Erfassung der dynamischen Austauschprozesse zwischen beiden Dimensionen gilt es, die, wie erwähnt, nur vermeintlich festgefügte Form des lyrischen Textes gewissermaßen ‚aufzuspalten‘ bzw. ‚aufzudröseln‘, um die einzelnen Kreuzungen der Gewebefäden wieder sichtbar zu machen.

Für diese Operation kann heuristisch noch einmal der aristotelische *energeia*-Begriff genutzt werden, der in der Bedeutung ‚Wirklichkeit‘ im Gegensatz zur ‚Möglichkeit‘ (*dynamis*) steht.⁵⁶ Wenn *energeia* indes auf den „Vorgang der Verwirklichung oder des Wirklichwerdens bzw. Wirkens“⁵⁷ bezogen und insofern von der „Vollendung“⁵⁸ (*entelechia*), dem „Zustand der erreichten Wirklichkeit“, dem „Ziel eines Verwirklichungsprozesses“,⁵⁹ unterschieden wird, kann der lyrische Text auch als Entelechie verstanden werden, die auf die Spuren des Verwirklichungsprozesses (*energeia*) hin untersucht wird. Beim Aufdecken der Dynamik zwischen Autologie und Heterologie würde also die vorliegende Form – als verdichteter Ist- und End-Zustand (Entelechie) – des Artefakts auf ihre gleichsam ‚rohe‘ Stofflichkeit und die medial-materiale Prozessualität ihres Werdens – den Vorgang der energetischen Verdichtung – hin transparent gemacht. Ziel wäre es, die lyrisch transformierten sozialen Energien der heterologischen Seite, aber auch die poetisch-artifiziell prononcierte, in den Dienst der Energietransformation gestellte sinnliche Fülle der Sprache (wie z.B. Klang- und Bildlichkeit) in der autologischen Dimension zu rekonstruieren. Lyrische Artefakte erbringen die für sie kennzeichnende besonders effektive Transformationsleistung, indem sie sozialen Energien eine poetische Materialität und formale Gestalt von äquivalenter Energiedichte geben. Maß ihrer transformativen Leistung ist schließlich die Intensität, die lyrische Artefakte im Rezeptionsprozess bewirken. Diese Rekonstruktion kann eine energetische Dynamik im ‚Innern‘ der lyrischen Texte beobachtbar machen – die innere Dynamik kann jedoch auch so stark werden, dass sie die äußere artifizielle Zurichtung durchbricht und sich gewissermaßen selbst zur Beobachtung stellt (vgl. dazu den Beitrag von Almut Suerbaum in diesem Band).

Zusätzlich erschwert wird die Rekonstruktion dadurch, dass sich der Textstatus in anderer Hinsicht zu verflüchtigen scheint. Denn forschungsgeschichtlich kehrt bei aller Unterschiedlichkeit der Text-Begriffe doch eine Grundfrage immer wieder: Wenn

56 Vgl. Aristoteles: Metaphysik 9,6, bes. die Veranschaulichung qua Induktion, 1048a 37–1048b 6 (Übers. Bonitz/Seidl): „Wie sich nämlich das Bauende verhält zum Baukünstler, so verhält sich auch das Wachende zum Schlafenden, das Sehende zu dem, was die Augen verschließt, aber doch den Gesichtssinn hat, das aus dem Stoff Ausgegliederte zum Stoff, das Bearbeitete zum Unbearbeiteten. In diesem Gegensatz soll durch das erste Glied die Wirklichkeit [*energeia*], durch das andere das Mögliche [*dynaton*] bezeichnet werden.“

57 Franzen/Georgulis 1972, Sp. 506.

58 Aristoteles: Metaphysik 9,8, 1050a 23 (Übers. Bonitz/Seidl).

59 Franzen/Georgulis 1972, Sp. 506.

man den Text als „Wiedergebrauchsrede“⁶⁰ definiert oder von der „physische[n] Identität eines Textes qua Zeichenkörper“⁶¹ ausgeht, inwiefern ist der Sinn eines Textes dann wiederholbar oder unwiederholbar, inwiefern situationsabstrakt oder situationsbezogen?⁶² Indem das Forschungsprogramm der *Anderen Ästhetik* mit seinem praxeologischen Modell nach der Relation von ästhetischen Akten und Artefakten zur sozialen Praxis fragt, ihre „[s]oziale Wirkung und Handlungsmacht“ betont,⁶³ steht es der Akteur-Netzwerk-Theorie nahe und hebt auf die Notwendigkeit der Kontextualisierung von (textuellen) Artefakten ab. Für die mittelalterliche Lyrik stellt jedoch nicht nur die Ermittlung ihrer sozialen, situativen und pragmatischen Zusammenhänge, sondern auch die ihrer Textgestalt eine historische wie philologische Herausforderung dar. So wurden in der Forschung die Bindung lyrischer Texte an die Stimme und an körperliche Performanz sowie die Bedeutung des Zeigfelds, der Präsenz und der wechselseitigen Wahrnehmung in der *face-to-face*-Kommunikation hervorgehoben.⁶⁴ Greifbar ist die mittelalterliche Lyrik heute jedoch nur noch im Medium der schriftlichen Überlieferung. Die überlieferungsbedingten situationalen wie kommunikativen und medialen Transferprozesse bewirken somit eine Potenzierung und Dynamisierung des Sinns mittelalterlicher Texte.⁶⁵ Eine weitere Vervielfältigung und Aufschichtung von Textsinn wird zudem durch die Kombination von Einzeltexten in Codices sowie durch Überlieferungsvarianten bewirkt. Die frappante textuelle Varianz mittelalterlicher Texte hat Joachim Bumke mit dem Schlagwort des ‚unfesten Textes‘ auf den Punkt gebracht.⁶⁶ Die in der Überlieferung, aber wohl auch bereits während der Entstehung auftretende „Varianzbildung“ kann geradezu „als ein typisches Kennzeichen der mittelalterlichen Textualität selbst“⁶⁷ verstanden werden. Die traditionellen ästhetischen Kategorien von Autor und Werk erscheinen daher unzureichend, um die Textualität der mittelalterlichen

60 Strohschneider 1999, S. 22 u.ö.

61 Knobloch 2005, S. 23–48, hier S. 25.

62 Vgl. auch Knobloch 2005, S. 25: „Die problemtheoretische Klammer, die alle ‚alten‘ und ‚neuen‘ Textbegriffe zusammenhält, ist die Frage nach der (Un-)Wiederholbarkeit von Sinn.“

63 Gerok-Reiter/Robert 2022, S. 26. Das Forschungsprogramm denkt die Ansätze der Akteur-Netzwerk-Theorie (vgl. z.B. Latour 1991; Latour 2007) jedoch weiter, indem es nicht mit binären Gegensätzen operiert, sondern auf „dynamische Spannungsgefüge und Transformationsprozesse“ zwischen Autologie und Heterologie abhebt.

64 Vgl. u.a. Strohschneider 1999, S. 23; Baisch 2013, S. 15; Reichlin 2021, S. 235f.

65 Die komplexe Semantik höfischer Texte betont etwa Lieb 2015, S. 13: „Die Bedeutung eines Textes liegt nicht allein in ihm selbst. Die Bedeutung eines Textes beruht vielmehr auf einer je konkreten und aktuellen Bedeutungszuschreibung, die durch das Wechselverhältnis von Materialität, räumlicher Anordnung oder Bewegung, konventionalisierter Bedeutung von Schriftzeichen und artefaktbezogenen Praktiken bestimmt wird.“

66 Vgl. Bumke 1996. Bumkes Formel ist oft zitiert worden, ihre Implikationen sind aber nicht unwidersprochen geblieben, vgl. Quast 2001; Kellner 2018, S. 29–31.

67 Holznagel 2013, S. 17.

Dichtung zu erfassen, da diese sich durch eine Pluralisierung von Sinnstiftungsinstanzen auszeichnet: Der handschriftlich überlieferte Text wird nicht von einem einzelnen Autor verantwortet, sondern von einer Vielzahl von Akteuren,⁶⁸ die beispielsweise an Verschriftung und Verschriftlichung, Rubrizierung, Illumination, Vertonung und Kommentar beteiligt sind,⁶⁹ was editionsphilologische und in der Folge interpretatorische Herausforderungen mit sich bringt.⁷⁰

Physikalisch gesagt, besteht die erste Unschärfe beim Versuch, die ästhetische Energie der mittelalterlichen Lyrik zu messen, mithin darin, den Text als Versuchsobjekt zeitlich und räumlich zu bestimmen. Mit anderen Worten sind die Versuchsbedingungen, begreift man den mittelalterlichen lyrischen Text als Experiment, nicht mehr exakt, sondern nur noch näherungsweise reproduzierbar, sodass der Text als Messgröße bis zu einem gewissen Grad unbestimmt bleiben muss: Der ‚Textkörper‘ ist eben kein ‚Festkörper‘. Die Textualität mittelalterlicher Lyrik und das damit einhergehende ästhetische Energiepotenzial sind somit über das Zusammenwirken syntaktischer und semantischer Faktoren in ihren Wechselwirkungen mit den skizzierten kommunikativen und überlieferungsgeschichtlichen Faktoren approximativ zu bestimmen; Wechselwirkungen, die nicht ohne Medialität und Performativität zu denken sind.

Das zweite Feld der Medialität betrifft zunächst diejenigen Formen der Vermittlung, die in einem klassischen Sammelband von Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer unter dem Titel „Materialität der Kommunikation“⁷¹ zusammengefasst werden:⁷² den Körper, die Stimme, die Schrift, das Pergament, aber auch: den Brief, das Rauschen, das Quaken der Frösche usw.⁷³ Diese und andere Medien werden in der jüngeren Theoriediskussion im Anschluss an Marshall McLuhan nicht länger nur als sich selbst verbergende, an den Rand gedrängte, unsichtbare ‚Vermittler‘ des eigentlichen Inhalts – etwa einer Erzählung oder eines Gedichts – aufgefasst, sondern vielmehr als Instanzen, die ihre Inhalte, Gedanken und Botschaften allererst hervorbringen. Auch wenn es theoretisch reizvoll erscheinen mag, die beiden damit aufgerufenen Extreme des Medien-

68 Dazu Gerok-Reiter/Gropper/Pawlak/Wolkenhauer/Zirker 2023.

69 Vgl. Baisch 2013, S. 26, der von einer Depotenzierung des Texts und seiner Semantik im Vergleich zur konventionellen Textkritik sowie im Zusammenhang mit Handschriften von einer „Pluralität von Autorinstanzen“ spricht.

70 Bauer/Runow 2021, S. 66, stellen „die Frage nach der ‚Identität‘ der Texte, nach dem Verhältnis der (nicht erhaltenen) Originale zu ihrer Überlieferung und nach dem textuellen Status zwischen Abfassung, Vortrag und Abschrift“ an den Ausgangspunkt ihrer Ausführungen zu Edition und Editions-geschichte des Minnesangs. Zu verschiedenen Editionsprinzipien mittelalterlicher Lyrik ausgehend von unterschiedlichen Fällen der handschriftlichen Überlieferung vgl. Kragl/Vollmann 2022.

71 Vgl. Gumbrecht/Pfeiffer 1988.

72 Für eine vertiefte Auseinandersetzung mit dem Konzept der Medialität aus der Perspektive der *Anderen Ästhetik* vgl. Stellmann/Wagner 2023, bes. S. XXXIV–XLIV.

73 Zum letzten Beispiel vgl. Gerok-Reiter 2020a, S. 47–49.

marginalismus und des Mediengenerativismus zugleich für gültig zu halten und das Konzept der Medialität mithin auf eine spannungsvolle Paradoxie zu gründen,⁷⁴ ist mit Sybille Krämer daran festzuhalten, dass Medien sich gerade im Erfolgsfall medialer Vermittlung der Wahrnehmung entziehen.⁷⁵ Eine mediale Perspektive, die sich, wie Christian Kiening überzeugend vorgeschlagen hat, der Vielfalt vormoderner Vermittlungsdynamiken unvoreingenommen zuwendet,⁷⁶ gilt es deshalb allererst zu gewinnen: Sie einzunehmen bedeutet bereits, Energie umzuwandeln.

Medialität bedingt die lyrischen Texte des Mittelalters entscheidend, weil sie zunächst genuin mündlich (genauer: gesänglich) vermittelte Gebilde sind, dann aber nur schriftlich (in der Regel als bloßer Text) überliefert wurden (vgl. dazu grundsätzlich auch den Beitrag von Franz-Josef Holznagel in diesem Band),⁷⁷ was in der Forschung jahrzehntelang mit Blick auf die Spannung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit diskutiert worden ist.⁷⁸ Als Kategorie der Textanalyse ist die besondere mediale Situation mittelalterlicher Lyrik „kommunikationstheoretisch stets mitzubedenken“.⁷⁹ Dann treten zur artifiziellen Form der Texte und ihren Semantiken z.B. deiktische Bezüge auf eine Aufführungssituation, das schriftliche Trägermedium in seiner materialen Beschaffenheit oder die Überlieferungsvarianz als eigene Sinnebene(n) hinzu.⁸⁰

In medialer Hinsicht kann insbesondere der lyrische Schrifttext, so wäre vor diesem Hintergrund zu folgern, noch nicht als *energeia* bzw. *entelechia* („Wirklichkeit“) gelten, sondern nur als *dynamis* („Möglichkeit“); denn Lyrik impliziert Sangbarkeit, Musikalität und Klanglichkeit,⁸¹ und wenn allein der ‚stumme‘ Text vorliegt, hat er seine vollendete Form, die eine der lyrischen Medialität ist, noch nicht erreicht.⁸² Die mittelalterliche Lyrik ist zunächst in einer stimmlich wie klanglich lebendigen, heterologisch (durch Interessen der Auftraggeber, räumliche Gegebenheiten, Aufmerksamkeit des Publikums usw.) bedingten medialen Situation realisiert worden. Die ebenso heterologisch (und doch ganz anders: etwa von Sammlerinteressen, Schreibersorgfalt und den Zufällen der Überlieferungsgeschichte) bedingte handschriftliche Medialität sowie die Textform der Lieder enthalten davon aber oft nur noch Spuren (wie – selten genug – Noten oder – häufiger –

74 Vgl. Kiening 2016, S. 36.

75 Vgl. Krämer 2008, S. 20–39.

76 Vgl. Kiening 2016, S. 16 und 34–49.

77 Vgl. grundlegend Holznagel 1995.

78 Vgl. die kritische Sichtung der Forschungslage bei Kellner 2018, S. 18–31.

79 Kellner 2018, S. 28. Vgl. auch Kellner/Rudolph 2024b, S. 3–5.

80 Vgl. Kellner 2018, S. 26.

81 Vgl. Burdorf 2000, S. 506f. Auf die enge Verknüpfung von Lyrik und Musik weist die Etymologie (von gr. *lyra*) hin, die z.B. Isidor: *Etymologiae* 3,22,8f., vergegenwärtigt und dezidiert mit der Bezeichnung *lyrici poetae* verknüpft (8,7,4).

82 Vgl. bereits Zumthor 1994, S. 35 (Hervorhebung M.D., J.S. und I.V.): „Die Übermittlung von Mund zu Ohr arbeitet im wörtlichen Sinne an dem Text; sie *verwirklicht* ihn.“

deiktische Signale, die auf Performanz hindeuten).⁸³ Deshalb liegt es nahe, mittelalterliche Lyrik in Bezug auf die der Rekonstruktion nicht mehr zugängliche(n) Aufführungssituation(en) als unvollendete (autologische) *dynamis* zu verstehen. Die heterologische lyrische *energeia* wäre dann in medialer Hinsicht nur als vergangene und verlorene zu bedenken.⁸⁴ Darin liegt im Rahmen unserer Versuchsanordnung die zweite Unschärfe mittelalterlicher Lyrik.⁸⁵ Wenn indes, wie die neuere Forschung annimmt,⁸⁶ ein mittelalterlicher lyrischer Text in der Regel zunächst in schriftlicher Form vorgelegen hat, lässt seine Klanglosigkeit, wie Hartmut Bleumer vorschlägt, allererst „ein neues Klangbegehren“ entstehen: „Der Klang der Lyrik würde so erst durch die Schrift zu einem Desiderat, das dann der Vortrag immer neu erfüllt.“⁸⁷ Die heterologische Entelechie des lyrischen Textes im musikalischen Vortrag würde paradoxerweise die autologische Dynamik – das unbestimmte Potenzial – seiner Schriftform stillstellen, gerade indem es diese zum stimmlichen Leben erweckt.⁸⁸ Mediale *entelechia* kann also auch Vereindeutigung textueller *dynamis* bedeuten.

Das dritte und letzte Feld der Performativität schließlich zielt auf eben jene kaum mehr zu rekonstruierenden Aufführungspraktiken – die dritte Unschärfe mittelalterlicher Lyrik. Auf die Affinität der ästhetischen Energie mit dem Konzept der Performativität hat Gerok-Reiter selbst hingewiesen.⁸⁹ Tatsächlich findet der Begriff der Energie auch in der Performativitätstheorie, etwa bei Fischer-Lichte, Verwendung, um z.B. die Übertragungsdynamiken in der Performance-Kunst der Postmoderne zu beschreiben und so die (potenzielle) ästhetische Transformation aller Beteiligten (und nicht nur der ausführenden Künstler:innen) einer Performance zu erklären.⁹⁰ Der Begriff der Per-

83 Vgl. Holznagel 1995, S. 38–42.

84 „[D]ass sich die Diskussion um das Aufführungsparadigma seit Jahren im Kreis dreht und wenig Neues hinzu kommt“, betont Kellner 2018, S. 28.

85 Produktiv reflektiert wird diese Unschärfe nicht zuletzt auch in der historischen Aufführungspraxis. Vgl. dazu die von Franz-Josef Holznagel initiierte Neuaufnahme von *An wasserflüssen Babylon* durch das Ensemble *simkhat hanefesh* im Kontext der vorliegenden Publikation. Siehe dazu die Angaben im Beitrag von Holznagel in diesem Band, S. 83f. Anm. 5 und S. 120. 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).

86 Vgl. auch Kellner 2018, S. 28; Kellner/Rudolph 2024b, S. 3.

87 Bleumer 2013, beide Zitate S. 172.

88 Vgl. Zumthor 1994, S. 88f.

89 Vgl. Gerok-Reiter 2022a, S. 67f. Anm. 10.

90 Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 97–100, 168–171, 180–183, 199, 303; besonders prägnant S. 169: „Die ‚Magie‘ der Präsenz besteht also in der besonderen Fähigkeit des Darstellers, Energie in einer Weise zu erzeugen, daß sie für den Zuschauer spürbar im Raum zirkuliert und ihn affiziert, ja tingiert. Diese Energie ist die Kraft, die vom Darsteller ausgeht. Insofern sie den Zuschauer dazu animiert, selbst Energie hervorzubringen, empfindet dieser den Darsteller auch für sich selbst als Kraftquelle – eine Kraftquelle, die plötzlich und unerwartet entspringt, sich zwischen Darsteller und Zuschauer ergießt und diese zu transformieren vermag.“

formativität ist jedoch – insbesondere in der Abgrenzung von Performance und Performanz – selbst vielschichtig und schwer zu präzisieren.⁹¹ In seiner kulturwissenschaftlichen Bedeutung umfasst er „die Ausführungs-, Vollzugs- und Aufführungsdimension sozialen Handelns und kultureller Praktiken“.⁹² Doch mithilfe des Energiebegriffs lässt sich die Heterogenität des Performativitätsbegriffs auch in eine Stärke umwandeln. So können über den Begriff der Energie die kategorialen Differenzen nicht nur zwischen Darstellenden und Zuschauenden sowie damit einhergehend zwischen Individuum und Kollektiv, sondern auch zwischen Künstler:innen und Werken sowie generell zwischen Produktion und Rezeption überbrückt werden.

Im Vordergrund des vorliegenden Bandes stehen in Bezug auf die Performativität der Aufführungscharakter sowie der wirklichkeitsgenerierende Anspruch mittelalterlicher Lyrik, da sich gerade hieraus komplexe Austauschprozesse zwischen technisch-artistischer Eigenlogik und sozialer Praxis bzw. zwischen Autologie und Heterologie ergeben. Dies betrifft zum einen insbesondere die performativitätstheoretische Annahme einer Wirklichkeitskonstitution durch (Sprach-)Handeln und damit einer Wechselwirkung von Textuellem und Außertextuellem, die den Blick auf die gesellschaftliche Funktionalität von Texten lenkt,⁹³ zum anderen ihre literaturwissenschaftlich besonders fokussierte ästhetische und ästhetische Beschaffenheit.⁹⁴ Mit der Vollzugs- und Aufführungsdimension ist der körpergebundene unwiederholbare Moment aufgerufen, in welchem der Text trans- und multimedial umgesetzt wird: Der ästhetische Akt wird im Hier und Jetzt,⁹⁵ in der Ko-Präsenz von Aufführenden und Publikum, simultan produziert und rezipiert.⁹⁶ Gestik und Mimik, Klang- und Bildphänomene etc. erzielen multimediale und multisensorische Effekte.⁹⁷

Die Performativität mittelalterlicher Lyrik konstituiert sich jedoch nicht nur in der Aufführung, sondern auch in der schriftlichen Überlieferung.⁹⁸ Dies gilt zumal dann, wenn mit Klaus W. Hempfer angenommen wird, dass lyrisches Sprechen sich durch eine im schriftlichen und mündlichen Medium je differente, in beiden Fällen aber fingierte „Simultanitätsrelation zwischen Sprechsituation und besprochener Situation“

91 Eine Ausdifferenzierung findet sich bei Hempfer 2011. Eine grundlegende Einführung zur Performativitätstheorie bietet Fischer-Lichte 2021.

92 Barton/Nöcker 2015, S. 407.

93 Vgl. Häsner/Hufnagel/Maassen/Traninger 2011, S. 85.

94 Vgl. Barton/Nöcker 2015, S. 410 f.

95 Vgl. Barton/Nöcker 2015, S. 410.

96 Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 63–128. Kritisch abwägend zu den theatralen Implikationen des Aufführungsbegriffs in Bezug auf mittelalterliche Lyrik Kellner 2018, S. 18–20 und bes. 28

97 Dies schließt an die vom SFB 1391 und von Gerok-Reiter z.B. in ihrer Forschung zum *Fließenden Licht der Gottheit* immer wieder aufgeworfene rezeptionsästhetische Frage nach der Immersion der Rezipierenden an; so etwa in Gerok-Reiter/Leppin 2022, S. 216 f.

98 Vgl. auch Kellner 2018, S. 26.

auszeichnet.⁹⁹ Dieser sogenannten „Performativitätsfiktion“ zufolge zeigt sich die evozierte besprochene Situation hinsichtlich ihrer deiktischen Konkretion (Ort, Zeit, Person) als „referenzidentisch“ mit dem lyrischen Sprechakt.¹⁰⁰ Fruchtbar machen ließe sich in diesem Zusammenhang ferner eine terminologische Laxheit, wenn nämlich die in einer langen Begriffsgeschichte öfter mit *enérgeia* – dem „Vorgang der Verwirklichung oder des Wirklichwerdens bzw. Wirkens“¹⁰¹ – verwechselte *enárgeia* – das rhetorische Verfahren, durch klare und deutliche Darstellung einen Präsenzeffekt zu erzeugen (lat. *evidentia*)¹⁰² – einbezogen wird.¹⁰³ Damit rücken einerseits die Textstrukturen und -strategien, durch die Präsenzeffekte erzeugt werden, in den Vordergrund, andererseits aber auch die Eigenlogiken der Texte, die selbst diese Strategien und ihre Medialität wie Performativität reflektieren, wodurch Mehrschichtigkeiten und Mehrdeutigkeiten entstehen können.¹⁰⁴ Die ästhetische Energie lyrischer Texte zielt mithin auf die intensive Vergegenwärtigung poetisch transformierter sozialer Energien.

Darüber hinaus stellt der Text selbst ein sinnlich erfahrbares Produkt dar, das nicht nur in einem bestimmten kulturellen Kontext verortet wird und dort eine pragmatische Funktion innehat, sondern in unterschiedlichen sozialen und kulturellen Zusammenhängen zirkuliert und damit dynamisiert wird. Die ästhetische Energie mittelalterlicher Texte umfasst demnach auch eine raumzeitliche, kinetische Dimension. Betrachtet man Texte somit als Handlungen¹⁰⁵ oder (Quasi-)Akteure, wie es auch das praxeologische Modell des SFB 1391 nahelegt,¹⁰⁶ kommt das lyrische Artefakt also im performativen Vollzug seines ‚Wirklichwerdens‘ zur Geltung.¹⁰⁷ Hier schließt sich der Kreis zur Wiederholbarkeitsfrage der Textualitätsdebatte und zur Frage der medialen Varianz. Textualität, Medialität und Performativität beschreiben derart drei interferierende Systeme, in denen sich lyrische Artefakte des Mittelalters zwischen ihren jeweiligen autologischen und heterologischen Dimensionen bewegen. Die Antriebs- und Wirkkräfte dieser Systeme können mit dem Begriff der ästhetischen Energie erfasst werden.

99 Hempfer 2024, S. 39. Im Schriftmedium sei die „Simultanitätsrelation“ von „Sprechsituation und besprochener Situation“ lediglich „eine textinterne, die nicht der Kommunikationssituation zwischen Produzent und Rezipient entspricht“. Im mündlichen Medium des Vortrags sei zwar „eine Simultanitätsrelation zwischen Vortragendem und Rezeption“ gegeben, jedoch werde die „Präsenz der besprochenen Situation im Vortrag“ nur fingiert.

100 Hempfer 2024, S. 39.

101 Franzen/Georgulis 1972, Sp. 506.

102 Vgl. Kemmann 1996, Sp. 33 und 40.

103 Vgl. dazu aus mediävistischer Perspektive z.B. Hübner 2010.

104 Vgl. Barton/Nöcker 2015, S. 24 f.; Häsner/Hufnagel/Maassen/Traninger 2011, S. 83 und 86; Krämer 2004.

105 Vgl. mit Bezug zur Sprechakttheorie Kellner 2018, S. 26.

106 Vgl. Gerok-Reiter/Robert 2022, S. 25 f.

107 Vgl. in diesem Sinn bereits Zumthor 1994, S. 35 f.

Der finale Clou des Begriffs der ästhetischen Energie besteht nun – jenseits der ästhetischen *energeia* – darin, dass die diskutierten einzelnen Aspekte und Kategorien der mittelalterlichen Lyrik, also Textualität, Medialität und Performativität, nicht unabhängig, losgelöst voneinander gedacht werden: Wie in der Physik gilt, dass Energie nicht verloren geht, sondern von einer Energieform in die andere umgewandelt werden kann und dass somit die Gesamtmenge an Energie immer gleich bleibt (Energieerhaltungssatz),¹⁰⁸ so gilt für die mittelalterliche Lyrik, dass sich Textualität, Medialität und Performativität auf unterschiedliche ‚Energieformen‘ lyrischer Texte beziehen lassen, ohne die Gesamtheit ihrer ästhetischen Energie aufzuheben. So ist zwar hinsichtlich der lyrischen Performativität die Energie der historischen Aufführung nicht mehr direkt greifbar. Da sie sich aber in der differentiellen Energieform des Schriftmediums mit seinen Residuen der Situationsgebundenheit (z.B. Deixis) erhalten hat, lässt sie sich zumindest mittelbar rekonstruieren. Die mit der Medialität aufgerufene Unterscheidung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit fächert zahlreiche konträre, aber auch komplementäre Facetten wie Klang- und Stimmlichkeit, Überlieferungsvarianz, (Nicht-)Wiederholbarkeit oder Intermedialität auf, die durch unscharfe Ränder und mannigfaltige Übergängigkeiten geprägt sind. Sub voce Textualität kommen schließlich so unterschiedliche Zugänge wie Artifizialität und Semantik, Narrativität und Rollenhaftigkeit, Intertextualität und Poetologie zusammen.

Ästhetische Energie durchfließt, so das Resultat unseres Experiments, die Felder der Textualität, Medialität und Performativität, die als offene Systeme miteinander in Austausch und Wechselwirkung stehen, und eröffnet so einen integrativen Zugang zur näherungsweisen Vermessung der Unschärferelationen mittelalterlicher Lyrik.

5. Zu den Beiträgen

Die hier versammelten vier Beiträge spüren auf je eigene Weise der ästhetischen Energie der mittelalterlichen sowie darüber hinaus auch der frühneuzeitlichen und gegenwärtigen Lyrik anhand der Kategorien der Textualität, Medialität und Performativität nach.

Susanne Köbele behandelt in ihrem Beitrag „Abecedarische Potenzierung“ als Form ästhetischer Energie in lyrischen Abecedarien, wobei sie einen Bogen vom 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart schlägt. Sie geht zunächst der Frage der Definition ‚ästhetischer Energie‘ und ihrer semantischen Komplexität, Viel- und Uneindeutigkeit, ihres epochen- und diskursabhängigen Verständnisses, ihrer Umsetzung und ihres terminologischen Status nach. Auf dieser Basis bestimmt sie die „Energie‘ ästhetischer Phänomene als Begriff mit [...] metaphorischen Implikationen“ (S. 31), in Bezug auf Lyrik als in seiner Umsetzung dynamisches Potenzial auf den Ebenen der Textualität, Media-

108 Vgl. Munowitz 2007, S. 352 f.

lität und Performativität, das sich in seiner Bestimmung als abhängig von historischen und zeitgenössischen ästhetischen Wirkungen und Wertungen erweist. Ausgehend von diesen Vorannahmen untersucht Köbele die ästhetische Energie der Abecedarien, die in ihrer Gleichzeitigkeit von Vollständigkeit und Begrenztheit sowie ihren Prozessen der (De-)Potenzierung liegt, mit einem Fokus auf der Inszenierung von Zeit. Hierfür analysiert sie drei Texte aus unterschiedlichen Epochen: Zunächst den *Kühlsalter* von Quirinus Kuhlmann (17. Jahrhundert), der in Gestaltung und Wirkung „den Rang einer schöpferischen göttlichen Ur-Sprache beansprucht“ (S. 35). Mithilfe von Hyberbolik, von ‚ästhetischer Energie‘ im Sinne eines „Zusammenwirken[s] einer eklatanten Vermehrung, Verbreiterung, Verklanglichung und paradoxen Temporalisierung“ (S. 50) wird hier versucht, Zeit in Ewigkeit über- und eine Geistreise zum Paradies durchzuführen. Zweiter Untersuchungsgegenstand ist Nora Gomringers *Ursprungsalphabet* (2006) inklusive Video-Clip, ein „Feuerwerk an ästhetischer Energie“ (S. 51), das diese Energie aus „allusiver Überbietung, performativer Intensivierung und intermedialer Verdichtung“ (S. 55) gewinnt. An Ernst Jandls Gedicht *erschaffung der eva* (1957) schließlich zeigt Köbele auf, wie mit dem abecedarischen Modell gespielt und dieses ironisch potenziert werden kann.

Almut Suerbaum überschreibt ihre Frage nach „Form und kreative[r] Energie in mystischen Liedern“ als „Wilde Ästhetik“. Hierbei geht sie vom Schrei aus, der als Inbegriff von Formlosigkeit mit Lyrikauffassungen des 19. Jahrhunderts kollidiert, die das Zusammenspiel von kontrollierter Form und artifiziell verdichteter Sprache betonen. Dies korreliert mit der weitgehenden Absenz des Schreiens in der höfischen Liebeslyrik, deren kunstfertige Formstrenge mit neuzeitlichen Ansprüchen an das Lyrische kompatibel sei. Suerbaum hingegen fokussiert eine Reihe von mystischen Liedern, die zwar zeitgleich zur höfischen Liebeslyrik entstanden sind, modernen Erwartungen an das Lyrische aufgrund ihrer weniger stark regulierten Form jedoch widersprechen und mithin dazu auffordern, den ästhetischen Maßstab des Lyrischen in historischer Perspektive zu hinterfragen. Die untersuchten mystischen Lieder thematisieren insbesondere die Apophatik, das Unvermögen menschlicher Sprache angesichts der Transzendenz. Diese Unzulänglichkeit überwinden die Lieder performativ z. B. durch formale, inhaltliche und stilistische Annäherungen an den theologischen Diskurs mittels Glossen und Kommentaren; durch Weltabkehr und Schweigen; durch prophetisches Sprechen, Verkündigung und Lobgesang als Ausdruck erfahrener Gottesnähe, der sich bis hin zum wortlosen Schreien steigern kann. Hierbei treten teils auch Spannungen zwischen der inhaltlichen und klanglichen Ebene der Lieder auf, wenn z. B. Texte, die intensives Rufen und Klagen evozieren, mit monotonen Reimen und Melodien einhergehen. Die von mystischen Liedern durch ihr Flottieren zwischen Schweigen und Klagen hervorgebrachten ‚wilden‘ Formen vermögen es nicht nur, die Vehemenz religiöser Erfahrung medial zum Ausdruck zu bringen, sondern diese zugleich auch performativ zu erzeugen. Durch die Freisetzung und Bündelung affektiver Energien gelingt es geistlichen Liedern Suerbaum

zufolge nicht allein, Wissen rational zu fixieren, sondern es im ästhetischen Vollzug auch textuell, medial und performativ spannungsvoll erfahrbar zu machen. Der Beitrag nimmt mithin im Sinne einer *Anderen Ästhetik* der Vormoderne eine Neubewertung des Lyrischen in den geistlichen Liedern des Mittelalters vor. Das lyrische Singen und Sprechen in der Mystik stellt sich hierbei als performative ästhetische Praxis zwischen Autologie und Heterologie dar: Im Zusammenwirken von Inhalt, Form und Klang setzen die Lieder affektives Potenzial frei und partizipieren so auf spezifisch lyrische Weise emotional wie epistemologisch am theologischen Diskurs.

Franz-Josef Holznagel entwickelt in seinem Beitrag einen für die Erforschung vormoderner Lyrik innovativen und für das Konzept des SFB 1391 emblematischen Ansatz, in dem die Form lyrischer Gebilde, das auf Wiederholungsstrukturen wie Metrum, Versgliederung und Reim basierende Klangmuster, systematisch mit ihrer – etwa mnemonischen oder diskursiven – Funktionalität verbunden wird. Methodisch bringt Holznagel dafür das in der Mediävistik etablierte phänomenologische Vorgehen, das Klangmuster eines Liedes als Strophenbauplan darzustellen, mit dem jüngeren Performativitätsparadigma zusammen. Auf diese Weise kann strukturelle Performativität (Reim, Rhythmus und Klang des Liedtextes) mit der funktionalen Performativität (Wirkung des Liedes) verknüpft werden. Die als Klangmuster realisierten Strophenformen erfüllen verschiedene Funktionen, die einen Einfluss auf die Dynamik zwischen Autor bzw. Sänger und Auditorium haben. Im Einzelnen arbeitet Holznagel sechs Funktionen von Klangmustern bzw. des Strophenbaus im Hinblick auf ihre mediale und performative Dimension heraus: die Abgrenzung von der Alltagsrede, die mnemotechnische Optimierung des Textes, die Koordination zwischen den musikalischen und nicht-musikalischen Elementen des Liedes als ‚Gesamtkunstwerk‘, die liedinterne Strukturierung (metrische Intratextualität) sowie liedexterne Referenzen (metrische Intertextualität) und die Einbindung des Liedes in textübergreifende Diskurse. Insbesondere diese letzte Funktion exemplifiziert Holznagel dann, indem er die diskursiven Funktionen der grundlegend analysierten Klangform von Wolfgang Dachsteins Liedbearbeitung des Psalms 137, *An wasserflüssen Babylon*, – pointiert gesagt: ihren ‚metrischen Protestantismus‘ – erstmals rekonstruiert. Das Lied, das (in der Fassung von 1526) vom Ensemble *simkhat hanefesh* eigens für diesen Band vertont worden ist,¹⁰⁹ unterstreicht nicht zuletzt durch einen „akustischen Diskursmarker“ (S. 110) – seine von der Luther-Strophe abgeleitete Strophenform – prägnant den Anspruch einer genuin reformatorischen Deutung der Psalmen. Die von Holznagel herausgearbeitete Verbindung von Metrik und Diskursivität verdeutlicht, wie die sozialen Energien des konfessionellen Zeitalters (Heterologie) durch ihre Fixierung in ein bereits im Mittelalter geprägtes lyrisches Klangmuster

109 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).

(Autologie) in ästhetische Energie transformiert werden; eine Energie, die nicht nur ein halbes Jahrtausend lang im Schrift- und Notenmedium gespeichert geblieben ist, sondern auch, performativ aktualisiert, immer noch intensive ästhetische Wirkungen zu entfalten vermag.

