

FRITZ PETER KNAPP

Blüte der europäischen Literatur des Hochmittelalters 3

Lyrik – Schauspiel – altnordische Gattungen



Hirzel Verlag

Fritz Peter Knapp
Blüte der europäischen Literatur des Hochmittelalters
Teil 3

Fritz Peter Knapp

**BLÜTE DER EUROPÄISCHEN LITERATUR
DES HOCHMITTELALTERS
TEIL 3**

Lyrik – Schauspiel – altnordische Gattungen

Umschlagabbildung:

Reinmar der Alte. Miniatur aus dem Codex Manesse. Große Heidelberger Liederhandschrift, cpg 848, fol. 98 r.

© ullstein bild - histopics

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

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

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig und strafbar.

© S. Hirzel Verlag, Stuttgart 2019

Satz: DTP + TEXT Eva Burri, Stuttgart

Druck: Beltz Grafische Betriebe, Bad Langensalza

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

Printed in Germany.

ISBN 978-3-7776-2653-6 (Print)

ISBN 978-3-7776-2770-0 (E-Book)

Meae uxori obitae

INHALTSVERZEICHNIS

TEIL I

Einleitung	9
1. ‚Volkstümliche‘ Gattungen	17
2. Artesliteratur, Briefliteratur, Enzyklopädie und Liebeslehre	21
3. Philosophie und Theologie	43
4. Predigt, Erbauungsliteratur, Visionen	63
5. Hagiographie und Mirakelliteratur.....	99
6. Geschichtsschreibung.....	153
7. Biblisches und historisches Epos.....	181
8. Heldenepos.....	221
Literaturhinweise für das Gesamtwerk (Teil I–III).....	279
Abkürzungsverzeichnis für das Gesamtwerk (Teil I–III).....	307
Autoren- und Werkregister Teil I.....	311

TEIL II

9. Versroman I: Historischer und ‚realistischer‘ Roman.....	9
10. Versroman II: Artusroman	75
11. Versroman III: Gralroman	129
12. Prosaroman	167

INHALTSVERZEICHNIS

13. Kleinepik	221
14. Fabel und Tierepik	279
15. Lehrdichtung und Allegorie.....	323
Literaturhinweise für das Gesamtwerk (Teil I–III)	361
Abkürzungsverzeichnis für das Gesamtwerk (Teil I–III).....	389
Autoren- und Werkregister Teil II.....	393

TEIL III

16. Liturgische, paraliturgische und geistliche Lyrik.....	9
17. Liebeslyrik.....	65
18. Satirische, didaktische und politische Lyrik	133
19. Schauspiel.....	177
20. Altnordische Gattungen: Skaldendichtung – <i>Edda</i> – Saga	219
Literaturhinweise für das Gesamtwerk (Teil I–III)	269
Abkürzungsverzeichnis für das Gesamtwerk (Teil I–III).....	297
Autoren- und Werkregister Teil III.....	301

16.

LITURGISCHE, PARALITURGISCHE UND GEISTLICHE LYRIK

Lit.: DLFMA – GDLABN – GLMF III – GRLMA II u. IV – LMA – NHL – RDL – Gröber 1902 – Suchier 1913 – Haskins 1927 – Manitius 1931 – Raby ²1953 – Wentzlaff-Eggebert 1960 – Dronke ²1968 – Dronke 1970 – Dronke 1977 – Wehrli ²1984 – Sachwörterbuch der Mediävistik 1992 – Das Mittelalter in Daten 1993 – Hausmann 1996 – Knapp LG I 1994 – Kindermann 1998.

Wie fern uns doch die dichterische Welt des Mittelalters steht, äußert sich besonders eindrucksvoll in der Dominanz ihres geistlichen Anteils, am deutlichsten vielleicht im Bereich der Lyrik. Allgemein läßt sich Lyrik grob als Gedicht(e) geringen Umfangs in gebundener Form, ausgesagt von einem Sprecher-Ich ohne mimetische Absicht, bestimmen. Der Name leitet sich jedoch von der Lyra, der Harfe, einem antiken Zupfinstrument, ab, womit man den lyrischen Gesangsvortrag begleitete. Die antike Lyrik besteht also ursprünglich immer aus Wort und Ton. Erst im Hellenismus und insbesondere im Lateinischen wird sie oft zur Leselyrik, die allerdings durchaus auch (mit Sprechstimme) vorgetragen wird. In solcher Form lebt sie auch im lateinischen Mittelalter weiter. Ganz überwiegend ist jedoch Lyrik auch im Mittelalter wieder gesungene Liedkunst. Auch diese nimmt ihren Ausgang vom Latein, jedoch dem Latein der kirchlichen Liturgie. Deren Texte sind in aller Regel der lat. Bibel entnommen oder aus ihr entwickelt, also ganz überwiegend Prosa. Als solche gelten grundsätzlich auch poetische Partien der hebräischen Bibel, deren originale sprachliche und metrische Gestalt man gänzlich außer Acht läßt. Auf der liturgischen Grundlage dieser lateinischen Prosatexte erfolgt der Chorgesang der Kleriker, der sogenannte Gregorianische Choral, sei es in der Messe, sei es im Stundengebet (*Officium divinum*). Das Missale besteht aus den feststehenden Teilen (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*) und den wechselnden Teilen (*Introitus, Epistel, Graduale, Offertorium, Communio*); die kanonischen Stundengebete bestehen aus Psalmen, Antiphonen, Lektionen und Responsorien. In diese liturgischen Stücke können nun sogenannte Tropen, Einschübsel oder Anhängsel, eingefügt werden, anfänglich von geringem Umfang, dann aber bei feierlichen Anlässen auch längere und auch in poetischer Form. Den entscheidenden Schub gaben hier die Hymnen des Kirchenvaters Ambrosius, der noch antik-lateinische Metren zum Lob Gottes gebrauchte. Unter dem Einfluß des gesprochenen Lateins wandelt sich das antike *Metrum* im 5. und 6. Jh. zum silbenzählenden, dann auch

gereimten Rhythmus. Die gebräuchlichste Hymnenstrophenform besteht um 1100 aus vier steigenden Achtsilbern mit zweisilbig reinem Reim (G 312 f.); aber daneben existiert ein großer Formenreichtum, worin auch antike Metren weiterleben.