Alexander Rudolph / Tristan Marquardt setzt sich in poetologischer wie mediävistischer Hinsicht mit dem Problem der Gattungszuordnung von Gedichten auseinander und stellt seinem Beitrag die lyriktheoretische Frage „Lyrik ins Sachbuch-regal?“ voran. Dabei nimmt der Autor als Mediävist (Rudolph) und Lyriker (Marquardt) eine außergewöhnliche wissenschaftlich-poetische Doppelposition ein. Monika Rincks These, dass Lyrikbände aufgrund ihrer Durchlässigkeit auf die Wirklichkeit hin eher der *Non-Fiction* denn der *Fiction*, eher dem Sachbuch denn der Belletristik zuzurechnen seien, dient Rudolph/Marquardt als Ansatzpunkt dafür, gegenwärtige Poetiken und mittelalterliche Poesie neu in den Blick zu nehmen und zueinander ins Verhältnis zu setzen. Die Definition von Gedichten als spezifisch poetische Art und Weise, Sachverhalte sprachlich zu verhandeln, versteht er als entscheidende Ergänzung zu den konventionellen theoretischen Bestimmungen von Lyrik, die Kriterien wie Subjektivität, Stimmung oder formale Aspekte heranziehen, den jeweils lyrisch verhandelten Gegenstand jedoch außen vor lassen. Dass eine solche sachorientierte definitorische Erweiterung der Lyriktheorie nicht nur für die Gegenwartslyrik, sondern auch und gerade für die mittelalterliche Lyrik vonnöten ist, demonstriert Rudolph/Marquardt am Beispiel des Sangspruchs, einer lyrischen Gattung des Mittelalters, die wesentlich themengebunden ist und daher von üblichen modernen Lyrikauffassungen abweicht. Die Poetizität derartiger Gedichte, die Sachverhalte verhandeln, resultiere aus dem Zusammenspiel von formalen Eigenschaften mit inhaltlichen Komponenten, wodurch sie die Gegenstände poetisch neu perspektivieren und auf spezifisch lyrische Weise an Diskursen partizipieren. Aus Sicht einer *Anderen Ästhetik* besticht dieser Zugriff dadurch, dass er Lyrik als ästhetischen Modus der Diskurspartizipation auffasst, wobei die sprachliche Gestaltung und der poetisch verhandelte Gegenstand, mithin autologische und heterologische Dimension, ineinandergreifen. Hierdurch rücken LyrikGattungen wie der Sangspruch von der Peripherie ins Zentrum der Lyriktheorie. Das Surplus des Beitrags besteht über seinen innovativen lyriktheoretischen Ansatz hinaus darin, dass Theorie und Praxis des Lyrischen hier konvergieren, da Alexander Rudolph seine theoretischen Überlegungen auch anhand eigener, unter dem Künstlernamen Tristan Marquardt verfasster Gedichte untermauert. Die von ihm wiederholt genutzte ungewöhnliche lyrische Form des ‚Katalogauszugs‘ ergänzt er dabei um im vorliegenden Band erstmalig publizierte *auszüge eines reisekatalogs*.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Aristoteles: *Metaphysik* = Aristoteles: *Metaphysik*, Neubearb. der Übers. von Hermann Bonitz, mit Einl. und Komm. hg. von Horst Seidl, 2 Bde., 3., verbesserte Aufl., Hamburg 1989–1991 (Philosophische Bibliothek 307 und 308).
- Goethe: *Noten und Abhandlungen* = Goethe, Johann Wolfgang von: *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans*, in: Johann Wolfgang von Goethe: *Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden [Taschenbuchausgabe], München 2000, Bd. 2: *Gedichte und Epen II*, textkritisch durchgesehen und komm. von Erich Trunz, S. 126–267.
- Hegel: *Ästhetik III* = Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Werke*, red. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, 20 Bde. und Registerbd., Frankfurt a.M. 1986 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 601–621), Bd. 15: *Vorlesungen über die Ästhetik III*.
- Horaz: *Ars poetica* = Horaz: *Ars poetica*, in: Quintus Horatius Flaccus: *Sämtliche Werke*. Lateinisch-deutsch, hg. und übers. von Niklas Holzberg, Berlin/Boston 2018 (Sammlung Tusculum), S. 612–645.
- Isidor: *Etymologiae* = Isidori Hispalensis Episcopi *Etymologiarum sive originum libri XX*, 2 Bde., hg. von Wallace Martin Lindsay, Oxford 1911 [Nachdruck 1957] (*Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis*).

Publikationen von Annette Gerok-Reiter

- Gerok-Reiter 1996 = Gerok-Reiter, Annette: *Wink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilkes Sonette an Orpheus*, Tübingen 1996 (Studien zur deutschen Literatur 140).
- Gerok-Reiter 2006 = *Individualität. Studien zu einem umstrittenen Phänomen mittelhochdeutscher Epik*, Tübingen/Basel 2006 (Bibliotheca Germanica 51).
- Gerok-Reiter 2009 = Gerok-Reiter, Annette: *Sprachspiel und Differenz. Zur Textur von Minnesangs Ende in Frauenlobs Lied 6*, in: Christiane Ackermann/Ulrich Barton (Hgg.): *„Texte zum Sprechen bringen“*. Philologie und Interpretation. Festschrift für Paul Sappler, Tübingen 2009, S. 89–105.
- Gerok-Reiter 2010 = Gerok-Reiter, Annette: *Unort Minne. Raumdekonstruktionen als Neukonzeptualisierung der Minne im späthöfischen Sang*, in: Matthias Däumer/Annette Gerok-Reiter/Friedemann Kreuder (Hgg.): *Unorte. Spielarten einer verlorenen Verortung*. Kulturwissenschaftliche Perspektiven, Bielefeld 2010 (Mainzer Historische Kulturwissenschaften 3), S. 75–106.
- Gerok-Reiter 2015 = Gerok-Reiter, Annette: *Die ‚Kunst der vuoge‘. Stil als relationale Kategorie. Überlegungen zum Minnesang*, in: Elizabeth Andersen/Ricarda Bauschke-Hartung/Nicola McLelland/Silvia Reuvekamp (Hgg.): *Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation*. XXII. Anglo-German Colloquium Düsseldorf 2011, Berlin/Boston 2015, S. 97–118.
- Gerok-Reiter 2016a = Gerok-Reiter, Annette: *Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter: Von den Anfängen deutschsprachigen Minnesangs*, in: Sigrid Hirbodian/Tjark Wegner (Hgg.): *Was ist schwäbisch? Ostfildern 2016 (landeskundig 2)*, S. 105–122.
- Gerok-Reiter 2016b = Gerok-Reiter, Annette: *Vom Sinn und Unsinn, sich mit dem Frühen Minnesang zu beschäftigen*, in: *Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Jahrbuch 2015*, hg. von der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Heidelberg 2016, S. 65–67.
- Gerok-Reiter 2017 = Gerok-Reiter, Annette: *Ästhetik der Polyphonie. Der frühe deutschsprachige Minnesang als Austragungsort kultureller Diversität*, in: Ingrid Kasten/Laura Auteri (Hgg.): *Transkulturalität und Translation. Deutsche Literatur des Mittelalters im europäischen Kontext*, Berlin/Boston 2017, S. 29–47.

- Gerok-Reiter 2018 = Gerok-Reiter, Annette: Minnelieder, in: Claudia Lauer/Uta Störmer-Caysa (Hgg. unter Mitarbeit von Anna Sara Lahr): Handbuch Frauenlob, Heidelberg 2018 (Beiträge zur älteren Literaturgeschichte), S. 77–105.
- Gerok-Reiter 2019a = Gerok-Reiter, Annette: Die mittelalterliche Kanzonenstrophe: Die ältere Schwester des Sonetts? In: Mario Gotterbarm/Stefan Knödler/Dietmar Till (Hgg.): Sonett-Gemeinschaften. Die soziale Referentialität des Sonetts. Festschrift für Georg Braungart, Paderborn 2019, S. 17–33.
- Gerok-Reiter 2019b = Gerok-Reiter, Annette: Genderinszenierungen im Minnesang. Vier Varianten und ihr poetologisches Potential, in: Ingrid Bennewitz/Jutta Eming/Johannes Traulsen (Hgg.): Gender Studies – Queer Studies – Intersektionalität. Eine Zwischenbilanz aus mediävistischer Perspektive, Göttingen 2019 (Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung 25), S. 29–53.
- Gerok-Reiter 2019c = Gerok-Reiter, Annette: Lyrische Kohärenz im frühen Minnesang? In: Susanne Köbele/Eva Locher/Andrea Möckli/Lena Oetjens (Hgg.): Lyrische Kohärenz im Mittelalter. Spielräume – Kriterien – Modellbildung, Heidelberg 2019 (Germanisch-romanische Monatsschrift. Beiheft 94), S. 25–50.
- Gerok-Reiter 2019d = Gerok-Reiter, Annette: Maria als Reflexionsfigur zwischen Religion, Minnediskurs und Ästhetik. Semantische Traversalen im Werk Frauenlobs, in: Renate Dürr/Annette Gerok-Reiter/Andreas Holzem/Steffen Patzold (Hgg.): Religiöses Wissen im vormodernen Europa. Schöpfung – Mutterschaft – Passion, Paderborn 2019, S. 321–352.
- Gerok-Reiter/Braun 2019 = Gerok-Reiter, Annette/Braun, Manuel: Selbstbezüglichkeit und ästhetische Reflexionsfigur als Bausteine einer historischen Literarästhetik. Einige grundsätzliche Überlegungen aus Sicht der germanistischen Mediävistik, in: Annette Gerok-Reiter/Anja Wolkenhauer/Jörg Robert/Stefanie Gropper (Hgg.): Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne, Heidelberg 2019 (Germanisch-romanische Monatsschrift. Beiheft 88), S. 35–66.
- Gerok-Reiter/Lahr/Leidinger 2019 = Gerok-Reiter, Annette/Lahr, Anna Sara/Leidinger, Simone (Hgg.): Raum und Zeit im Minnesang. Ansätze – Spielarten – Funktionen, Heidelberg 2020 (Studien zur historischen Poetik 29).
- Gerok-Reiter/Robert 2019 = Gerok-Reiter, Annette/Robert, Jörg: Reflexionsfiguren der Künste in der Vormoderne. Ansätze – Fragestellungen – Perspektiven, in: Annette Gerok-Reiter/Anja Wolkenhauer/Jörg Robert/Stefanie Gropper (Hgg.): Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne, Heidelberg 2019 (Germanisch-romanische Monatsschrift. Beiheft 88), S. 11–33.
- Gerok-Reiter/Wolkenhauer/Robert/Gropper 2019 = Gerok-Reiter, Annette/Wolkenhauer, Anja/Robert, Jörg/Gropper, Stefanie (Hgg.): Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne, Heidelberg 2019 (Germanisch-romanische Monatsschrift. Beiheft 88).
- Gerok-Reiter 2020a = Gerok-Reiter, Annette: *Bi richer kunst...* Ästhetische Reflexionsfiguren im Werk Walthers von der Vogelweide, in: Ricarda Bauschke/Veronika Hassel (Hgg.): Walthers von der Vogelweide. Düsseldorfer Kolloquium 2018, Berlin 2020 (Wolfram-Studien 26), S. 27–58.
- Gerok-Reiter 2020b = Gerok-Reiter, Annette: Rezension zu „Beate Kellner: Spiel der Liebe im Minnesang, Paderborn: Fink 2018, 583 S., 16 Abb.“, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 142.3 (2020), S. 440–450.
- Gerok-Reiter 2020c = Gerok-Reiter, Annette: Versehrtheit. Funktionen eines Motivs in der frühen Lyrik, in: Sarah Bowden/Nine Miedema/Stephen Mossman (Hgg.): Verletzungen und Unversehrtheit in der deutschen Literatur des Mittelalters. XXIV. Anglo-German Colloquium Saarbrücken 2015, Tübingen 2020, S. 221–241.
- Gerok-Reiter 2021a = Gerok-Reiter, Annette: Lektüren des Ästhetischen – Ästhetische Lektüren. Alte und neue Hermeneutik, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 51.4 (2021), S. 751–758.

- Gerok-Reiter 2021b = Gerok-Reiter, Annette: Mythos und Ästhetik. Ordnungsgemengelingen des Erzählens in Veldekes *Eneasroman*, in: Daniela Fuhrmann / Pia Selmayr (Hgg.): Erzählte Ordnungen – Ordnungen des Erzählens. Studien zu Texten vom Mittelalter bis zur Frühen Neuzeit, Berlin / Boston 2021 (Trends in Medieval Philology 40), S. 275–304.
- Gerok-Reiter 2022a = Gerok-Reiter, Annette: Aesthetic *energeia* – An Outline, in: Anna Katharina Heiniiger / Rebecca Merkelbach / Alexander Wilson (Hgg.): *Páttasyrpa*. Studien zu Literatur, Kultur und Sprache in Nordeuropa. Festschrift für Stefanie Gropper, Tübingen 2022 (Beiträge zur nordischen Philologie 72), S. 59–69.
- Gerok-Reiter 2022b = Gerok-Reiter, Annette: *Süeze* (er-)zählen im *Fließenden Licht der Gottheit*. Historische Semantik zwischen Annotation, Hermeneutik und Performativität, in: Manuel Braun / Marion Darilek (Hgg.): Auszählen und Ausdeuten. Quantitative und qualitative Zugänge zum ästhetischen Wortschatz der mittelhochdeutschen Literatur, Paderborn 2022 (Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 69.1), S. 45–64.
- Gerok-Reiter / Braun / Darilek / Krauß 2022 = Gerok-Reiter, Annette / Braun, Manuel / Darilek, Marion / Krauß, Miriam: Einleitung, in: Manuel Braun / Marion Darilek (Hgg.): Auszählen und Ausdeuten. Quantitative und qualitative Zugänge zum ästhetischen Wortschatz der mittelhochdeutschen Literatur, Paderborn 2022 (Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 69.1), S. 1–4.
- Gerok-Reiter / Leppin 2022 = Gerok-Reiter, Annette / Leppin, Volker: Religiöse Gebrauchstexte als Orte ästhetischer Verhandlungen. Kap. II,25 des *Fließenden Lichts der Gottheit* und Meister Eckharts Predigt 57 im Vergleich, in: Annette Gerok-Reiter / Jörg Robert / Matthias Bauer / Anna Pawlak (Hgg.): Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven, Berlin / Boston 2022 (Andere Ästhetik – Koordinaten 1), S. 189–242.
- Gerok-Reiter / Robert 2022 = Gerok-Reiter, Annette / Robert, Jörg: Andere Ästhetik – Akte und Artefakte in der Vormoderne. Zum Forschungsprogramm des SFB 1391, in: Annette Gerok-Reiter / Jörg Robert / Matthias Bauer / Anna Pawlak (Hgg.): Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven, Berlin / Boston 2022 (Andere Ästhetik – Koordinaten 1), S. 3–51.
- Gerok-Reiter / Robert / Bauer / Pawlak 2022 = Gerok-Reiter, Annette / Robert, Jörg / Bauer, Matthias / Pawlak, Anna (Hgg.): Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven, Berlin / Boston 2022 (Andere Ästhetik – Koordinaten 1).
- Gerok-Reiter 2023 = Gerok-Reiter, Annette: Plurale Autorschaft im *Fließenden Licht der Gottheit*? Kanonisierungen – Dekonstruktionen – ästhetische Faktur, in: Stefanie Gropper / Anna Pawlak / Anja Wolkenhauer / Angelika Zirker (Hgg.): Plurale Autorschaft. Ästhetik der Co-Kreativität in der Vormoderne, Berlin / Boston 2023 (Andere Ästhetik – Koordinaten 2), S. 3–29.
- Gerok-Reiter / Gropper / Pawlak / Wolkenhauer / Zirker 2023 = Gerok-Reiter, Annette / Gropper, Stefanie / Pawlak, Anna / Wolkenhauer, Anja / Zirker, Angelika: Einführung, in: Stefanie Gropper / Anna Pawlak / Anja Wolkenhauer / Angelika Zirker (Hgg.): Plurale Autorschaft. Ästhetik der Co-Kreativität in der Vormoderne, Berlin / Boston 2023 (Andere Ästhetik – Koordinaten 2), S. IX–XLII.
- Gerok-Reiter / Kovacs / Leppin / Männlein-Robert 2023 = Gerok-Reiter, Annette / Kovacs, Martin / Leppin, Volker / Männlein-Robert, Irmgard (Hgg.): Schein und Anschein. Dynamiken ästhetischer Praxis in der Vormoderne, Berlin / Boston 2023 (Andere Ästhetik – Koordinaten 3).
- Gerok-Reiter / Kovacs / Männlein-Robert / Leppin 2023 = Gerok-Reiter, Annette / Kovacs, Martin / Männlein-Robert, Irmgard / Leppin, Volker (Mitarbeit): Zur Einführung: Schein und Anschein – ein Problemaufriss, in: Annette Gerok-Reiter / Martin Kovacs / Volker Leppin / Irmgard Männlein-Robert (Hgg.): Schein und Anschein. Dynamiken ästhetischer Praxis in der Vormoderne, Berlin / Boston 2023 (Andere Ästhetik – Koordinaten 3), S. XI–LI.
- Gerok-Reiter 2024 = Gerok-Reiter, Annette: Von Neuem: Sprechen über das Licht. Dynamiken zwischen ‚alt‘ und ‚neu‘ im mystischen Text *Das fließende Licht der Gottheit*, in: Bernhard Huss (Hg.): Von

Neuem. Tradition und Novation in der Vormoderne, Heidelberg 2024 (Germanisch-Romanische Monatsschrift. Beiheft 113), S. 21–49.

Gerok-Reiter 2025 = Gerok-Reiter, Annette: Ästhetik und Gebrauchstexte. Oder: Über die ‚Leimrute‘ des Autonomie-Paradigmas, Zürich 2025 (Mediävistische Perspektiven 17).

Sekundärliteratur

Antos 2009 = Antos, Gerd: Text, in: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, 12 Bde., Tübingen/Berlin/Boston 1992–2015, Bd. 9: St–Z, Tübingen 2009, Sp. 489–509.

Baisch 2013 = Baisch, Martin: Textualität – Materialität – Materialität – Textualität. Zugänge zum mittelalterlichen Text, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 54 (2013), S. 9–30.

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.

Bauer/Runow 2021 = Bauer, Eva/Runow, Holger: Edition und Editionsgeschichte, in: Beate Kellner/Susanne Reichlin/Alexander Rudolph (Hgg.): Handbuch Minnesang, Berlin/Boston 2021, S. 66–100.

Bleumer 2013 = Bleumer, Hartmut: Minnesang als Lyrik? Desiderate der Unmittelbarkeit bei Heinrich von Morungen, Ulrich von Liechtenstein und Johannes Hadlaub, in: Susanne Köbele/Eckart Conrad Lutz/Klaus Ridder (Hgg.): Transformationen der Lyrik im 13. Jahrhundert. Wildbader Kolloquium 2008, Berlin 2013 (Wolfram-Studien 21), S. 165–201.

Bleumer/Emmelius 2011 = Bleumer, Hartmut/Emmelius, Caroline (Hgg.): Lyrische Narrationen – narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur, Berlin/New York 2011 (Trends in Medieval Philology 16).

Bumke 1996 = Bumke, Joachim: Der unfeste Text. Überlegungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert, in: Jan-Dirk Müller (Hg.): ‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ in Mittelalter und früher Neuzeit, Stuttgart/Weimar 1996 (Germanistische Symposien-Berichtsbände 17), S. 118–129.

Burdorf 2000 = Burdorf, Dieter: Lyriktheorie, in: Klaus Weimar/Harald Fricke/Jan-Dirk Müller (Hgg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, 3 Bde., Berlin/New York 1997–2003, Bd. 2: H–O, Berlin/New York 2000, S. 502–505.

Butler 2018 = Butler, Judith: Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung, Berlin 2018.

Curtius 1993 = Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, 11. Aufl., Tübingen/Basel 1993.

Dimpel/Wagner 2019 = Dimpel, Friedrich Michael/Wagner, Silvan (Hgg.): Prägnantes Erzählen, Oldenburg 2019 (Brevitas 1 – Sonderheft der Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung) (online). DOI: https://doi.org/10.25619/BmE_H201930.

Fischer-Lichte 2004 = Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen, Frankfurt a.M. 2004 (edition suhrkamp 2373).

Fischer-Lichte 2021 = Fischer-Lichte, Erika: Performativität. Eine kulturwissenschaftliche Einführung, 4., aktualisierte und ergänzte Aufl., Bielefeld 2021 (UTB 5458).

Franzen/Georgulis 1972 = Franzen, Winfried/Georgulis, Konstantin: Entelechie I, in: Joachim Ritter [Bde. 1–3]/Karlfried Gründer [Bde. 4–10]/Gottfried Gabriel [Bde. 11–12]/Margaritta Kranz [Bd. 13] (Hgg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, 13 Bde., Basel/Stuttgart 1971–2007, Bd. 2: D–F, Basel 1972, Sp. 506f.

- Freud 1989 = Freud, Sigmund: Studienausgabe, hg. von Alexander Mitscherlich et al., Bd. 2: Die Traumdeutung, 8. Aufl., Frankfurt a.M. 1989.
- Frick 2024 = Frick, Julia: Poetik der Kürzung. Studien zu Kurzfassungen in der mittelhochdeutschen Epik, Tübingen 2024 (Bibliotheca Germanica 80).
- Frick/Grütter 2021 = Frick, Julia/Grütter, Oliver (Hgg.): *abbreviatio*. Historische Perspektiven auf ein rhetorisch-poetisches Prinzip, Basel 2021.
- Greenblatt 1993 = Greenblatt, Stephen: Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance, übers. von Robin Cackett, Frankfurt a.M. 1993 (Fischer-Taschenbücher 11001).
- Gumbrecht/Pfeiffer 1988 = Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig (Hgg.): *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a.M. 1988 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 750).
- Haferland 2008 = Haferland, Harald: Verschiebung, Verdichtung, Vertretung. Kultur und Kognition im Mittelalter, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 33.2 (2008), S. 52–101.
- Häsner/Hufnagel/Maassen/Traninger 2011 = Häsner, Bernd/Hufnagel, Henning S./Maassen, Irmgard/Traninger, Anita: Text und Performativität, in: Klaus W. Hempfer/Jörg Volbers (Hgg.): *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*, Bielefeld 2011 (Edition Kulturwissenschaft 6), S. 69–96.
- Hempfer 2011 = Hempfer, Klaus W.: *Performance*, Performanz, Performativität. Einige Unterscheidungen zur Ausdifferenzierung eines Theoriefeldes, in: Klaus W. Hempfer/Jörg Volbers (Hgg.): *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*, Bielefeld 2011 (Edition Kulturwissenschaft 6), S. 13–41.
- Hempfer 2014 = Hempfer, Klaus W.: *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*, Stuttgart 2014 (Text und Kontext 34).
- Hempfer 2024 = Hempfer, Klaus W.: *Performativitätsfiktion*, Walther und Petrarca, in: Beate Kellner/Alexander Rudolph (Hgg.): *Mittelalterliche Lyrik im Kontext*, Berlin/Boston 2024 (Deutsche Literatur. Studien und Quellen 49), S. 17–55.
- Holznagel 1995 = Holznagel, Franz-Josef: *Wege in die Schriftlichkeit. Untersuchungen und Materialien zur Überlieferung der mittelhochdeutschen Lyrik*, Tübingen/Basel 1995 (Bibliotheca Germanica 32).
- Holznagel 2013 = Holznagel, Franz-Josef: *Geschichte der deutschen Lyrik*, Bd. 1: Mittelalter, Stuttgart 2013 (Reclams Universal-Bibliothek 18888).
- Holznagel/Cölln 2017 = Holznagel, Franz-Josef/Cölln, Jan (Hgg. in Verbindung mit Ricarda Bauschke-Hartung und Susanne Köbele): *Die Kunst der brevitās. Kleine literarische Formen des deutschsprachigen Mittelalters*. Rostocker Kolloquium 2014, Berlin 2017 (Wolfram-Studien 24).
- Hübner 2010 = Hübner, Gert: *evidentia*. Erzählformen und ihre Funktionen, in: Harald Haferland/Matthias Meyer (Hgg. unter Mitarbeit von Carmen Stange und Markus Greulich): *Historische Narratologie. Mediävistische Perspektiven*, Berlin/New York 2010 (Trends in Medieval Philology 19), S. 119–147.
- Kaiser 1988 = Kaiser, Gerhard: *Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis Heine. Ein Grundriß in Interpretationen*. Erster Teil, Frankfurt a.M. 1988 (suhrkamp taschenbuch 2087).
- Kayser 2002 = Kayser, Wolfgang: *Kleine deutsche Versschule*, 27. Aufl., Tübingen 2002.
- Kellner 2018 = Kellner, Beate: *Spiel der Liebe im Minnesang*, Paderborn 2018.
- Kellner/Rudolph 2024a = Kellner, Beate/Rudolph, Alexander (Hgg.): *Mittelalterliche Lyrik im Kontext*, Berlin/Boston 2024 (Deutsche Literatur. Studien und Quellen 49).
- Kellner/Rudolph 2024b = Kellner, Beate/Rudolph, Alexander: *Einleitung*, in: Beate Kellner/Alexander Rudolph (Hgg.): *Mittelalterliche Lyrik im Kontext*, Berlin/Boston 2024 (Deutsche Literatur. Studien und Quellen 49), S. 1–16.

- Kemmann 1996 = Kemmann, Ansgar: Evidentia, Evidenz, in: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, 12 Bde., Tübingen/Berlin/Boston 1992–2015, Bd. 3: Eup–Hör, Tübingen 1996, Sp. 33–47.
- Kemper 2009 = Kemper, Hans-Georg: Komische Lyrik – Lyrische Komik. Über Verformungen einer formstrengen Gattung, Tübingen 2009.
- Kiening 2016 = Kiening, Christian: Fülle und Mangel. Medialität im Mittelalter, Zürich 2016.
- Kluge/Seebold 2011 = Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, bearb. von Elmar Seebold, 25., durchgesehene und erweiterte Aufl., Berlin/Boston 2011.
- Knobloch 2005 = Knobloch, Clemens: Text/Textualität, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhard Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hgg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Studienausgabe Stuttgart/Weimar 2010, Bd. 6: Tanz-Zeitalter/Epoche, S. 23–48.
- Köbele 2018 = Köbele, Susanne: Einleitung, in: Julia Frick/Susanne Köbele (Hgg. in Verbindung mit Ricarda Bauschke-Hartung und Franz-Josef Holznagel): *wildeckeit*. Spielräume literarischer *obscuritas* im Mittelalter. Zürcher Kolloquium 2016, Berlin 2018 (Wolfram-Studien 25), S. 9–25.
- Kragl/Vollmann 2022 = Kragl, Florian/Vollmann, Justin: Texte vor der Gutenberg-Galaxis oder Lachmannsches Mittelalter? Ein Dialog über die Online-Edition *Lyrik des deutschen Mittelalters* als Ort der Vermittlung und Dokumentation mittelalterlicher Textualität, in: editio 36 (2022), S. 136–157.
- Krämer 2004 = Krämer, Sybille: Was haben ‚Performativität‘ und ‚Medialität‘ miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der ‚Aisthetisierung‘ gründende Konzeption des Performativen. Zur Einleitung in diesen Band, in: Sybille Krämer (Hg.): Performativität und Medialität. München 2004, S. 13–32.
- Krämer 2008 = Krämer, Sybille: Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität, Frankfurt a.M. 2008.
- Kraß 2024 = Kraß, Andreas: Höfische Lyrik. Eine Einführung, Berlin 2024.
- Lamping 1993 = Lamping, Dieter: Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung, 2., durchgesehene Aufl., Göttingen 1993.
- Latour 1991 = Latour, Bruno: Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique, Paris 1991.
- Latour 2007 = Latour, Bruno: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie, übers. von Gustav Roßler, Frankfurt a.M. 2007.
- Lieb 2015 = Lieb, Ludger: Spuren materialer Textkulturen. Neun Thesen zur höfischen Textualität im Spiegel textimmanenter Inschriften, in: Beate Kellner/Ludger Lieb/Stephan Müller (Hgg. unter Mitarbeit von Jan Hon und Pia Selmayr): Höfische Textualität. Festschrift für Peter Strohschneider, Heidelberg 2015 (Germanisch-romanische Monatsschrift, Beihefte 69), S. 1–20.
- Linden 2011 = Linden, Sandra: Der *inwendig* singende Geist auf dem Weg zu Gott. Lyrische Verdichtung im *Fließenden Licht der Gottheit* Mechthilds von Magdeburg, in: Hartmut Bleumer/Caroline Emmelius (Hgg.): Lyrische Narrationen – narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur, Berlin/New York 2011 (Trends in Medieval Philology 16), S. 359–386.
- Meckel 1994 = Christoph Meckel: Über Annette Gerok, in: Akzente 41.1 (1994), S. 122.
- Munowitz 2007 = Munowitz, Michael: Physik ohne Formeln. Alles, was man wissen muss, übers. von Hubert Mania, 2. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2007.
- Petersdorff 2008 = Petersdorff, Dirk von: Geschichte der deutschen Lyrik, München 2008 (Beck'sche Reihe 2434).
- Reichlin 2021 = Reichlin, Susanne: Die pragmatische und mediale Dimension des Minnesangs, in: Beate Kellner/Susanne Reichlin/Alexander Rudolph (Hgg.): Handbuch Minnesang, Berlin/Boston 2021, S. 233–253.

- Quast 2001 = Quast, Bruno: Der feste Text. Beobachtungen zur Beweglichkeit des Textes aus Sicht der Produzenten, in: Ursula Peters (Hg.): Text und Kultur: Mittelalterliche Literatur 1150–1450, Stuttgart/Weimar 2001 (Germanistische Symposien-Berichtsbände 23), S. 34–46.
- Sokal/Bricmont 1999 = Sokal, Alan/Bricmont, Jean: Eleganter Unsinn. Wie die Denker der Postmoderne die Wissenschaften missbrauchen, ins Deutsche übertragen von Johannes Schwab und Dietmar Zimmer, München 1999.
- Suerbaum 2018 = Suerbaum, Almut: *Min geist hat sich verwildet*. Lyrische Verdichtungen in mystischen Liedern des Spätmittelalters, in: Julia Frick/Susanne Köbele (Hgg. in Verbindung mit Ricarda Bauschke-Hartung und Franz-Josef Holznagel): *wildekeit*. Spielräume literarischer *obscuritas* im Mittelalter. Zürcher Kolloquium 2016, Berlin 2018 (Wolfram-Studien 25), S. 375–388.
- Suerbaum 2021 = Suerbaum Almut: Geistliche Lieder als theologische Ver-Dichtung mystischer Theologie, in: Julia Frick/Oliver Grütter (Hgg.): *abbreviatio*. Historische Perspektiven auf ein rhetorisch-poetisches Prinzip, Basel 2021, S. 213–228.
- Stellmann/Wagner 2023 = Stellmann, Jan/Wagner, Daniela: Materialität und Medialität. Zur Einführung, in: Jan Stellmann/Daniela Wagner (Hgg.): Materialität und Medialität. Grundbedingungen einer anderen Ästhetik in der Vormoderne, Berlin/Boston 2023 (Andere Ästhetik – Koordinaten 5), S. XIII–LI.
- Strohschneider 1999 = Strohschneider, Peter: Textualität der mittelalterlichen Literatur. Eine Problem-skizze am Beispiel des *Wartburgkrieges*, in: Jan-Dirk Müller/Horst Wenzel (Hgg.): Mittelalter. Neue Wege durch einen alten Kontinent, Stuttgart/Leipzig 1999, S. 19–41.
- Zumthor 1994 = Zumthor, Paul: Die Stimme und die Poesie in der mittelalterlichen Gesellschaft, übers. von Klaus Thieme, München 1994 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 18).
- Zymner 2009 = Zymner, Rüdiger: Lyrik. Umriss und Begriff, Paderborn 2009.
- Zymner 2016 = Zymner, Rüdiger: Theorien der Lyrik seit dem 18. Jahrhundert, in: Dieter Lamping (Hg.): Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte, 2., erweiterte Aufl., Stuttgart 2016, S. 23–36.

Online-Quellen

- Écorché! Anatomie des Tanzes. Tanzperformance, Konzeption: Friedemann Vogel, Thomas Lempertz und Anna Pawlak, Choreographie und Kostüm: Friedemann Vogel und Thomas Lempertz, Tanz: Friedemann Vogel, Festvortrag: Gabriele Brandstetter. URL: https://youtu.be/khOrYIGf_bg (letzter Zugriff: 19. Dezember 2024).
- Écorché! Anatomie des Tanzes. Interview mit Prof. Dr. Gerok-Reiter und Prof. Dr. Brandstetter. URL: <https://youtu.be/vmDXu-9uoal> (letzter Zugriff: 19. Dezember 2024).

„Höchstdreieinträchtigt“

Abecedarische Potenzierung bei Quirinus Kuhlmann, Ernst Jandl und Nora Gomringer

Abstract

The article begins by asking how aesthetic ‘energy’ can be defined and analysed as precisely as possible. This becomes a more complicated question when texts set their energy free through quantitative and qualitative ‘potentiation’ as quickly as they seem to lose it again. The study focuses on abecedaria, whose form is characterised by a paradoxical dynamic. Although the alphabet as a system of order promises totality, it is simultaneously limited, because alphabets are closed series of letters in a strict, finite sequence. This tension constitutes the genuinely aesthetic and speculative ‘energy’ of the genre.

In the *Kühlsalter* (1684/ 1686), Quirinus Kuhlmann forces his golden *abecediren* through infinitely higher-level, emphatically self-referential repetition on the threshold of promise and fulfilment. Ernst Jandl’s *erschaffung der eva* (1957) plays with the abecedarian model in the medium of ‘concrete poetry’ by ironically inverting the sequence of time and letters. Nora Gomringer’s *Ursprungsalphabet* (2006), which, in a video clip, combines the phonetic sound and visual shape of each letter, transforms the alphabet into her own literary origin story through allusive and performative potentiation. Letter magic and letter metaphysics converge in the abecedarian ritual, where play and seriousness are not seen as opposites, even in the modern age.

Keywords

Abecedarium, ‘potentiation’, aesthetic ‘energy’, Quirinus Kuhlmann, Ernst Jandl, Nora Gomringer, Psalm poetry

1. „Aber war da nicht irgendwann, irgendwo was Anderes?“

*Das Wasserzeichen der Poesie oder Die Kunst und das Vergnügen, Gedichte zu lesen*¹ heißt eine berühmte Lyrik-Anthologie. Entsprechend kurz hält der Herausgeber sich mit der Vorstellung auf, Lyrik sei etwas „Trübes, Zähes, Dumpfes, Muffiges“: „[...] war da

- 1 Thalmayr: Wasserzeichen. Unter dem Pseudonym Andreas Thalmayr fungiert Hans Magnus Enzensberger einerseits als Herausgeber des Bandes, andererseits (unter dem ironisch-anagrammatischen Pseudonym Serenus M. Brezengang oder mit unverdeckter Namensnennung) zugleich als Lyrik-Beiträger und auch als Lyrik-Bearbeiter. Damit sind die Diskursgrenzen von Autor- und Herausgeberschaft, historischer Objektebene und poetologischer Metaebene nach allen Seiten überschritten.

nicht irgendwann, irgendwo was Anderes? Ein Lufthauch? Eine Verführung?“ (S. VI). Auch in buchkünstlerischer Hinsicht setzt die Sammlung auf Alterität, erscheint sie 1985 doch als einer der ersten Bände in der von Hans Magnus Enzensberger herausgegebenen bibliophilen Reihe der *Anderen Bibliothek*. Sowohl Dichtkunst wie Buchkunst sind also, mit schnoddrigem Enzensberger-Pathos, „was Anderes“ – andere Ästhetik vor der *Anderen Ästhetik*, um es dem Anlass gemäß feierlich zu sagen. Dieses ‚Andere‘ der Lyrik präsentiert die Sammlung in *hundertvierundsechzig Spielarten* (so der Untertitel des Bandes). Damit ist gemeint, dass die ausgewählten Texte zwischen Sappho und Ernst Jandl einerseits im Wortlaut dokumentiert, andererseits mit sprühendem Witz bearbeitet und umfunktionalisiert werden: Rilke als Lochstreifencode (S. 422), Eichendorff apokopiert (S. 260), stenographische, kyrillische oder kryptogrammatrische Umschriften, zensierte, glossierte, profanierte, ja legasthenische Gedichtversionen. Die Eingriffe in die Texte verteidigt der Herausgeber mithilfe der Titelmetapher des Bandes: Wie das „Wasserzeichen“ im Papier sei auch die „Poesie“ im Lyriklehrbuch „durch unsere liebevolle Roheit, unser grausames Interesse“ nicht so leicht zum Verschwinden zu bringen, zeige sich aber erst auf den zweiten Blick, gegen das Licht gehalten (S. VIII). Damit wird das „Wasserzeichen“, das seit dem europäischen Spätmittelalter als Herkunfts- und Geschäftsindex der Papiermühlen Druckerzeugnisse ausweist, zur Lyrik-Metapher der Moderne: durchscheinend und haltbar zugleich in seiner papierernen Materialität.

Auch das Tübinger Kolloquium „Textualität, Medialität, Performativität“, als wollte es uns vom Gewicht der dreifachen Abstraktion erlösen, reformuliert im Untertitel sein Thema metaphorisch: „Zur ästhetischen Energie mittelalterlicher Lyrik“. Metaphorisch? Vielleicht täuschen wir uns und ‚Energie‘ ist gar keine spontane lyriktheoretische Metapher, sondern ein etablierter Terminus? Wer versucht, sich in dieser Frage einen historischen Überblick zu verschaffen, stößt auf unübersichtliche Verhältnisse. Zwar liegen fachsprachliche Kategorien wie *energeia*, *dynamis*, *vis*, *potentia* (*rhethorica*) im Zeichen des *movere* nahe, doch deren Semantiken schillern uneindeutig zwischen den Polen produktions- und textbezogener Formästhetik einerseits, rezeptionsbezogener Wirkungs- und Funktionsästhetik andererseits. Wirksamkeit, Bewegungskraft, Wirkmacht, Dynamik, Potential? Das Feld einer historischen Begriffs-, Metaphern- und Konzeptgeschichte ästhetischer ‚Energie‘ ist noch kaum erschlossen. Seine Rekonstruktion würde vom engeren Rhetorik-Diskurs der Antike über dessen tiefgreifende (ontologische, epistemologische, pragmatische) Transformation im Mittelalter bis zu Ästhetiktheorien der Moderne reichen und – mit stufenlosen Übergängen – bis auf die Metaebene kulturpoetologischer Reflexion führen. So geht Stephen Greenblatt in den 1980er Jahren von ‚Zirkulationen‘ ästhetischer und sozialer ‚Energien‘ aus, indem er die thermodynamisch inspirierte Vorstellung von Energie-Kreisläufen mit ökonomischen Metaphern von Handel, Tausch und Geldflüssen kombiniert (‚Tauschverhandlungen‘), was als Beschreibungsmodell in den Literatur- und Kulturwissenschaften der Folgezeit gängig

wird, meist in Verbindung mit Latours Akteur-Netzwerk-Theorie.² Die Überlegung, dass mit der Rede von ästhetischer ‚Energie‘ epochen- und diskursabhängig je verschiedene Hintergrundannahmen zum Zuge kommen, ist nicht trivial. So geht man im zitierten Metaphernkontext der Hydrothermie und Geothermie davon aus, dass Energie im Sinn eines geschlossenen Kreislaufs durch Zirkulation nicht verloren gehen kann, sondern transformiert wird, potentielle Energie sich in kinetische Energie umwandelt. Im religiösen Kontext gelten andere Prämissen: die metaphysische Fundierung des Menschenworts durch die Wirkmacht des göttlichen Worts. Hinzu kommt für die Frage nach dem terminologischen Status ästhetischer ‚Energie‘ der Aspekt, dass hier wie auch sonst die strikte Alternative Begriff oder Metapher kaum zutrifft.³ Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen wäre die ‚Energie‘ ästhetischer Phänomene als Begriff mit mehr oder weniger deutlichen metaphorischen Implikationen analytisch fruchtbar zu machen (bzw. in umgekehrter Perspektive als mehr oder weniger lexikalisierte Metapher). Ich lasse mich im Folgenden auf die generelle Unsicherheit „figurativen Wissens“⁴ gerne ein und verstehe die ‚Energie‘ von Lyrik im Sinn des Tübinger Programms als deren textuelles, mediales, performatives Potential, das, durchlässig auf wechselnde soziokulturelle Bedingungen, verschieden umgesetzt wird. Es kann ‚kreativ‘⁵ realisiert werden, aber im Gegenteil als Potential auch unterboten und geradezu minimalistisch umgesetzt werden – gezielt oder ungeschickt unterboten? Worauf ich hinaus will: Die zentrale methodische Herausforderung im Umgang mit ästhetischer ‚Energie‘ scheint weniger im flexiblen (undeutlichen) Habitualisierungsgrad dieser Metapher zu liegen als in den

- 2 Greenblatt 1988. Vgl. zu Methodenmetaphern Danneberg/Spoerhase/Werle 2009. Zum Integrationsmodell einer ‚praxeologischen Ästhetik‘, mit Bezug auf Latour und Greenblatt, vgl. Gerok-Reiter/Robert 2022: „[...] auch ästhetische Phänomene als wirkende Kräfte, d.h. als ‚Akteure‘ mit dynamischer Handlungsmacht in sozialen Vollzügen aufzufassen“ (S. 25). „Im Netzwerk des Sozialen ist das Ästhetische ein wichtiger energetischer Faktor“ (S. 28). Zum Energie-Begriff vgl. auch Gerok-Reiter 2022 sowie die Einleitung dieses Bandes. Rekurrent wird ‚Energie‘ als Beschreibungsmetapher zuletzt bei Gebert 2023 eingesetzt, der im Ausgang von Greenblatt (vgl. S. 145) ein regelrechtes „Energiemanagement“ in mittelalterlichen Erzähltexten beobachtet (S. 186 u.ö.), mithilfe zahlreicher Folgemetaphern (‚Reibungswärme‘, ‚Entladungsrisiko‘, ‚energetische Transformationen‘, ‚Antriebsenergie‘, etc., vgl. Kap. III: ‚Energien‘, S. 145–211). Gebert rekonstruiert den narrativen Typus des ‚schlechten Verlierers‘ als „hochenergetische“ Figur (S. 146) mit paradoxem „Energieprofil“ (S. 191).
- 3 Hübner 2000 hat dieses systematische Hintergrundproblem für den intrikaten Fall des ‚Blümens‘ entfaltet und sich dabei vor allem auf die Ebene der Selbstbeschreibung des historischen Objekts verlassen.
- 4 Konersmann 2008. Exemplarisch haben zuletzt Dessì Schmid/Robert 2022 diese Gemengelage von Diskurs und Praxis vorgeführt für den Terminus *technicus* der *puritas* (‚Sprachreinheit‘) und dessen normative metaphorische Implikationen.
- 5 Vgl. den Beitrag von Almut Suerbaum in diesem Band, S. 65–80.

mit ihr jeweils mehr oder weniger ausdrücklich vorgenommenen *Wertungen*, den historisch vorgefundenen wie unseren eigenen.

Die in vieler Hinsicht klärungsbedürftigen Details historischer ‚Energie‘-Semantiken stelle ich zurück hinter die konkrete Frage: Wie steht es um die Ästhetik lyrischer Texte, wenn diese durch quantitative und qualitative *Potenzierung*⁶ ihre Energie so schnell freisetzen, wie sie sie wieder zu verlieren scheinen? Wie verschwenderisch kann oder darf (gemessen woran? mit welcher Funktion?) ästhetische Energie von Diskurs zu Diskurs, von Epoche zu Epoche sein und was genau wäre ihr Gegenpol: Energieverlust? Wer dazu rät, Artistik nicht mit Arthritis zu verwechseln, macht aus dem Umschlag von Steigerung in Schwäche eine kleine maliziöse Pointe.⁷ Wie lassen sich Umschlagprozesse von Steigerung und Depotenzierung möglichst genau beschreiben? Wie wirken sie sich in ein und demselben Text aus? In jedem Fall kann die heikle Frage, wonach die Proportion von Aufwand und Ertrag in Texten sich bemisst, kaum ohne den Blick auf deren historische Pragmatik und Funktionsgeschichte beantwortet werden.⁸

Ich komme nochmals auf die zitierte Lyriksammlung *Das Wasserzeichen der Poesie* zurück, die mit ihrer Doppelfunktion als Lyriksammlung und Lyriklehrbuch instinktsicher an neuralgische Probleme von Ästhetiktheorie rührt: Wie lässt sich die Asymmetrie von Theorie und Praxis – zumal mit dem im Titel des besagten Bands angeführten „Vergnügen“ – überbrücken? Das sogenannte „Räsonierende Inhaltsverzeichnis“ des Bandes präsentiert ein geradezu hypertroph binnendifferenziertes poetologisches Programm (S. IX–XXIV). Doch liest man sich durch die jeweils mit ein, zwei Sätzen erläuterten 164 Ankündigungsparagraphen, wird schnell klar: Uns erwartet eine ziemlich anarchische Regelpoetik, deren Hauptlust darin besteht, auf Schritt und Tritt die Grenzen von Objekt- und Metaebene, von Lyriktheorie und Lyrikpraxis zu verwischen.⁹

6 Fricke 2003 erläutert den Begriff als „Gestufte Wiederholung literarischer Zeichen“ (S. 144) in zweiter, dritter oder prinzipiell unendlicher Potenz v.a. für frühromantische (philosophische und poetische) Konzepte von Selbstbezüglichkeit und überwiegend für narrative Texte, im Ausgang von der Hauptfigur der *Mise en abyme* (Traum im Traum, Oper in der Oper, Spiegel im Spiegel, Erzählungen von/in Erzählungen). Ein Versuch der Differenzierung rekursiver Selbstbezüglichkeit mit Ebenensprung für die mittelalterliche Lyrik: Köbele 2018, v.a. S. 455–462 (‚Überkunstwerke‘). Zu Spiegelungseffekten von Objekt- und Metaebene für die Marienlyrik Heinrichs von Mügeln Stolz 1996.

7 Vgl. Rühmkorf: *Selbst III* / 88, S. 321.

8 Vgl. zuletzt Gerok-Reiter / Robert 2022, im Blick auf „Akte und Artefakte, die sich durchaus als ‚Nebenwirkungen und Begleiterscheinungen‘ im Kontext ganz anderer Anliegen ereignen“ (S. 23).

9 Zwar wird die Poetik des ausgewählten Materials in neun „Hauptstücken“ und 164 Einzelparagraphen katalogartig klassifiziert, zwar wird jedes ausgestellte lyrische Artefakt schulmäßig als Fall unter eine Regel, als Exemplum unter einen allgemeinen Typus gestellt. Doch umgesetzt ist ein auf der Grenze zwischen Spiel und Ernst angesiedeltes „Gedichtbuch“, ein höchst schillerndes „Lehrbuch der Poetik“ (S. VII), das auch regelsprengende „Wirkungen“ demonstrieren will und Normierungsfunktionen mittels unorthodoxer Gegenproben ironisch widerlegt.

Auffällig viele Einzelparagraphen setzen dabei minimalen und maximalen Aufwand (Übertreibung und Untertreibung, Einfachheit und Komplexität) in ein Verhältnis. So folgt unter dem Stichwort ‚Bombast‘ (Nr. VII im ersten Hauptstück) die lakonische Notiz: „Die haltbarsten Gedichte kommen oft mit den einfachsten Mitteln aus. Steigerung kann Schwächung bewirken.“ (S. XI) Dieses Paradox der Schwächung durch Steigerung wird hier evident in doppelter Hinsicht als Wirkungs- und Wertungsdynamik verstanden. Auch andere Kurzkommentare der Sammlung experimentieren vergleichbar mit dem Umschlag von Fülle in Überfüllung, auch sie lassen ästhetische *Wirkungen* übergehen in ästhetische *Wertungen*.¹⁰ Unter dem Stichwort ‚Pleonasmus‘ (Nr. XXXV) verzeichnet der Kommentar: „Es gibt sogar eine Poesie des Überflüssigen. Mancher Autor erreicht seinen Zweck gerade dadurch, daß er uns auf die Nerven geht“ (S. XIII) – wäre das dann auch noch ästhetische ‚Energie‘? Nr. XXVI reflektiert das ambivalente Potential der rhetorischen Wiederholungsfigur der Anapher: „Die Wirkung kann hypnotisch sein. Kalkül und Raserei sind nicht immer leicht zu unterscheiden, und von der Manie bis zum Stumpfsinn ist es nur ein Schritt.“ (S. XIII) Der Grat zwischen Abundanz und Redundanz, „Kalkül und Raserei“ ist schmal.

Ich blicke im Folgenden auf einen Texttyp, der in der Vormoderne zu den prestigeträchtigsten Lyrikgattungen zählt: Abecedarien.¹¹ Deren Form und textueller Prozess überlässt sich gänzlich dem Alphabet, das als Ordnungssystem eine spezifische Dynamik hat. Es verheißt Vollständigkeit und Ganzheit, die umfassend sein will und doch zugleich begrenzt ist, denn Alphabete sind in sich abgeschlossene, feste Reihen von Buchstaben in strikter, endlicher Abfolge. Renate Lachmann hat auf den Punkt gebracht, wie Buchstaben als „multireferentielle Zeichen“, ikonisch deutbar oder typographisch selbstgenügsam, diversen Kombinations- und Permutationslogiken folgen können und dabei „in Wort und Text kryptosemantische Fahrten auslegen“: Buchstabenmagier und Abecedarienkünstler aller Epochen „bändigen und entbinden das semantisch-somatische Potential der Alphabete und schreiben es in Ordnungen des Geheimsinns, des Ornaments, des Bildes und des Lexikons ein“.¹² Kein Wunder, dass das geordnete Totalitätsmodell ‚von A bis Z‘ im christlichen Mittelalter bevorzugt vollkommene (‚heilige‘) Inhalte abbildet: Gottes- oder Marienlob. Die abecedarische Form, wo sie nicht (wie alphabetische Registeranordnungen) schlicht textpragmatisch als Merkhilfe dienen will, suggeriert die Möglichkeit eines Zugriffs auf Totalität und verwehrt

10 Vgl. etwa Nr. XII; auch Nr. XIII („jede Hinzufügung eine Abschwächung“).

11 Im Überblick: Holznagel/Weigand 1988 und Palmer 2007. Deutsche Hymnen und Sequenzen sind v.a. seit dem 14. Jahrhundert auf der Basis frühmittelalterlicher lateinischer Abecedarien im monastischen und auch scholastischen Kontext überliefert, die ihrerseits vom Muster abecedarischer Psalmenstrophen (Ps 119) oder der Lamentationen des Jeremias inspiriert sind. Vgl. auch Kesting 1981/2004.

12 Lachmann 1997, S. 456.

sie zugleich. Unendliche Vollkommenheit –? Das Alphabet hört beim Buchstaben Z auf, Z wie ‚Zeit‘. Selten lassen sich Abecedarien gattungsimmanente Zeitparadoxien entgehen. Die Spannung zwischen Teil und in Aussicht gestelltem Ganzen scheint geradezu die genuine ästhetische und diskursive Energie der Gattung auszumachen, mit der auch in ganz unheiligen Zusammenhängen gespielt wird. So erhalten in Enzensbergers *Das Wasserzeichen der Poesie* Abecedarien eine eigene Rubrik („CVI: Abecedarius“) mit dem Kurzkommentar: „Wer A sagt, muß auch B sagen. Sogar die Willkür der alphabetischen Ordnung zeugt noch poetische Spiele und Spielereien“.¹³ Vielbesprochenes abecedarisches Prunkstück des deutschen Mittelalters ist *Das guldein abc* des Mönchs von Salzburg mit *vil subtiliteten*,¹⁴ eine sangbare Mariensequenz aus dem 14. Jahrhundert, die im ersten ihrer 24 Versikel mit jedem Einzelwort dem Alphabet folgt. Was eingangs horizontal von Wort zu Wort innerhalb einer Strophe funktioniert, die Gesamtanlage des Textes mikrostrukturell vorwegnehmend, faltet sich in den 23 folgenden Versikeln aus, wobei dieser Verlauf des Liedes von A bis Z zugleich den inhaltlich besungenen Verlauf der Heilsgeschichte umsetzt, zwischen Verkündigung (Ave, I,1) und Jüngstem Gericht (Zoren an dem jungsten tag, XXIV,1). Die Alphabetordnung greift jeweils für das erste Wort jeder Strophe, wobei im Liedverlauf die Strophen mit immer komplexeren Binnen-, Schlag- und Endreimstrukturen als spiegelnde Versikelpaare angelegt sind: *carmen grande*. Um das ästhetisch evident übercodierte Formmuster von (wort-, vers-, strophen-)abecedarischer Lyrik in Erinnerung zu rufen, mögen diese wenigen Bemerkungen genügen. Es gäbe noch eine formale Alternative, die geordnete Fülle des Heiligen lyrisch umzusetzen: immer dasselbe sagen. Traditionell qualifiziert sich auf diese Weise die Sprache der Engel, die, hingegeben an reines Lob mit reiner Wiederholung, Wort und Sinn, ästhetische und epistemische Evidenz zusammenfallen lässt: ‚heilig, heilig, heilig‘. Das kann nur im Himmel funktionieren.

Mich interessiert in meinem Beitrag zunächst ein Autor, der beides, das Prinzip steigernder, unendlich höherstufiger Wiederholung und die Buchstabenordnung des Alphabets, gezielt verbindet und sich geradezu verausgabt mit abecedarischer Emphase, die ihresgleichen sucht: Quirinus Kuhlmann. Die in seinem *Kühlpсалter*-Projekt auf signifikante Weise integrierten Abecedarien beziehen, wie ich exemplarisch zeigen möchte, ihre ästhetische und spekulative Hauptenergie aus der Entfaltung von Zeitparadoxien. Die Verlaufsfigur ‚von A bis Z‘ kombiniert Kuhlmann je neu mit der göttlichen

13 Thalmayr: *Wasserzeichen*, S. XX; die abgedruckten Texte auf S. 322f. (das sog. *Scheltalphabet* der Clara Hätzlerin von Mitte des 15. Jh.s) und S. 324–327 (das *Kranken-ABC* von Edward Lear, um 1875, eine Art Parodie auf abecedarische Sammelsurien von Lebensweisheiten).

14 Mönch von Salzburg: *Geistliche Lieder*, G 1: Ave, Balsams Creatur, S. 113–124 (hier S. 113 zum in A 46^r überlieferten Titel *Das guldein Abc mit vil subtiliteten*). Vgl. auch den Abecedarius G 5: Ave, grüest post, magtleich forme, S. 135–143, mit Bezug auf Jakobs von Mühldorf *Ave, virginalis forma*.

Ewigkeits- und Totalitätsformel ‚das A und Z‘. Er selbst inszeniert sich dabei als psalmodierender Prophet und zugleich Erfüllungsfigur auf der Schwelle von Zeit und Ewigkeit.

2. „im zeiten ZETTE“. Abecedarische Emphase in Quirinus Kuhlmanns *Kühlpsalter*

Quirinus Kuhlmann, 1651 in Breslau geboren, ist Teil einer heterogenen Gruppe ‚religiöser Nonkonformisten‘¹⁵ im Spannungsfeld von interkonfessioneller Polemik und mystisch-hermetischem Synkretismus. Diese Gruppe eint, dass sie sich unter den Verdacht der Selbsterlösung des religiösen Subjekts bringt, bei Kuhlmann in Form eines „poetischen Messianismus“,¹⁶ der lullistisches, chiliastisches und mystisches Gedanken- gut aufnimmt, insbesondere Athanasius Kirchers *Ars combinatoria* und die Theosophie Jacob Böhmcs. Als „Sohn des Sohnes Gottes“¹⁷ Jesuel mobilisiert Kuhlmann alle Kräfte für die Ausbreitung seiner millenaristischen ‚Kühlmonarchie‘. Das Reich der tausend apokalyptischen Jahre stehe unmittelbar bevor, mit ihm selbst als messianischem ‚Kühlmonarchen‘ in der ‚Kühlmonarchie‘, namensetymologisch (‚Kühlemann‘) motiviert als Kühlung satanischer Höllenglut. Doch am Schluss seines Lebens hat Kuhlmann die ganze Christenheit gegen sich: die griechisch-orthodoxe, katholische, calvinistische und lutheranische. Im Jahr 1689 brennt er selbst auf einem Scheiterhaufen in Moskau, verurteilt als Ketzer und Schwarzkünstler, wie es in den Akten heißt, als Magus. Sein Vorhaben, Moskau mithilfe möglichst vieler ‚Quiriten‘ und anderer ‚Kühlmänner‘ als drittes Rom zu bekehren – Kuhlmannopel statt Konstantinopel – ist gescheitert.

Eine Schlüsselfunktion in Kuhlmanns ‚Kühlmonarchie‘-Projekt nimmt der 1684–1686 erschienene *Kühlpsalter* ein, für den sein Autor den Rang einer schöpferischen göttlichen Ur-Sprache beansprucht, „fähig, die ewige geistige Kraft der spirituellen Samen der Dinge zu erwecken“.¹⁸ In der deutschsprachigen Dichtung der Zeit wird man kaum

15 Vgl. Vollhardt 2014; Kemper 2010, S. 279–311.

16 Schmidt-Biggemann 2007, v.a. S. 214–225 (‚Spekulative Philologie‘).

17 Vgl. dazu die Unterzeichnung des Vorworts zum letzten Buch des *Kühlpsalters*: „QUIRIN KUHLMANN, Der Sohn des Sohnes Gottes Jesu Christi und Printz, Prophet, Prister des ewigen erlösten Königreiches Jesuels“ (KP VIII, Vorwort, Bd. 2, S. 274). Vgl. Kemper 2020, S. 279–287. Der *Kühlpsalter* wird hier und im Folgenden zitiert mit der Sigle KP. Referenziert wird bei Versziten: Buch-Nr. in römischen Ziffern, Kühlpsalm-Nr. in arabischen Ziffern, ggf. Teil-Nr., Verszahl; bei Zitaten aus den Prosateilen: Buch-Nr. in römischen Ziffern, Kühlpsalm-Nr., Gattungsangabe wie Vorrede oder Vorspruch, ggf. Nr. des Abschnitts, Bd.- und S.-Angabe der verwendeten Ausgabe; Zitate ohne die typographischen Markierungen der Ausgabe.

18 Schmidt-Biggemann 2007, S. 217, ebd., mit Bezug auf Böhme: „Kuhlmann versuchte, in dieser Ursprache das Werden der Dinge hervorzurufen und zugleich darzustellen, indem er die Substantive [...] verbalisierte“; das göttliche Verbum *fiat* (Gn 1,3) sei durch diese poetische Verzeitlichung wiederherstellbar.

einen zweiten Autor finden, der die ‚Wirk‘-Energie, das performative Potential religiöser Lyrik derart umfassend zuspitzt, in gezielter Überblendung sprachmagischer und sprachrealistischer Konzepte. Für sich selbst variiert Kuhlmann die Rolle des Schwellenpropheten in einem symbolisch wie numerisch beziehungsreich verschlüsselten System von Prä- und Postfigurationen. Schon 1677 verfasst er *Funffzehn Gesänge*, die als Buch I in den ab 1684 Zug um Zug erscheinenden *Kühlpsalter* eingehen (in Amsterdam erscheinen im Jahr 1685 Buch V, 1686 die Bücher VI, VII und unvollständig VIII). Ursprünglich angelegt auf zehn Bücher mit je 15 Psalmen, wurden mit rund 20 000 Versen nur 117 Psalmen realisiert, nicht 150; der Text bricht im achten Buch ab.¹⁹ Kuhlmanns Anspruch ist maximal: Auf der Basis des Alten Testaments, der Zeit Gottvaters, und des Neuen Testaments, der Zeit des Gottessohnes, soll der *Kühlpsalter* als drittes Testament die Zeit des Sohnes des Gottsohnes sowohl darstellen wie herbeischreiben und politisch durchsetzen. Kuhlmanns Ziel ist es, Gesetzpropheten, Evangeliumspropheten und Kühlzeitpropheten „zuverdreieinigen“.²⁰ Mit diesem umfassenden Anspruch einer ‚verdreieinigten‘ Sprecherrolle intensivieren sich alle denkbaren heilsgeschichtlichen Paradoxien (der Prophet tritt zugleich als Erfüller auf, der Messias ist da und wird kommen), aber auch hermeneutische Paradoxien, wenn die Evidenz der Offenbarungswahrheit zusammenfallen soll mit ihrer Auslegungsbedürftigkeit. Der biblische Psalter, für das Stundengebet und die Liturgie zentraler ‚heiliger Text‘, gilt als Schlüsseltext christlichen Betens und als „kanonisches Grundmodell religiöser Lyrik“²¹ schlechthin. Der Kuhlmann’sche *Kühlpsalter* zielt als potenzierte ‚Erneuerung der Erneuerung‘ auf die doppelte Überbietung von Davids Psalter und der Johanneischen Apokalypse. Zusätzlich verschlüsselt Kuhlmann seine psalmodierende „poetische Apokalypse“²² autobiographisch. Die eigene Biographie wird rückwirkend als Postfiguration der Heilsgeschichte entworfen. Kuhlmann selbst hat seinem Werk ein chronologisches ‚Tagregister‘ beigegeben,²³ doch er hat dieses lineare Ordnungsprinzip durch ein offenes System paradigmatischer Querverweise in der Art hermetischer Kombinatorik verspiegelt. Die Kühlpsalmen sind auch durch Kuhlmanns Mehrfachzählung und interne Textkorrespondenzen hyperstrukturiert. Politische Agitation (Kühlmannstum-Propaganda) und

19 Bis ins kleinste Detail reicht das numerische Ordnungsprinzip, das die einzelnen Teile der je 15 Psalmen umfassenden zehn Bücher mit aufsteigender formaler und stilistischer Komplexität strukturiert.

20 Kuhlmann: Quinarius, Dritter Stein, 2. Abschnitt, S. 10.

21 Detering 2016, S. 122; Lentjes 1998. In formgeschichtlicher Perspektive Millard 1994, frömmigkeits- und gebetsgeschichtlich orientiert Huonder 1991 und Erbele-Küster 2001. Mit Blick auf ‚kunstsprachliche‘ Umsetzung zu Petrarca’s *Septem psalmi* als Medium introspektiver Selbstreflexion Worstbrock 2010.

22 Schmidt-Biggemann 2007, S. 218, mit Bezug auf die ‚geheimste Krafftfigur‘ des göttlichen Schöpferworts und dessen poetische Wiederherstellung ebd., S. 215 und 223.

23 Vgl. KP, Bd. 2, S. 327–332.

mystisch-visionäre Prophetie mischen sich in verschiedensten Sprechakten. Zunächst dominiert das von Kuhlmann so genannte „Davidisiren“: „Sein Gemüth Davidisirte:/ Was er sagte, ward ein Reim.“²⁴ Das Psalmodieren (Singen, Reimen, Harfen) diene dem unaufhörlichen Kampf „wider di Höllenmachten mit ernstem Gebet Tag und Nacht“.²⁵ Mit Buch VI ist die Schwelle zur dritten Zeit erreicht, in Buch VII bricht Reimlosigkeit aus. Zunehmend löst sich im Verlauf der Psalmbücher sowohl die Zweipoligkeit von allegorischem und literalem Sinn auf (mit der wiederkehrenden paradoxen Formel „versigelt und entsigelt“)²⁶ als auch die Abfolge der Zeitstufen im typologischen Dreischritt von Davidisiren, Johannisiren, Jesuelisiren.

Kuhlmanns Kühlpsalmen sind, parallel zu ihrer durchgehenden autobiographischen Konstruktion als konkrete Missionsreisen nach Konstantinopel und Jerusalem, allegorisch als Geistreise zum Paradies angelegt: „das ich bald zum Paradeis glücklich nehme meine Reis“.²⁷ Die typologischen Dreischritte wirken sich im Text ubiquitär aus. So bestimmt die Dynamik der drei Sprecherrollen (Psalmist, Visionär, Erfüller) zugleich die Dynamik dreier medialer Zustände (Gesang – Schrift – Posaunenschall),²⁸ und diese Dynamiken sind nicht als strikte lineare Abfolge gedacht, vielmehr kann das eine im andern potenziert wiederkehren als offene revidierbare Dynamik von Zeit und Zeitlosigkeit, von Ver- und Entschlüsselung des Gesagten. Die Überererfüllung religiöser Rollenmodelle liegt auf der Hand. Kuhlmann will als poetischer Prophet und visionärer Vollender der dritten Zeit der Kühlmonarchie gelten.²⁹ Entschlüsselung soll mit Verschlüsselung, buchförmiger Gesang mit Posaunenschall zusammenfallen – der Text prozediert in hermeneutischen, medialen und performativen Zuspitzungen.

Der paradoxe Zusammenfall von Verheißung und Erfüllung, Anfang und Ende wird von Kuhlmann nicht nur in Paratexten diskursiviert (in Vorsprüchen, die auf verschiedenen Gliederungsebenen liegen),³⁰ sondern auch in den Kühlpsalmen selbst umgesetzt, besonders auffällig jeweils am Ende der Einzelbücher, durch rhetorische, metrische und druckgraphische Inszenierung, etwa am Ende von Buch I im 15. Psalm:

24 KP I,1, Str. 7, V. 49f. „Davidisiren“ findet sich auch schon im Vorspruch zum ersten Gesang des ersten Buches (KP I,1, Vorspruch, Bd. 1, S. 5).

25 KP I, Vorrede, Absatz 14, Bd. 1, S. 4.

26 KP III, Vorrede, Absatz 6 und 9, Bd. 1, S. 94; „vollkommen zugesigelt und entsigelt“, KP VI, Vorrede, Absatz 14, Bd. 2, S. 103.

27 KP I, Vorrede, Absatz 9, Bd. 1, S. 3.

28 Vgl. die instruktiven Graphiken zu polyvalenten Zeitstufen bei Schmittem 2004, S. 109–111.

29 Vgl. Berger 2021. Zur ‚hermetischen‘ Rhetorik des KP Schmittem 2004.

30 „Denn der Anfang hat das Ende, und das Ende den Anfang funden, das ist, di Erndzeit der Welt [...]“ (KP III, Vorrede, Absatz 11, Bd. 1, S. 94); hier erscheint mit Kuhlmann’scher Etymologie Endzeit als Erntezeit.

[...]
 Triumph! O Freudenfreud! Triumph! so gar behend!
 Triumph! Triumph! Triumph! Triumph! der sonder
 END.³¹

Was hier im letzten Vers inhaltlich verneint wird (unendlicher Triumph), wird performativ zugleich widerlegt, als druckgraphisches, schriftbildliches Arrangement durch die metrische Isolierung und exklusive Majuskel-Schreibung des Schlussreimworts „END“. Dieses Verfahren steigert sich von Buch zu Buch. Am Ende des vierten Buchs (60. Kuhlpsalm: „Fünffaches Triumphffünfftzig betittelt [...] Triumphgejauchtzet zu London im 15 Nov. 1679“)³² mündet iterative Triumph-Ekstase in einen dreistöckigen Genitiv (‘Triumph des Triumphs des Triumphs’), auch hier performativ widersprüchlich als unendliches Ende:

[...]
 TriumphffsTriumphffsTriumphff! Triumph! der ohne
 ZIL.³³

Kuhlmanns *Kühlpsalter*, formal und inhaltlich als Prozess rekursiver Steigerung und kombinatorischer Potenzierung angelegt, versteht sich als Schrifterfüllung im Modus der Poesie.³⁴ Die oben angesprochene Hyperstruktur durch Zahlen ist auch eine durch Buchstaben – und damit komme ich zu Kuhlmanns Abecedarien, die im *Kühlpsalter* auf diverse Einzelsalmen zwischen den Büchern III und VII verteilt sind. Diese Kaskaden von Abecedarien sind in der Kuhlmann-Forschung bislang nicht systematisch analysiert worden. Sie seien hier zunächst aufgelistet.³⁵

31 KP I,15, Str. 6, V. 1199–1201.

32 KP IV,60, Vorspruch, Bd. 1, S. 307.

33 KP IV,60, Str. 10, V. 9098f.

34 Bei insgesamt 108 verschiedenen Strophenformen im KP dominieren im ersten und zweiten Buch einfache Liedstrukturen, ab dem dritten Buch sieben- bis zehnzeilige Strophen, am Ende ausladende Triumph-Psalmen. Die Vorberichte geben in der Regel Entstehungsanlass und -umstände an (ab Buch II die Konstantinopelreise, die 1679 scheitern wird, wie auch die Reise nach Jerusalem 1680), darüber hinaus Verwendungszwecke oder Angaben zur musikalischen Realisierung (vgl. Schmitt 2004, S. 57–77). Durch Tempuswechsel mitten im Satz können Zeitwelten verschachtelt werden; was Vorberichte im prophetischen Gestus als Künftiges ankündigen, können darauffolgende Kühlpsalmen im Präsens als Gegenwart ankündigen (Beispiele bei Schmitt 2004, S. 73 oder S. 125). Kuhlmann überschreibt autobiographische Stationen mit Ereignissen aus heterogenen Zeitschichten, und weil er das dritte Zeitalter für bereits angebrochen hält, kann ihm seine Psalmichtung als Vollendung des biblischen Kanons gelten.

35 Vgl. den Überblick bei Schmitt 2004, S. 142–144, bes. Anm. 454.

Übersicht über die abecedarischen Psalmen des *Kühlpsalter*:

- KP III 38 Der vierte Teil dieses fünfteiligen Psalms besteht aus sieben, jeweils sieben Wochentagen zugeordneten, ‚sibeinigen‘ Vers-Abecedarien, der fünfte Teil aus drei ‚dreieinigen‘ Vers-Abecedarien zu den Themen Sterben, Tod, Auferstehung.
- KP IV 53 Sieben strophische Abecedarien, in Wiederaufnahme der sieben Vers-Abecedarien aus Buch III, ebenfalls den sieben Wochentagen zugeordnet, doch wird hier jeder Tag in jeweils vier Tageszeiten untergliedert: Abend, Nacht, Morgen, Mittag, und jede Tageszeit ist mit sechs Strophen vertreten, d. h. 24 Strophen pro Tag.
- KP V 64 Ein 24-strophiger Abecedarius; die 24. bzw. Z-Strophe bittet um Zerbrehen des siebten Sigels: „Eröffne mich, und lis mich als dein Buch“. ³⁶
- 65 24-strophiger Abecedarius, wie der Vorspruch vermerkt: „hertzinniglich abecediret“; ³⁷ Str. 23 macht den trinitarisch konnotierten Alphabetbuchstaben Y zum Verbum: „Ypslonisir in deinem sinn!“, ³⁸ ebenso Str. 24 den letzten Buchstaben: „Zabolisirt ni, Freunde, ni“. ³⁹
- 72 24-strophiger Abecedarius, mit Zusatz-Schluss-Strophe und ‚Schluss des Schlusses‘. ⁴⁰
- 73 24-strophig
- 75 als Schlusspsalm des fünften Buches fungierender, komplex aufgebauter Kühlpsalm (drei 24-strophige Abecedarien, die die Themen Sterben, Grab, Auferstehung aus Kühlpsalm 38 erneut aufnehmen und verbreitern, insgesamt auf zwölf, d. h. drei mal vier Monate = ‚Kühl-Mondstheile‘ aufteilen, ⁴¹ also den Jahreslauf umfassen). Mit Buchstabe Z wird hier das Ende der Zeit, das große ‚Kühlmannsthum‘, ‚im Zeiten-Z‘ beschworen: „dein Reich im zeiten / ZETTE“, ⁴² d. h. am Ende der Zeit und zugleich am Ende des fünften Buchs „des Beschaulich-figurlichen / KÜHLPSALTERS / ENDE“. ⁴³

36 KP V,64, Str. 24, V. 9694.

37 KP V,65, Vorspruch, Bd. 2, S. 26.

38 KP V,65, Str. 22, V. 9918.

39 KP V,65, Str. 24, V. 9928.

40 KP V,72, Bd. 2, S. 62f.

41 „[E]ndlich angestimmt in der wesentlichen Figurvollendung der Jerusalemsreise“, KP V,75, Vorspruch, Bd. 2, S. 76, mit dem Risiko des Zu-spät-Kommens: „Zur zukunfft Christi eilt di falsche seel zuspät“ (KP V,75, Str. 24, V. 11511). Allgemein instruktiv zur „Temporalität des Reisens“ vgl. Kiening 2019.

42 KP V,75, Teil 3, Str. 24 (72), V. 12000f.

43 KP V,75, Nachspruch, Bd. 2, S. 98.

- KP VI 89 24-strophig, dieser Psalm vermengt die Türkenbelagerung Wiens und die Zerstörung Jerusalems; Str. 8 reimt „stimmenschall?“ auf „Erdenbebungs-“
- KP VII 102 Verdreifachung des Alphabetschemas aus Kühlpсалm 75, insgesamt 72 [hier: reimlose] Strophen, je drei der lexikalisch, syntaktisch und grammatisch triadisch durchstrukturierten Strophen gehören einem Buchstaben, nach dem Schema AAA, BBB, etc. Signifikant sind jeweils drei selbstreferenziell auf Werk und Autor bezogene Dreierstrophengruppen: drei emphatische I-wie „Ich“-Strophen [Str. 25–27], drei anaphorisch mit „Kühl, Kühlmann“ beginnende K-Strophen [Str. 28–30],⁴⁵ drei mit dem eigenen Vornamen „Quirinus“ beginnende Q-Strophen [Str. 46–48]. Die letzte der drei Z-Strophen beginnt mit der Bitte um ‚Zusiegelung‘ des eigenen Psalms: „Zusigle, GottGottGott, was hir dein Knechtchen singet!“⁴⁶ um Versiegelung der sieben Geistesgaben sowie Entsiegelung der Ewigkeiten, und sie bestimmt ausdrücklich die Funktion [das „Wirken“] der 72, nämlich dreimal 24 Buchstaben als Sieg über „der beiden Drachen ende“,⁴⁷ d. h. den höllischen und römischen.