Seit dem 9. Jh. tritt neben den Hymnus noch die Sequenz. Sie ist aus einem Prosa-Text entstanden, welcher dem Schlußmelisma des Alleluja nach dem Graduale der lat. Messe, der sogenannten *sequentia* „Gefolge“, unterlegt wurde. In der Regel wurde die Sequenz von einem Doppelchor gesungen, der im Wechselgesang einander entsprechende, also paarweise gleich gebaute Abschnitte, sogenannte Versikel (*versiculi*), vortrug. Nur im Anfangs- und Schlußversikel vereinigten sich die Chöre. Je zwei Doppelversikel zusammen hatten eine eigene Melodie. Dies ist der entscheidende Unterschied zum Hymnus, wo alle Strophen gleich sind. Dieser Unterschied blieb auch stets erhalten, als sich im übrigen die Sequenz sukzessive dem Hymnus anpaßte. Die Versikel bestanden dann ebenfalls aus Versen, die vielfach sogar reguläre Strophen bilden konnten, die nur noch musikalisch differierten (G 314). In den 55 Bänden der *Analecta Hymnica* sind aus dem ganzen Mittelalter, doch mit größeren Lücken, ca. 4000 Hymnen und ca. 4500 Sequenzen gesammelt. Nicht nur die schiere Menge ist überwältigend, sondern auch die Qualität vieler Einzelstücke aus dieser riesigen Produktion, von der unsere Darstellung keinen ausreichenden Eindruck geben kann. (Jackson 1960/67 hat sich überhaupt auf knappste Hinweise beschränkt.)

Alle Hymnen und Sequenzen sind Ausdruck des christlichen Glaubens, ob sie preisen, danken, klagen oder bitten, ob Gott, die Trinität, eine göttliche Person, die Gottesmutter oder ein Heiliger bzw. eine Heilige (selten eine alttestamentliche Gestalt) im Mittelpunkt stehen, ob sie in Form und Inhalt schlicht oder kunstvoll gestaltet sind. Die Artifizialität nimmt im Laufe des Mittelalters in der Regel zu, doch treten in der Meßfeier auch paraliturgische Gesänge, die sogenannten Cantiones, hinzu, die dem Volk eher zugänglich sind, insbesondere dann, wenn sie sogar in der Volkssprache auftreten. Dies geschieht insbesondere im Rahmen von Andachten, Prozessionen und Wallfahrten. Vor allem, aber nicht nur in den Frauenklöstern werden auch Reimgebete oder Leselieder geschaffen, die nicht mehr zum Chorgesang, sondern zur Privatan-dacht bestimmt sind. Von Anfang an aber versieht man in vielen geistlichen Gemeinschaften die lat. liturgischen Texte mit volkssprachlichen Glossen und Paraphrasen zwischen den Zeilen oder am Rand der Seiten der liturgischen Bücher. Diese bilden den Grundbestand jeder Klosterbibliothek, zu Anfang ganz wenige, später in immer größerer Zahl und Differenzierung: Missale, Tropar, Breviar, Antiphonar, Hymnar, Sequentiar etc. Nur ganz selten übersetzt werden im Laufe des Mittelalters die immer häufiger auftretenden, vom Tridentiner Konzil (wie die allermeisten Sequenzen) dann abgeschafften lat. Reimoffizien (*historiae rhythmatae*), die die Stundengebete an Heiligenfesten großteils rhythmisieren.

Volkssprachliche Wiedergaben lat. liturgischer und paraliturgischer Lyrik gehören teilweise zu den älteren und ältesten Sprachzeugnissen und haben daher für die jeweilige Nationalphilologie hohen Wert, gehören aber nicht zu den literarischen Spitzen-

leistungen und werden daher hier vernachlässigt. Auch die Vorläufer und Anfänge des volkssprachlichen Kirchenliedes (wie das mhd. *Christ ist erstanden* aus dem 12. Jh.), das die lat. Meßgesänge paraphrasierend im Gesang der Laien fortsetzt, reichen bis ins Hochmittelalter zurück. Doch erlangt es erst im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit eine originelle Prägung, die es für eine Darstellung wie die vorliegende erwähnenswert machen könnte. Meist unterscheidet man das für die singende Gemeinde bestimmte Kirchenlied (das im Mittelalter in aller Regel, zumal im engeren liturgischen Raum der Hl. Messe, nur eine Randerscheinung sein konnte) vom geistlichen Lied für die Privatandacht. Die Grenzen sind allerdings fließend. Wir verwenden hier auch den Ausdruck ‚geistliches Lied‘, ohne eine definitorische Abgrenzung vornehmen zu wollen. Selbstverständlich können sich auch geistliche und weltliche Thematik vermengen, mitunter in untrennbarer Weise wie in vielen Kreuzzugsliedern (s. u.).

Sowohl geistliche als auch weltliche Lyrik sind – in unterschiedlicher Gewichtung – im Werk dreier lat. Dichter vertreten, die am Eingang der literarischen Renaissance des 12. Jh. stehen. Sie gehören dem sogenannten Loire-Kreis an, sind alle drei geistliche Schulleiter und Amtsträger gewesen: **Marbod von Rennes** (um 1035–1123), **Balderich (Baudri) von Bourgueil** (1046–1130) und **Hildebert von Lavardin** (1056–1133). Sie scheinen ihre meisten Werke für die Schule verfaßt zu haben, die weltlichen allemal (s. Kap. 17), aber wohl auch die geistlichen metrischen, die sich nicht für den Chorgesang eignen, so Marbods Mariengebete *Stella maris, quae sola paris sine coniuge prolem* (CSMAe, Nr. 62c), Balderichs Beichtbekenntnis *Cogor ad externas male providus ire tenebras* (ebd., Nr. 63) oder Hildeberts Weihnachtshymnus *Salve, festa dies, toto venerabilis aevo* (ebd., Nr. 64a). Doch warum sollte Marbods Magdalenenhymnus *Omnes immundi, currite* (ebd., Nr. 62b) nicht im Officium divinum des Domstifts von Angers gesungen worden sein? Sehr zweifelhaft erscheint eine solche Verwendung dagegen bei Hildeberts Sündenklage *Cum dies mortis venerit* (ebd., Nr. 64c), auch wenn die verwendete Strophenform von vier durchgereimten Achtsilbern für eine liturgische Hymne ganz üblich ist. Wesentliches zur liturgischen Lyrik beigetragen hat jedenfalls keiner der drei berühmten lat. Dichter.