Die Vorworte zu den jeweiligen Psalmbüchern⁴⁸ ebenso wie die Vorreden zu den Einzelpsalmen sind gerade für die Abecedarien sehr instruktiv. So werden die zehn Abecedarien aus Kühlpсалm 38, großenteils in den Jahren 1678–1680 auf Kuhlmanns Reise nach Konstantinopel und Rückreise über Smyrna mit den Stationen London und Amsterdam entstanden, in der Vorrede zum dritten Buch wie folgt angekündigt:

Und weil aus fremden Landen pilgramisierende pflegen ihren Freunden und Bekandten was si seltenes angetroffen, zum Geschenke mitzubringen: so überlifere ich auch, aus dem fernem Osten kommende, dem *Japhet*, *Sem*, *Ham* aller Geschlechter, Sprachen, Völker, von *Abend*, *Mitternacht*,

45 Auf der Schwelle von Zeit und Ewigkeit steht Str. 32:
 „Lernt, *Völker*, Gottes Will aus unsern Kühlpropheten!
 Si sind der dritte Theil, der an di Schrifft gehöhr.
 [...] Der heilige Geist geht aus vom Vater und dem Sohne
 In diser neuen Schrifft, di mit der Schrifft recht eins.
 [...] Der Anfang hat in ihr das end empfunden:
 Gefunden aus dem Buch, das selbst Jehova schrib,
 Das unverenderlich den Gottesschluss begreiffet.“
 (KP VII,102, Str. 32, V. 16110–16120)

46 KP VII,102, Str. 72, V. 16544.

47 KP VII,102, Str. 72, V. 16554.

48 Schmittm 2004, S. 127–136.

*Morgen, Mittag, ein hochwichtiges Geschenke, nemlich siben allgemeine güldene A B C, derer Gebrauch aus der Ewikeit kam in di Zeit, und aus der Zeit wider sich wendet in di Ewikeit.*⁴⁹

Das „hochwichtige“ ABC-Geschenk wird, wie im Zitat ersichtlich, räumlich klassifiziert als eine Kostbarkeit „aus dem fernen Osten“, zugleich wird ihr „Gebrauch“ – ihre Zielbestimmung – auch temporal bestimmt: Die sieben goldenen Abecedarien sollen als Scharnier zwischen Zeit und Ewigkeit dienen durch die Herstellung ununterbrochener Dauer (Tag und Nacht, das ganze Jahr, immer). Hier setzen meine Überlegungen an: Die performative Dynamik der abecedarischen Form liegt im *Kühlpsalter* darin, dass – kontinuierlich – Zeit in Ewigkeit überführt werden soll. Der folgende Abschnitt der zitierten Vorrede erläutert diese Schwellenfunktion der ABC-Texte zusätzlich für den kleinen Maßstab des Wochenverlaufs und den großen des Jahreslaufs. Beides, Buchstaben- und Zahlensymbolik, fungiert als universales Ordnungsmodell, das im Sinn synchroner Paradigmatik auf den fünf Gliederungsebenen Buch, Kühlpsalm, Teil, Strophe, Vers großflächig Beziehungen stiftet:

Si sind eingetheilet nach den 28 Theilen so wohl der grossen Weltwochen, als ider allgemeiner Woche, den 168 grossen Jahrstunden, als kleinen Wochenstunden [...].⁵⁰

Im nächsten Paragraphen wird die Medialität dieser Abecedarien als Gesang markiert (und parallel metaphorisch als ‚Samen‘ imaginiert), der am Ende der Zeit (in der ‚Erntezeit‘) in den Schall der apokalyptischen Posaunen übergehen werde:

Denn di zahl 168, di beim Propheten darzu ernennet, wird di 168 grossen Weltstunden desto herrlicher aushöhen, und was sonst in disen Fünffzehngesängen bis dahin versigelt, ausposaunen; *Weil der wesentliche Samen, der nun ausgesät, dann völlig wird eingeerntet.*⁵¹

Damit ist klar: Kuhlmann stellt sich zu Beginn von Buch III mit seinen „hochwichtigen“ abecedarischen Reisemitbringseln genau zwischen die Psalmen Davids und die Posaunen der Apokalypse (in späteren Büchern wird er das weniger linear formulieren). Dabei sieht er die Texte sowohl auf der Schwelle von Zeit und Ewigkeit angesiedelt als auch im Übergang von Versiegelung zu Entsiegelung („ausposaunen“), mit dem Hauptzweck eines Tag und Nacht währenden Kampfes gegen die „Babylonischen“:

49 KP III, Vorrede, Absatz 27, Bd. 1, S. 96.

50 KP III, Vorrede, Absatz 28, Bd. 1, S. 96.

51 KP III, Vorrede, Absatz 29, Bd. 1, S. 96f.

Darum vereinigt euch nur, ihr *dreifache Helden*, und fanget an zusammen zutrompeten: *Nun lasset uns rüsten wider di Babylonischen zum Streit*: ein ider nach seinem Ruf, nur zu einem Zwekk vom Morgen und Mitternacht [...].⁵²

Ich greife exemplarisch den voluminösen, fünffach untergliederten 38. Kühlpsalm des dritten Buches heraus, der erst in Teil 4 sieben Abecedarien präsentiert, in Teil 5 drei weitere. Auch der 38. Kühlpsalm als ganzer ist in einem Vorspruch angekündigt (als „fünffaches Pathmisches Kühlgeschenke [...] von Abend, Mitternacht, Morgen, Mittag, auf seiner Ostreise mitgebracht“).⁵³ **Teil 1** des 38. Kühlpsalms preist in 10 Strophen das „sibeneinig“ ausgeflossene „Wunder“ der „Pathmusoffenbarung“ („Führe si durch siben Sigel / Auf der siben Geister flügel“).⁵⁴ Die Kraft des göttlichen Schöpferwortes reimt auf die des apokalyptischen Vernichtungswortes: „Von des Schöpfers Wort: Es werde! / Bis: verfalle Welt und Erde!“⁵⁵ Die Zeitschwelle wird als paradoxe Vergleichzeitigung von Anfang und Ende reformuliert: „Einen Anfang unanfänglich, / Und ein Ende, das unendlich“.⁵⁶ Der Schluss des ersten Teils macht mit Kuhlmanns Bitte um göttliche ‚Krafterfüllung‘ seiner eigenen Worte lyrische ‚Energie‘ als performative Prozesskategorie fassbar, angetrieben von Widersprüchen („Wilstdu, Pathmus, dich enthüllen? / Meine worte krafterfüllen?“),⁵⁷ und so kann die letzte (10.) Strophe das für die Zukunft Erhoffte als Gegenwart aussprechen: „Was uns Adam hat verlohren, / Wird nun endlich neugebohren“.⁵⁸ Kuhlmanns wiederkehrender Begriff ‚Krafft‘ verweist auf Jacob Böhme, dessen ‚spekulativ alchemistische‘ Sprachmetaphysik⁵⁹ sich als theo- und kosmogonische Energie (Dynamis) versteht, als werkschöpferische „quellende krafft“;⁶⁰

52 KP III, Vorrede, Absatz 33, Bd. 1, S. 97.

53 KP III,38, Vorspruch, Bd. 1, S. 146.

54 KP III,38, Teil 1, Str. 2–3, V. 4162, 4167 und 4156f. Die Siebenzahl dominiert (7 Siegel, 7 Gemeinden, 7 Geister, 7 Hörner, 7 Engel, 7-armiger Leuchter).

55 KP III,38, Teil 1, Str. 7, V. 4206f.

56 KP III,38, Teil 1, Str. 8, V. 4216f.

57 KP III,38, Teil 1, Str. 9, V. 4223f.

58 KP III,38, Teil 1, Str. 10, V. 4233f.

59 Haferland 2012; zu Böhmes Vorstellung von fünf Hauptsprachen oder Alphabeten (Adamitische Ur- und Natursprache, drei ‚heilige‘ Sprachen Hebräisch, Griechisch, Latein sowie Gottes Geist), aus denen die 72 Sprachen der Menschen hervorgehen, vgl. auch Haferland 1989.

60 Böhme: Morgen-Röte, c. III, S. 78, Z. 29 (u.ö.). Das Aussprechen von Wörtern, so Böhme, vollziehe das dynamische Zusammen-Wirken unterschiedlicher Qualitäten („Quellgeister“). Ein Beispiel aus Böhmes Auslegung von Gn 1: „Das Wort HJMMEEL / fasset sich im Hertzen und stösset biß auff die Lippen / da wird es verschlossen: und die silbe MEL / macht die Lippen wieder auff / und wird mitten auf der Zungen gehalten / und fähret der Geist auff beiden seiten der Zunge auß dem Maule.“ (Böhme: Morgen-Röte, c. XVIII, S. 322, Z. 33–S. 323, Z. 1–3) Alle Kräfte, in Gott eins, lässt Böhme bei der Schöpfung mit Hilfe gegensätzlicher Qualitäten in einem Dreischritt als eine Art Widerstandsenegie in allem Seienden wirken („Qual‘ / ‚Quellen‘ als treibende Kraft und Grundeigenschaft

bei Kuhlmann ist Gott „Geheimste Krafftfigur“.⁶¹ Der **zweite Teil** des 38. Kuhlpsalms ist ein dreistrophiges Trinitätslob (zur wiederholenden Rezeption als „Abend- Nacht- Morgen- Mittagegen“),⁶² der **dritte Teil** lediglich ein Zweizeiler, der, ultrakurz, gleichwohl stundenfüllend lang wird durch Kuhlmanns Rezeptionsanweisung: „Ein allgemeiner Abend- Nacht- Mittag- Morgen- Stundensegen nach allen Viertelstunden, Minuten, Secunden“.⁶³ Der **vierte Teil** schließlich präsentiert zeitdehnend sieben Abecedarien für sieben Wochentage (und sieben Schöpfungstage), was auch auf dieser Gliederungsebene durch eine Vorbemerkung erläutert wird:

Eine allgemeine Sonntags- Montags- Dinsttags- Mittwochs- Donnerstags- Freitags-Sonnabends- kühlfrischung in sibem dreieinigen allgemeinen güldnen ABC nach den dreien unanfänglichen Anfängen, und sibem ewigen Quellgeistern dessen, der da istwarkommt, was er istwarkommt, wie er ist-war-kommt Jehovah Jehovah-Jehovah; zum heiligem Wandel der 168. Wochenstunden und 28. Wochentheilen.⁶⁴

Die Vorbemerkung markiert Zeitparadoxien (unanfängliche Anfänge, ewiges Quellen, dreifach wiederholte Synchronisierung „istwarkommt“) für exakt durchgerechnete 168 Wochenstunden. Wieder führen die zitierten Quellgeister zu Böhme, dessen theo- und kosmogonisches Konzept sieben „kraefft- oder quell-geister“ voraussetzt, die als gleichzeitig wirkend gedacht werden, wobei der „Schall“ (Ton, Klang) als 6. Qualität gilt.⁶⁵ Auffällig ist: Alle sieben Abecedarien des vierten Teils des 38. Kuhlpsalms formulieren im letzten **Z**-Vers jeweils das Zeit-Ende als Zusammenfall von „A und Z“ und setzen doch nach jedem Ende neu an. Hier ein Überblick:

des Seins). Zur Interferenz heterogener Sprachtheorien des 16. und 17. Jh.s (Sphärenharmonie, Verbumtheologie, Engelsgesang, Adamitische Ur- / Natur-Sprache) vgl. Kilcher 1997; Schneider 1989. Zur ideengeschichtlichen Konstellation um 1600 im Spannungsfeld zwischen hermetischem Neuplatonismus, Konfessionalisierung und spätmittelalterlicher Apokalyptik Schmidt-Biggemann/Vollhardt 2017.

61 KP V,62, Teil 2, Str. 7 (17), V. 9257.

62 KP III,38, Teil 2 (Titel), Bd. 1, S. 149.

63 KP III,38, Teil 3 (Titel), Bd. 1, S. 150.

64 KP III,38, Teil 4 (Titel), Bd. 1, S. 150.

65 „Der 6. Quell-geist in der göttlichen kraft ist der Schall oder thon / daß alles schallet und darinnen thönet / darauß die sprache und underscheid aller dinge erfolget / darzu der klang und gesang der heiligen Engel [...]“ (Böhme: Morgen-Röte, c. X, S. 154–171, hier S. 154, Z. 29–S. 155, Z. 1 f.). Zum Schall als dem zum Klingen gebrachten Geist bei Böhme vgl. Karnitscher 2017.

<i>Das güldne Glaubens ABC des Sonntags.</i>	[...] Zeitendend, weil er ist der Zeiten A und Z. ⁶⁶
<i>Das güldne Propheten ABC des Montags.</i>	[...] Zeit schleust, was si entschleust: verschleust ihr A und Z. ⁶⁷
<i>Das güldne Weisen ABC des Dinstags.</i>	[...] „Zehn Jungfraun! fünffe klug, und fünff ohn A und Z.“ ⁶⁸
<i>Das güldne Schrifftlehr ABC des Mittwoch.</i>	[...] „Zufelse dein gebäud, das That dein A und Z.“ ⁶⁹
<i>Das güldne Bus ABC des Donnerstags.</i>	[...] „Zusage mit dem werk, das Bus dein A und Z.“ ⁷⁰
<i>Das güldne Lebens ABC des Freitags.</i>	[...] „Zeitleer an Jesus Brust, der sei dein A und Z.“ ⁷¹
<i>Das güldne Genaden ABC des Sonnabends.</i>	[...] „Zeitende, das dir Gott ein ewig A und Z.“ ⁷²

Im Donnerstags-Buß-Psalm steigern sich die Versanfänge alliterativ.⁷³ Ich greife aus diesen sieben Psalmen den letzten heraus, der zur Abwendung von Welt, Eigenwille und Geschaffenheit aufruft (durch Fettdruck markiere ich die Verse, die ich dann im Blick auf den dazugehörigen Erweiterungspsalm aus Buch IV nochmals aufgreifen werde):

Das güldne Genaden ABC des Sonnabends.

Abscheide dich von dir, und allem, was geschaffen.
 Boswarte nur auf Gott, ohn einiges nachaffen.
 Christgleiche, wann das Licht durch dich aus dir ausfleust.
 Danksage Gott aus Gott, wi Gott sich auch ausgeust.
 Erstarre Gott in Gott, ob dir wär alles offen.
 Freimache dich von dir und idem eigenhoffen.
 Gehorsam hurtiglich in kindlichster begird.
 Harthalte dich in dir, nur meinend Gotteszird.
 Inlasse nimmermehr des kleinsten Ichts gebähren.
 Klarwerde von dem Klahr, das sich wil ewigst klähren.
 Libküsse Jesuslib, di ewig dich libküst.
 Machtzeige solche macht, di dich in Gott versüsst.
 Nachfolge stets dem Lamm, ums neue Lid zusingen.
 Obopffre völlig dich um blösser einzudringen:
 Preisthöne sonder Bild im allernakkstem glaub.
Quellspringe, wi dein Ein, sibeinig ohne raub.
 Reinläutre di vernunft in dir rein unvernünfftig.

66 KP III,38, Teil 4.1, Bd. 1, S. 150 (Titel) und V. 4298.

67 KP III,38, Teil 4.2, Bd. 1, S. 151 (Titel) und V. 4322.

68 KP III,38, Teil 4.3, Bd. 1, S. 152 (Titel) und V. 4346.

69 KP III,38, Teil 4.4, Bd. 1, S. 153 (Titel) und V. 4370.

70 KP III,38, Teil 4.5, Bd. 1, S. 153 (Titel) und V. 4394.

71 KP III,38, Teil 4.6, Bd. 1, S. 154 (Titel) und V. 4418.

72 KP III,38, Teil 4.7, Bd. 1, S. 155 (Titel) und V. 4442.

73 Vgl. etwa in KP III,38, Teil 4.5 zwischen Buchstabe P und T die Verse 4385–4389 mit ihren ‚reduplikativen‘ Imperativen „Propfpflantze“, „Qualquäle“, „Reuruffe“, „Schmerzseufftze“, „Thräntraure“; vereinzelt bereits in Teil 4.4., V. 4357: „Lichtleuchte“ oder V. 4362: „Quellquille“.

Sanfftruhe, das di Ruh der ruhsten ruh zukünfftig.
 Treuhalte treuste treu, di dich stets Gott verbindt.
 Vereinge blösser dich, als blösse blöss ergründt.
Werkwürke, das kein werk dein werk von innen werke.
 Xkreutze Christo nach in seiner Einfaltstärke.
 Ytrage, das du trugst vor Adamsfall und städt.
Zeitende, das dir Gott ein ewig A und Z.⁷⁴

Dieser Vers-Abecedarius aus Buch III erhält also in Buch IV mit dem 53. Kuhlpsalm eine Strophen-abecedarische Erweiterung („VII. *Der sibentag oder Sonnabend*“),⁷⁵ die alle initialen Lemmata der oben zitierten 24 paargereimten Verse nochmals einzeln aufgreift, pro Vers mit einer zehnzeiligen Paarreimstrophe auslegt und auch die zeitliche Differenzierung nach sieben Wochentagen kleinteilig binnenstrukturiert im Blick auf vier Tageszeiten (Buchstabe A–F: nachts, G–M: abends, N–S: morgens, T–Z: mittags). Unübersehbar ist in der abecedarischen Erweiterungsform des 53. Kuhlpsalms die Tendenz rhetorischer Steigerung.⁷⁶ Im „*Sibentagsnachttheil*“ setzen zusätzlich Anadiplose-Reime die auf der Inhaltsebene besprochenen Kyklosstrukturen um.⁷⁷ Im „*Sibentagsmorgentheil*“ klingt das metaphysische Urparadox göttlicher Emanation ohne Substanzverlust so:

Quellsprunge ewigewigsthöher,
 Als wi dein Ewikeitsvorgeher
 Aus seinem eingem einesquell
 Der sibeneingen dreiheitshell:
 Di ewigewigewigst heller
 Der hellstenhellstenhellsten Queller
 In Gott aus Gott durch Gott ausqual
 Vil tausendtausendtausend mahl,
 Und wird quellspringen dir unendlich,
 Wo si ohn raub in dir ist kändlich.⁷⁸

Die in Reimposition gesetzten Neologismen („einesquell“, „dreiheitshell“), die dreifachen Superlative („ewigewigewigst“, „hellstenhellstenhellsten“) demonstrieren auf Schritt und Tritt Potenzierungen. Auch die „**Werkwürke**“-Strophe umkreist vergleich-

74 KP III,38, Teil 4.7, Bd. 1, S. 155 f. (Hervorhebungen S.K.).

75 KP IV,53, Teil 7, Bd. 1, S. 277–284.

76 Vgl. die mehrstöckigen Superlative: „Mit stillsterstillsterstillster stille“ wie in 25.2, S. 277, V. 6124, oder Inversionen in Form von Schüttelreim: „Von deines Vatern Wonn besonnt, / Von deines Vatern Sonn bewonnt“ wie in 25.5, S. 278, V. 8061 f. In 26.10, S. 279 f., spitzt sich diese Tendenz zu (V. 8105–8108: „Klahrwerde von dem klahren / Des klährstenklährstenklahrauffahren, / Das klährer seine klahrheit klährt, / I [= je, S.K.] klährer klahr sein klahr gebährt [...]“).

77 Vgl. KP IV,53, Teil 7.26, Str. 11, V. 8121–8124.

78 KP IV,53, Teil 7.27, Str. 16 (160), V. 8165–8174 (Hervorhebung S.K.).

bar eine paradoxe Formel („Werk ohne Werk“).⁷⁹ Die letzte Strophe lässt nach der Differenzierung in innere und äußere Welt („**Zeitende** in dem innerm himmel; / [Von aussen nur am zeitgetümmel;]“)⁸⁰ mit dem Alphabetende auch Lebensende und Gedichtende zusammenfallen: „*Nihm, Jesus, mich in deine hände / In solchem Geist an meinem ENDE.*“⁸¹

Soweit zur Demonstration des Prinzips sich buchübergreifend wechselseitig auslegender Abecedarien. Das vierte Buch weist darüber hinaus eine ganze Serie hyperstrukturierter, potenziierter Strophen-Abecedarien auf, einer von ihnen (Kühlpsalm 53) sei hier abschließend herausgegriffen: 24 paargereimte, zehnzeilige Strophen, der erste von insgesamt sieben Abecedarien (man verliert leicht die numerische Übersicht). Der Vorspruch, der auch hier diese ABC-Psalmengruppe konkret autobiographisch datiert und lokalisiert, nennt sie – für sieben Wochentage je einer – ‚sibeinig‘; die auch hier vorgenommene Binnenstrukturierung durch vier Tagzeiten wird sogleich entzeitlicht vor dem Hintergrund der Vorstellung einer *incarnatio continua*:

Sibeiniges allgemeines Abend- Nacht- Morgen- Mittagslid aus dem sibeinigem allgemeinem güldnem A B C; [...] nach recht der ewigen unendlichen gebährung im höchsten thone der 168 wechselungen angestimmt zu London im Sept. und das 5. 6. 7. [gemeint: Lied] den 16. 17. 18. Octob. 1679.⁸²

Ich zitiere aus dem Ersttags-, d.h. Sonntagpsalm, hier dem ‚Abendteil‘. Bei diesem „*Ersttagsabend-*“ und „*Ersttagsnachttheil*“ also handelt es sich um zwölf (zweimal sechs) Trinitätslobstrophen; im Anschluss folgen dann noch der „*Ersttagsmorgen-*“ und „*Ersttagsmittagstheil*“: je sechs Strophen, in summa: 24, von A bis Z. Die A-Strophe reformuliert das Credo. Schon der zweite Vers der Strophe bringt einen Superlativ („ewigst“), gefolgt vom (logischen und grammatisch-morphologischen) Zusammenfall der drei Tempora in einem Wort („waristkommt“):

I. *Der Ersttag oder Sonntag.*

I. *Ersttagsabendtheil.*

An Gott glaub ich, der nur allmächtig,
Der ewigst waristkommt einträchtig,
[...].⁸³

79 KP IV,53, Teil 7.28, Str. 21, V. 8215–8224. Die Strophe steht im Kontext von Eckharts ‚Gott um Gottes willen lassen‘, vgl. V. 8221 f.: „*Lass Gott um Gott. Sei unzerstreut, / Werk ohne werk zu aller zeit.*“

80 KP IV,53, Teil 7.28, Str. 24 (168), V. 8245 f. (Hervorhebung S.K.)

81 KP IV,53, Teil 7.28, Str. 24 (168), V. 8253 f.

82 KP IV,53, Vorspruch, Bd. 1, S. 233.

83 KP IV,53, Teil 1.1, Bd. 1, S. 233 (Titel) und Str. 1, V. 6575 f.

Zur trinitätsspekulativen Grammatik tritt spekulative Rhetorik. So wird im letzten Verspaar der Strophe 1 die universale Einheit Gottes dreifach gesteigert durch erstens eine Genitiv-Konstruktion („Ein des [...] Eines“), zweitens adjektivische Verdopplung („einge Ein“) und drittens superlativische Prädikation („des einsten Eines“):

Das einge Ein des einsten Eines,
Das Alles All, ohn welches keines.⁸⁴

Strophe 2 variiert die im zitierten Vorspruch angekündigte ‚ewige‘ Geburt Gottes in Form eines reduplikativen Adjektivkompositums („ewigewigst“) und setzt sie zugleich auch vertikal über eine gespiegelte Reimkonstellation um, die zudem inhaltlich zu Buche schlägt (mit dem Thema des Spiegels der Ewigkeit):

[...]
Bei Gott wird alles angeblikket
Auf ewigewigst unverrücket,
Was ewigewigst angeblikkt,
Und ewigewigst unverrücket
In aller Ewikeiten Spiegel,
Und aller Ewikeiten Sigel.⁸⁵

Die dritte Strophe führt dieselben Verfahren formal-inhaltlicher Potenzierung christologisch fort; die vierte Strophe formuliert das Wirken des Heiligen Geists als zeitlose Ausfaltung des Einen.⁸⁶

Die fünfte Strophe prozessiert Ewigkeit als unaufhörliche „Dreieung“ des Einen (E wie „Ein Wesen wil sich ewig dreien, / Und machet doch nur eines reien“).⁸⁷ Die sechste Strophe (F wie „Freiflüssend“) steigert die Trinität in den ersten fünf Versen vertikal mit der Klimax: „einig – dreieinigst – höchstdreieinträchtigt“:

84 KP IV,53, Teil 1.1, Str. 1, V. 6583f.

85 KP IV,53, Teil 1.1, Str. 2, V. 6589–6594.

86 KP IV,53, Teil 1.1, Str. 4, V. 6605–6610:

Der heilige Geist, der Geist der Geister,
Geht aus von beiden als Werkmeister,
Wi er von Ewikeit ausging,
Als er di Ewikeit empfing
Ohn allen *Anfangmitttelendnis*
In Gottes ewigen Empfängnis [...].

87 KP IV,53, Teil 1.1, Str. 5, V. 6615f.

Freiflüssend ist in einem Wollen,
 Der einge Gott von sich gequollen
 Dreieinigst zu des eingen Lust,
 In Ewikeit nur sich bewusst:
Höchstdreieinträchtigt in dem Willen
 Aus sich in sich mit sich zufüllen,
 Aus sich in sich mit sich sein All,
 Aus sich in sich mit sich sein schall,
 Das alles ward in Freiheit offen
 Aus Gott in Gott mit Gott getroffen.⁸⁸

Auch die zweite Strophenhälfte ist triadisch hyperstrukturiert: vertikal mit der dreifachen Versanapher „Aus sich“, horizontal mit der Präpositionenmetaphysik-Formel „Aus sich in sich mit sich“. Der Ternar im letzten Vers „Aus Gott in Gott mit Gott“ ergibt zusammen mit den drei vorausgehenden Ternaren („Aus sich in sich mit sich“) erneut thematisch wie formal-numerisch Dreieinheit, wobei sich der in der Strophe inhaltlich relevante ubiquitäre Schall hier zusätzlich klangrhetorisch umsetzt.

Mit derselben Gleichzeitigkeit von Performanz und Thema geht der Psalm weiter: Genau nach sieben Strophen kommt im folgenden „*Ersttagsnachttheil*“⁸⁹ die Siebenzahl auch thematisch vor. Es geht um den Schöpfergott, der in sieben Tagen die Welt geschaffen und sein (im Strophenverlauf drei Mal genanntes) „sibeinigst“ Bild dabei verströmt habe. Dreimal „dreieinigst“ plus viermal „ewigst“ ergibt sieben Gottesprädikate, die im letzten Vers der Strophe „dreisibeneinigst“ koinzidieren:

Hält nicht Gott alles nur in siben?
 Sein Bild ist allem eingetriben
Sibeinigst nach der Geisterart,
 Di ewigst sich nur sibgepaart;
Dreieinigst nach den dreien quellen,
 Di ewigst sich **dreieinigst** hellen,
 Wi ewigst si **sibeinigst** warn,
 Und sich **dreieinigst** dargebahrn,
 Wi ewigst si **sibeinigst** flüssen,
 Und sich **dreisibeneinigst** güssen.⁹⁰

In Strophe 9 dehnt sich die Zahlen- und Bild-Spekulation mit verbalen Neologismen auf drei Engelreiche aus: „Sibeinigst solten sich dreieinen, / Dreieinigst ewig siben-scheinen“.⁹¹ Auch die (gefallene) Menschen- und (gestürzte) Engelwelt wird in diesen

88 KP IV,53, Teil 1.1, Str. 6, V. 6625–6634 (Hervorhebung S.K.).

89 KP IV,53, Teil 1.2, Bd. 1, S. 235 f.

90 KP IV,53, Teil 1.2, Str. 8, V. 6645–6654 (Hervorhebungen S.K.).

91 KP IV,53, Teil 1.2, Str. 9, V. 6663 f.

Prozess der ‚Dreiebeneinigung‘ einbezogen (Str. 10–12). Der Descensus Christi ist in Strophe 12 miterzählt.⁹² Die letzten beiden Verse des „*Ersttagsnachttheil*“ (Str. 7–12) beschreiben erwartbar den Übergang von der Ewigkeit in die Zeit: „Was ewig, ward dadurch anfänglich / In einer zeit, di bald vergänglich“⁹³ – damit haben wir die Hälfte des Sonntagspsalms erreicht. Im folgenden Teil wird die Schöpfungsgeschichte für die Alphabetbuchstaben N bis S im „*Ersttagsmorgentheil*“, für T bis Z im „*Ersttagsmittagstheil*“ erzählt; darunter die Erschaffung Adams und Evas in den Strophen 15–17:

Der geist, den Gott durch Adams nasen
Nach sich aus sich ihm eingeblasen
Im Paradischen lustgefilde
Nach seinem eignem Ebenbild,
Das er von Gott mit Gott durchgottet,
Solt ewig leben unzerrottet.⁹⁴

Eva habe Adam von Gott entfernt und animalisiert („Rückt Eva gleich von Gott ihn wider, / Das er empfing di thirschen glider“),⁹⁵ gerettet vom göttlichen (durchblühenden, rühmenden) Wort; gemeint sind der Engelsgruß Ave und Christus als Wort (vgl. Str. 18). Es folgt der „*Ersttagsmittagstheil*“⁹⁶ (Str. 19–24), dessen letzte Strophe einmal mehr das Zeitenende verkündet:

Zeitendend ist alsdann erschinen
Printz Jesus an den Himmelsbühnen,
Wann Lucifer zu allerletzt,
Nachdem Jahrtausend neu ansätzt.
[...]
Drauf folgt die ewikeitenzeit:
Ein ewge freud, ein ewig leid.⁹⁷

Der „*Zweitag oder Montag*“-Abecedarius wird genau so weitermachen, zuerst im „*Zweitagsabendtheil*“, usf.⁹⁸ Wir können hier abbrechen.

Die ästhetische ‚Energie‘ der Kuhlmann’schen abecedarischen Psalmen – was das wohl ist? Ich versuche ein Fazit. Psalmen können als lyrische Urform gelten.⁹⁹ Kuhl-

92 KP IV,53, Teil 1.2, Str. 12, V. 6689–6692.

93 KP IV,53, Teil 1.2, Str. 12, V. 6693f.

94 KP IV,53, Teil 1.3, Str. 16, V. 6729–6734.

95 KP IV,53, Teil 1.3, Str. 17, V. 6739f.

96 KP IV,53, Teil 1.4, Bd. 1, S. 238–240.

97 KP IV,53, Teil 1.4, Str. 24, V. 6805–6812.

98 KP IV,53, Teil. 2, Bd. 1, S. 240–247, hier S. 240 (Titel).

99 Vgl. Detering 2016, S. 122f.

manns *Kühlpsalter*-Abecedarien erzeugen und verlieren (transformieren) ästhetische Energie durch quantitative und qualitative Hyperbolik: 1. durch die Hyperbolik der abecedarischen Form (durch maximale Amplifikation und rekursive Wiederholungen, die sich im heilsgeschichtlichen Sekundentakt vervielfältigen und mit innerweltlichen numerischen Ordnungen überlagern), 2. durch die Hyperbolik der religiösen Rhetorik („ewigst“, „einstes Ein“), 3. durch die Hyperbolik des mystisch, chiliastisch gesteigerten prophetischen Sprechakts, in überraschender Synchronisierung von Zeitebenen (Heilsgeschichte, Weltgeschichte, Lebensgeschichte; Schöpfungszeit, Jetztzeit, Endzeit) zwischen den äußersten Polen metaphysischer Abstraktion und autobiographischer Hyperkonkretion. Kuhlmanns abecedarische ‚Energie‘ wäre in diesem Sinn differenzierbar als Zusammenwirken einer eklatanten Vermehrung, Verbreiterung, Verklanglichung und paradoxen Temporalisierung des abecedarischen Modells. Weil Entzeitlichung auf Kuhlmanns Geistreise zum Paradies in Viertelstunden-, Minuten-, Sekunden-Psalmen durchgetaktet ist, fällt die Heilsarithmetik des Stundengebets nicht in sich zusammen, sondern wird je neu von A bis Z verzeitlicht, wiederholt, durchbuchstabiert. Was am Ende als Erfüllung erscheint, ist schon zu Beginn und in jedem Abschnitt der Sukzession als „krafft“ gegenwärtig.¹⁰⁰ Kurz: Die ästhetische Energie der Texte wird angestoßen von dem Versuch, in der Zeit aus der Zeit herauszukommen.

In der Forschung hat Kuhlmann es nach wie vor nicht leicht. Man hat seine Ausnahmestellung als Effekt frömmigkeitshistorischer Umbrüche und konfessioneller Spaltung verstanden,¹⁰¹ doch überwiegend Abwertungen vorgenommen.¹⁰² Seit der Aufklärung wird Kuhlmann als abseitiger Exzentriker verspottet, als *poeta ecstaticus* mit christozentrischem „Beziehungsdelirium“¹⁰³. Kuhlmann verdient unsere Geduld. Die differenzierten Potentiale, Emphasen, ja Epiphanien seiner *Kühlpsalter*-Abecedarien zeigen sich erst durch vergleichende Rekonstruktion von Form- und Funktionsaspekten: in der Zusammenschau von textuellen, medialen, performativen und diskursiven Logiken des abecedarischen Modells. Der performative Selbstwiderspruch seines *Kühlpsalter*-Projekts liegt auf der Hand: „Wir tunkn ein unseren Kil in di Ewikeit, ein

100 Nicht Worte mehr, sondern „krafft“ (KP, Anhang I: Inhalt des Kühlpsalters, Absatz 22, Bd. 1, S. 315); „samen [], aus welchem ein Baum leiblich und sichtbar wächset durch das Paradeis in di Ewikeit“ (Absatz 29, Bd. 1, S. 316). Vgl. auch Schmittem 2004, S. 141.

101 Vgl. den Forschungsbericht bei Schmittem 2004, S. 9–17 (mit Bezug auf die älteren Arbeiten von Dietze 1963 u. a.).

102 „Geltungsbedürfnis“, Kemper 2010, S. 294; „egozentrisch“, ebd., S. 281; übersteigerte Selbstpropaganda, Sinnüberlastung sind noch freundlichere Attribute. Auch Arnold 1973, in seiner Teilausgabe des KP, wertet negativ auf Schritt und Tritt („Spätling“, S. 255; „zusammengerafftes“ Wissen, „planlos“ wiedergegeben, S. 257; „Egomanie“, S. 269; ausschweifende Hermetik im Feld der „irrationalen Mystik“ S. 260, auch S. 276).

103 So, zugespitzt, in seinem wichtigen Beitrag Haferland 2012, S. 151, vgl. auch S. 143 („Beziehungswahn“).

ewiger Kilmann [...], und übertreffen so weit aller offenbarungen, als di macht eines absoluten Printzens di macht aller seiner Unterthanen übertrifft“.¹⁰⁴ Solange die Feder kratzt, kann der jüngste Tag nicht angebrochen sein.¹⁰⁵ Kuhlmann schreibt als Werkzeug Gottes den finalen Weltzustand herbei und bringt sich damit als Autor letztlich zum Verschwinden.

3. ‚Wer A sagt, muß auch B sagen.‘ Nora Gomringers *Ursprungsalphabet*

„Kinder, ist das noch zu fassen,
wie sich Wörter wenden lassen,
wenn man nur am Alphabet
etwas dreht?!“
(Peter Rühmkorf)

Nora Gomringer, deutsch-schweizerische Lyrikerin, Autorin, Spoken Word-Virtuosin zitiert die altehrwürdige Gattung des Abecedariums und macht aus ihr Performance Poetry: *Ursprungsalphabet*. Die abecedarische Form fungiert hier als Medium der Selbstauslegung für die Frage, wo man herkommt, literarisch, literatursprachlich und auch sonst – „wenn ich als Autorin schon unangenehm autobiographisch werden muss“.¹⁰⁶ Statt der Geistreise zum Paradies hier eine Reise zu den (eigenen) Ursprüngen, statt prä- und postfigurativer Überbietung von Altem und Neuem Testament Slam Poetry-Konkurrenz, statt trinitarisch konnotierter Trias von Gesang, Schrift, Posaunenschall hier höchst irdisch ein „Sprechtext auf Wanderschaft“,¹⁰⁷ medial hin und hergehend zwischen Schrift, Performanz und Poetry Clip. Dieses Feuerwerk an ästhetischer Energie lässt sich hören und schauen: URL: [https://www.youtube.com/watch?v=\(letzter Zugriff: 13. Juni 2023\)](https://www.youtube.com/watch?v=(letzter%20Zugriff%3A%2013.%20Juni%202023)).

Ich drucke eine Textfassung¹⁰⁸ ab:

104 KP VIII, Vorrede, Absatz 7, Bd. 2, S. 271f.

105 Der Abbruch im achten Buch wäre in dieser Hinsicht nur konsequent, so Bergengruen 2015, S. 83f.

106 Gomringer: Zwischen den Zeilen, S. 115.

107 Vgl. Anders 2008.

108 Der 2006 entstandene Text nach: Gomringer: Zwischen den Zeilen, hier S. 131f. (Hervorhebungen im Original).

Ursprungsalphabet

Ich bin
 Ariadne, die dem Faden, dem roten, wollenen folgt
 Briseis, die Achilles diente
 Bin
 Calypso und singe für Odysseus und wünsche, dass er mich nicht verlässt
 Diana, Göttin mit dem Silberbogen, Silberpfeil, die Mondzicke
 Ich bin ein guter Maler und heiße Hitler
 I am
 Ferlinghetti crying over Allen
 Guanin, der DNA-Bauer, der Knecht
 Hadrian und baue eine Mauer mir zu Ehren, dem Reich zur Wehr
 Ich auf Freuds Couch
 Jonas im Walbauch mit
 unendlichem Vertrauen
 Bin
 Cassandra, die ständig spricht, doch keiner hört
 Langsamkeit, mit der ich vergesse und an die ich anschließe
 Medea, die deiner Geliebten ein Kleid näht, den Kindern die Köpfe verdreht
 Ich bin
 Nora, der du ein Puppenhaus baust
 Ochsenfrosch, denn das ist die Liebe zwischen Frida und Diego
 Proteus, denn ich will allen gefallen und hüte die Robben am Strand
 Ich war die Qual des Laokoon ebendort, wo die Wellen brachen
 Ich bin Rilkes Panther-Tierpfleger
 Sybille, Sybilla, Cybil – who cares – I speak in riddles
 Ich bin Ton aus Erde aus Sediment aus dem Adam entstand
 Du bist der Hauch und unsinkbar
 Ich bin Verlorenes am Wegrund, ein Stein, den einer lange mitgetragen hat
 Warten auf den Läufer aus Marathon, dem Fenchelfeld
 X-Men, die Weltretter, die Ahnen der Tafelrunde
 Ich bin zynisch, Baby, zynisch
 Ich bin z

Auch die „Sprechdichterin“ Nora Gomringer ist zweifellos von A bis Z mehrfach sie selbst (mindestens ‚dreisibeneinigst‘). Der Alphabet-Anfang ist für den antiken Mythos reserviert: „Ich bin Ariadne, die dem Faden, dem roten, wollenen folgt“ – der Wollfaden im Labyrinth ist zugleich auch Text-Metapher, Gewebefaden. Buchstabe C markiert den Medienwechsel vom Text zum Gesang: „Ich bin Calypso und singe für Odysseus“. Es folgt in bitterer Ironie Hitler, der aus der Alphabetordnung aussichert, denn das E würdigt lediglich den unbestimmten Artikel ‚ein‘, der zudem im ‚ei‘ gar nicht hörbar wird; degradiert wird Hitler auch, indem ausgerechnet seine narzisstische Kunstambition dem Gelächter preisgegeben wird: „Ich bin ein guter Maler und heiße Hitler“. Es folgen respektable literarische Kolleginnen und Kollegen, Stimmen, mit denen und durch die

Gomringer spricht. Zwischendurch heult sie wie ein Wolf, ist aber auch (I wie): „Ich auf Freuds Couch“. Hier verdoppelt sich das Ich abecedarisch (forminduziert: ‚Ich bin Ich‘), gewissermaßen als ‚Ich‘ und ‚Über-Ich‘, aber es könnte statt der Psychoanalyse ebenso gut die göttliche Selbstprädikation aus Ex 3,14 angespielt sein: ‚Ich bin, der ich bin‘, *ego sum qui sum*,¹⁰⁹ Urformel metaphysischer Gottesspekulation, die die konstitutive Selbstidentität Gottes und den Selbstbezug in eins fallen lässt.

Schon geht es weiter, mit J wie „Jonas im Walbauch“, doch schnell wird das religiöse Paradigma abgelöst, wieder vom antiken Mythos: „bin **K**assandra, die ständig spricht, doch keiner hört“; unten im Alphabet wird Gomringer nochmals das prophetische Autorschaftsmodell bemühen: „**S**ybille [...], I speak in riddles“). Doch zuvor folgt noch eine Reihe von Unheilsfiguren: M wie **M**edea, N wie **N**ora, mit selbstreferentieller Pointe: „Ich bin Nora [das ist autobiographisch korrekt], der du ein Puppenhaus baust“ – das wiederum ist Zitat einer literarischen Figur, der glücklosen Protagonistin aus Ibsens Drama *Nora oder ein Puppenheim*. Bei L bleibt die Negativität der Referenzfiguren erhalten, aber poetologisch folgt ein doppelter Systembruch: „Ich war die **Q**ual des Laokoon“: Erstens ist statt Namenskonkretum eine abstrakte Prädikation ins Alphabet sortiert (ähnlich den allegorischen Abkürzungen in den Invocatio-Ketten der Marienlob-Abecedarien). Zweitens variiert das Tempus: Statt „Ich bin“ heißt es „Ich war“, was eine kleine Geschichte verheißt: „Ich war die **Q**ual des Laokoon ebendort, wo die Wellen brachen“. Doch die Geschichte wird nicht erzählt. Das Abecedarium fordert seinen Tribut, es muss weiter zum nächsten Buchstaben. R kehrt zum Präsens zurück und ist wieder ein Literaturzitat, ein prominentes Tier der lyrischen Moderne: „Ich bin **R**ilkes Panther“ (auch zu verstehen als kleine Verbeugung vor der *Sonette an Orpheus*-Expertise der Jubilarin), doch wir haben noch nicht zu Ende gehört: „Ich bin Rilkes Panther-Tierpfleger“. So schnell – pff...! – wird der Panther in der Welt der tausend Stäbe zum Tierpfleger (oder Gomringer zur Textpflegerin).

Kurz vor Alphabet-Schluss, bei S und T, kehren die rasanten Selbstzuschreibungen zum religiösen Paradigma zurück, zur Adam-Genealogie und dem Status des Geschöpfes: „Ich bin **T**on aus Erde aus Sediment aus dem Adam entstand“. Wieder ist das Lemma ‚Ton‘ (die Kreatur als Lehmgeschöpf, Staub zu Staub) zunächst mehrdeutig: „Ich bin **T**on“ könnte in der Vortragsperformanz auch als Klang, als gesprochener ‚Ton‘ ankommen (metapoetisch, wie zu Beginn der Ariadnefaden im Textgewebe, nur hier eben Spoken Word, Sprechdichtung auf der Bühne). Aber dann legt doch Adam den Ton auf Erde fest: „Ich bin **T**on aus Erde“, und damit ist Gomringer mitten in der Schöpfungsgeschichte. Nicht zufällig schlägt genau an dieser Stelle die Prädikation von der ersten Person (Ich bin) in die zweite um (Du bist), in eine Invocatio: „**D**u bist der Hauch und unsinkbar“. Das ironisch behauchte ‚u‘ evoziert unwiderstehlich Ernst Jandl und seine

109 Zitiert nach Biblia Sacra Vulgata, Übersetzung S.K.

lyrische Transformation des biblischen Schöpfungsmythos, auch ein Sprechgedicht, wenn auch kein abecedarisches; hier nur die erste Strophe:

him hanfang war das wort hund das wort war bei
 gott hund gott war das wort hund das wort hist fleisch
 geworden hund hat hunter huns gewohnt
 [...] ¹¹⁰

Auch Jandl nimmt die Hauchung durch den heiligen Geist wörtlich – die erste Strophe beginnt: ‚Him Hanfang war das Wort ...‘ – und macht nur konsequent die Konjunktion ‚und‘ (ihrerseits behaucht) zum „hund“ („**hund** das wort war bei gott“), so dass die Syntax sich neu sortiert („him hanfang war das wort **hund**“!?) und zum Schluss der Strophe der **Hund** (nicht das Wort) „**hunter huns gewohnt**“ hat, als Fleisch. Zurück zu Gomringer. Ausgerechnet mit dem Spitzenahn Adam und der behauchten Geistanrufung wird das monologische *Ursprungsalphabet* mit seiner iterativen ich bin-Struktur für einen Moment zum Dialog: Ich Lehmgeschöpf, D-u Geist-behauchtes Schöpferwort. Allerdings auf demselben Vokal ‚u‘ hatte Gomringer zuvor noch wie ein Wolf geheult, im zitierten Videoclip. Jedenfalls führt das *Ursprungsalphabet* mit dem „unsinkbaren“ (im Vortrag auch als: ‚unsingbaren‘?) Schöpfergott in ‚absolute‘ Anfänge zurück. Beim Buchstaben V, auf den letzten Metern des Alphabets, spricht Gomringer durch ein Zitat der von ihr verehrten Else Lasker-Schüler:¹¹¹ „Ich bin Verlorenes am Wegrund, ein Stein, den einer lange mitgetragen hat“. Damit wird evident: Die mit T wie „Ton aus Erde“ anzitierte Schöpfungsgeschichte ist auch und vor allem die Geschichte vom verlorenen Paradies, von der Verlorenheit des gefallenen Geschöpfs. Erst das X, kurz vor Schluss, gibt dem höfischen Mittelalter Raum: „Ich bin X-Men, die Weltretter, die Ahnen der Tafelrunde“. Ein ironischer Anachronismus, der die schon genannten (biblischen,

110 [F]ortschreitende räude, in: Jandl: Baum, S. 109.

111 Gomringer hat den Text mehrfach in verschiedenen Kontexten abgedruckt; etwa: „In der Schule wie im Leben: Neues sehen! Lyrik lesen!“, in: Gomringer: Sprache, S. 76–96, hier S. 81f., hier auch zur „Interaktionsästhetik“ von Slamtexten (S. 88), die sie als „Zwitterwesen der Mündlichkeit“ beschreibt (S. 95), erst niedergeschrieben, dann zum freien Vortrag auswendig gelernt, sekundäre Vermündlichung von Verschriftlichtem. Im selben Band ist das *Ursprungsalphabet* nochmals abgedruckt (in: „Lyrik und Larynx: die Sprechdichtung“, Gomringer: Sprache, S. 97–117, hier S. 104f.), hier wird seine Performanz als audiovisuelles Experiment, als Bühnenauftritt, mitreflektiert: „Dieses Alphabet ist befreit von seiner klassischen Form. Ich erlaube mir, es meiner Selbstauskunft anzupassen [...]. Ich gebe Hitler das ‚e‘ des Alphabets in der Zeile ‚Ich bin ein guter Maler und ...‘, lasse ihn als Witzfigur auftreten.“ (S. 105) Hier auch zum Lasker-Schüler-Zitat. An zwei Stellen werde sie „lautidentisch“: „das heißt, ich verhalte mich identisch zu dem, was die Laute vorgeben“ (alles S. 105), L wie langsam oder z wie ‚Ich bin z‘: „ein lautlich lang gezogenes, vom Atemvolumen bestimmtes ‚zzzz‘, denn wer sonst ist der Sprecher als ein vom eigenen Atemvolumen Bestimmter“ (S. 105).

mythologischen, literaturgeschichtlichen) Genealogien ergänzt und die Superhelden aus der Welt des Comic-Films („X-Men“, Mutantenmenschen) zu den „Ahnen der Tafelrunde“ macht.

Das Ypsilon versteckt sich im ‚Zynismus‘: „Ich bin zynisch, Baby, zynisch“ – und ganz am Schluss stiftet das Z nochmals Verwirrung: Erst scheint der Schlussbuchstabe des Alphabets nur den Anfangsbuchstaben des Ypsilonwortes ‚z-ynisch‘ aufzunehmen (als Wortfragment „Ich bin z“ für ‚Ich bin zynisch‘) oder scheint auch einfach nur als letzter isolierter Alphabetbuchstabe zu versickern (‚tz‘). Doch in der Performanz wird dieses fragmentierte ‚tz‘ auf einmal zur reinen Selbstaffirmation: ‚Ich bins! Bin dies und das, Ich bin Ich‘.¹¹² Nur, das wäre eine letzte Pointe, zischt Gomringer im Vortrag ‚tzzzz‘, wie eine Schlange¹¹³ – so wie sie zuvor schon lautidentisch auf U mit den Wölfen geheult und den heiligen Geisthauch (gesprochen: ‚d-uuuuu‘) performiert hat und erst recht beim L (im Vortrag gedehnt gesprochen: ‚Ich bin laaaaaaaang-saaaam...‘; im Video: „Ich bin die Langsamkeit“ [1:03]; im Text: „Langsamkeit“) performativ strikt langsam wurde: ein überraschender Kontrapunkt zum rasanten Vortragstempo. Auf einmal steht in der Performanz alles still. Doch in der Proposition des Textes ist das exakt auf den Punkt: Ich bin „Langsamkeit, mit der ich vergesse“ (so die oben abgedruckte Textversion), will heißen, ich vergesse nicht, bin langanhaltende Erinnerung, an alle Ursprünge von A bis Tzzz.

Hermeneutische Gewinn-Verlust-Bilanzen sind bekanntlich heikel. Kann der dem Band den Titel gebende Begriff lyrischer ‚Energie‘ die Klippe ästhetischer Wertung umschiffen? Wie verschwendet man etwas, das nicht weniger werden kann: Energie? Nach dem thermodynamischen Energieerhaltungssatz ist Energie eine Erhaltungsgröße, die nicht vernichtet, aber in verschiedene Energieformen verwandelt werden kann. Sagen wir es mit Blick auf die titelgebenden Abstraktionen Textualität, Medialität, Performativität so: Gomringers *Ursprungsalphabet* bezieht seine ästhetische Energie (die Summe seiner Wirkungsmöglichkeiten) aus allusiver Überbietung, performativer Intensivierung und intermedialer Verdichtung. Auch wenn die soziale Praxis und die Gebrauchskontexte abecedarischer Dichtung selbstverständlich variieren: Ein großer Reiz dieses Texttyps liegt in der durch das Alphabet garantierten Formstabilität bei scheinbar unbegrenzter Füllungsfreiheit. Wie kaum eine andere lyrische Form abhängig von der Kontinuität des Verlaufs, kann Alphabetdichtung mit dieser Striktheit des Linearen erst recht spielen. Gomringer reizt den Spielraum von Kalkül und Willkür, Beschleunigung und Aufschub virtuos aus. Was in mittelalterlichen Marien-Abecedarien als rasch wechselnde Folge allegorischer Genitiv- oder Kompositmetaphern dem primären Publikum aus der Litanei gewissermaßen fremdvertrautes Prinzip ist (Du bist ...),

112 Vgl. Dumschat 2005.

113 Oder sie schläft und schnarcht – ‚zzzzzz...‘ als comicssprachliches Zitat? Freundlicher Hinweis von Marion Darilek.

erscheint bei ihr – in der ersten Person (Ich bin ...) – als Serie sich überschlagender „Anspielungen und Hakenschlägereien“,¹¹⁴ und dass die gezielt-flapsige, ihrerseits wortspielerische Selbstbeschreibung als ‚Hakenschlägerei‘ nicht nur rasche Richtungswechsel, sondern auch den kompetitiven Slam Poetry-Kontext markiert, liegt auf der Hand: Im Sängerwettkampf schlägt man sich, im Ring will gewonnen werden. Und noch etwas kommt hinzu: Die Interferenz der Sprachen (Volkssprache und Latein), die in vielen mittelalterlichen Abecedarien auffällt, gerade für die alphabetischen Schlüsselwörter, kehrt bei Gomringer gewissermaßen wieder als Sprachen- und Slang-Mix, forciertes Reden in fremden Zungen, inklusive Singen, Heulen und Zischen.¹¹⁵ Hat die virtuose performative Potenzierung auch einen Preis?

Gomringer war bis 2006 als Slammerin sehr aktiv. Das Format des Poetry Slam als Poesiewettstreit, *competitive performance* vor Publikum setzt die Vortragenden unter Zeitdruck, bei Überschreitung des Zeitlimits (ca. 5 Minuten pro Auftritt) werden Punkte abgezogen. Slammer haben nur wenige Minuten, um mit ihrer Aufführung zu zünden. Der atemlose Vortrag kalkuliert von vornherein Verstehensverluste ein, Referenzrisiken, verschenkte Pointen. Die virtuose Performanz von Gomringers *Ursprungsalphabet* verdeckt also nicht nur die hochallusive Faktur des Textes, sondern auch die artifizielle abecedarische Form selbst und macht so (im Vortrag) das Formzitat fast überhörbar. Die ausgewählte Video-Präsentation (vgl. den Link oben S. 51) kompensiert diese Schwierigkeit, indem sie parallel zur aufgezeichneten Performanz zusätzlich den Text zum Mitlesen einblendet und darüber hinaus die jeweiligen Alphabetbuchstaben markiert; an die Stelle handschriftlicher Rubrizierung in der Aufzeichnung mittelalterlicher Abecedarien tritt in Gomringers Videoclip eingeblendete Schrift. Freilich überfordert dieses Spiel mit Medien – die Fusion von Bild, Text und Klang, die digitale Synchronizität von Lesen, Zuhören, Zuschauen – erneut unsere Aufmerksamkeit, die sich dreifach spalten muss. So bleiben in dieser maximal vollständigen, Text, Formspiel und Performanz zugleich präsentierenden Version erneut und erst recht viele Details im toten Winkel unserer Aufmerksamkeit, da die Fähigkeit der Komplexitätswahrnehmung bei raschem Tempo kontinuierlich sinkt. (Dass das auch für den umgekehrten Fall extremer Verlangsamung und kaum noch überschaubarer Verbreiterung funktioniert, hatte sich bei Kuhlmanns Abecedarien gezeigt, dessen je neuer Aufschub endloser Endzeitanbrüche auf seine Weise das Text- und Formverstehen verkompliziert.) Heraus kommt in Gomringers rasanter Performanz des *Ursprungsalphabets* ein bestimmter Typus abecedarischer Potenzierung: Emphase im Modus lakonischer Beiläufigkeit. Auch dieses Pathos der Pathosvermeidung ist Kalkül, wie auch die interaktive Spontaneität des Mündlichen

114 Gomringer: Zwischen den Zeilen, S. 131.

115 Gomringer: Zwischen den Zeilen, S. 127, denkt über die „Fließgeschwindigkeit“ von Texten nach, Texte, in denen anderssprachige Zitate „wie ein Goldfisch“ eingesetzt werden (eine ironische Replik auf Walter Benjamins ‚silberne Rippe‘?).

nur die halbe Wahrheit ist. Im Sinne eines sozialen Systems hat Poetry Slam als Live-Literatur den Effekt ‚unfester‘ Textualität, doch Slam-Texte sind meist beides: konzeptionell schriftlich, medial mündlich, und dabei kann der Sprechtext sekundär wieder Schrifttext werden (im oben angegebenen Clip ist er beides); umgekehrt schreibt gerade Gomringer ‚mundförmige‘ Texte, die sich möglichst schnell sprechen lassen. Im Fazit: Mündlichkeitsinszenierung, Stegreifinszenierung, Beiläufigkeitsinszenierung, und im Ganzen eine performative Potenzierung mit einkalkulierten Referenzrisiken.

Wie hieß es in Enzensbergers *Das Wasserzeichen der Poesie* unter dem Stichwort ‚Bombast‘? „Steigerung kann Schwächung bewirken“ (siehe oben, S. 33). Kuhlmanns abecedarische Kühlepsalmen und Gomringers *Ursprungsalphabet*, die ich hier etwas halsbrecherisch zusammengestellt habe, sind zweifellos Extremfälle auf der offenen Skala von Energieaufwand und Energieverlust, oder richtiger: Energieverwandlung. Für beide, so könnte man über den Abstand der Zeiten und Diskurse hinweg abstrahieren, liegt die Herausforderung darin: Wie lässt sich mit endlichen Mitteln unendliche Fülle bewältigen, wie die Entzogenheit der eigenen Ursprünge erreichen?

4. a und e, von o bis p. Ernst Jandls *erschaffung der eva*

War die gewählte Konstellation von Barockmystik und Slam Poetry halsbrecherisch? Ernst Jandl ist nach eigener Auskunft während seines London-Aufenthalts im Jahr 1953 mit Ernst Gombrich in Kontakt gekommen, „der mir, ein einschneidender Eindruck, ein unerhört kühnes Gedicht des mir bis dahin nicht einmal namentlich bekannten Quirinus Kuhlmann zu lesen gab“. ¹¹⁶ Diesen Fund – den „verschollenen Namen“ – wird Jandl ein paar Jahre später an seine Freunde des Wiener Kreises weitergeben, H.C. Artmann und Gerhard Rühm, die „sofort, gerade selbst mit der Vorstellung einer ‚coolen‘ Poesie beschäftigt, in der Nationalbibliothek sich auf ihn stürzten“. ¹¹⁷

Jandl, der bis in die Lautlichkeit und Semantik von Buchstaben hinein Sprache fragmentiert, lässt sich das Spiel mit dem Alphabet natürlich nicht entgehen, weder in seinen berühmten Sprechgedichten (etwa für die abecedarische Teilmenge der Selbstlaute, die Vokalserie aeiou) ¹¹⁸ noch in seinen visuellen Gedichten mit ihren eigenen „Möglichkeiten

116 Jandl: Mitteilungen, S. 28. Vgl. Stuckatz 2016. Zu Buchstabenexperimenten der ‚historischen‘ Avantgarden vgl. Ehrlicher 2011.

117 Jandl: Mitteilungen, S. 28. Jandl ist es hier auch, der mit nüchterner Präzision die differenzierte Komplementarität von Hören (akustischer Realisation) und Lesen (visuellem Gedicht) als Gewinn-Verlust-Bilanz auf den Punkt bringt (vgl. S. 23), gerade für die Wirkung von Wiederholung (S. 83), und er bringt unter dem ironischen Titel *Ein bestes Gedicht* auch die Aporien (funktionsabhängige Variabilität) ästhetischer Wertung auf den Punkt (Jandl: Gedicht).

118 Jandl: Mitteilungen, S. 36f.

zur Wirksamkeit“.¹¹⁹ Deren kompliziertestes heißt *erschaffung der eva* (1957): „kompliziert zu schreiben und sehr kompliziert für den Buchdrucker, aber“, so Jandl mit milder Ironie, „nicht zu kompliziert für den Betrachter, wenn er guten Willens ist“.¹²⁰

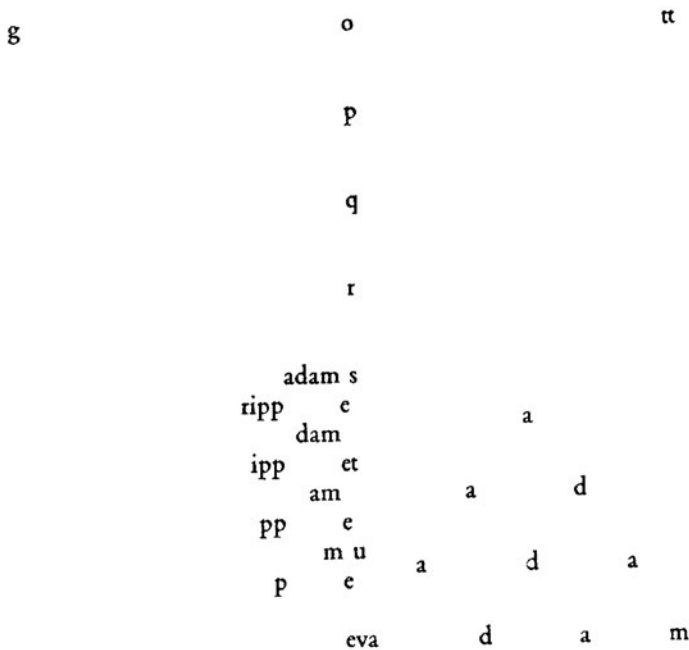


Abb. 1. Jandl, Ernst: *erschaffung der eva* (1957), in: Ernst Jandl: Laut und Luise, Neuwied/Berlin 1971 [1. Aufl.: Olten/Freiburg i.Br. 1966], S. 55.

Jandl erläutert dieses „komplizierte“ Gedicht so einfach wie gründlich:

‚erschaffung der eva‘ ist ein erzählendes Gedicht, das auf der Bibel beruht und die Geschichte von der Erschaffung der Eva mit den Mitteln der konkreten Poesie von neuem erzählt: Gott breitet sich horizontal über der Schöpfung aus, dem zentralen o, Gottes Mund, entströmt senkrecht nach unten sein Atem, alphabetisch; das s ist der erste Buchstabe, der den Ablauf in Bewegung setzt, indem es den Genitiv zu Adam bewirkt, *adam s*; während das Alphabet sich auf das v zubewegt, das zur Erschaffung der Eva notwendig ist, löst *adams rippe* sich allmählich auf, nur ihr *e* bleibt erhalten als der erste Buchstabe von *eva*; Adam selbst wird durch den Vorgang verwandelt, in der kleineren Gestalt des Mannes, der allein lebt, verschwindend, wieder aufgebaut in der größeren Gestalt des Mannes, der mit der Frau sich verbindet, durch den Buchstaben *a*.¹²¹

119 Jandl: Theoretisches, S. 98.

120 Jandl: Mitteilungen, S. 39; erste Buchveröffentlichung des Gedichts in Jandl: Laut und Luise, S. 55.

121 Jandl: Mitteilungen, S. 39 f.

Beginnen wir mit diesem Gedicht nochmals von vorn. Es ist ein Buchstaben- und Bildgedicht, das verschiedene Wirkpotentiale des abecedarischen Modells realisiert, diese mehrfach verspiegelt und auf seine Weise ironisch potenziert. Schon der Anfang nimmt eine Inversion vor. Der vom *o* aus alphabetisch senkrecht nach unten strömende Atem Gottes dreht die Abfolge der biblischen Ewigkeits-Chiffre ‚A und O‘ um. Warum sollte Gott nicht ebenso gut beim Schluss (*o*) beginnen können, wie er beim Anfang enden kann (dem *a* von *eva*)? In der geschaffenen Welt dagegen fällt der Anfang von Eva (*e*) nur mit dem Schluss (*-e*) von Adams *rippe* zusammen. Die vertikale Leserichtung lässt Adam schrumpfen: *adam* – *dam* – *am* – *m*. Eine besondere Ironie liegt darin, dass Gottes vertikales Alphabet, das Adams äußerster Namensschrumpfform (dem *m*) in horizontaler Richtung in die Quere kommt, dieses *m* ausgerechnet zum ridikülen *mu* ergänzt. Bereits das zweite Namensfragment dieser Reihe, das von Adam nicht lediglich einen Buchstaben, sondern eine ganze Silbe übriglässt, *dam*, war zum Träger einer sekundären Semantik geworden: als Anspielung auf den Fall, auf Fluch und Verdammung (englisch *damn*). Während in dieser Weise Tiersprache und Menschengesprache durcheinandergeraten, schrumpft parallel (diagonal nach rechts abzweigend) Adam erneut nach dem magischen Schwindeschema (*adam* – *ada* – *ad* – *a*), bevor er sich nach diversen Apokopen und Synkopen am Ende mit Eva verbinden kann. Das Gedicht fordert immer wieder zur Umkehr der gewohnten Leserichtungen auf: Diagonal nach links abzweigend, bleiben vierfache (*a*), dreifache (*d*), zweifache (*a*) Wiederholungen übrig, bis das einsame Adam-*m* in horizontaler Leserichtung der gesamten letzten Zeile von der Zwei-Einheit Eva-Adam aufgenommen wird.

Meine Interpretation von Jandls *erschaffung der eva* war bis jetzt dem Buchstaben-sinn auf der Spur: der durch serielle, permutative Verfahren generierten Silben- oder Wortsemantik. Die horizontal, vertikal oder diagonal gesteuerten Textdynamiken formieren sich im selben Gedicht auch zu Bilddynamiken. So konturieren sich schriftbildlich gleich drei theologisch prominente Figuren: Kreis, Kreuz und Dreieck, nach Art gegenstandsmimetischer Umrissgedichte (antiker Figurenpoesie und barocker Bildgedichte). Beginnen wir mit der oberen Gedichthälfte: Der alphabetische Schöpfungs-atem entströmt dem offenen Mund Gottes (dem visuell herausgehobenen Kreisbuchstaben *o*), der als Ewigkeitsbuchstabe (vgl. Apc 1,18: *ego sum A et Ω principium et finis*) im Schriftbild zugleich kreisdiagrammatisch als ultimatives Vollkommenheitszeichen Gottes abstrahierbar ist.¹²² Dieser Vorgang resultiert in einer zweiten schriftbildlichen Figur, dem Kreuz (Tau), mit dem Effekt, dass in der oberen Gedichthälfte verschiedene Vorgänge heilsgeschichtlicher Sukzession (Schöpfungszeit und Passionszeit) textperformativ zusammenfallen. In der unteren Hälfte rechts formiert sich drittens aus Adam ein

122 Zugleich ist das Gedicht auch eine ironische Nobilitierung von Jandls eigener ‚konkreter‘ Buchstabenpoesie.

Dreieck mit einer Seitenlänge von je vier Buchstaben. Dieses Dreieck macht Adam zum Ebenbild der Trinität, einem Ebenbild, das in seiner linken Ecke allerdings an Eva hängt.

In der unteren linken Hälfte des Gedichts herrscht keine klare geometrische Figur, sondern Unordnung. Alle Dignität figurativer Formensprache (Kreis, Kreuz, Dreieck) entfällt. Der vertikale göttliche Alphabetfluss *o-p-q-r-s* ist unterbrochen. Störfaktor ist das (Schluss-)e von Adams schwindender *rippe*, das zugleich Evas (Anfangs-)e ist, will heißen: Eva stört. Man muss sich die Buchstabenfolge *s-t-u-v* in diesem unterbrochenen, durch *e* wiederholt gestörten Alphabet erst zusammensuchen und, nach dem Muster spätantiker Kreuzwortlabyrinth, die variablen Leserichtungen des Gedichts Zug um Zug erkunden. Von oben nach unten gelesen, ergibt sich in Jandls Gedicht eine kleine, subversive Geschichte von Heil im Unheil: Mit der Schöpfung durch das Wort (die absteigenden Buchstaben) wird zugleich die Passion erzählt (*figura crucis*), mit der Erschaffung des Menschen (Rippe) zugleich der Fall (*dam*), mit dem Tierwerden (*mu*) die Gottesebenbildlichkeit (*imago trinitatis*). Am Schluss steht nicht Erlösung, aber immerhin Vereinigung (*eva d a m*). Die heilsgeschichtliche Chronologie, deren Stationen im A und O zusammenfallen, kommt in der geschaffenen Welt durcheinander. Das Menschenalphabet reicht nur von p bis v. Das letzte Wort ist mit der Erschaffung Evas ja auch noch nicht gesprochen.

Abecedarische Potenzierung? Als Diskurszitat, mit Ps 119 im Hintergrund, verkörpern Alphabetdichtungen den Prototyp religiöser Lyrik. Als topische Welt-, Buch- und Subjektmetapher kann das ABC zum paradoxen Medium von Zeitreflexion werden wie auch zu einer Figur ästhetischer Selbstreflexion.¹²³ Entsprechend vielschichtig besprechen und erzeugen Abecedarien Paradoxien von Verlauf (von A bis Z) und Simultaneität (A und O). Wer das Alphabet beherrscht, erschafft und entziffert die Ordnung der Welt – oder entlarvt die Scheinordnung der Welt. Buchstabenmagie und Buchstabenmystik, Buchstabenspiele und Buchstabenmetaphysik berühren sich im abecedarischen Ritual, für das, auch in der Neuzeit, Sprachmagie und Heiligkeit keine Gegensätze sein müssen. Noch bei Ernst Jandls *erschaffung der eva* kommt das eine im andern vor. Gott als mit sich selbst zusammenfallendes Alphabet (A und O) entfaltet sich gleichwohl im heilsgeschichtlichen Verlauf: Diese Grundparadoxie wird darstellbar durch reduplikative Wiederholung und Potenzierung. Mir kam es für meine Beispiele darauf an zu zeigen, dass im Medium des Alphabets jeweils mit unterschiedlichen Zielen und Strategien Zeit inszeniert wird. Durch enges Ineinandergreifen der formalen, inhaltlichen und performativen Ebene entsteht abecedarische ‚Potenzierung‘, die im deutschen Mittelalter schon vom Mönch von Salzburg umgesetzt wird durch die rekursive Wiederkehr des strophenabecedarischen Prinzips im Versabecedarius der Initialstrophe. Kuhlmann,

123 Vgl. Detering 2018. Begrifflich differenzierend zu ästhetischer Selbstreferenz und Selbstreflexion vgl. Braun/Gerok-Reiter 2019.

„im Zeichen Zette“, forciert dieses Potential der Gattung maximal. Als „hochwichtiges“ Verfahren erfindet er das goldene „abecediren“ gewissermaßen neu als Modell tendenziell unendlicher Vervielfältigung mit sich selbst.¹²⁴ Lusorische Gegenstücke der Moderne gehen eigene Wege: In Jandls abecedarischem Experiment *erschaffung der eva*, einer heilsgeschichtlichen Momentaufnahme, ist der Zeit- und Buchstabenverlauf schon zu Beginn ironisch invertiert. Der Sündenfall produziert defekte Buchstabenreihen. Gomringer, phonetische Lautgestalt und visuelle Bildgestalt der Buchstaben im Videoclip verbindend, verwandelt invokative Sprechakte in Selbstzuschreibungen, Heilsgeschichte in Herkunftsgeschichte. Auch sie ruiniert ironisch (zynisch) die alphabetische Ordnung und wird nicht nur zu „Jonas im Walbauch“ und „Ton aus Erde aus Sediment aus dem Adam entstand“, sondern am Ende selbst zur Schlange.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Biblia Sacra Vulgata = Hieronymus: Biblia Sacra Vulgata. Lateinisch-deutsch, hg. von Andreas Beriger, Widu-Wolfgang Ehlers und Michael Fieger, 5 Bde., Berlin/Boston 2018 (Sammlung Tusculum).
- Böhme: Morgen-Röte = Böhme, Jacob: Werke. Morgen-Röte im Aufgangk. De Signatura Rerum, hg. von Ferdinand van Ingen, Frankfurt a.M. 2009 (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 33), S. 9–506.
- Thalmayr: Wasserzeichen = Das Wasserzeichen der Poesie oder Die Kunst und das Vergnügen, Gedichte zu lesen. In hundertvierundsechzig Spielarten vorgestellt von Andreas Thalmayr, Nördlingen 1985 (Die Andere Bibliothek 9).
- Gomringer: Sprache = Gomringer, Nora: Ich werde etwas mit der Sprache machen, Dresden/Leipzig 2011.
- Gomringer: Zwischen den Zeilen = Gomringer, Nora: Zwischen den Zeilen: Zungen. Rede vor dem Verband der Literaturübersetzer anlässlich des 60. Jubiläums, in: Nora Gomringer: Ich bin doch nicht hier, um Sie zu amüsieren, Dresden/Leipzig 2015, S. 112–132.
- Jandl: Baum = Jandl, Ernst: Der künstliche Baum, Darmstadt/Neuwied 1970.
- Jandl: Gedicht = Jandl, Ernst: Ein bestes Gedicht, in: Ernst Jandl: Die schöne Kunst des Schreibens, 3. Aufl., München 1995, S. 109–114.
- Jandl: Laut und Luise = Jandl, Ernst: Laut und Luise, Neuwied/Berlin 1971 [1. Aufl.: Olten/Freiburg i.Br. 1966].
- Jandl: Mitteilungen = Jandl, Ernst: Mitteilungen aus der literarischen Praxis. 3 Vorträge, in: Ernst Jandl: Die schöne Kunst des Schreibens, 3. Aufl., München 1995, S. 9–96.
- Jandl: Theoretisches = Jandl, Ernst: Theoretisches und die schriftstellerische Praxis, in: Ernst Jandl: Die schöne Kunst des Schreibens, 3. Aufl., München 1995, S. 97–108.

124 Vgl. Fricke 2003, S. 144.

- Kuhlmann: Kuhlpsalter (KP) = Kuhlmann, Quirinus: Der Kuhlpsalter, hg. von Robert L. Beare, 2 Bde., Tübingen 1971 (Neudrucke deutscher Literaturwerke, N.F. 3 und 4), Bd. 1: Buch I–IV, Bd. 2: Buch V–VIII. Paralipomena.
- Kuhlmann: Quinarius = Kuhlmann, Quirinus: Quinarius, in: Quirinus Kuhlmann: Der Kuhlpsalter. 1.–15. und 73.–93. Psalm. Im Anhang: Photomechanischer Nachdruck des *Quinarius* (1680), hg. von Heinz Ludwig Arnold, Stuttgart 1973, S. 211–234.
- Mönch von Salzburg: Geistliche Lieder = Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg, hg. von Franz Viktor Spechtler, Berlin/New York 1972 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker 175, N.F. 51).
- Rühmkorf = Peter Rühmkorf: Selbst III/88. Aus der Fassung, Zürich 1989.