Anders ihr jüngerer Zeitgenosse **Petrus Abaelardus** (1079–1142), den die Nachwelt freilich weniger als Dichter denn als Philosophen im Gedächtnis behalten hat (s. Kap. 3). Aber auch außerhalb der Wissenschaft hat er große Prominenz durch seine unglückliche Liebe zu Heloise erlangt. Wenn diese Liebe den Philosophen auch nicht erst zum Lyriker machte, so war sie ihm sicher die wichtigste Inspirationsquelle. In dem berühmten, in der Forschung höchst umstrittenen Briefwechsel Abaelards mit Heloise (s. Kap. 2) erwähnen beide Briefpartner die Liebeslieder, die angeblich größte Verbreitung erfuhren. Leider geht aus den Passagen nicht eindeutig hervor, ob es sich dabei nur um lateinische Lieder, sondern auch um volkssprachliche handelt. Überliefert ist jedenfalls nichts davon. Erhalten haben sich dagegen das lat. Hymnenbuch, welches Abaelardus für die Stundengebete in Heloises Frauenkloster geschaffen hat, sowie sechs Klagelieder (*planctus*) mit Stoffen aus dem Alten Testament, Klagen der

Töchter Israels um die Tochter Jephtas, Davids um Saul und Jonathan, Davids um Abner, Jakobs um seine Söhne, des Volkes Israel um Samson, der Jakobstochter Dina um Sichem, den Sohn Hamors. Formal handelt es sich um Sequenzen älterer Bauart mit gewissen strukturellen Freiheiten. P. Dronke hat ihnen hohe Originalität und Gefühls-haltigkeit zugesprochen, die ihn – zusammen mit den Melodien – sogar an Monteverdi erinnern (Dronke 1977, S. 45–47; Dronke 1970, S. 114–149). Wie vieles bei Dronke ist auch das gewiß übertrieben, weckt aber zurecht Interesse. Die Klagehaltung entspricht vermutlich der bedrängten Situation des Autors als Abt des bretonischen Klosters St. Gildas 1131–35. Unwillkürlich verleitet aber den Leser der Klagegesänge die grausame Beendigung des Liebesverhältnisses des Autors dazu, diese mit jenen irgendwie in Verbindung zu bringen. Bei der Samsonklage (AH 48, Nr. 247) würde dies freilich dem Autor kein gutes Zeugnis ausstellen, denn es handelt sich – im zweiten Teil – um eine ebenso kunstvolle wie klerikal-traditionelle Verunglimpfung der Frau als Grundübel der Welt seit Erschaffung Evas. Dronke hat daher versucht, die Klage gegen den Strich zu lesen: Abaelard habe hier Heloises eigene Worte (Ausg. Muckle 1953, S. 79f.) aufgegriffen und durch parodistische Übertreibung ad absurdum geführt (Dronke 1970, S. 135–143). Eindeutige Ironiesignale lassen sich aber in dem Text nicht auffinden. Auch die dafür erforderliche versteckte christliche Sicht auf den jüdischen ‚Heiligen‘ vermag ich nicht zu entdecken. Im Gegenteil, Abaelard „has deliberately discarded typological thinking“ (Dronke 1970, S. 133).

Schon eher der verführten Heloise gerecht würde die Klage Dinas (AH 48, Nr. 244). Im Ersten Buch Moses, Kap. 34, wird erzählt, wie in Kanaan sich Sichem, der Sohn des Landesfürsten Hamor, in Dina, die Tochter des Einwanderers Jakob, verliebt, sie vergewaltigt, dann aber zur Frau begehrt. Ihre Brüder Simeon und Levi verlangen von Sichem und seinem ganzen Stamm die Beschneidung, überfallen dann aber, gegen den Willen Jakobs, am dritten Tag die an den Wunden leidenden Männer und metzeln alle nieder. Der biblische Autor billigt offenbar diese Rache für die Schändung der israelischen Patriarchentochter. Dina hingegen wertet in dem Placatus, obwohl sie sich als entehrt empfindet, den Vergewaltiger nicht als todeswürdig, schon gar nicht seinen ganzen Stamm. Da sie ausgegangen war, um „die (weiblichen) Fremden zu sehen“ (*alienigenas cernere* nach Gn 34,1 *ut videret mulieres regionis illius*), und dabei Sichem ins Auge gefallen war, gibt sie sich eine Teilschuld: *Vae mihi miserae, / Per memet proditae!* („Weh mir Armer, durch mich selbst Verratener!“). Vor allem fordert sie Gerechtigkeit:

3 a. *Coactus me rapere*

Mea raptus specie,

4 a. *Non sic fratres censuistis*

Simeon et Levi,

5 a. *Innocentes coaequastis*

In poena nocenti,

6 a. *Amoris impulsio,*

Culpaе satisfactio

3 b. *Quovis expers veniae*

Non fuisses iudice.

4 b. *In eodem facto nimis*

Crudeles et pii.

5 b. *Quin et patrem perturbastis*

Ob hoc exsecrandi.

6 b. *Quovis sunt iudicio*

Culpaе diminutio.

- | | |
|---|---|
| 3 a. Ergriffen von meiner Schönheit,
(dadurch) gezwungen, mich zu ergreifen, | 3 b. wärest du von jedem möglichen Richter
der Gnade teilhaftig gewesen. |
| 4 a. So urteiltet ihr, (meine) Brüder
Simon und Levi, nicht, | 4 b. bei derselben Tat allzu
grausam und pflichtbewußt. |
| 5 a. Die Unschuldigen stelltet ihr gleich
dem Übeltäter, | 5 b. ja selbst den Vater betrübetet ihr,
fluchwürdig aus diesem Grund. |
| 6 a. Der Antrieb der Liebe,
die Wiedergutmachung der Schuld | 6 b. sind vor jedem Gericht
schuldvermindernd. |