Sekundärliteratur

- Anders 2008 = Anders, Petra: Texte auf Wanderschaft. Slam Poetry als Schrift-, Sprech- und AV-Medium, in: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbands 55 (2008), S. 304–316.
- Arnold 1973 = Arnold, Heinz Ludwig: Nachwort, in: Quirinus Kuhlmann: Der Kuhlpsalter. 1.–15. und 73.–93. Psalm. Im Anhang: Photomechanischer Nachdruck des *Quinarius* (1680), hg. von Heinz Ludwig Arnold, Stuttgart 1973, S. 253–295.
- Bergengruen 2015 = Bergengruen, Maximilian: Elias Artista oder Das Überflüssigwerden des Wissens in Kuhlmanns *Kuhlpsalter*, in: Antonia Eder/Jill Bühler (Hgg.): Unnützes Wissen, Freiburg i.Br. 2015, S. 63–84.
- Berger 2021 = Berger, Louis M.: Dem Leviathan widerstehen. Versuch über Prophetie, politische Theologie und Martyrium des Quirinus Kuhlmann, in: Louis M. Berger/Hajo Raupach/Alexander Schnickmann (Hgg.): Leben am Ende der Zeiten. Wissen, Praktiken und Zeitvorstellungen der Apokalypse, Frankfurt a.M./New York 2021, S. 101–121.
- Braun/Gerok-Reiter 2019 = Braun, Manuel/Gerok-Reiter, Annette: Selbstbezüglichkeit und ästhetische Reflexionsfigur als Bausteine einer historischen Literarästhetik. Einige grundsätzliche Überlegungen aus Sicht der germanistischen Mediävistik, in: Annette Gerok-Reiter/Anja Wolkenhauer/Jörg Robert/Stefanie Gropper (Hgg.): Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne, Heidelberg 2019 (Germanisch-romanische Monatsschrift. Beiheft 88), S. 35–66.
- Danneberg/Spoerhase/Werle 2009 = Danneberg, Lutz/Spoerhase, Carlos/Werle, Dirk (Hgg.): Begriffe, Metaphern und Imaginationen in Philosophie und Wissenschaftsgeschichte, Wiesbaden 2009 (Wolfenbütteler Forschungen 120).
- Dessi Schmid/Robert 2022 = Dessi Schmid, Sarah/Robert, Jörg: Purismus – Diskurse und Praktiken der Sprachreinheit, in: Annette Gerok-Reiter/Jörg Robert/Matthias Bauer/Anna Pawlak (Hgg.): Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven, Berlin/Boston 2022 (Andere Ästhetik – Koordinaten 1), S. 55–92.
- Detering 2016 = Detering, Heinrich: Lyrik und Religion, in: Dieter Lamping (Hg.): Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte, 2., erweiterte Aufl., Stuttgart/Weimar 2016, S. 119–128.
- Detering 2018 = Detering, Heinrich: Lyrische Selbstreflexivität in Vers, Strophe und Gedicht, in: Ralf Simon (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Poetik und Poetizität, Berlin/Boston 2018, S. 372–382.
- Dietze 1963 = Dietze, Walter: Quirinus Kuhlmann. Ketzer und Poet. Versuch einer monographischen Darstellung von Leben und Werk, Berlin 1963.
- Ehrlicher 2011 = Ehrlicher, Hanno: Das Alphabet in Bewegung. Buchstabenexperimente der ‚historischen‘ Avantgarden, in: Poetica 43 (2011), S. 127–151.

- Dumschat 2005 = Dumschat, Denise: „Ich binz“. Zur Problematik der Identität in der Lyrik Nora-Eugenie Gomringers, in: Andrea Bartl (Hg.): Verbalträume. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Augsburg 2005 (Germanistik und Gegenwartsliteratur 1), S. 205–230.
- Erbele-Küster 2001 = Erbele-Küster, Dorothea: Lesen als Akt des Betens. Eine Rezeptionsästhetik der Psalmen, Neukirchen-Vluyn 2001 (Wissenschaftliche Monographien zum Alten und Neuen Testament 87).
- Fricke 2003 = Fricke, Harald: Potenzierung, in: Klaus Weimar / Harald Fricke / Jan-Dirk Müller (Hgg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Bd. 3: P–Z, Berlin / New York 2003, S. 144–147.
- Gebert 2023 = Gebert, Bent: Schlechte Verlierer. Einspruchsfiguren der Moderne, Göttingen 2023.
- Gerok-Reiter / Robert 2022 = Gerok-Reiter, Annette / Robert, Jörg: Andere Ästhetik – Akte und Artefakte in der Vormoderne. Zum Forschungsprogramm des SFB 1391, in: Annette Gerok-Reiter / Jörg Robert / Matthias Bauer / Anna Pawlak (Hgg.): Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven, Berlin / Boston 2022 (Andere Ästhetik – Koordinaten 1), S. 3–51.
- Gerok-Reiter 2022 = Gerok-Reiter, Annette: Aesthetic *energeia* – An Outline, in: Anna Katharina Heini-ger / Rebecca Merkelbach / Alexander Wilson (Hgg.): *Þáttasyrpa*. Studien zu Literatur, Kultur und Sprache in Nordeuropa. Festschrift für Stefanie Gropper, Tübingen 2022 (Beiträge zur nordischen Philologie 72), S. 59–69.
- Greenblatt 1988 = Greenblatt, Stephen: Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England, Berkeley / Los Angeles 1988.
- Haferland 1989 = Haferland, Harald: Mystische Theorie der Sprache bei Jacob Böhme, in: Joachim Gessinger / Wolfert von Rahden (Hgg.): Theorien vom Ursprung der Sprache, Bd. 1, Berlin / New York 1989, S. 89–130.
- Haferland 2012 = Haferland, Harald: Heilsbedeutung und spekulative Alchemie. Böhme-Rezeption bei Quirinus Kuhlmann, in: Wilhelm Kuhlmann / Friedrich Vollhardt (Hgg.): Offenbarung und Episteme. Zur europäischen Wirkung Jakob Böhmes im 17. und 18. Jahrhundert, Berlin / Boston 2012 (Frühe Neuzeit 173), S. 143–164.
- Holznagel / Weigand 1988 = Holznagel, Franz-Josef / Weigand, Rudolf: Abecedarien, in: Marienlexikon, hg. im Auftrag des Institutum Marianum Regensburg e.V. von Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk, Bd. 1: Aa – Chagall, St. Ottilien 1988, S. 12f.
- Hübner 2000 = Hübner, Gert: Lobblumen. Studien zur Genese und Funktion der ‚Geblünten Rede‘, Tübingen / Basel 2000 (Bibliotheca Germanica 41).
- Huonder 1991 = Huonder, Vitus: Die Psalmen in der Liturgia Horarum, Freiburg i. Üe. 1991 (Studia Friburgensia 74).
- Karnitscher 2017 = Karnitscher, Tünde Beatrix: Die Suche nach der „Stille“ im „grob und thierisch[en]“ Schall. Klang bei Jacob Böhme, in: Claudia Brink / Lucinda Martin (Hgg.): Grund und Ungerund. Der Kosmos des mystischen Philosophen Jacob Böhme, Dresden 2017, S. 130–139.
- Kemper 2010 = Kemper, Hans-Georg: Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit, Bd. 3: Barock-Mystik, Tübingen 2010.
- Kesting 1981 / 2004 = Peter Kesting: Goldenes ABC, in: Kurt Ruh / Gundolf Keil / Burghart Wachinger (Hgg.): Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, 2., völlig neu bearb. Aufl., Bd. 3: Gert van der Schüren – Hildegard von Bingen, Berlin 1981, Sp. 77–80, und Bd. 11: Nachträge und Korrekturen, Berlin 2004, Sp. 544.
- Kiening 2019 = Kiening, Christian: Einleitung: Zeit in Bewegung. Die Temporalität des Reisens, 1350–1650, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 93 (2019), S. 363–370.

- Kilcher 1997 = Kilcher, Andreas: Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma. Die Konstruktion einer ästhetischen Kabbala seit der Frühen Neuzeit, Stuttgart / Weimar 1997.
- Köbele 2018 = Köbele, Susanne: Ironische Heterochronien. Dichtertotenklagen im Spannungsfeld von Topik und Novation (Des Strickers *Frauenehre*, Walthers Reinmar-Nachruf, Frauenlobs Konrad-Nachruf), in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 92 (2018), S. 429–462.
- Konersmann 2008 = Konersmann, Ralf: Vorwort: Figuratives Wissen, in: Ralf Konersmann (Hg.): Wörterbuch der philosophischen Metaphern, 2. Aufl., Darmstadt 2008, S. 7–21.
- Lachmann 1997 = Lachmann, Renate: Kalligraphie, Arabeske, Phantasma. Zur Semantik der Schrift in Prosatexten des 19. Jahrhunderts, in: Poetica 29 (1997), S. 455–498.
- Lentes 1998 = Lentes, Thomas: Text des Kanons und Heiliger Text. Der Psalter im Mittelalter, in: Erich Zenger (Hg.): Der Psalter in Judentum und Christentum, Freiburg / Basel / Wien 1998 (Herders Biblische Studien 18), S. 323–354.
- Millard 1994 = Millard, Matthias: Die Komposition des Psalters. Ein formgeschichtlicher Ansatz, Tübingen 1994 (Forschungen zum Alten Testament 9).
- Palmer 2007 = Palmer, Nigel F.: Abecedarium, in: Klaus Weimar / Harald Fricke / Jan-Dirk Müller (Hgg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Bd. 1: A–G, Berlin / New York 1997, S. 1f.
- Schmidt-Biggemann 2007 = Schmidt-Biggemann, Wilhelm: Erlösung durch Philologie: Der poetische Messianismus Quirinus Kuhlmanns, in: Wilhelm Schmidt-Biggemann / Anja Hallacker: Apokalypse und Philologie. Wissensgeschichten und Weltentwürfe der Frühen Neuzeit, Göttingen 2007 (Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung 2), S. 187–225.
- Schmidt-Biggemann / Vollhardt 2017 = Schmidt-Biggemann, Wilhelm / Vollhardt, Friedrich (Hgg.): Ideengeschichte um 1600. Konstellationen zwischen Schulmetaphysik, Konfessionalisierung und hermetischer Spekulation, Stuttgart-Bad Cannstatt 2017 (problemata 158).
- Schmittem 2004 = Schmittem, Ralf: Die Rhetorik des Kuhlpsalters von Quirinus Kuhlmann. Dichtung im Kontext biblischer und hermetischer Schreibweisen, Köln 2004.
- Schneider 1998 = Schneider, Johann Nikolaus: Kuhlmanns Kalkül. Kompositionsprinzipien, sprachtheoretischer Standort und Sprechpraxis in Quirinus Kuhlmanns *Kühlpsalter*, in: Daphnis 27 (1998), S. 93–140.
- Stolz 1996 = Stolz, Michael: ‚Tum‘-Studien. Zur dichterischen Gestaltung im Marienpreis Heinrichs von Mügeln, Tübingen / Basel 1996 (Bibliotheca Germanica 36).
- Stuckatz 2016 = Stuckatz, Katja: Ernst Jandl und die internationale Avantgarde. Über einen Beitrag zur modernen Weltdichtung, Berlin / Boston 2016 (Komparatistische Studien 55).
- Vollhardt 2014 = Vollhardt, Friedrich (Hg.): Religiöser Nonkonformismus und frühneuzeitliche Gelehrtenkultur, Berlin 2014 (Quellen und Darstellungen zur Geschichte des Antitrinitarismus und Sozinianismus in der Frühen Neuzeit 2).
- Worstbrock 2010 = Worstbrock, Franz Josef: Psalmodie der aporetischen Existenz. Francesco Petrarca's *Septem psalmi*, in: Romanistisches Jahrbuch 61 (2010), S. 240–254.

Wilde Ästhetik

Form und kreative Energie in mystischen Liedern

Abstract

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

Keywords

Mysticism, Religious Songs, Poetic Form, Lyric Theory

1. Erfahrung und Energie

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

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

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

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

1 Shafak: Island, S. 27.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die cleine vogele sungeu dâ,
Nû schrîet aber die nebelkrâ.⁷

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

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

2. Mystische Lyrik zwischen Schweigen und Schreien

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

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

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

9 Vgl. Suerbaum 2018.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Ästhetische Praxis als Form intensivierter Erfahrung

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

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

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

²² Bynum 2001.

²³ Bynum 2001, S. 26.

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

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

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

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

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

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Handschriften

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

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

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

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

Editionen

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

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

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

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

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

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

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

25 Gerok-Reiter 2021, S. 753.

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

Sekundärliteratur

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

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

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.

- | | |
|---|---|
| <p>I An wasserflüssen Babylon,
Da sassen wir mit schmerzen.
Als wir gedachten an Sion,
Da weynten wir von hertzen.
5 wir hingen auff mit schwerem mü̃t
die orglen vnd die harpffen güt
an jere böum der weyden.
die drinnen sind in irem land,
da mü̃sten wir viel schmach vñ schand
10 teglich von jnen leyden.</p> | <p>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.</p> |
| <p>II Die vnns gefangen hielten lang
so hart an selben orten,
begerten von vnns ein gesang
mit gar spötlichen 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!“</p> | <p>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!“</p> |
| <p>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 grechtē mein
vergessen in meim leben.
wann ich nit dein bleib jngedenck,
mein zung sich oben anehenck
10 vnd bleib am rachen kleben,</p> | <p>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,</p> |
| <p>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,</p> | <p>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</p> |

	die in ir boßheit sprechen: „reiß ab, reiß ab zů aller stund, vertilg sye gar biß auff den grundt, 10 den boden well wir brechen.“	Jerusalems, die in ihrer Bosheit gesprochen haben: „Reiß ab, reiß unablässig ab, zerstöre sie bis auf den Grund, selbst die Fundamente wollen wir zunichtemachen.“
V	Du schnöde dochter Babylon, zerbrochen vnnd zerstört! Wol dem, der dir würt gen den lon vnd dir das widerköret, 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!	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!
	I 7 wyden	

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-marckt.“
- 2 Psalmē || gebett / vnd kir || chen übüg wie sie zů 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 zů Straß || burg gehalten werden || Bey Wolff Köpphel 1530 [Straßburg: Wolfgang Köpfel, 1530] (= *Straßburger Kirchenübung von 1530*): VD16 P 5179.
- 3 Geystliche || Lieder. || Mit einer newen 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 Interpunktion, 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. 204f. (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 Lupus Hellingk und Benedictus Ducis zu vierstimmigen Choral-sätzen 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 (Laute, 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 Gebetten. || D. Mar. Luth. || Auch || Anderer Gottseligen Lehrer || vnnd Männer / auff's fleissigest von || von newem zuge-
richt / 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= || chengesängen / vnd || Gaistlichen Lidern. || D. Mar. Lu-
thers. || 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 [Wit-
tenberg: Georg Rhaw, 1544]: VD16 N 569. Vgl. NDGG, S. 162–164, Nr. CVII (Lupus 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 Boden-
schatz [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 *wise* 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 Choralatz

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 fünfftzehen guter || newer Liedlein / mit vier / fünff / sechs stimmē / vor || nie im truck ausgangen / Deutsch / Frantzö= || sich / Welsch vnd Lateinisch / lustig zu singen / vnd auff die || Instrument dienstlich / von den berhümbtesten || 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 Teutsche Ge= || sang verfasst / || Mit vier Stimmen künlich und lieblich von newem || gesetzt / durch Sigmund Hemmeln seligen / Fürstlichen || Württembergischen Capellmeistern / dergleichen zuor || 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 zwanzig || 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 – Medialität – 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 mediävistischen Philologen, 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 Mediävistik 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 hebräisch-schriftlichen 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 $\varphi\omega\nu\eta$ 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 Toubert 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 zwangsweise 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 deziert 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 (*guot*) 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 Stränge 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 *dôn* [= 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 gedächtnistechnisch optimierten Bündeln (*chunks*), die hier aus geordneten Verbindungen von regelmäßig 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. Darüber hinaus führt die Nachvollziehbarkeit von metrischen Gestaltungen auf der Inhaltsebene zum Ausschluss von Formulierungsalternativen, die mit den Regelmäßigkeiten 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 Informationsverarbeitung 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 Dreiergliederungen 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 Memorierungsprozesses einen erheblichen Einfluss auf die Arbeitsweise des Kurzzeitgedächtnisses 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, hilf 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/Hüsch 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 Strophen Grenzen 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 Dacheinstein'schen Psalmliedes überwiegt eindeutig das Zusammenspiel. Vgl. dazu weiter unten, S. 97 f., 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 Prätextes 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 Prätextes voraussetzt, so dass das Auditorium beim Vortrag des Retextes idealerweise in der Lage ist, den Prätext gewissermaßen mitzudenken und das aktuell Dargebotene mit dem Erinnernten 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 *Reienstrophen* 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 akzentrythmischen Interpretationen der *ambrosianischen Hymnenstrophe* 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 Prätextes 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 alle dc ein man* (Heidelberg, UB: cpg 848, Bl. 142^v), 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 áuff mit schwé-rem múot	A 4 m c	Terzine ₁	Abgesang	B ₁ = 1. Abgesangsteil
6 die órg-len vnd die hárf-fen guót	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 tēg 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. schwebende 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 zweisilbige 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 ‚beschwerte 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. ‚Beschwerte 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 Kadenzen 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 | lích* statt *tég | lich*), die durch das Kunstmittel der sog. schwebenden Betonung abgeschwächt wird, bei welcher der Tondruck gleichmäßig auf die beiden Silben verteilt wird (*tēg | lích*).⁵⁰

Aus diesen Einzelementen (den Versfüllungen, Kadenzen und Reimklängen) ergibt sich eine klar organisierte dreiteilige Klangstruktur aus Stollen – Gegenstollen – Abgesang, die sich aus der Tradition der altokzidentalischen und altfranzösischen Kanzen 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-flüs-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 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 Kadenzen 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 | ẋ ẋ ẋ ẋ ẋ ẋ // ẋ | ẋ ẋ ẋ ẋ ẋ ẋ // ẋ | ẋ ẋ ẋ ẋ ẋ.

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			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 Stollenschluss 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> Frank 7.7		<i>An wasserflüssen Babylon</i> 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 Gesangbuches 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 Psalmlieder-Zyklus – 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 Psalm- 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 kindelein 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 erzeuget wardt* (Luther GLK, Nr. 11a, Str. 3, V. 5 f.),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 prononcierter 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, Ephemereren 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. 5 f.): *So thu Israel rechter art, / der aus dem geyst erzeuget ward.*

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. 31 f.

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/Przybiski 2008; Stoltmann 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. 184f.), 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 pikturalen 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 Antichristen 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 fünfftzehen guter newer Liedlein* veröffentlicht wurde. Gerade mit Blick auf die äußeren Entstehungsumstände wird an diesem Rezeptionszeugnis 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 || Deütsch [Wittenberg: 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 Deützsch, 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 einschleibt, der am Ende des 16. Jahrhunderts im polnischen Fraustadt (Wschowa), mithin in einer Phase erneuerter Spannungen zwischen den Katholiken und den Protestanten, 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 Gelübdsalm 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>	Psalmodie
Thomas Müntzer	Deutsch	<i>parallelismus membrorum</i>	Psalmodie
Martin Luther	Deutsch	akzentrythmische Strophlieder	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 anzuzeigen: 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 Psalmodie verbunden, die etwas verallgemeinernd und historisch nicht ganz zutreffend unter dem Stichwort ‚Gregorianik‘ firmiert. Die lateinische Psalmodie 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 Psalmodie 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 Psalmodie, 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 aufferstehung, so klerlich verheisset, vnd sein Reich vnd der gantzen Christenheit stand vnd wesen furbildet. Das es wol möcht ein kleine Biblia heissen, darin alles auffschönest vnd kürtest, 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. Kühnmann 2006, bes. S. 44–56; zusammenfassend Hofmann 2017, S. 41 f.

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. Jh.s: 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:

- Deützsch kirchē ampt || Vorordnet auffzuheben den hinterlisti ll gen deckel vnter welchem das Liecht || der welt / vorhaltē war / welchs yetzt widerūmb || erscheynt mit dysen Lobgesengen / vnd || Götlichen Psalmen / die do er ll bawen die zunehmenden || Christēhey / 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 berechnung 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 gewel || aller abgötterey durch solche || mißbreuche der Messen || lange zeit getriben [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: <...> sprach: „dat scal syn (Rostocker Liederbuch, RL RMB/RL HMK Nr. 11) [mit Waisenterzine];
- ca. 1480: Johann Gösseler: *Ejn zyt hort ich vil quotter 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, 1017 f., 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, tongleiche 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 akzentrythmisch 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 / ettwas hette / da mit sie der bul lieder vnd fleyschlichen gesenge los worde / vnd an derselben stat / ettwas heylsames lernet / vnd also das guete mit lust / wie den iungen gepürt / 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 Psalmbearbeitungen, 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 Prätexte 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 Brüggem, Anne Gessing und Friederike Münch haben den Text kritisch durchgesehen, Hartmut Möller stand mir mit Rat und Tat bei der Analyse von Melodiestructuren 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 Deusch. || 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 Latino-rum 13).
- Cassianus: *Schriften* = Sämtliche 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 uebüg wie sie zů Straßburg gehalten werden, Straßburg: Wolfgang Köpfel, 1526 (VD16 P 5178), fol. 416^v–417^r; 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 Nachdruckauflage 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 Verzeichnis, 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 Heidelberger 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 Deutsche Geistliche Gesänge. Für die gemeinen Schulen gedruckt 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 beigegefügtten 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 beigegefügtten 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 Holzngel, 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 (rowohlts 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‘ Walthers 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 Medii 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 Köbele/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 Medii 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/Hüschel 1997 = Dahlhaus, Carl/Hüschel, 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 *vrōide* 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 wis 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.
- Knörriich 2005 = Knörriich, 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 wise*. 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 / Pribram 1973 = Miller, Georg A. / Galanter, Eugene / Pribram, 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: Stammler, 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.

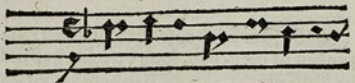
- Sals/Przybilski 2008 = Sals, Ulrike/Przybilski, Martin: Babylon – Die ewige Stadt, in: Ulrich Müller/Werner Wunderlich (Hgg.): Burgen, Länder, Orte, Konstanz 2008, S. 75–89.
- Schilling 2017 = Schilling, Johannes: Musik, in: Albrecht Beutel (Hg.): Luther Handbuch, 3. Aufl., Tübingen 2017, S. 276–283.
- Schleißke 1948 = Schleißke, 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 suln aber schöne 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 Brüggem/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 Hanauska/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.): Methoden-geschichte 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

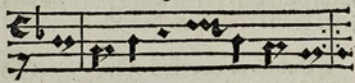


Abb. 2a. [Straßburger Kirchenübung.] Psalmē gebett vnd Kirchen uebüg wie sie zū Straßburg gehalten werden, Straßburg: Wolfgang Köpfel, 1526 (VD16 P 5178), Titelblatt; nach dem Exemplar Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Signatur: 8 TH POLEM 514/51 (7) RARA. URL: <http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN184496521X>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

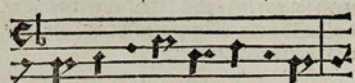
Der. cxxxvij. Psalm.
Super flumina Babylonis.



An wasser flüssen Babs
 Als wir ge dachten an Sis

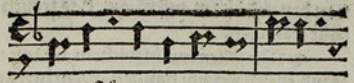


lon/ Da sassen wir mit schmerzen/
 on/ Da weynten wir von herzen/

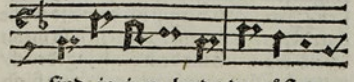


wir hingen auff mit schwerem müß/
 die orglen vnd die harpffen güß/

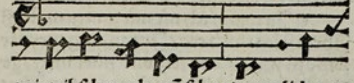
flüß



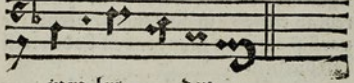
an jere böum der wyden/ die drinnen



sind in irem land/ da müßten



wir vil schmach vñ schand/ teglich von



inen ley den.

¶ Die vnns gefangen hielten lang / so
 hart an selben orten / begerten von vnns
 eingefang / mit gar spödelichen worten / vñ
 süchten in der traurigkeit / ein frölich ge
 sang in vnserm leyd / Ach lieber thüt vns
 singen / ein lobgesang / eyn liedlin schon /
 G üij

von den gedichten auß Sion / das frölich
 thüt erklingen.

¶ Wie sollen wir in solchem zwang/
 vnnd ellend jetz vor handen / Dem herren
 singen sein gesang / so gar in fremden lan
 den / Jerusalem vergiß ich dein / so wölle
 gott der gerecht mein / vergessen in mein
 leben / wann ich mit dein bleib ingedenck /
 mein zung sich oben anhebenck / vnd bleib
 am rachen kleben.

¶ Ja wann ich nie mit gangem fleiß
 Iherusalem dich ere / Im anfang meyner
 freuden preiß / von jetz vnd mer mere / ge
 denck der kinder Edom seer / am tag Ihes
 rusalem o her / die in ir bößheit sprechen/
 reiß ab reiß ab / zu aller stund / verteil sye
 gar biß auff den grunde / den boden well
 wir brechen.

¶ Du schönste dochter Babylon / zer
 brochen vnnd zerstört / Wol dem der dir
 würt gen den lon / vnd dir das widerkö
 ret / dein übermüt vnd schalcheyt groß /
 vnd nißt dir auch mit solcher maß / wie
 du vns haß 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 zu Straßburg gehalten werden,
 Straßburg: Wolfgang Köpfel, 1526 (VD16 P 5178),
 fol. 416^v–417^v; 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).

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

Lyrik ins Sachbuchregal?

Poetologische und mediävistische Annäherungen an eine lyriktheoretische Frage

Abstract

The article combines artistic and literary critical perspectives to shed light on questions of lyric theory. The starting point is the thesis of the contemporary poet and essayist Monika Rinck, who argues that poetry books should be classified as non-fiction rather than fiction because of their direct link to reality. On this basis, contemporary poetics and medieval poetry are re-examined and their relationship to each other reconsidered. Most theoretical approaches to poetry focus on criteria such as subjectivity, mood, or form, while ignoring the content of the poems. The negotiation of factual issues, however, is central for many types of poetry. This article, therefore, argues for an extension of poetics to include the question of whether and to what extent specific modes of such poetic negotiation can be identified and described. The paper demonstrates the benefits of such a definitional expansion not only for contemporary poetry, but also for Middle High German Sangspruch, a poetic genre that is defined in terms of its thematic content rather than its form, mood, or perspective. The article looks at the interaction between formal criteria and subject matter of the poem and aims to describe how the poems frame their topics in new perspectives and thus participate in a specific lyrical manner in discourses outside of fiction.

Keywords

Poetics, Lyric Theory, Non-Fiction, Sangspruch, Contemporary Poetry

Wenn ich im Folgenden der Einladung folge, sowohl aus künstlerischer als auch aus wissenschaftlicher Perspektive über Eigenheiten von Lyrik nachzudenken,¹ so geht dies von einer fulminant formulierten Hypothese der Dichterin Monika Rinck aus. Sie findet sich in ihren Göttinger „Lichtenberg-Poetikvorlesungen“ von 2019 und bietet für poetologische und lyriktheoretische Fragen gleichermaßen Anregungen. Rinck denkt darin in einer essayistisch offenen Form darüber nach, ob Gedichte nicht in einem Maße „durchlässig auf die Wirklichkeit hin“ sind, dass sie gattungssystematisch anders zu

- 1 Anlass für diese außergewöhnliche Form war die außergewöhnliche Einladung der Herausgeber:innen, zum Festkolloquium für Annette Gerok-Reiter einen „künstlerisch-wissenschaftlichen Beitrag“ beizusteuern. Für mich bedeutete dies, sowohl als Dichter als auch als Mediävist zu sprechen, weshalb der für die Druckfassung überarbeitete Beitrag nun ebenfalls sowohl unter meinem bürgerlichen als auch meinem Künstlernamen erscheint.

perspektivieren wären, als dies gegenwärtig Usus ist.² Weil Gedichte „ein Bündnis mit der Offenheit der Realität eingehen“³ und „die gut gesagte Sache“ seien, „die Abweichung anerkennt und mit ihr arbeitet, anstatt sie zu verbieten“, eine Sache, „die für das Leben und Arbeit mit Vielfalt Modelle entwickelt“,⁴ wären sie, so Rincks Hypothese, mit Blick auf die moderne Gattungsunterscheidung zwischen *Fiction* und *Non-Fiction* eher Letzterem zuzuordnen. „Der Lyrikband als Sachbuch? Öffnet die Märkte!“⁵ ruft sie aus und hält fest: „Es geht mir darum, ob Gedichtbände zu den Neuerscheinungen auf das Non-Fiction-Regal gestellt werden sollen, wie es übrigens in der Public Library in Los Angeles schon heute gehandhabt wird.“⁶

Einige Implikationen dieser Frage aus künstlerischer und wissenschaftlicher Perspektive zu diskutieren und dabei auch mittelalterliche Lyrik in den Blick zu nehmen, scheint mir zwar nicht risikolos, aber gerade deshalb auch reizvoll zu sein für eine transdisziplinäre Auseinandersetzung mit der Funktionsweise von Gedichten. Und auch wenn ich – diese Enttäuschung muss ich vorwegschicken – noch nicht ausfindig machen konnte, ob etwaige Minnesang- oder Sangspruch-Ausgaben in Los Angeles ebenfalls im Sachbuchregal stehen, so ist doch die Tatsache, dass ich meine eigenen Gedichte dort nicht deplatziert fände, für mich ein weiterer Anreiz dafür, der Frage nachzugehen, ob sich womöglich auch epochenübergreifend Eigenheiten von Lyrik beschreiben lassen, die diesen Gedanken diskussionswert erscheinen lassen.

Ich habe jedoch – auch das muss ich vorab ankündigen – weder vor, in poetischer Form wissenschaftliche Erkenntnis zu generieren, noch vor, mit wissenschaftlichen Ausführungen auf ein ästhetisches Erleben zu zielen. Auch beabsichtige ich nicht, die Frage, ob Lyrik, zumal mittelalterliche, heutzutage ins Sachbuchregal gestellt werden sollte, zu beantworten. Eher möchte ich in einer Kombination aus Gedanken, die sich aus meiner dichterischen wie mediävistischen Arbeit speisen, sowie eigenen und Gedichten anderer zur Diskussion stellen, ob und inwiefern sich aus der Doppelperspektive auf gegenwärtige Poetiken und mittelalterliche Poesie lyriktheoretisches Potential ziehen lässt. Ich möchte die Frage stellen, wie die Frage, ob Lyrik ins Sachbuchregal gehört, zu reformulieren wäre, wenn man auch Lyrik aus Zeiten mitbedenkt, in denen es weder den Begriff *Non-Fiction* noch Sachbuchregale gab.

*

2 Vgl. Rinck: *Wirksame Fiktionen*, Zitat S. 98.

3 Rinck: *Wirksame Fiktionen*, S. 99.

4 Rinck: *Wirksame Fiktionen*, alle Zitate S. 98.

5 Rinck: *Wirksame Fiktionen*, S. 10.

6 Rinck: *Wirksame Fiktionen*, S. 11.

Dass mir Monika Rincks Diktum von der Lyrik im Sachbuchregal schon Monate, bevor ich um seine Ausführung in den Göttinger Poetikvorlesungen wusste, in unterschiedlichen Zusammenhängen mehrfach begegnete, vermag zu verdeutlichen, dass der Gedanke von großer Suggestionskraft ist. Er bringt jene Perspektivverschiebung ins Bild, die poetischen Ausdrucksweisen oft selbst zu eigen ist, und er fordert mit seinem im Wortsinn essayistischen Impetus dazu auf, die eigene Einordnung von Lyrik kritisch zu überprüfen. Wo die neue Muskatblut-Ausgabe von Eva Willms und Jens Haustein mit ihrer Marienlyrik, ihrer Fürstenschelte und Tugendlehre hinstellen?⁷ Eher in ein belletristisch ausgerichtetes Regal, in dem neben mittelalterlichen Epen auch moderne Romane zu stehen kämen? Oder eher in ein sachlich ausgerichtetes Regal, in dem neben Predigt- und Gebetsammlungen sowie höfischer Didaxe auch moderne Theologie, Ratgeber und gesellschaftspolitische Essays ihren Platz fänden? Was, wenn jemand, der sich für die Verhandlung von Klimawandel und Anthropozän interessiert, Lyriksammlungen wie *The Ecopoetry Anthology*⁸ in der Belletristik-Abteilung einer Buchhandlung nicht sucht und in der Sachbuch-Abteilung nicht findet?

Es sind in meinem Fall jedoch weniger die Unschärfen der heutigen Buchhandelssegmente und Bibliotheks-Abteilungen, weswegen Rincks Anregung eine Suggestionskraft auf mich ausübt. Auch bin ich weder auf eine neue Positionierung zur intrikaten Fiktionalitätsdebatte aus, noch halte ich eine Übertragung der modernen Unterscheidung von *Fiction* und *Non-Fiction* auf vormoderne Formen von Literatur für angebracht. Die Metapher des Sachbuchregals scheint mir vielmehr – und damit auch in einer etwas anderen Zielrichtung, als sie bei Rinck selbst zur Diskussion steht – ein reizvoller Anlass für eine lyriktheoretische Fragestellung zu sein: die Frage, inwiefern es sich als produktiv erweist, das, was Lyrik ausmacht beziehungsweise kann, nicht nur von formalen Kriterien, sprachlichen Eigenheiten oder der Sprechposition her zu denken, sondern auch von der Frage, ob sich Lyrik als eine spezifische Weise der Partizipation an Diskursen beschreiben lässt. Diskursen, deren Gegenstände auch andernorts, Stichwort: Sachbuch, zur Diskussion stehen. Mir scheint es reizvoll, Gedichte im Vergleich zu Sach- und Fachliteratur nicht als das Andere der Verhandlung von Inhalten zu verstehen, sondern als eine andere Weise ihrer Verhandlung. Und ich halte es für nicht unplausibel, Eigenheiten von Lyrik – nicht nur, aber auch – im Hinblick darauf zu eruieren. In diesem Sinne halte ich die Metapher vom Sachbuchregal in dreierlei Hinsicht für anregend.

Erstens entspricht eine Sichtweise, die die Lyrik näher am Essay als am Roman verortet, einer prominenten Tendenz der Gegenwartslyrik. Erst kürzlich ging der Sachbuchpreis der Leipziger Buchmesse mit Uljana Wolf an eine Lyrikerin.⁹ Mehrere

7 Muskatblut: Lieder.

8 Fischer-Wirth/Street: *Ecopoetry*.

9 Wolf erhielt den Preis der Leipziger Buchmesse 2022 in der Kategorie Sachbuch/Essayistik für ihr Buch *Etymologischer Gossip. Essays und Reden* (Wolf: Etymologischer Gossip).

Lyrikverlage betreiben Essay-Reihen, in denen nicht andere, sondern dieselben Autor:innen zu Wort kommen, die sonst dort Gedichtbände publizieren.¹⁰ Auch erscheinen zurzeit regelmäßig Lyrik-Essay-Mischformen wie Lea Schneiders mit zahlreichen Literaturverweisen ausgestattete Prosagedichte im Band *made in china*¹¹ oder Martina Hefters explizit mit dem Begriff *Essay* untertiteltes Langgedicht *In die Wälder gehen, Holz für ein Bett klauen*.¹² Vor allem aber kennzeichnet es ein breites Spektrum an Gegenwartslyrik, dass die Gedichte explizite Verhandlungen gesellschaftspolitischer Fragen darstellen, Reflexionen technologischer und ökologischer Veränderungen vollziehen, sich multilingual mit der Migration von Kulturen, Sprachen und Wissen auseinandersetzen oder auch philosophische Fragen poetisch neu perspektivieren.

Der Literaturwissenschaftler Christian Metz hat vorgeschlagen, diese Tendenz der Gegenwartslyrik auf die Formel „Poetisch denken“ zu bringen.¹³ Er greift dafür das Bild des Dichters Steffen Popp von der ‚Lyrik als Labor‘ auf. Indem es ihr vielfach darum gehe, neue Denkräume zu schaffen, Denkgewohnheiten zu hinterfragen und sprachliche Ausdrucksweisen für begrifflich Unbestimmtes zu finden, bilde sie eine Form von „Gegenwartsforschung“: „Systematisch und experimentell – im Wechselspiel von Versuch und Irrtum – nimmt das Gedicht als Erkenntnismedium seine Untersuchungsgegenstände in den Blick.“¹⁴

In seinen komplexeren Ausprägungen kann das beispielsweise so klingen wie in diesem Gedicht von Daniel Falb aus dem Jahr 2009:

die messbare tiefe der organisation, die uns animierte. den urmeter
prüfen. die häuser bestehen aus kuchen.

montagne sainte-victoire's twenty four expiring versions per time
unit. beachte das frischedatum der umgebenden dinge.

die natur produziert fertiggerichtete. durch öffentliche ämter mithin
geht das geerntete, geht das körporgewicht bekleidet hindurch.

wir lagen übereinander, in der generationszeit. auf mir befand sich
ein prääsident und die endlose reihe seiner lebendigsten darsteller.

sagt eine erbse zur andren. die nachschublinien sind über und über
mit wohngebieten bedeckt. rasen von bürgerbüros.