Sie führt die Rechtsfrage auch noch weiter aus. Am Ende ruft sie wehe über den beklagenswerten Jüngling und den Untergang seines Stammes. Aber entgegen Dronkes Meinung (Dronke 1970, S. 114 f.) kommt abgesehen von dem Klagegestus selbst kein inneres, gar liebendes Empfinden der Klagenden zum Vorschein. Doch steht dies nicht wirklich im Gegensatz zu Abaelards sogenanntem Briefwechsel. Die historischen Parallelen zwischen Dina und Sichem auf der einen und Heloise und Abaelard auf der anderen Seite sind ja kaum zu übersehen. Abaelard erlaubt sich jedoch nach dem erzwungenen Ende der Affäre in seinen Briefen keinerlei ‚Rückfall‘ in Liebesgefühle – ganz im Gegensatz zu seiner ehemaligen Geliebten. Formal verdienen dieses und die anderen Klagelieder durchaus Respekt. Versikel von fünf verschiedenen Strukturen werden gebraucht, dazu mannigfache Wort- und Gedankenfiguren, in der zitierten Partie etwa *crudeles et pii, innocentes – nocenti, culpae – culpae*. Auch Abaelards kanonistische Schulung macht sich bemerkbar. Aber die liturgische Gebrauchsmöglichkeit ist ungewiß. Heilsgeschichtliche Bezüge werden fast ängstlich gemieden. Auch Samson erscheint nicht als Heiliger des Herrn, gar als *Figura Christi*, sondern als Opfer weiblicher Heimtücke. Es sind fast profane historische Gedichte.

*Adam von St. Victor: *Salve, mater salvatoris*

Zum Höhepunkt gelangt die liturgische Lyrik erst nach Abaelardus. Dieser Höhepunkt ist vor allem mit dem Namen Adam von St. Victor verbunden, obwohl von seinen ca. 50 Sequenzen nicht alle als sein Werk gesichert werden können. In den *Analecta Hymnica* erscheinen so nur Sequenzen, die Adam zugeschrieben werden. Adam lebte in der ersten Hälfte des 12. Jh., davon die letzten Jahre im Augustiner-Chorherrenstift St. Victor, wo er auch starb. Sein Lehrer war Hugo von St. Victor (s. Kap. 3), dem er aber nicht als Verfasser gelehrter Traktate nachfolgte, sondern mit ebenso gelehrten liturgischen Liedern. K. Langosch hat in die *Lyrische Anthologie* 1968 sieben Sequenzen Adams aufgenommen, Spitzmüller in die CSMAe immerhin sechszehn. P. Klopsch hat nur eines von Adams zahlreichen Marienliedern herausgegriffen (Lateinische Lyrik des Mittelalters 1985, Nr. 63), und zwar die Sequenz für das Fest Mariä Geburt (AH 54, 245), allerdings den Text nach einer besseren Gliederung (nach der Ausgabe von Wellner ²1955) geboten. Danach wird hier zitiert, allerdings mit abweichender Übersetzung:

1. *Salve, mater salvatoris,
Vas electum, vas honoris,
Vas caelestis gratiae,
Ab aeterno vas provisum,
Vas insigne, vas excisum
Manu sapientiae.*

2. *Salve, verbi sacra parens,
Flos de spina, spina carens
Flos, spineti gloria;
Nos spinetum, nos peccati
Spina sumus cruentati,
Sed tu spinae nescia.*

3. *Porta clausa, fons hortarum,
Cella custos unguentorum,
Cella pigmentaria;
Cinnamomi calamum,
Mirram, tus et balsamum
Superas fragrantia.*

4 a. *Salve, decus virginum,
Mediatrix hominum,
Salutis puerpera,
Myrtus temperantiae,
Rosa patientiae,
Nardus odorifera.*

4 b. *Tu convallis humilis,
Terra non arabilis,
Quae fructum parturit;
Flos campi, convallium
Singularare lilium,
Christus ex te prodiit.*

5 a. *Tu caelestis paradisus
Libanusque non incisus,
Vaporans dulcedinem;
Tu candoris et decoris,
Tu dulcoris et odoris
Habes plenitudinem.*

5 b. *Tu thronus es Salomonis,
Cui nullus par in thronis
Arte vel materia;
Ebur candens castitatis,
Aurum fulvum caritatis
Praesignant mysteria.*

6. *Palmam praefers singularem
Nec in terris habes parem
Nec in caeli curia;
Laus humani generis,
Virtutum prae ceteris
Habes privilegia.*

1. Sei begrüßt, Mutter des Erlösers, auserwähltes Gefäß, Gefäß der Ehre, Gefäß himmlischer Gnade, seit Ewigkeit vorgesehene Gefäß, herrliches Gefäß, Gefäß, geschnitten von der Hand der Weisheit.

2. Sei begrüßt, heilige Gebärerin des Wortes, Blüte aus dem Dorn, dornlose Blüte, Ruhm des Dornbuschs. Wir sind der Dornbusch, der Dorn blutigen Frevels, du aber kennst keinen Dorn.

3. Verschlossene Pforte, Brunnen der Gärten, Kammer für die Aufbewahrung von Salbölen, Kammer der Spezereien; Zimtstange, Myrrhe, Weihrauch und Balsam übertriffst du an Wohlgeruch.

4 a. Sei begrüßt, Zierde der Jungfrauen, Mittlerin der Menschen, Gebärerin des Heils, Myrte der Sanftmut, Rose der Geduld, duftverströmende Narde.

4 b. Du Demutstal, vom Pfluge unberührbares Feld, welches (doch) Frucht gebar; Blüte des Feldes, einzigartige Lilie der Täler – Christus ging aus dir hervor.

5 a. Du himmlisches Paradies, ungerodeter Zedernwald, der Süße verströmt. Du hast die Fülle an Glanz und Zier, an Süße und Duft.

5 b. Du bist der Thron Salomons, dem von den Thronen keiner an Kunstfertigkeit oder Material gleichkommt; schneeweißes Elfenbein der Keuschheit, rotes Gold der Gottesliebe weisen auf die Geheimnisse voraus.

6. Das einzigartige Siegeszeichen trägst du voran: Dir gleicht nichts auf Erden und im Hofstaat des Himmels. Preis des Menschengeschlechts, du genießt den Vorrang an Tugenden vor allen anderen.