10 Vgl. neben der Reihe „Essay“ im kookbooks-Verlag bspw. die „Edition Poeticon“ im Verlagshaus Berlin.

11 Schneider: *made in china*.

12 Erschienen im gleichnamigen Band: Hefter: *In die Wälder gehen*, S. 41–49.

13 So der Titel von Metz 2018.

14 Metz 2018, S. 59.

wenn strukturen auf die straße gehen, was ist dann die straße. und
das obst, am strauch sekundenlang optimal konserviert.

ich zahlte in der lebensmittelabteilung und bekam das geld am auto-
maten zurück, das an den bäumen wächst.¹⁵

Indem das Gedicht u. a. gegenwärtige Produktionsverhältnisse von Nahrungsmitteln in überraschenden Wendungen und Bildverschiebungen thematisiert, entwirft es gewitzte Perspektiven auf Fragen von Natur und Natürlichkeit. Es enthält ein loses Bündel an Angeboten, sie neu und anders zu stellen: Wenn die Natur Fertiggerichte produziert, wie natürlich sind die Gerichte, wie fertig ist die Natur? Wenn das Geerntete durch öffentliche Ämter hindurchgeht, was wurde dann geerntet? Wenn das Geld auf den Bäumen wächst, was ist dann die Währung? Und „wenn strukturen auf die straße gehen, was ist dann die straße“? Werden Denkanstöße wie diese im ‚Labor‘ der Gegenwartsdichtung gleichsam angefertigt und angeregt, vermag nachvollziehbar zu erscheinen, weshalb man für ihre Publikation das Lyrik- zum Sachbuchregal hin erweitern möchte.

*

Der zweite Aspekt betrifft mein eigenes Dichten. Prägend dafür war der Moment, als ich mich auf einer Zugfahrt an der Arbeit an meinem ersten Gedichtband befand und vor einem Problem stand. Ich wollte in einem Text „Schatten“ sagen, meinte aber eine bestimmte Art von Schatten, eine, die vielleicht nur die Wahrnehmung kennt. Allein das Wort „Schatten“ zu schreiben, reichte nicht hin. Ich öffnete ein neues Dokument und begann unterschiedliche Formen von Schatten zu notieren:

deckschatten

form von schatten, die bei dunkelheit in lichtkegeln auftritt. trägt auf die schicht licht, die eine lichtquelle auf die dunkelheit gelegt hat, eine weitere schicht dunkelheit auf.

abschatten

tritt ebendort auf, funktioniert aber genau umgekehrt: negiert das licht und macht die darunter liegende schicht dunkelheit wieder sichtbar.

hubschatten

positive variante des abschattens. negiert das licht nicht, sondern hebt die dunkheit unter dem licht hervor. bei hubschatten wechseln licht und dunkelheit die seiten.

15 Falb: BANCOR, S. 10.

kehrschatten

rückseite eines schattens, die nur von jenen (dingen) wahrgenommen werden kann, auf die der schatten fällt.

schattenschatten

schatten, den ein schatten wirft.

möglichkeitsschatten

ist im fall kompletter dunkelheit jener schatten, der sichtbar würde, wenn es nicht dunkel wäre.

schattenspur

vergangenheitsform eines schattens.

schattenheit

form von dunkelheit, die nicht durch die allgemeine abwesenheit von licht entsteht, sondern durch eine so große häufung an schatten, dass jeder ort, an dem licht sichtbar werden könnte, ausbleibt. bei schattenheit ist das licht zwar anwesend, kommt aber nicht zum ausdruck.¹⁶

Schnell hatte ich den Verdacht, dass im neuen Dokument der interessantere Text entstanden war. Ich nannte ihn *auszüge eines schattenkatalogs* und er fand gemeinsam mit fünf weiteren Texten dieser Art Eingang in mein Lyrikdebüt. Seitdem schreibe ich kontinuierlich an solchen Katalogauszügen. Für meinen zweiten Gedichtband, der 2018 erschienen ist, entstand das Gegenstück zum *schattenkatalog*:

auszüge eines lichtkatalogs

sichtlicht

form von licht, die dinge in sichtbarkeit versetzt. macht an, was man sehen kann. doch weiß man nie, ob, was man ohne sichtlicht nicht sieht, mit dem übereinstimmt, was man bei sichtlicht sieht.

wurflicht

licht, das gegen dunkelheit verwendet wird. fällt aus quellen, die es werfen. überall, wo es auf ein hindernis trifft, lässt es einen rest dunkelheit zurück. bei wurflicht sind schatten dunkelheit, die liegen bleibt.

fließlicht

licht, das in massen auftritt, ausgegossen, ausgeschüttet oder – je nach intensität – ausgekippt worden ist. kommt zumeist sommers vor, seltener nachts, als schimmer. seine wellen sind schwerer als luft und leichter als wasser. wenn man hinblickt, scheint es, als trieben in ihnen reflexionen dessen, was von ihnen beschienen worden ist.

16 Marquardt: das amortisiert sich nicht, S. 14.

sonnenlicht

natürlichste form von licht. geht nach heutigem wissensstand nicht nur von seiner quelle aus, sondern trägt sie zugleich ab. jeder strahl führt ein stück sonne mit. nur so, heißt es, erkläre sich, weshalb man sterne noch sieht, die es längst nicht mehr gibt. ungeklärt jedoch ist, wo im all das abgetragene sonnenlicht verbleibt. als am wahrscheinlichsten gilt, dass das universum an seinen rändern leuchtet.

schummerlicht

schwaches licht bei nacht, das nicht fällt, sondern liegt, als ob es schliefe.

lichtstrahl

gebündeltes licht, das beleuchtet. trifft zumeist nicht auf den blick, sondern lässt ihn auf etwas treffen. bündelt die sicht.

lichtwand

wird in räumen gebraucht, als sichtschnitt. trennt einen teil des raumes ab, der zwar zugänglich bleibt, aber blickdicht. das licht gibt zu viel zu sehen.

decklicht

legt sich auf die dinge. zieht ihnen seine farben an.

hublicht

legt sich unter die dinge. zieht ihnen ihre farben an.¹⁷

Meine Motivation, unterschiedliche Erscheinungsformen von Dingen auf poetische Weise spielerisch zu definieren, entspringt nicht dem Bedürfnis, sie im Gedicht gleichsam zu erschaffen. Sie speist sich aus der Überzeugung oder, sagen wir, Erfahrung, dass die Wahrnehmung mehr und andere Arten an Schatten und Licht kennt oder für denkbar hält als die zurzeit gängige physikalische Erklärung von Licht und Schatten, als ihre Definition in Enzyklopädien oder im „Duden“. Und sie speist sich aus der Überzeugung, dass diese Arten, die die Wahrnehmung kennt oder für denkbar hält, unser Denken, Erkennen und Fühlen nicht minder prägen. Wir müssen also darüber sprechen. Und wenn wir darüber sprechen wollen, dann brauchen wir, so behaupte ich, das Gedicht.

Mit der Arbeit an den Katalogauszügen erhärtete sich für mich der auch mein sonstiges Dichten bestimmende Verdacht, dass Gedichte für Wahrnehmungen, Gedanken und Gefühle eine Sprache finden können, die sich mit Alltags-, aber auch mit Fachsprachen nur unzureichend ausdrücken und vermitteln lassen. Und er erhärtete sich in der Weise, dass das, was aus alltagssprachlicher Sicht vage zu erscheinen vermag, nicht auch im Gedicht auf andere Weise vage umschrieben werden muss. Poetische Rede- und Denkformen haben, so mein Verdacht, das Potential, es nachgerade präziser auszudrücken.

17 Marquardt: scrollen in tiefsee, S. 20.

Das bedeutet nicht, dass es mir um eine mimetische Abbildung von Realität ginge. Es bedeutet, dass ich in meinen Gedichten spielerisch Denkräume dafür eröffnen möchte, dass unsere Wahrnehmung von Dingen und Sachverhalten, die die Realität konstituieren, mehr ausmacht, als sich auf unpoetische Weise bestimmen ließe. Wenn ich mit der lexikographischen Form katalogartiger Definitionen gewissermaßen in die Offensive des poetischen Bestimmens von Sachverhalten gehe, so versuche ich damit zugleich aufzufächern, was in der Lyrik und so auch in meinen anderen Gedichten zumeist komprimiert geschieht. Ich versuche mit einer Form, die der Lyrik eher äußerlich ist, umzusetzen, was mich an Lyrik intrinsisch interessiert.

An diesem Punkt meiner eigenen literarischen Vorgehensweise, an dem mir mitunter die Frage begegnet, ob das denn noch Gedichte seien, findet die Rinck'sche Hypothese bei mir eine besondere Resonanz. Denn wenn Sachbücher etwas sind, das verhandelt, wie sich Dinge in der Welt verhalten, dann würde ich aus der Sicht meines eigenen Dichtens nicht behaupten, dass Lyrikbände ins Sachbuchregal gestellt werden könnten, weil sie Sachbücher wären, sondern weil Gedichte etwas sind, das verhandelt, wie sich Dinge in der Welt verhalten.

auszüge eines reisekatalogs

rückbleibreise

form von reise, bei der man vergisst, sich selbst mitzunehmen. auf eine weise reist, bei der man innerlich zuhause bleibt. erholung empfindet, als würde sie einen von dem, was einen umtreibt, abhalten, aus dem tritt bringen. so reist, dass man nach einem tag unterwegs zurückkehrt ins hotel, das apartment, das zelt, als würde der feierabend beginnen.

fortbleibreise

form von reise, bei der man vergisst, mit sich selbst zurückzukehren. zurück zuhause innerlich verreist bleibt. nicht ankommen kann, weil man darin, weg zu sein, angekommen war. reise, nach der man sich fühlt, als könne man seine verortung weder finden, noch habe man sie verloren. als sei sie jetzt, wo man zurückgekehrt ist, selbst auf reisen gegangen.

vorausreise

form von reise, bei der man innerlich immer einen schritt weiter ist. herumreist, als gälte es, sich selbst einzuholen. jede ankunft zum ausgangspunkt dafür erklärt, dass man wieder aufbrechen wird. als sei es das ziel der reise, zuhause ankommen zu können, bei sich.

dauerreise

form von reise ohne dauer. sesshaft auf fahrt sein, wohnhaft im reisen. wird sie gewählt, eine lebensweise, in der jedes verweilen zum ausflug von bewegung wird. jedes bleiben zum zwang. man im aufbrechen ankommen kann.

bereisen

reisen, als habe es die gegend, in die man reist, auf diese weise schon vor der reise gegeben.

erreisen

reisen, als würde sich die gegend, in die man reist, auf diese weise erst im laufe der reise ergeben.

verreisen

auf die ein oder andere weise abwesend sein. stellt sich ein, wenn man entweder tatsächlich weg ist oder sich so verhält, als wäre man es. nachbarn z.b. auf eine etwas verreiste weise begegnet. beim kochen ins rezept verreist. beim streit ins prinzip.

als-ob-reise

form zu bleiben, als würde man reisen. kein wechsel des aufenthalts, sondern modus, sich aufzuhalten. kommt in vielen varianten vor, bspw.:

- zuhause bleiben, als wäre man auf durchreise. eine nacht zu besuch bei sich selbst. das treppenhaus begehen. sich über seine küche einlesen. dem gemachten bett von ferne begegnen.
- den alltag erleben, als wäre man für jeden schritt weit angereist. einkaufen gehen wie nach stunden im zug. ein vormittag anfahrt für eine mittagspause. ein abend bei bekannten, als habe man durch den zoll gemusst. als brauche man papiere für schlaf, ein visum für die nacht.
- an einem ort leben, als könne man jederzeit abreisen. den wohnort als station begreifen, bleiben als verweilen. alles vertraute vertraut auf verdacht. nähe erfahren als form von distanz, die sich nur noch nicht eingestellt hat.
- an einem ort leben, als wäre man bereits abgereist. kaum erreichbar sein, auf jede nachricht auf eine sehr entfernte weise reagieren. räume betreten, als würde man sich von ihnen distanzieren. gehen ins bad, auf die straße, zum markt, um sich zu vergewissern, dass man sie längst verlassen hat.¹⁸

*

Der dritte Aspekt betrifft die literaturwissenschaftliche Lyriktheorie. Hier trifft die Anregung, Lyrik wesentlich auch über ihren Modus der Verhandlung von Sachverhalten zu bestimmen, einen besonderen Nerv. So steht sie auf der einen Seite in produktiver Spannung zur maßgeblich von Georg Wilhelm Friedrich Hegel geprägten Subjektivitätstheorie, die Lyrik als Medium der Artikulation subjektiver Empfindungen definiert.¹⁹ Dieser Ansatz, der im 20. Jahrhundert durch Emil Staigers einflussreiche Ausführungen zum Begriff der ‚Stimmung‘ spezifiziert wurde und primär romantische Lyrikformen im Blick hat,²⁰ war in der Literaturwissenschaft bekanntlich lange Zeit wirkmächtig und prägt das Lyrikverständnis vielerorts bis heute.²¹ Auf der anderen Seite ist der Ansatz in kaum geringerem Maße anders gelagert als prominente literaturwissenschaftliche

18 Erstveröffentlichung in diesem Band.

19 Vgl. Hegel 2000 [1838]. Der Fokus auf das ‚Gefühl‘ dominiert zugleich auch den Großteil der Poetiken des 19. Jahrhunderts, so dass sich in einem erweiterten Sinn eine „Empfindungstheorie“ der ‚Lyrik‘ im neunzehnten Jahrhundert konstatieren“ lässt; vgl. Trilcke 2021, Zitat S. 84.

20 Vgl. Staiger 2000 [1946].

21 Vgl. zur Einordnung Kellner 2018, S. 42–44.

Gegenentwürfe zur Subjektivitätstheorie beziehungsweise alternative Entwürfe dazu. Diese suchen die Lyrik in unterschiedlicher Weise vorrangig über formale Eigenheiten, prototypische Sprechweisen oder Charakteristika im künstlerischen Umgang mit der Sprache zu bestimmen.²² Was die unterschiedlichen Ansätze dabei eint, ist der Umstand, dass die Frage, was Lyrik ausmacht, tendenziell unabhängig davon beantwortet wird, wovon sie handelt. Die Beobachtung, dass Lyrik Sachverhalte darstellt und zur Verhandlung bringt, bildet kaum je den Ausgangspunkt der Überlegungen, sondern bleibt bei der Bestimmung ihrer Eigenheiten, wenn überhaupt, zweitrangig.

In der Subjektivitätstheorie Hegel'scher Prägung bildet der Gegenstand der Gedichte nachgerade den Gegenpol dazu, was als ‚das Lyrische‘ verstanden wird. In seinen „Vorlesungen über die Ästhetik“ postuliert er in epochemachender Weise, „dass es im Lyrischen das Subjekt ist, das sich ausdrückt“.²³ Er folgert, dass „demselben hierfür der an sich geringfügigste Inhalt genügen“ kann, und schließt daraus, dass bei Gedichten „die Subjektivität als solche der eigentliche Gehalt“ sei, während es „nicht auf den näheren Gegenstand ankommt“.²⁴ Es ist der Ausdruck des „Gemüts“, der die Essenz des Lyrischen ausmacht, und als davon unabhängig erweist sich die Frage, nicht nur was, sondern letztlich auch ob überhaupt Inhaltliches dabei ausgedrückt wird.²⁵

Wenn dieser Ansatz in den vergangenen Jahrzehnten nicht zuletzt deshalb kritisiert wurde, weil er nur bestimmte Lyriktraditionen im Blick hat, so war es jüngeren systematischen Ansätzen vermehrt darum zu tun, objektivierbarere Kriterien der Lyrikbestimmung zu eruieren. Diese zielten, wie Beate Kellner in einem Durchgang durch gängige Lyrikdefinitionen dargelegt hat,²⁶ zunächst auf die Beschreibung von Oberflächenphänomenen. So wurde etwa im Zuge prominenter Minimaldefinitionen das Kriterium des Verses zur Gattungskonstituente erhoben²⁷ sowie zwecks der Unter-

22 Im Folgenden beziehe ich mich u. a. auf Lamping 2000, Müller-Zettelmann 2000, Wolf 2005, Zymner 2009, Hempfer 2014 und Burdorf 2015. Auch die jeweils ersten Bände neuer Reihen der Lyrikforschung, die diese gegenüber der in den Literaturwissenschaften deutlich mehr verfolgten Narratologie wieder vermehrt als eigenes Forschungsfeld markieren, stellen Fragen der Sprechposition und -weise ins Zentrum; vgl. für die aus dem DFG-Netzwerk „Lyrikologie“ hervorgegangene Reihe „Grundfragen der Lyrikologie“ Hillebrandt et al. 2019 sowie als ersten Band der neuen Reihe „Lyrikforschung. Neue Arbeiten zur Theorie und Geschichte der Lyrik“ Geist/Reents/Stahl 2021. Vgl. als knappen Überblick über die jüngere, vorwiegend germanistische Lyrikforschung auch Hillebrandt et al. 2021, hier S. 1–3. Vgl. hierzu auch die Unterscheidung zwischen autologischer und heterologischer Dimension sprachlicher Artefakte, wie sie für die Arbeiten des SFB 1391 leitend ist; programmatisch dazu Gerok-Reiter/Robert 2022.

23 Hegel 2000 [1838], alle Zitate S. 175.

24 Hegel 2000 [1838], alle Zitate S. 175.

25 Vgl. Hegel 2000 [1838], alle Zitate S. 179.

26 Vgl. Kellner 2018, S. 45–58.

27 Vgl. insb. Lamping 2000, S. 63; Burdorf 2015, S. 21.

scheidung zu (einer allerdings kaum noch aktuellen Vorstellung von) Dramatik das Phänomen der monologischen Rede im Unterschied zu „Wechselrede“ beziehungsweise „Rollenspiel“ als Kriterium betont.²⁸ Da solche klassifikatorischen Ansätze stets einiges zu umfassen imstande sind und anderes nicht, erarbeiteten jüngere lyriktheoretische Entwürfe umfänglichere Kriterienkataloge, die darauf angelegt sind, modulier- und skalierbarer zu sein. Sie beschreiben beispielsweise bestimmte Eigenheiten von Lyrik als „Tendenzen“,²⁹ von denen angesichts der historisch differierenden Ausprägungen von Lyrik nicht alle zugleich und im gleichen Maße erfüllt sein müssen, um von Lyrik sprechen zu können. Auch hier stehen formale Kriterien wie etwa Kürze, solche der Sprechposition sowie des artifiziellen Sprachgebrauchs, etwa mittels Sprachklangästhetik, im Vordergrund.³⁰ Der neuere Ansatz schließlich, Lyrik in skalierbarer Weise über gewisse als ‚prototypisch‘ verstandene Eigenheiten zu bestimmen, stellt im Falle des von Klaus Hempfer vorgeschlagenen lyrischen Prototyps der „Performativitätsfiktion“ seinerseits ein Kennzeichen der Sprechweise ins Zentrum. Insofern damit die Gleichzeitigkeit von Sprech- und besprochener Situation bezeichnet ist, die im schriftlichen Text eine Fiktion darstellt,³¹ kommt es auch bei diesem vermehrt historisch ausgerichteten Kriterium nicht auf den näheren Gegenstand an beziehungsweise nicht primär auf die Frage, welche Konsequenzen das so verstandene prototypisch Lyrische für die Verhandlung von Sachverhalten im Gedicht hat. Ein weitgehend gemeinsamer Nenner unterschiedlicher Ansätze der systematischen Lyriktheorie besteht also, so scheint mir, darin, dass ihre Kriterien, ein Werk ins Lyrikregal zu stellen, inkommensurabel sind mit den Kriterien für das Sachbuchregal.³²

Dieser Befund ist zum einen mit Blick auf die Gegenwartslyrik vielsagend. Er vermag zu verdeutlichen, weshalb es in Monika Rincks Göttinger Poetikvorlesungen nicht zuletzt um eine Perspektivverschiebung etablierter Sichtweisen auf Lyrik geht, und er vermag zu erklären, dass dies im Literaturbetrieb nicht zuletzt deshalb auf Anklang stößt, weil gängige Lyrikvorstellungen und gegenwärtige Poetiken heutzutage vielfach in Spannung zueinander stehen.³³ Zum anderen betrifft der Befund, so meine ich, aber

28 Vgl. insb. Lamping 2000, S. 63; Burdorf 2015, S. 21. Burdorf grenzt seinen Begriff des ‚Rollenspiels‘ explizit von Lampings Begriff der ‚Wechselrede‘ ab. Seine Definition, Gedichte seien „nicht auf szenische Aufführung“ angelegt (ebd.), ist etwa hinsichtlich der Eigenheiten mittelalterlicher Lyrik (siehe unten, S. 132f.) allerdings kaum weniger problematisch.

29 Vgl. Müller-Zettelmann 2000, S. 73–138.

30 Vgl. auch Wolf 2005, S. 21–39.

31 Hempfer 2014, S. 30–45.

32 Dies gilt auch für Lyrikbestimmungen der jüngeren analytischen Kunstphilosophie, wo zuletzt sprach- und praxistheoretische Entwürfe sowie intentionalistische Ansätze vorgelegt wurden. Vgl. zu diesen Lyrikbestimmungen die Übersicht und Einordnung bei Hillebrandt 2021.

33 Vgl. stellvertretend noch im selben Jahr als Stellungnahme des Buchhandels Holland 2019.

auch eine Problematik, die sich aus mediävistischer Perspektive beobachten lässt. Hier gilt es mit Beate Kellner zu konzedieren, dass sich „[i]m Blick auf die Geltung moderner systematischer Lyriktheorien für ältere Epochen [...] das Problem [stellt], dass diese (fast) ausschließlich an neuerer Literatur entwickelt sind und daher auch in einem Zirkelschluss oft nur für diese geeignet zu sein scheinen“.³⁴ Exemplarisch lässt sich dies an der „im deutschsprachigen Raum aktuell wohl einflussreichsten Definition“³⁵ von Dieter Lamping zeigen, die das „lyrische Gedicht“ als „*Einzelrede in Versen*“³⁶ bestimmt. Wenn gleich Lampings Definition auch mit Blick auf jüngere Gedichte nicht unumstritten ist,³⁷ wird an ihr doch besonders deutlich, dass die moderne Lyriktheorie mittelalterliche Dichtung vielfach nicht gleichwertig im Blick hat. So ist nicht nur das Verskriterium hier nachgerade keines, das zur Unterscheidung von Lyrik und Epik hinreicht.³⁸ Auch lässt sich das Kriterium der Einzelrede etwa auf den Minnesang mitnichten applizieren, da mit dem Tagelied, dem Wechsel und dem Dialoglied bekanntlich ganze Subgenera der mittelhochdeutschen Liebeslyrik auf Wechselrede basieren.

Die Subjektivitätstheorie, der ein dezidiert moderner Subjektbegriff zugrunde liegt,³⁹ und Ansätze, die von einem Primat der Schriftlichkeit ausgehen,⁴⁰ ließen sich als weitere Beispiele anführen für Lyriktheorien, die mit den Eigenheiten der mittelalterlichen Lyrik in Spannung stehen. Nach ihren Kriterien finden aus je verschiedenen Gründen nicht geringe Teile der mittelalterlichen Lyrik auch im Lyrikregal nicht adäquat Platz. Dies gilt besonders dann, wenn man nicht nur den Minnesang, sondern auch die noch umfangreicher überlieferten Gattungen des Sangspruchs, des Meistergesangs sowie weitere Ausprägungen geistlicher Lyrik vor Augen hat. Der historische Gegenstand und die aktuelle Theorie sind hier in mehrerlei Hinsicht kaum mehr als partiell in Einklang zu bringen. Das betrifft wesentliche Aspekte, die die mediävistische Forschung als Kennzeichen der Alterität mittelalterlicher Dichtung herausgearbeitet hat, so etwa die konstitutive Einbindung der literarischen in andere

34 Kellner 2018, S. 40.

35 Kellner 2018, S. 46.

36 Lamping 2000, S. 63 (Hervorhebung im Original).

37 Vgl. stellvertretend Burdorf 2015, S. 19f.

38 Vgl. zum Verskriterium mit Blick auf moderne Lyrik auch Zymner 2009, S. 59–72; Dembeck 2012.

39 Vgl. dazu Kellner 2018, S. 42–45.

40 Zu verweisen wäre hier etwa darauf, dass Hempfers Begriff der „Performativitätsfiktion“ hinsichtlich der Frage, dass die „Simultaneität bzw. Koinzidenz von Sprechsituation und besprochener Situation“ (Hempfer 2014, S. 32) eine Fiktion ist, Schriftlichkeit impliziert. Vgl. kritisch dazu Kellner 2018, S. 50f. Hempfer hat diesen Kritikpunkt in seinem Vortrag bei der von Beate Kellner und mir veranstalteten Tagung „Mittelalterliche Lyrik im Kontext“ (München, 9.–11. Juni 2022) aufgegriffen und seine Überlegungen mit Blick auf den mündlichen Vortrag lyrischer Texte erweitert. Vgl. Hempfer 2024, S. 34–41.

sozio-kulturelle oder religiöse Praktiken, die vielfach typisierten, teils rollenhaften Sprechpositionen und weitere Aspekte der Materialität und Medialität.⁴¹ Es betrifft nicht zuletzt, so meine Hypothese, aber wesentlich auch den Umstand, dass die grundlegend thematische Verankerung etwa der Sangspruchdichtung mit ihrer Werteverhandlung und ihrer sozialen wie religiösen Fundierung zwar signifikant abweicht von modernen Lyrikvorstellungen, ihre Funktionsweise und Funktionalität aber entscheidend prägt.

Nimmt man beispielsweise Frauenlobs Streitgedicht *Minne und Welt*, in dem sich die personifizierte Liebe und die personifizierte Welt ein argumentativ komplexes Wortgefecht über ihre Vorrangstellung liefern, hat man es mit einem für die mittelalterliche, zumal spätmittelalterliche Lyrik durchaus charakteristischen Text zu tun. Er verhandelt theologische und ethische Grundsatzfragen und nutzt die Stilfigur der Allegorie, um vorgeprägte Inhalte variierend zu reformulieren. Er zieht aus der Dialogform das Potential, den Verhandlungsgegenstand diskursiv gleichsam anders zu perspektivieren. Ich zitiere zwei kurze Passagen aus der Entfaltung des Streitgesprächs:⁴²

Ich binz, die Werlt, und nam in gotes ewikeit
den ursprinc und den anefanc
und swaz die vier element gebern,
daz bir ich ouch; [] ich sich sie an ane undersaz.
(IV,4, V. 1–4)

Ich bin's, die Welt, und habe in Gottes Ewigkeit, / Ursprung und Anfang, / und was die vier Elemente hervorbringen, / das bringe auch ich hervor; ich kann sie sehen, ohne sie nur als Begriff zu haben.⁴³

41 Die wegweisenden Beiträge wurden vornehmlich mit Blick auf den Minnesang entwickelt und sprechen – um nur einige wenige zu nennen – etwa von „Gesellschaftskunst“ (Mohr 1961 [1954]), „Aufführungskunst“ (Kuhn 1969 [1968]), „höfischem Zeremonialhandeln“ (Kleinschmidt 1976), „Vollzugskunst“ (Ortmann/Ragotzky 1990) sowie Aspekten der Rollenhaftigkeit (Grubmüller 1986) im Wechselspiel von „Aufführung und Schrift“ (Müller 1996). Zentral ist hier, mit Blick auf die Diskussion der Performativität mittelalterlicher Lyrik, auch die Kategorie der „Stimme“, wegweisend konzipiert von Paul Zumthor (vgl. insb. Zumthor 1994 [1984]). Vgl. als differenzierende Neubewertung der pragmatischen und medialen Dimensionen des Minnesangs Reichlin 2021.

42 Text nach der Ausgabe Frauenlob: Leichs, Sangsprüche, Lieder. Übersetzungen A.R. im Rückgriff auf Bd. 2 der Ausgabe.

43 Zur Semantik von *undersaz*, vermutlich die deutsche Übertragung des lateinischen Begriffs *suppositio*, vgl. Frauenlob: Leichs, Sangsprüche, Lieder, Bd. 2, S. 708.

So beginnt die Welt ihre Rede, und die Minne entgegnet:

Zwar Werlt, du hast nicht eben gebildet mir min wesen,
 wan ich bin nicht von diner art.
 ich bin ein schaffer und ein bote
 der ersten sache und ein geistlich amt dabi.
 (IV,5, V. 1–4)

Wahrlich, Welt, mein Wesen hast du mir nicht passend gebildet, / denn ich bin nicht wie du beschaffen. / Ich bin ein Schöpfer und ein Übermittler / der ersten Ursache und walte dabei eines geistlichen Amtes.

Der Text bezieht seine Poetizität daraus, dass er anhand seiner formalen und rhetorischen Gestaltung die inhaltlich zur Diskussion stehende Thematik spezifisch zu perspektivieren vermag.⁴⁴ Durch die Verfahren der Allegorisierung und Dialogisierung, der diskursiven Verschränkung von theologischen, naturphilosophischen und ethischen Argumenten sowie der Vermischung verschiedener Gattungstraditionen vermag er es, die Verhandlung des Streitgegenstands sprachlich, inhaltlich und konzeptuell auf neue und eigene Weise zu formulieren. Er macht die Thematik dadurch anders reflektier- und rezipierbar. Als lyrischen Text kennzeichnet es ihn sowohl, formal als sangbarer Liedtext gestaltet zu sein, als auch, anhand seiner formalen wie diskursiven Gestaltung seinen Gegenstand auf eigene – und ich würde versuchsweise sagen: poetische – Weise darzustellen und zu verhandeln. Kriterien wie Subjektivität oder monologische Rede kennzeichnen ihn hingegen nicht, und auch die Koinzidenz von Sprech- und besprochener Situation ist hier nicht unmittelbar gegeben.

Die Frage, die sich meines Erachtens daraus ableiten lässt, lautet, ob ein Teilaspekt der Inkommensurabilität von mittelalterlicher Lyrik und moderner Lyriktheorie womöglich auch darin besteht, dass die Poetizität von Texten wie Frauenlobs *Minne und Welt* nicht jenseits davon verortet werden kann, was sie und wie sie es verhandeln. Zieht man dies in Betracht, lohnt es sich zu diskutieren, ob es nicht verschiedene Ausprägungen der mittelhochdeutschen Lyrik charakterisiert, sich nachgerade nicht von ihren Gegenständen abstrahieren zu lassen. Das hieße, dass als konstitutive Teilaspekte ihrer Poetizität auch Folgendes zu analysieren wäre:

- erstens, inwiefern die Texte in ihrer Funktionsweise und Funktionalität dadurch bestimmt sind, dass sie an der Verhandlung jeweiliger Thematiken partizipieren,
- zweitens, inwiefern die spezifischen Verfahren, mittels derer sie ihre Gegenstände darstellen, vermitteln und der Reflexion aussetzen, zum Resultat haben können,

44 Dies legen mit unterschiedlichem Fokus auch die jüngeren Forschungsbeiträge dazu nahe; vgl. insb. Köbele 2017; Lauer 2018, S. 49–52; Egidí 2022.

- dass das Verhandelte im lyrischen Text anders perspektiviert werden kann als im nicht-lyrischen (und dies hieße dann: poetisch),
- und drittens – um noch einmal an die eingangs zitierten Überlegungen von Monika Rinck anzuknüpfen –, inwiefern solche spezifischen Verfahren somit gleichsam spezifische Modi der Verhandlung von Sachverhalten hervorbringen und erkennbar zu machen vermögen, für die es jedoch nicht spezifisch ist, dass die Gegenstände der Texte sowie die Instanzen ihrer Verhandlung fiktionalisiert erscheinen.

Mit Blick auf den letzten Aspekt schlägt Rinck vor, auf Gérard Genettes Begriff der ‚Diktion‘ aufzubauen. Genette grenzt diesen wie folgt ab: „Fiktionsliteratur ist die, die wesentlich durch den imaginären Charakter ihrer Gegenstände gekennzeichnet ist, während Diktionsliteratur wesentlich durch ihre formalen Qualitäten beeindruckt [...]“. ⁴⁵ Rinck denkt diesen Gedanken weiter, indem sie Lyrik wie Genette als eine Form von Diktion versteht („die gut gesagte Sache“), ⁴⁶ es aber gleichermaßen als ihr Kennzeichen ansieht, eine eigene Form der Darstellung und Verhandlung von Aspekten zu sein, die die Wirklichkeit und ihre Wahrnehmung konstituieren – das formale Kriterium also um eine inhaltliche Dimension erweitert. ⁴⁷ Als Merkmal von Poetizität gerät dann das spezifische Zusammenspiel von „formalen Qualitäten“ und inhaltlicher Verhandlung von Sachverhalten in den Blick. Für eine historisch ausgerichtete Auseinandersetzung mit lyrischen Texten scheint mir dies vor allem mit Blick auf die Frage anregend zu sein, ob sich gewisse Formen von Lyrik als eigene und charakteristische Formen der Partizipation an übergreifenden Diskursen beschreiben lassen und ob dies nicht dazu beitragen könnte, unterschiedliche Ausprägungen der mittelhochdeutschen Lyrik in ihren Eigenheiten genauer zu beschreiben. Es lohnt sich m.E. zu fragen, ob sich etwa die spezifische poetische Qualität von Sangsprüchen darin erschöpft, aus einer bestimmten Sprechhaltung heraus in gebundener Sprache und auf komprimierte Weise rhetorische Stilmittel und Figuren mal mehr, mal weniger form- und klangartistisch zur Anwendung zu bringen. Oder ob es ihre Poetizität nicht ebenso konstituiert, mittels dieser Sprechhaltung und anhand dieser sprachlichen Mittel etwa Fragen der *milte* oder der *triuwe* anders darstellen und auf eigene Weise diskutieren zu können, dabei die Relevanz der Auseinandersetzung mit ihnen zum Ausdruck zu bringen und womöglich Aspekte an ihnen aufzuzeigen und rezipierbar zu machen, die sich auf unpoetische Weise so nicht denken, nicht wahrnehmen und nicht vermitteln ließen. Um dies noch einmal auf Frauenlobs *Minne und Welt* zu beziehen: Für die Beschreibung der Poetizität des Textes scheint es mir weder entscheidend, welchen Wirklichkeitsgrad man den Personifikationen Minne und Welt beimisst, noch ausreichend, seine formale Gestaltung zu analysieren. Wesentlich dafür scheint mir vielmehr, dass er diese

45 Genette 1992 [1991], S. 31.

46 Rinck: Wirksame Fiktionen, S. 98.

47 Vgl. in Bezug auf Genette Rinck: Wirksame Fiktionen, S. 10f., 20–22.

im Sinne einer Abstrahierung von Wirkprinzipien als Denkfiguren nutzt, um ethische und theologische Grundsatzfragen in eigener Weise darstellen und verhandeln zu können.

Fragt man in diesem Sinne einerseits nach spezifisch lyrischen Modi der Diskurspartizipation und andererseits danach, ob und inwiefern diese wiederum als Kennzeichen der Poetizität von lyrischen Texten gelten können, impliziert dies umgekehrt allerdings nicht, Diskurspartizipation als etwas spezifisch Lyrisches zu begreifen. Selbstverständlich kennzeichnet es unterschiedlichste Formen von Literatur, Elemente übergreifender Diskurse zu inkludieren, zu bearbeiten und anders zur Darstellung bringen zu können,⁴⁸ und auch im Grad an Diskursivität wird man lyrische von nicht-lyrischen Literaturformen schwerlich unterscheiden können. Geht man jedoch davon aus, dass unterschiedliche Genres unterschiedliche Eigenheiten in der sprachlichen ‚Gestaltetheit‘ und Sprechweise der Texte aufweisen, liegt die Schlussfolgerung nahe, dass diese Eigenheiten auf diskursiver Ebene zugleich spezifische Weisen der Darstellung und Verhandlung ihrer Gegenstände hervorzubringen vermögen.⁴⁹ In diesem Sinne auch nach spezifisch lyrischen Modi der Diskurspartizipation zu fragen, scheint mir angesichts von Lyriktraditionen wie der Sangspruchdichtung, die wesentlich durch die Verhandlung von Sachverhalten gekennzeichnet sind, eine so gebotene wie produktive Ergänzung lyriktheoretischer Ansätze zu sein, die die Diskursivität von Lyrik bei der Bestimmung ihrer Eigenheiten nachrangig behandeln.⁵⁰

*

Ich möchte diese Überlegungen an einem weiteren Textbeispiel skizzenhaft zu konkretisieren versuchen, das sich erneut nur schwerlich mit modernen Lyrikvorstellungen vereinbaren lässt. Es handelt sich um eine Strophe aus Reinmars von Zweter *Frau-Ehreton*, die Verkündigung und Inkarnation zum Gegenstand hat:⁵¹

Dô wonte ein magt ûf erde hie,
 diu sante ir boten ûz nâch Gotes sun, – nu merket wie! –
 ir kiusche unt ir dêmüete, ir zuht, ir scham, ir grôze reinikeit.
 Die latten Got mit ganzer craft,
 alsô daz er ir sante die hôchgelobten boteschaft; II,5

48 Vgl. zur Diskussion dieser Eigenheit als Kennzeichen von Literarizität Küpper 2001.

49 Dies gilt in einem zweiten Schritt auch für Subgattungen innerhalb der Lyrik, die sich etwa hinsichtlich ihrer Diskursgegenstände, ihrem Grad an Diskursivität und ihren Modi der Diskurspartizipation differenzieren ließen.