7 a. *Sol luna lucidior
Et luna sideribus;
Sic Maria dignior
Creaturis omnibus.*

7 b. *Lux eclipsim nesciens
Virginis est castitas,
Ardor indeficiens
Immortalis caritas.*

8. *Salve, mater pietatis
Et totius trinitatis
Nobile triclinium,
Verbi tamen incarnati
Speciale maiestati
Praeparans hospitium.*

9. *Maria, stella maris,
Dignitate singularis,
Super omnes ordinarias
Ordines caelestium,
In supremo sita poli,
Nos commenda tuae proli,
Ne terrores sive doli
Nos supplantent hostium.*

10. *In procinctu constituti
Te tuente simus tuti,
Pervicacis et versuti
Tuae cedat vis virtuti,
Dolus providentiae.
Iesu, verbum summi patris,
Serva servos tuae matris,
Solve reos, salva gratis
Et nos tuae claritatis
Configura gloriae.*

7 a. Die Sonne ist strahlender als der Mond, der Mond als die Sterne; so ist Maria vornehmer als alle Geschöpfe.

7 b. Ein Licht, das keine Verfinsterung kennt, ist die Keuschheit der Jungfrau, eine unerschöpfliche Glut die unsterbliche Gottesliebe.

8. Sei begrüßt, Mutter der Güte und edles Gemach der ganzen Dreifaltigkeit, die du jedoch dem fleischgewordenen Wort eine besondere Unterkunft bereitest.

9. Maria, Meerstern, einzigartig an Würde, vorgeordnet allen himmlischen Ordnungen, sitzend am äußersten Pol, lege uns deinem Sproß ans Herz, damit uns die Schrecknisse und Listen der Feinde nicht herabstürzen.

10. In Waffen gerüstet mögen wir durch deinen Schutz geschützt sein. Des hartnäckigen und geschickten Feindes Kraft möge deiner Tugend weichen, die List der Fürsorge. Jesus, Wort des höchsten Vaters, bewahre die Diener deiner Mutter, erlöse, rette gnadenhalber die Schuldigen und passe unsere Gestalt der Glorie deines Glanzes an.

Die Hymnologie ist eine hochspezialisierte Wissenschaft, die nicht jedermann so einfach in ihr Inneres einläßt. Weiter als in den Vorhof werden wir nicht vordringen, allein schon deshalb, weil wir hier die musikalische Realisierung nicht besprechen können. Die richtige Gliederung ergibt sich aus den Melodien der Versikel. Bei der sogenannten regelmäßigen Sequenz sind dann sogar alle Versikel rhythmisch gleich, musikalisch aber verschieden, wobei Versikel alleinstehend, aber auch gedoppelt auftreten können, entsprechend der ursprünglichen Aufteilung auf zwei Chöre. Unsere Mariensequenz gehört dem Übergangsstil an. Es dominiert die (nach einer späteren Textierung) sogenannte Stabat-mater-Strophe: 8pa, 8pa, 7ppb, 8pc, 8pc, 7ppb. Versikel 1 und 2 sind so gestaltet, haben aber verschiedene Melodien. Dasselbe gilt für Vs. 5 und 8. In Vs. 3 und 6 wird die Stabat-mater-Strophe variiert: 8pa, 8pa, 7ppb, 7ppc, 7ppc, 7ppb, in Vs. 9 und 10 ebenfalls, aber anders, indem im ersten und zweiten Teil des Versikels die zwei Achtsilber auf drei (in 9) bzw. auf vier (in 10) erweitert werden.

Vs. 4 behält die Reimstellung der Stabat-mater-Strophe bei, besteht aber aus 6 steigenden Siebensilbern (7pp). Vs. 7 ist daraus verkürzt: 7ppa, 7ppb, 7ppa, 7ppb. Die Reime sind zweisilbig rein. Nur im Inneren der Verse kann es gelegentliche Störungen der Alternation geben (wie in 4b, 3 u. 4; 5b, 6). Entgegen der Meinung der meisten Latinisten handelt es sich dabei aber wohl nicht um echte Tonbeugung, sondern sie verdankt sich dem im Französischen viel weniger ausgeprägten Wortakzent, der aufs Lateinische übertragen wird. Zum Klangreichtum trägt am meisten der Reim bei. Es ist allerdings im Lateinischen dank der erhaltenen Flexionsendungen viel leichter, Reime zu finden, als im Romanischen oder gar im Germanischen. Aber die Sequenzendichter lassen es dabei natürlich nicht bewenden und benutzen reichlichst Alliteration (*Te tuente simus tuti* etc.), Anapher (*salve, vas, flos* etc.), Polyptoton (*salve – salvatoris, spina – spinetum* etc.), Paronomasie (*luna – lucidior, solve – salva* etc.).

Auf seiten der gedanklichen Füllung ist die Metapher allgegenwärtig, doch meist handelt es sich um traditionelle Sinnbilder aus der Bibelexegese. Formal kann da der metaphorische Ausdruck allein stehen wie am Beginn des 3. Versikels, oder identifizierend danebenstehen wie hier meist seit Anfang des Gedichts oder schließlich in Form der sogenannten Genitivmetapher, z. B. „Rose der Geduld“, auftreten, die auch in Substantiv + Adjektiv transferiert werden kann, z. B. *convallis humilis* „demütiges Tal = Demutstal“. Inhaltlich entsprechen die meisten Sinnbilder dem exegetischen Prinzip der Typologie (wie Adam es selbst etwa in der Ostersequenz *Lux illuxit dominica*, Vs. 6, formuliert): Ein historisches Faktum des Alten Testaments weist als realprophetischer *typus* auf die Erfüllung im *antitypus* des Neuen Testaments, also z. B. Adam auf Christus, voraus (G 250–255). Eine solche ‚typische‘ Gestalt wie die Braut im Hohenlied, die für die Juden das Volk Israel, für die Christen die Kirche, die Seele oder dann Maria bedeutete, nimmt dann sozusagen alle ihre Epitheta, wie *flos campi et lilium convallium* Ct 2,1, mit. Die Mariologie greift neben dem Hohenlied besonders begierig das Lob der göttlichen Weisheit, die ebenfalls mit Maria identifiziert wird, im Buch Jesus Sirach (Ecclesiasticus), Kap. 24, auf. Aber schon der Pentateuch und der Psalter boten Anknüpfungspunkte, etwa den brennenden Dornbusch des Mose (nach Ex 3,2), oder die Bundeslade Gottes (Bild Mariens bei den griechischen Kirchenvätern nach Ps 131,8). Kaum ein hier gebrauchtes Beiwort Mariens (vgl. Salzer 1967) läßt sich nicht auf die Bibel zurückführen. Zur Demonstration seien aus dem ersten Teil des Gedichtes angeführt: *vas electum* etc. vgl. Ex 16,33 (Manna-Gefäß; Manna = Christus), III Rg 7,47 (Gefäße im Tempel Salomons); *flos de spina* etc. vgl. Ct 2,2 *lilium inter spinas*; *porta clausa, fons hortorum* vgl. Ct 4,12 *hortus conclusus fons signatus* (Jungfräulichkeitssymbol); *cella pigmentaria* etc. vgl. Ct 1,3 *cellaria sua* (Vorratsräume des Bräutigams = Christi); zu den Spezereien, Zimt, Myrrhe, Weihrauch, Balsam vgl. Sir 24,20 f. Im weiteren erwähne ich nur noch den Thron Salomons, den (beschrieben in III Rg 10,18–20) die Exegese, am ausführlichsten die 44. Predigt des Petrus Damiani († 1072), mit Maria in Zusammenhang gebracht hatte. Maria wurde sowohl als Verkörperung der göttlichen Weisheit, als auch als Thron Jesu Christi gedeutet. Für die