50 Prominent als Umgang mit Diskursen beschrieben wurde Lyrik von Stierle 1979, dessen These von Lyrik als „Anti-Diskurs“ (S. 514) meiner Ansicht nach aber nicht *den*, sondern *einen* Modus lyrischer Diskurspartizipation beschreibt. Vgl. dazu, dass Stierles Überlegungen sich zudem „noch im Horizont der Annahmen der Subjektivitätstheorie“ bewegen, Kellner 2018, S. 45.

51 Text und Übersetzung zitiert nach der Ausgabe Deutsche Lyrik des späten Mittelalters, S. 160 f.

daz si in magt gebære, daz wart ir von dem engel dô geseit.
 Dô die boten diu lieben mære vernâmen,
 unt si in ganzem glouben des bequâmen,
 der heilige Geist der enphalh ir schône
 daz kint mit manegen tugenden sô: II,10
 daz wonte undr ir brusten dô,
 unz si in gebar: waz geben wir ir ze lône?

Da lebte hier auf Erden eine Jungfrau, / die schickte Boten aus nach Gottes Sohn, nun merkt auf, / was für Boten: ihre Keuschheit, Demut, Zucht und Scham und ihre große Reinheit. / Die luden Gott ein mit aller ihrer Macht, / so daß er ihr die rühmenswerte Botschaft sandte. / Daß sie als Jungfrau ihn gebären sollte, das wurde ihr vom Engel da gesagt. / Als nun die Boten diese frohe Botschaft hörten / und in vollkommenem Glauben davon sehr erschranken, / befahl der Heilige Geist das Kind / sorgsam ihr an und ihren vielen Tugenden. / Es wohnte unter ihren Brüsten dann, / bis daß sie ihn gebar. Was geben wir ihr als Lohn?

Wie zahlreiche geistliche Texte der Zeit vollzieht die Strophe eine narrative Ausfüllung von Einzelheiten, zu denen die kanonische Bibelüberlieferung schweigt. Während im Lukasevangelium auf die erste Nennung Marias unmittelbar der englische Gruß folgt, berichtet Reinmars Strophe im Modus der Wissensvermittlung davon, was diesen motivierte. In einer gewitzten Umkehr des Erwartbaren erscheint zunächst nicht der Engel als Boten-Instanz, sondern es sind Marias Tugenden, die als *boten* Gott wortwörtlich einladen, die Verkündigung in die Wege zu leiten. Der Text stellt es in pointierter Weise nachgerade als Aktivität der Jungfrau Maria dar, ihr die Geburt ihres Sohnes mitzuteilen: *ein magt [...], diu sante ir boten ûz* (V. 1f.). Wenn am Schluss der Strophe in direkter Publikumsansprache inklusiv gefragt wird: *waz geben wir ir ze lône?* (V. 12), dann impliziert das folglich, dass ‚wir‘ nicht zuletzt Marias Tugenden die Inkarnation zu verdanken haben.

Diese Form von Marienlob, das durch die Schlussfrage seinerseits zum Lob der Gottesmutter und zu einer tugendhaften Lebensführung auffordert, legitimiert nicht nur die Sprechposition des Sangspruch-Dichters, als Laie über geistliche Themen zu reden. Sie demonstriert auch, welchen Mehr- beziehungsweise Eigenwert die poetische Behandlung des religiösen Gegenstands haben kann: Durch die Perspektivumkehr, dass Marias Tugenden das Inkarnationsgeschehen in Gang setzen, ermöglicht es dessen poetische Ausgestaltung, darauf gleichsam eine neue Sicht zu werfen. Dadurch wird das Bekannte – ganz im Sinne der mittelalterlichen Variationskunst – auf neue Weise reformuliert, und dies vermag auch der abschließenden Frage, was für die Rezipierenden daraus folgt, eine prägnante Nuance zu verleihen. Elokutionäre Gestaltung und argumentativer Gedankenaufbau sind darauf angelegt, neuerlich die Bedeutung von Maria für die Menschheit und die Konsequenzen daraus zu bedenken.

Eine signifikante poetische Eigenheit dieser Sangspruchstrophe scheint mir nun darauf zu beruhen, dass sie plausibilisieren kann, etwas zum Lob Marias sowie der Begründung beizutragen, warum es sich auf sie auszurichten gilt. Die Strophe erreicht

dies im Wechselspiel von argumentativem Aufbau und sprachlicher Gestaltung durch die pointierte Wendung von den Tugenden Marias als Boten, die ihre Gewitztheit auch daraus bezieht, dass die Verbwahl eine Aktivität Marias suggeriert und die Boten nicht Übermittler, sondern Initiatoren der Botschaft sind. Sie erreicht dies durch den Gestus der Wissensvermittlung und Handlungseinforderung, was die allgemeine Relevanz der Thematik auf die konkrete Rezeptionssituation bezieht. Und folglich erreicht sie dies, indem sie performativ wendet, dass die besondere Wirksamkeit Marias besondere Auswirkungen auf das Hier und Jetzt des Sprechakts und seiner Rezipierenden hat beziehungsweise haben sollte.

Reinmars Strophe weist dadurch mehrere Aspekte auf, die mir aus lyriktheoretischer Perspektive charakteristisch für unterschiedliche Ausprägungen der mittelhochdeutschen Lyrik zu sein scheinen: Erstens trägt sie konkret etwas zur Verhandlung von intersubjektiven Werten und Thematiken bei, die das Wertesystem und die Lebensführung der Rezipierenden direkt betreffen. Zweitens gehen dabei ihre sprachlichen und gedanklichen Eigenheiten im Sinne der Variationskunst damit einher, die Thematik und ihre Relevanz aufs Neue anders reflektier- und rezipierbar zu machen, und zwar unmittelbar in der und bezogen auf die Rezeptionssituation des Textes. Und drittens finden die poetischen Mittel nicht Verwendung, um die Thematik etwa zu Unterhaltungszwecken artistisch zu entfremden, sondern um ihre Verhandlung zu aktualisieren, zu erweitern und/oder zu präzisieren. Die Ästhetik des Textes führt nicht von seinem Gegenstand weg, sondern auf ihn zu.

Da diese Aspekte gleichsam als allgemeine Eigenschaften von Literatur und Literarizität gelten können, die sich auch in anderen literarischen Gattungen in äquivalenter Weise beobachten ließen, stellt sich aus lyriktheoretischer Perspektive nun die oben benannte Frage, ob dabei Eigenheiten und Verfahren der Diskurspartizipation erkennbar werden, die sich als spezifisch für die Lyrik erweisen. Dafür gilt es zu untersuchen, inwiefern den Charakteristika der sprachlichen Gestaltetheit und Sprechweise gleichsam das Potential innewohnt, die Gegenstände des Textes auf eine Weise darzustellen, zu verhandeln und rezipierbar zu machen, die sich von anderen Redeformen unterscheidet. Im vorliegenden Fall scheint mir dies in unterschiedlicher Hinsicht gegeben. Die Sangspruchstrophe entfaltet durch die Publikumsansprache im zweiten Vers sowie die in der Wir-Form formulierte Abschlussfrage eine Sprechsituation des *hic et nunc*, deren Sprechinstanz gleichermaßen die berichteten Inhalte und ihre aktuelle Relevanz für die im Wir inkludierten Zuhörenden vermittelt. Dabei liegt im Falle eines Textvortrags am Hof eine doppelte Übertragungsleistung vor: Einerseits spricht hier ein Laie in anderem Rahmen über geistliche Inhalte; andererseits perspektiviert er diese auf andere Weise. Die Lizenz dafür ist die kunstvolle Form der poetischen Rede, deren Eigenheiten sich gleichsam auch inhaltlich auf die Darstellung und Verhandlung der Inhalte auswirken. Durch Verfahren der elokutionären wie klanglichen Verdichtung beispielsweise, wie sie etwa in der anaphorischen Aufzählung von Marias Tugenden im dritten Vers vor-

liegen, arbeitet die sprachliche Gestaltung der Nobilitierung der Gottesmutter zu. Das plausibilisiert ihre Überhöhung, gewissermaßen selbst für die Verkündigung mitverantwortlich zu sein, und die Strophe ist hierin auch exemplarisch für die Vielfalt an Strategien in der Marienlyrik, den Wert der Gottesmutter und ihre Bedeutung für den Menschen zu maximieren. In der sangbaren Form der Sangspruchstrophe das Marienlob gleichsam zu formulieren und einzufordern, resultiert folglich auch in einer eigenen Darstellungsweise Marias. Als eine poetische Darstellungsweise vermag sie die Gottesmutter, das zeigen zahlreiche Beispiele der Marienlyrik, auch immer wieder in einer Weise zu überhöhen, die in Spannung zu orthodoxen Ansichten steht. Dass etwa Frauenlobs *Marienleich* durchaus prekäre Aspekte der Erotisierung und Vergöttlichung Marias enthält und gleichzeitig als besonders poetischer lyrischer Text gelten kann,⁵² scheint mir aus diesem Blickwinkel kein Zufall zu sein.

Zieht man es in diesem Sinne in Betracht, dass es Kennzeichen poetischer Rede sein kann, anders über übergreifende Diskursgegenstände sprechen und sie dementsprechend anders perspektivieren zu können, erweisen sich auch Gattungen wie die Sangspruchdichtung nicht trotz, sondern wegen ihrer spezifischen thematischen Ausrichtung als vielversprechende Untersuchungsgegenstände für lyriktheoretische Fragestellungen. Sie scheinen besonders geeignet dafür, die Beobachtung, auf welche Weise in den Texten gesellschaftliche Werte verhandelt werden, religiöses und gelehrtes Wissen vermittelt und bearbeitet wird, auf die Frage zu beziehen, was etwaige poetische Modi der Diskurspartizipation zu konstituieren vermag. Als produktiv dürfte sich dieser Ansatz dann erweisen, wenn er darauf angelegt ist, einerseits die Alterität der jeweiligen Erscheinungsformen von Lyrik zu berücksichtigen, daraus andererseits aber nicht auf ihre allgemeine Unvergleichbarkeit mit anderen Erscheinungsformen zu schließen.⁵³ Dass sich hierbei, im Sinne der Erarbeitung eines lyriktheoretischen Bausteins, auch ein Abgleich von mittelalterlichen und gegenwärtigen Lyrikausprägungen als produktiv erweisen könnte, wollte ich zumindest angedeutet haben.⁵⁴

Damit soll abschließend jedoch nicht zum Ausdruck gebracht sein, dass ein solcher Ansatz kontrastiv zu den skizzierten Modellen der systematischen Lyriktheorie zu verstehen wäre. Vielmehr ist mein Vorschlag, auch die erwähnten Lyriktheorien als eben solche Bausteine einer umfassenden Lyriktheorie zu begreifen. So vermag beispielsweise die Subjektivitätstheorie zentrale Eigenheiten romantischer Poesie sowie zahlreicher

52 Vgl. einordnend zum *Marienleich* Haustein 2018, S. 30–34, zu den Aspekten der Erotisierung und Vergöttlichung insb. Kellner 2022 sowie grundlegend zum „außergewöhnlichen Rang“ des *Marienleichts* in dichterischer Hinsicht Stackmann 2002 [1988], S. 22–27, Zitat S. 27.

53 Vgl. dazu Rudolph 2023.

54 Dieser komparatistischen Perspektive gehe ich in einem Forschungsvorhaben am „Jungen Kolleg“ der Bayerischen Akademie der Wissenschaften nach, das den Titel „Lyrik und Diskurs. Bausteine zu einer epochenübergreifenden Lyriktheorie“ trägt.

Lyrikausprägungen in ihrer Folge differenziert zu beschreiben und leistet damit einen wertvollen Beitrag zur allgemeinen Lyriktheorie, wenn man sie vom Anspruch entlastet, auch anders gelagerte Lyriktraditionen gleichermaßen adäquat zu berücksichtigen. Und so ließe sich Ähnliches über andere theoretische Ansätze sagen. Ist die Zielvorstellung, historisch divergierende Ausprägungen von Lyrik vermehrt gleichwertig zu betrachten, scheint mir die Beobachtung, dass Teile der mittelalterlichen wie gegenwärtigen Lyrik von modernen Lyriktheorien unzureichend erfasst werden, folglich keineswegs den Schluss zuzulassen, dass sie zu ersetzen wären. Vielmehr scheint mir daraus der Auftrag hervorzugehen, sie um weitere Perspektiven zu ergänzen. In diesem Sinne versteht sich der von mir skizzierte Ansatz dezidiert als ein komplementärer.⁵⁵

*

Monika Rinck sagt in ihren Göttinger Poetikvorlesungen, ihre These, Lyrik gehöre ins Sachbuchregal, stehe auf dem Sprungturm.⁵⁶ Ich habe versucht, mich mit meinen Überlegungen zu einigen Eigenheiten der Lyrik auf denselben Sprungturm zu begeben, aber ein bis zwei Ebenen tiefer anzusetzen. Evident scheint mir zu sein, dass Rincks Hypothese eine große Suggestionskraft für die Gegenwartslyrik hat. So verfolgt diese etwa im Sinne einer „Gegenwartsforschung“⁵⁷ in ihren Texten, aber auch in poetologischen Reflexionen vielfach den Anspruch, Facetten des Denkens und Wahrnehmens in das Gedicht zu holen, die sonst außerhalb der Sprache lägen. Und ich habe hinsichtlich meiner eigenen

55 In diesem Sinne zielt die Erarbeitung eines solchen lyriktheoretischen Bausteins auch nicht sogleich auf eine neue universelle Lyrikdefinition, sondern setzt einen Schritt vorher an: Sie versucht, mit Blick auf bisher weniger berücksichtigte Lyrikformen einen Beitrag dazu zu leisten, differenzierter und umfassender zu ermitteln, welche unterschiedlichen Funktionsweisen und Funktionalitäten Gedichte in ihren historisch und kulturell differenten Ausprägungen kennzeichnen können, die in einem zweiten Schritt als Eigenheiten von Lyrik bei ihrer systematischen Bestimmung mit zu bedenken wären. Betrachtet man die Ausprägungen gleichwertig und versucht, ein möglichst breites Spektrum an Lyriktraditionen zu berücksichtigen, lässt sich zuvorderst eine erweiterte Grundlage dafür gewinnen, die Bedingungen der Möglichkeit, Lyrik übergreifend zu bestimmen, besser bewerten zu können. Dabei sollte die Zielvorstellung m.E. nicht eine Homogenisierung oder Hierarchisierung unterschiedlicher Formen von Lyrik sein, sondern ein Ansatz, der ihre Heterogenität zur Basis hat. Bevor es um die Frage nach universellen Lyrikkriterien geht, scheint mir folglich die Beobachtung, dass etwa einzelne Formen mittelalterlicher Lyrik von der aktuellen Lyriktheorie nur unzureichend erfasst werden, zunächst mit dem Auftrag verbunden zu sein, konkret danach zu fragen, was Kennzeichen ihrer eigenen Poetizität sind und welche Erfordernisse dies an eine Lyriktheorie stellt, die einzelne Epochen nicht gegenüber anderen priorisieren will.

56 Rinck: *Wirksame Fiktionen*, S. 22, benutzt die Sprungturm-Metapher dabei für eine noch zugespitztere Wendung ihrer These: „Auf dem Sprungturm steht indes die These: Gute Gedichte sind Non-Fiction. Sie gehören in das Sachbuch-Regal.“

57 Metz 2018, S. 59.

Gedichte versucht zu begründen, dass ich etwa in meinen ‚Katalogauszügen‘ mit Blick auf Fragen der Wahrnehmung auf spielerische Weise ähnliche Ambitionen verfolge. So offen wie anregend scheint mir darüber hinaus die Frage, ob sich aus der Beobachtung, dass und wie Lyrik Sachverhalte verhandelt, ein lyriktheoretischer Mehrwert ziehen lässt – etwa im von mir vorgeschlagenen Sinne, sie als eine spezifische Form der Diskurspartizipation zu beschreiben. Reizvoll scheint mir dies auch zu sein, weil dadurch eine Gattung wie der Sangspruch vom äußersten Rand des modernen Lyrikverständnisses mehr – und womöglich historisch adäquater – ins Zentrum dessen rückt, was – nicht nur, sondern auch – kennzeichnend für Lyrik sein kann. Dementsprechend wollte ich Rincks Anregung nicht als Einladung verstanden wissen, die Gattungsgrenzen aufzulösen, sondern ganz im Gegenteil als Einladung dazu, einzelne Eigenheiten der Lyrik spezifischer zu betrachten. Wahrscheinlich lautet meine Frage deshalb auch nicht, ob die Lyrik ins Sachbuchregal gehört, sondern ob sich vom Sachbuchregal aus einiges genauer erkennen lässt, was in einem gut sortierten Lyrikregal steht.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Deutsche Lyrik des späten Mittelalters = Deutsche Lyrik des späten Mittelalters, hg. von Burghart Wachinger, Berlin 2010 (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 43).
- Falb: BANCOR = Falb, Daniel: BANCOR. Gedichte, Idstein 2009.
- Fischer-Wirth/Street: Ecopoetry = The Ecopoetry Anthology, hg. von Ann Fisher-Wirth/Laura-Gray Street. Introduction by Robert Hass, San Antonio, TX 2013.
- Frauenlob: Leichs, Sangsprüche, Lieder = Frauenlob: Leichs, Sangsprüche, Lieder, hg. von Karl Stackmann und Karl Bertau, 2 Bde., Göttingen 1981 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-historische Klasse, dritte Folge 119).
- Hefter: In die Wälder gehen = Hefter, Martina: In die Wälder gehen, Holz für ein Bett klauen, Berlin 2020.
- Marquardt: das amortisiert sich nicht = Marquardt, Tristan: das amortisiert sich nicht. Gedichte, Berlin 2013.
- Marquardt: scrollen in tiefsee = Marquardt, Tristan: scrollen in tiefsee. Gedichte, Berlin 2018.
- Muskatblut: Lieder = Die Lieder Muskatbluts, hg. von Jens Haustein und Eva Willms, Stuttgart 2021 (Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart 356).
- Rinck: Wirksame Fiktionen = Rinck, Monika: Wirksame Fiktionen, Göttingen 2019.
- Schneider: made in china = Schneider, Lea: made in china. Gedichte, Berlin 2020.
- Wolf: Etymologischer Gossip = Wolf, Uljana: Etymologischer Gossip. Essays und Reden, Berlin 2021 (Reihe Essay 7).

Sekundärliteratur

- Burdorf 2015 = Burdorf, Dieter: Einführung in die Gedichtanalyse, 3., aktualisierte und erweiterte Aufl., Stuttgart 2015.
- Dembeck 2012 = Dembeck, Till: Vers und Lyrik, in: *Poetica* 44 (2012), S. 261–288.
- Egidi 2022 = Egidi, Margreth: *ir willekür ist mir zu starc – litis audet excitare tumultum*. Zur literarischen Inszenierung von Macht, Herrschaft und Willensfreiheit in Frauenlobs *Minne und Welt* und Alans *Planctus Naturae*, in: Frank Bezner / Beate Kellner (Hgg.): *Alanus ab Insulis und das europäische Mittelalter*, Paderborn 2022, S. 271–299.
- Geist/Reents/Stahl 2021: Geist, Peter / Reents, Friederike / Stahl, Henrieke (Hgg.): *Autor und Subjekt im Gedicht. Positionen, Perspektiven und Praktiken heute*, Berlin 2021 (Lyrikforschung. Neue Arbeiten zur Geschichte und Theorie der Lyrik 1).
- Genette 1992 [1991] = Genette, Gérard: *Fiktion und Diktion*. Aus dem Französischen von Heinz Jatho, München 1992 (Bild und Text) [zuerst frz. Paris 1991].
- Gerok-Reiter / Robert 2022 = Gerok-Reiter, Annette / Robert, Jörg: *Andere Ästhetik – Akte und Artefakte in der Vormoderne*. Zum Forschungsprogramm des SFB 1391, in: Annette Gerok-Reiter / Jörg Robert / Matthias Bauer / Anna Pawlak (Hgg.): *Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven*, Berlin / Boston 2022 (Andere Ästhetik – Koordinaten 1), S. 3–51.
- Grubmüller 1986 = Grubmüller, Klaus: Ich als Rolle. ‚Subjektivität‘ als höfische Kategorie im Minnesang? In: Gert Kaiser / Jan-Dirk Müller (Hgg.): *Höfische Literatur – Hofgesellschaft – Höfische Lebensformen um 1200*. Kolloquium am Zentrum für Interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld (3.–5. November 1983), Düsseldorf (Studia humaniora 6), S. 387–406.
- Haustein 2018 = Haustein, Jens: *Leichdichtung*, in: Claudia Lauer / Uta Störmer-Caysa (Hgg.): *Handbuch Frauenlob*, Heidelberg 2018 (Beiträge zur älteren Literaturgeschichte), S. 29–46.
- Hegel 2000 [1838] = Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Die lyrische Poesie* [1838], in: Ludwig Völker (Hg.): *Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*, 2., durchgesehene und bibliographisch ergänzte Aufl., Stuttgart 2000, S. 171–180.
- Hempfer 2014 = Hempfer, Klaus W.: *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*, Stuttgart 2014 (Text und Kontext 34).
- Hempfer 2024 = Hempfer, Klaus W.: *Performativitätsfiktion, Walther und Petrarca*, in: Beate Kellner / Alexander Rudolph (Hgg.): *Mittelalterliche Lyrik im Kontext*, Berlin / Boston 2024 (Deutsche Literatur. Studien und Quellen 49), S. 17–55.
- Hillebrandt et al. 2019 = Hillebrandt, Claudia / Klimek, Sonja / Müller, Ralph / Zymner, Rüdiger (Hgg.): *Grundfragen der Lyrikologie*, Bd. 1: *Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?*, Berlin / Boston 2019.
- Hillebrandt et al. 2021 = Hillebrandt, Claudia / Klimek, Sonja / Müller, Ralph / Zymner, Rüdiger: *Grundfragen der Lyrikologie. Konturen und Problemstellung zur Einleitung*, in: Claudia Hillebrandt / Sonja Klimek / Ralph Müller / Rüdiger Zymner (Hgg.): *Grundfragen der Lyrikologie*, Bd. 2: *Begriffe, Methoden und Analysedimensionen*, Berlin / Boston 2021, S. 1–22.
- Hillebrandt 2021 = Hillebrandt, Claudia: *Form-, Pakt- und Sprachtheorie revisited? Zum lyrikologischen Potenzial neuerer Bestimmungsversuche von Lyrik in der analytischen Kunstphilosophie*, in: Claudia Hillebrandt / Sonja Klimek / Ralph Müller / Rüdiger Zymner (Hgg.): *Grundfragen der Lyrikologie*, Bd. 2: *Begriffe, Methoden und Analysedimensionen*, Berlin / Boston 2021, S. 47–65.
- Holland 2019 = Holland, Tim: *Lyrik muss raus aus der Lyrikecke!* [Blogbeitrag zum Festivalkongress „Fokus Lyrik“, Frankfurt a.M. 2019]. URL: www.fokuslyrik.de/texte/#holland (letzter Zugriff: 3. Mai 2024).
- Kellner 2018 = Kellner, Beate: *Spiel der Liebe im Minnesang*, Paderborn 2018.

- Kellner 2022 = Kellner, Beate: Frauenlobs *Marienleich*. Erotisierung – Kosmisierung – Vergöttlichung der Mariengestalt, in: Frank Bezner/Beate Kellner (Hgg.): *Alanus ab Insulis und das europäische Mittelalter*, Paderborn 2022, S. 217–269.
- Kleinschmidt 1976 = Kleinschmidt, Erich: Minnesang als höfisches Zeremonialhandeln, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 58 (1976), S. 35–76.
- Köbele 2017 = Köbele, Susanne: Frauenlobs ‚Minne und Welt‘. Paradoxe Effekte literarischer Säkularisierung, in: Susanne Köbele/Bruno Quast (Hgg.): *Literarische Säkularisierung im Mittelalter*, Berlin 2017 (*Literatur – Theorie – Geschichte* 4), S. 221–258.
- Kuhn 1969 [1968] = Kuhn, Hugo: Minnesang als Aufführungsform [1968], in: Hugo Kuhn: *Kleine Schriften*, Bd. 2: Text und Theorie, Stuttgart 1969, S. 182–190.
- Küpper 2001 = Küpper, Joachim: Was ist Literatur? In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 45 (2001), S. 187–215.
- Lamping 2000 = Lamping, Dieter: *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*, 3. Aufl., Göttingen 2000.
- Lauer 2018 = Lauer, Claudia: Sangspruchdichtung, in: Claudia Lauer/Uta Störmer-Caysa (Hgg.): *Handbuch Frauenlob*, Heidelberg 2018 (*Beiträge zur älteren Literaturgeschichte*), S. 47–76.
- Metz 2018 = Metz, Christian: *Poetisch denken. Die Lyrik der Gegenwart*, Frankfurt a.M. 2018.
- Mohr 1961 [1954] = Mohr, Wolfgang: Minnesang als Gesellschaftskunst [1954], in: Hans Fromm (Hg.): *Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung*, Darmstadt 1961 (*Wege der Forschung* 15), S. 197–228.
- Müller 1996 = Müller, Jan-Dirk (Hg.): ‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ in Mittelalter und früher Neuzeit. DFG-Symposium 1994, Stuttgart/Weimar 1996.
- Müller-Zettelmann 2000 = Müller-Zettelmann, Eva: *Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtung*, Heidelberg 2000 (*Beiträge zur neueren Literaturgeschichte* 171).
- Ortmann/Ragotzky 1990 = Ortmann, Christa/Ragotzky, Hedda: Minnesang als „Vollzugskunst“. Zur spezifischen Struktur literarischen Zeremonialhandelns im Kontext höfischer Repräsentation, in: Hedda Ragotzky/Horst Wenzel (Hgg.): *Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen*, Tübingen 1990, S. 227–257.
- Reichlin 2021 = Reichlin, Susanne: Die pragmatische und mediale Dimension des Minnesangs, in: Beate Kellner/Susanne Reichlin/Alexander Rudolph (Hgg.): *Handbuch Minnesang*, Berlin/Boston 2021, S. 233–256.
- Rudolph 2023 = Rudolph, Alexander: Einige Überlegungen zu mediävistischen Perspektiven der Lyriktheorie, in: *Poema. Jahrbuch für Lyrikforschung* 1 (2023), S. 67–81.
- Stackmann 2002 [1988] = Stackmann, Karl: Magd und Königin [1988], in: Karl Stackmann: *Frauenlob, Heinrich von Mügeln und ihre Nachfolger*, hg. von Jens Haustein, Göttingen 2002, S. 9–33.
- Staiger 2000 [1946] = Staiger, Emil: *Lyrischer Stil: Erinnerung* [1946], in: Ludwig Völker (Hg.): *Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*, 2., durchgesehene und bibliographisch ergänzte Aufl., Stuttgart 2000, S. 351–357.
- Stierle 1979 = Stierle, Karlheinz: Die Identität des Gedichts. Hölderlin als Paradigma, in: Odo Marquard/Karlheinz Stierle (Hgg.): *Identität*, München 1979 (*Poetik und Hermeneutik* 8), S. 505–552.
- Trilcke 2021 = Trilcke, Peer: *Lyrik im neunzehnten Jahrhundert. Ein kommentiertes Datenreferat zu populären Poetiken*, in: Claudia Hillebrandt/Sonja Klimek/Ralph Müller/Rüdiger Zymner (Hgg.): *Grundfragen der Lyrikologie*, Bd. 2: Begriffe, Methoden und Analysedimensionen, Berlin/Boston 2021, S. 67–92.
- Wolf 2005 = Wolf, Werner: *The Lyric. Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualisation*, in: Eva Müller-Zettelmann/Margarete Rubik: *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*,

- Amsterdam / New York 2005 (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 89), S. 21–56.
- Zumthor 1994 [1984] = Zumthor, Paul: Die Stimme und die Poesie in der mittelalterlichen Gesellschaft, aus dem Französischen von Klaus Thieme, München 1994 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 18) [zuerst frz. Paris 1984].
- Zymner 2009 = Zymner, Rüdiger: Lyrik. Umriss und Begriff, Paderborn 2009.

Abbildungsnachweise

Susanne Köbele

„Höchstdreieinträchtigt“. Abecedarische Potenzierung bei Quirinus Kuhlmann, Ernst Jandl und Nora Gomringer

Abb. 1. © Ernst Jandl.

Franz-Josef Holznagel

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

Abb. 1. Public Domain Mark 1.0.

Abb. 2a–d. Public Domain Mark 1.0.

Abb. 3. Melodiesatz: Martin Schröder.

Register

- Albrecht von Johansdorf 108
- *Der al der werlde vröide gît* 107
- Aristoteles
- *Metaphysik* 5, 11
- Artmann, H.C. 57
- Augustinus 66, 102
- Bach, Johann Sebastian 86
- *An wasserflüssen Babylon* 85
- Bapst'sches Gesangbuch 83
- Benjamin, Walter 56
- Berlin, SBPK, Ms. germ. oct. 42
- *Ich muos die creatures fliehen* (WKL, Bd. 2, Nr. 457, S. 302), mit Zuschreibung an Johannes Tauler 70
 - *Ich wil von blozheit singen neuwen sanc* (WKL, Bd. 2, Nr. 463, S. 305f.) 70
- Berlin, SBPK, Ms. germ. quart. 191
- *Von dem überschalle* 69
- Bibel
- Ex 53
 - Ps 12 99
 - Ps 14 99f.
 - Ps 15 100
 - Ps 91 85
 - Ps 97 71
 - Ps 124 99
 - Ps 130 72, 99
 - Ps 137 20, 81, 85, 94, 101–103
 - Lc 137
 - Apc (Offb) 59, 103
- Bodenschatz, Erhard
- *Harmoniae angelicae cantionum ecclesiasticarum* 84
- Böhme, Jacob 35, 42f.
- Codex Buranus
- *Zergangen ist der winder chalt* (Nr. 139,7) 108
- Dachstein, Wolfgang 20, 81–120
- *An wasserflüssen Babylon* 20, 81–120
 - *DEr dorecht spricht ,es ist kein got* 100
 - *O Herr, wer würd sein wonung han* 100
- Dante Alighieri
- *Divina Commedia* 102
- Die höchsten freud die ich gewan* 108
- Dorothea von Montau 72
- Ducis, Benedictus 84
- Eckhart 69
- Eichendorff, Joseph von 30
- Enzensberger, Hans Magnus 29f.
- *Das Wasserzeichen der Poesie* 29, 34, 57
- Falb, Daniel 124
- *Bancor* 125
- Falk, Peter 103
- Färbefass-Enchiridion* 99
- Ferlinghetti, Lawrence 52
- Fischart, Johann 84
- Fischer-Lichte, Erika 1, 15
- Fisher-Wirth, Ann / Street, Laura-Gray
- *The Ecopoetry Anthology* 123
- Frauenlob
- *Marienleich* 139
 - *Minne und Welt* 133–135
- Freud, Sigmund 52f.
- Frew dich, alle christenheit* 99, 108
- Genette, Gérard 135
- Gerald von Wales 77
- Gerhardt, Paul
- *Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld* 85
- Gerok, Annette 3
- Goethe, Johann Wolfgang von 6
- Gombrich, Ernst 57
- Gomringer, Nora 19, 51–57
- *Ursprungsalphabet* 19, 51, 54–57
- Gösseler, Johann
- *EJn zyt hort ich vil guotter mer* 108
 - *Eyn zijt hoirde ich vil queder meer* 108
- Greenblatt, Stephen 6
- Gumbrecht, Hans Ulrich 13

- Hadewijch 73–75
- *Lied 15* 74f.
 - *Lied 18* 73
- Hätzlerin, Clara
- *Scheltalphabet* 34
- Hefter, Martina
- *In die Wälder gehen, Holz für ein Bett klauen* 124
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 7, 129f.
- Heinrich von Morungen 5, 67
- *In sô höher swebender wunne* (MF 125,19) 5
- Heinrich von Mügeln 32
- Hellingk, Lupus 84
- Hemmel, Sigmund 85
- Herberger, Martin 105
- Herberger, Valerius 105
- Hugo von St. Viktor 73
- Ibsen, Henrik
- *Nora oder ein Puppenheim* 53
- Ilias* 67
- Jakobson, Roman 8
- Jakob von Mühlendorf
- *Ave, virginalis forma* 34
- Jandl, Ernst 19, 30, 53f., 57–60
- *erschaffung der eva* 19, 58–61
- Jobin, Bernhart 84
- Jonas, Justus 99
- Kiening, Christian 14
- Kircher, Athanasius
- *Ars combinatoria* 35
- Krämer, Sybille 14
- Kuhlmann, Quirinus 19, 34–38, 40–43, 49–51, 57, 60
- *Funffzehn Gesänge* 36
 - *Kühlpsalter* 19, 34–36, 38f., 41, 50
- Kürenberger 6
- *Wîp unde vederspil* (MF 10,17) 6
- Lachmann, Karl 67f.
- *Minnesangs Frühling* 68
- Lamping, Dieter 132
- Lasker-Schüler, Else 54
- Lear, Edward
- *Kranken-ABC* 34
- Lochamer-Liederbuch 108
- *Mein mut ist mir betrübet gar* 108
 - *Von meiden pin ich dick berawbt* 108
- Luther, Martin 84, 94, 99–102, 105–107, 109f.
- *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* 99f., 109
 - *Achtliederbuch* 99, 108
 - *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* 99–101, 107–110
 - *De captivitate Babylonica ecclesiae* 102
 - *Es spricht der Unweisen Mund* 99
 - *Nun freut euch liebe Christen gmein* 99
 - *Wär Gott nicht mit uns dieser Zeit* 99
- Malersches Enchiridion 99
- Marquardt, Tristan 21
- *auszüge eines lichtkatalogs* 126
 - *auszüge eines reisekatalogs* 21, 128
 - *auszüge eines schattenkatalogs* 126
 - *das amortisiert sich nicht* 126
 - *scrollen in tiefsee* 127
- Mazzolini, Silvester 102
- McLuhan, Marshall 13
- Mechthild von Magdeburg
- *Fließendes Licht der Gottheit* 16
- Meckel, Christoph 3
- Mönch von Salzburg
- *Das guldein abc* 34
- Müntzer, Thomas 105–107
- Muskatblut 123
- Neidhart 93
- Nibelungenlied* 67
- Nuon wellen wir es heben an* 108
- Odyssee* 67
- Öler, Ludwig 100
- Ott, Hans
- *Hundert vnd fünfftzehn guter newer Liedlein* 85, 103
- Pachelbel, Johann 85f.
- Petrarca
- *Septem psalmi* 36
- Pfeiffer, K. Ludwig 13
- Popp, Steffen 124

- Reincken, Johann Adam 85 f.
- Reinmar 93, 108
- *Ich tuon mit disen dingen niht* (MF 193,22) 108
- Reinmar von Zweter
- *Frau-Ehre-Ton* 136–138
- Rhaw, Georg 84
- Richard von St. Viktor 73
- Richel, Theodosius 84
- Rilke, Rainer Maria 3, 30, 52 f.
- *Der Panther* 53
 - *Sonette an Orpheus* 3, 53
- Rinck, Monika 21, 121–123, 128, 131, 135, 140 f.
- Rogeret de Cambrai 74 f.
- *Nouvele amour qui si m'agree* 74
- Rostocker Liederbuch
- <...> *sprack: „dat scal syn* (RL RMB / RL HMK Nr. 11) 108
- Rühm, Gerhard 57
- Rühmkorf, Peter 51
- Sachs, Hans 100
- Savonarola, Girolamo 102
- Schein, Hermann 85
- Schlegel, August Wilhelm 66
- Schneider, Lea
- *made in china* 124
- Schubart, Johann Martin 86
- Schütz, Heinrich 85
- Shafak, Elif 66
- *The Island of Missing Trees* 65, 76
- Shakespeare, William 4, 67
- Speratus, Paul 99
- Straßburger Kirchenamt 83
- Straßburger Kirchengesang 83
- Straßburger Kirchenübung 83
- Tauler, Johannes 69 f.
- Tieck, Ludwig 66
- Tunder, Franz 85
- Vulgata 53, 71, 105
- Walther von der Vogelweide 67, 72, 93
- *Diu welt was gelf, rô unde blâ* (L 75,25, Cormeau 52) 67
 - *Vil sîeze wære minne* (L 76,22, Cormeau 53) 71 f.
- Wannenmacher, Johannes 85, 103
- Wolf, Uljana 123
- *Etymologischer Gossip. Essays und Reden* 123
- Zwingli, Huldrych 103