sonstige mariologische Bibelauslegung seit den Kirchenvätern muß auf Salzer 1967 verwiesen werden. Daraus wird ersichtlich, daß Adam von St. Victor nur Nuancen hinzugefügt hat, sich aber blendend in diesem weiten Feld ausgekannt haben muß. Um diese Lyrik wirklich zu verstehen, bedarf es eines beträchtlichen Wissens. Insofern steht also die liturgische Lyrik zum größten Teil durchaus in der Tradition der klassisch-antiken gelehrten Poesie, ersetzt deren mythologisches Wissen aber konsequent durch biblisches.

Spitzmuller hat in den CSMAe überdies von Adam von St. Victor vier Sequenzen für Ostern, zwei für Pfingsten, drei für Weihnachten, je eine für die Feste Johannes Evangelist, Beschneidung Jesu, Kreuzesauffindung, Trinitatis und Mariä Himmelfahrt ausgewählt. Ob diese Auswahl in jeder Hinsicht glücklich ist, sei dahingestellt. Der Kreuzeshymnus (AH 54, Nr. 120) etwa ist erstaunlich arm an typologischen Bezügen. Das Kreuz wird gefeiert als Altar des Heils, gerötet vom Blut des Lammes, als Leiter der Sünden, worauf Christus alles zu sich leitet, als vierarmiges Zeichen der Weltgehenden. Es bringt Sieg, Freiheit, Heil. Mit diesem Holz hat Mose Wasser aus dem Felsen geschlagen, dieses Holz sammelte die Witwe in Sarepta (I Sm 17,10). Die Sequenz ist kaum eines Meisters wie Adam würdig. Die Echtheit ist in Frage zu stellen.



Herausragende Verfasser von lat. Hymnen und Sequenzen neben und nach Adam von St. Victor sind bis Ende des 13. Jh. Bernhard von Clairvaux (1090/91–1153), Petrus Venerabilis (1092/94–1156), Walter von Châtillon (ca. 1135–1190/1201), Gottfried von Breteuil († 1196), Philipp der Kanzler (1160/85–1236), Arnulf von Leuven († 1250), Thomas von Celano (1190/1200–1250/60), Bonaventura (1221–1274), Thomas von Aquin (1225–1274), Johannes von Hoveden (1225–1270/75), Johannes Peckham (1240–1292) und Jacopone da Todi (1230/36–1306) gewesen.

Völlig aus dem Rahmen fallen die 73 geistlichen Gesänge **Hildegards von Bingen**, Antiphonen, Responsorien, Hymnen und Sequenzen unter dem Titel *Symphonia armonie celestium revelationum* (*Harmonischer Zusammenklang himmlischer Offenbarungen*). Hildegard (1098–1179) war als Visionärin europaweit berühmt (s. Kap. 4). Doch auch ihre Lyrik wurde getreulich aufgezeichnet und z. T. auch nachweislich in der Liturgie verwendet. Eine heute besonders gefeierte Leistung sind die erhaltenen Melodien, die hier nicht gewürdigt werden können. Doch Hildegards Sequenzen will Dronke auch unter die großen literarischen Meisterwerke des Mittelalters einreihen. Wir greifen die von ihm (Dronke 1977, S. 72f.) übersetzte und interpretierte Maximinsequenz (AH 50, Nr. 332) heraus. Von den neun Strophen zitieren wir die vier ersten nach der neuen Ausgabe v. B. Newman in: CC CM 226 (2007), S. 447–449 (Übers. v. F. P. K.):

1 a. *Columba aspexit
per cancellos fenestre,
ubi ante faciem eius
sudando sudavit balsamum
de lucido Maximino.*

1 b. *Calor solis exarsit
et in tenebris resplenduit,
unde gemma surrexit
in edificatione templi
purissimi cordis beneuoli.*

2 a. *Iste, turris excelsa,
de ligno Libani et cipresso facta,
iacincto et sardio ornata est,
urbs precellens artes
aliorum artificum.*

2 b. *Ipse, velox ceruus,
cucurrit ad fontem purissime aque,
fluentis de fortissimo lapide,
qui dulcia aromata irrigauit.*

1 a. Eine Taube sah durch die Gitterstäbe des Fensters, wo vor ihrem Antlitz vom leuchtenden Maximin beim Schwitzen Balsam dampfte.

1 b. Die Hitze der Sonne entbrannte und leuchtete im Finstern wider, wovon der Edelstein sich erhob im Aufbau des Tempels des reinsten wohlwollenden Herzens.

2 a. Dieser, ein aufragender Turm, verfertigt aus dem Holz des Libanon und aus der Zypresse, ist geschmückt mit Hyazinth und Sardonyx, eine Stadt überragend die Künste anderer Künstler.

2 b. Er selbst, ein schneller Hirsch, lief zur Quelle reinsten Wassers, fließend aus dem härtesten Stein, der süße Düfte verströmte.

Dronke schreibt zu der Sequenz: „Diese Sturzflut poetischer Bilder (von denen sich viele letztlich vom Hohelied herleiten) ist nicht unmittelbar auf Maximin selbst bezogen, sondern verleiht dem Verhältnis zwischen der Menschheit, dem Heiligen und Gott lyrischen Ausdruck. Die ersten beiden Halbzeilen beschwören das Göttliche (Taube, Sonne) bei seinem Eintritt in etwas, das die Zelle des Heiligen ist und zugleich ein Paradiesgarten, mit Balsam betaut, – und das Paradies ist das eigene Innere des Heiligen“ (Dronke 1977, S. 72). So geht es weiter, und mit jeder einzelnen Deutung werden die Zweifel des Lesers größer.

Das Problem beginnt bei der Form. Dronke übernimmt von Musikwissenschaftlern die Annahme, die ersten acht ‚Strophen‘ seien Doppelversikel. Ob die nicht unerheblichen Unterschiede im Ablauf der ähnlichen Melodien der entsprechenden Versikel tatsächlich so leicht zu vernachlässigen sind, bleibe dahingestellt. Rhythmisch stimmen die Versikel 1a–1b, 2a–2b jedenfalls nicht überein. Der Herausgeber in den *Analecta Hymnica*, G. Dreves, hat sie alle noch als Prosa gedruckt. Die neueren Ausgaben unterscheiden sich im Detail alle im Zeilenumbruch. Dreves hielt den Text nur für einen Entwurf einer schlechten Lateinerin, der wegen der beigegebenen Notation nie verbessert werden konnte. Ganz anders sieht die Sache aus, wenn man, wie Dronke, Hildegard eine absolut originelle, ja geradezu moderne Freiheit zugesteht, die biblischen Bilder nach Belieben zuzuordnen und zu mischen – ein Fall ohne mittelalterliche Parallelen. Von der zeitgenössischen Produktion aus gesehen, bekommt man eher den Eindruck, als seien hier alttestamentliche Christus- oder Mariensymbole aus Hohenlied, Jesus Sirach, Psalmen und Propheten viel gewaltsamer, als dies sonst geschieht, und völlig ungeordnet auf einen Heiligen umgemünzt worden. Ausgangspunkt ist das Bild vom Bräutigam im Hohenlied 2,9: „Siehe, da steht er vor unserer

Wand, schaut durch die Fenster herein, blickt durch die Gitter. Und mein Geliebter spricht zu mir: Erhebe dich, meine Freundin, meine Taube.“ Das wird ‚gemischt‘ mit den „Tauben an ihren Fenstern (= Taubenschlägen)“ bei Jesaja 60,8. Die „Wand“ (*paries*) findet später in Str. 6 noch Verwendung. Angeschlossen wird in Str. 1 der Balsamduft aus Jesus Sirach 24,20f. Die von Dronke beschworene Bilderflut erinnert deutlich an Hildegards Visionen, die ja auch sehr stark mit biblischem Material arbeiten, aber naturgemäß an keine rational-menschliche Anordnung gebunden sind. Dieses Verfahren hier aber aufschlüsseln zu wollen, wie Dronke es tut, scheint reine Spekulation.

Gottfried von Breteuil: *Planctus ante nescia

Aus dem 12. Jh. ist die Marienklage AH 20, Nr. 199 *Planctus ante nescia* Gottfrieds von Breteuil berühmt geworden und im 13. Jh. auch in einige Passionsspiele übernommen worden (s. Kap. 19). Der Autor, der auch einiges in Prosa hinterlassen hat, lebte und schrieb als Subprior im Stift St. Victor. Er starb 1196. Die Marienklage ist eine Sequenz des Übergangsstils. Je zwei Versikel derselben Form antworten einander; der Abschlußversikel steht allein. Der Reim ist aber zweisilbig rein. Im scharfen Gegensatz zu der feiernden Haltung der zitierten Mariensequenz Adams von St. Victor wird diese Marienklage aus der Perspektive der tief von Tod und Leiden ihres Sohnes betroffenen Mutter vorgetragen, und die betende Mönchsgemeinde ist aufgerufen, sich in diese Rolle hineinzudenken:

1 a. *Planctus ante nescia*

Planctu lassor anxia,

Crucior dolore,

1 b. *Orbat orbem radio,*

Me Iudaea filio,

Gaudio, dulcore.

2 a. *Fili, dulcor unice,*

Singulare gaudium,

Matrem flentem respice

Conferens solacium.

2 b. *Pectus, mentem, lumina*

Torquent tua vulnera;

Quae mater, quae femina

Tam felix, tam misera!

3 a. *Flos florum,*

Dux morum,

Veniae vena.

Quam gravis

In clavis

Est tibi poena!

1 a. Zuvor der Klage unkundig, werde ich von Klage bekümmert und ermattet, von Schmerz gequält,

1 b. raubt Judäa dem Erdkreis das Licht, mir den Sohn, die Freude, die Süße.

2 a. Mein Sohn, meine einzige Süße, einzige Freude, sieh auf deine weinende Mutter und bringe ihr Trost.

2 b. Deine Wunden martern (mir) Herz, Geist und Augen. Welche Mutter, welche Frau so glücklich, so armselig!

3 a. Blüte der Blüten, Sittenführer, Quellader der Gnade, wie schwer ist deine Qual an den Nägeln!

3 b. *Proh dolor,*

Hinc color

Effugit oris.

Hinc ruit,

Hinc fluit

Unda cruoris.

4 a. *O quam sero deditus,*

Quam cito me deseris!

O quam digne genitus,

Quam abiecte moreris!

4 b. *O quis amor corporis*

Tibi fecit spolia!

O quam dulcis pignoris

Quam amara praemia!

5 a. *O pia gratia*

Sic morientis!

O zelus, o scelus

Invidae gentis!

5 b. *O fera dextera*

Crucifigentis!

O lenis in poenis

Mens patientis!

6 a. *O verum eloquium*

Iusti Simeonis!

Quem promisit, gladium

Sentio doloris.

6 b. *Gemitus, suspiria*

Lacrimaeque foris,

Vulneris indicia

Sunt interioris.

7 a. *Parcito proli,*

Mors, mihi noli,

Tunc mihi soli

Sola mederis.

7 b. *Morte, beate,*

Separer a te,

Dummodo, nate,

Non crucieris.

8 a. *Quod crimen, quae scelera*

Gens commisit effera!

Vincla, virgas, vulnera,

Sputa, spinas, cetera

Sine culpa patitur.

8 b. *Nato, quaeso, parcite,*

Matrem crucifigite

Aut in crucis stipite

Nos simul affligite,

Male solus moritur.

3 b. O weh, durch die Qual weicht die Farbe von den Wangen, davon stürzt, davon fließt die Welle des Blutes.

4 a. O wie spät geschenkt, wie rasch verläßt du mich! O wie würdig gezeugt, wie abscheulich stirbst du!

4 b. O welche Liebe machte dir das Gewand des Körpers! O welche bittere Einlösung welch süßen Pfandes!

5 a. O milde Gnade des so Sterbenden! O Eifer, o Frevel des neidischen Volkes!

5 b. O grausame Rechte des Kreuzigenden! O sanfter Mut des unter den Martern Leidenden!

6 a. O wahres Wort des gerechten Simeon! Ich spüre das Schmerzensschwert, das er voraussagte.

6 b. Stöhnen, Seufzer, Tränen sind die äußeren Zeichen innerer Verwundung.

7 a. Verschone das Kind, Tod, sei mit mir unbarmherzig; dann heilst du allein mich allein.

7 b. Möge ich von dir, Seliger, durch den Tod getrennt werden, wenn nur du, mein Sohn, nicht gekreuzigt wirst.

8 a. Welchen Frevel, welche Verbrechen hat das verrohte Volk begangen! Bande, Ruten, Wunden, Spucken, Dornen und das Übrige erleidet er schuldlos.

8 b. Verschont den Sohn, ich bitte euch, kreuzigt die Mutter oder heftet uns zugleich an den Pfahl; übel stirbt er allein.

9 a. *Reddite maestissimae*

Corpus vel exanime,

Ut sic minoratus

Crescat cruciatus

Osculis, amplexibus.

9 b. *Utinam sic doleam,*

Ut dolore peream,

Nam plus est dolori

Sine morte mori,

Quam perire citius.

10 a. *Quid stupes, gens misera,*

Terram se movere.

Obscurari sidera,

Languidos lugere?

10 b. *Solem privas lumine,*

Quomodo lucret?

Aegrum medicamine

Unde convaleret?

11 a. *Homicidam liberas,*

Iesum das supplicio;

Male pacem toleras,

Venet seditio.

11 b. *Famis, caedis, pestium*

Scies docta pondere

Iesum tibi mortuum

Barrabamque vivere.

12 a. *Gens caeca, gens flebilis,*

Age poenitentiam,

Dum tibi flexibilis

Iesus est ad veniam.

12 b. *Quos fecisti, fontium*

Prosint tibi flumina.

Sitim sedant omnium,

Cuncta lavant crimina.

13 a. *Flete, Sion filiae,*

Tantae gratae gratiae.

Muneris angustiae

Sibi sunt deliciae

Pro vestris offensis.

13 b. *In amplexu ruite,*

Dum pendet in stipite,

Mutuis amplexibus

Parat se amantibus

Manibus extensis.

14. *In hoc solo gaudeo,*

Quod pro vobis doleo,

Vicem, quaeso, reddite,

Matris damnum plangite.

9 a. Gebt der Betrübtesten wenigstens den leblosen Körper heraus, damit die so verringerte Qual wachse durch Küsse und Umarmungen!

9 b. Könnte ich doch so leiden, daß ich vor Leid vergehe, denn mehr Leid verursacht es, ohne Tod zu sterben als rasch zu vergehen.

10 a. Was staunst du, armseliges Volk, wenn die Erde bebt, die Sterne sich verdunkeln, die Siechen trauern?

10 b. Du nimmst der Sonne das Licht – wie könnte es leuchten? Was durch das Heilmittel erkrankte – wie könnte es wieder gesund werden?

11 a. Du läßt den Mörder frei, Jesus überlieferst Du der Strafe. Schlecht hältst du Frieden, so wird der Aufstand kommen.

11 b. Belehrt durch die Bedrängnis des Hungers, des Mordes und der Seuchen, weißt du, daß Jesus für dich gestorben ist und Barrabas lebt.

12 a. Blindes Volk, bejammenswertes Volk, tue Buße, solange Jesus noch geneigt ist, dich zu begnadigen.

12 b. Helfen mögen dir die Flüsse der Quellen, welche du bereitet hast. Den Durst aller stillen sie, waschen alle Vergehen ab.

13 a. Weinet, Töchter Zions, in Dankbarkeit für solche Gnade! Die Nöte seines Opfers für eure Beleidigungen sind für ihn köstlich.

13 b. Stürzet in seine Arme, solange er am Pfahl hängt. Er bereitet sich für die Liebenden mit ausgebreiteten Händen zu gegenseitigen Umarmungen.

14. Meine einzige Freude ist es, für euch zu leiden. Erwidert dies, bitte ich euch: Beklagt den Verlust der Mutter.

Dies ist weder die erste noch die letzte lyrische Marienklage des Mittelalters, aber vielleicht die erfolgreichste, ein Edelstein, auch wenn er nicht an allen Ecken gleich elegant poliert ist. Von den dreizehn Halbversikeln sind naturgemäß je zwei gleich gebaut, bisweilen haben sie am Schluß auch den gleichen Reim wie Vs. 1a–b: 7ppa, 7ppa, 6pb/7ppc, 7ppc, 6pb. Dasselbe ist in Vs. 7, 8, 9 und 13 der Fall, wobei allerdings dieser Kornreim in Vs. 9 unrein ausfällt. Im übrigen haben Vs. 2–13 (a = b mit verschiedenen Reimen) folgende Form: (2) 7ppa, 7ppb, 7ppa, 7ppb; (3) 3pa, 3pa, 5pb, 3pc, 3pc, 5pa; (4) wie (2); (5) 6pp + 5pa, 6pp + 5pa; (6) 7ppa, 6pb, 7ppa, 6pb; (7) 5pa, 5pa, 5pa, 5b; (8) 7ppa, 7ppa, 7ppb, 7ppb, 7ppc; (9) 7ppa, 7ppa, 6pb, 6pb, 7ppc; (10) 7ppa, 6pb, 7ppa, 6pb; (11) wie (2); (12) wie (2); (13) 7ppa, 7ppa, 7ppa, 7ppa, 6pb. In unregelmäßigen Abständen erfolgen Versikelresponionen: Vs. 2 = 4 = 11 = 12. Diese dominierende Form (7ppa, 7ppa, 7ppb, 7ppb) wiederholt sich schließlich nochmals in dem alleinstehenden Schlußversikel 14.

Der kunstvollen rhythmischen Gestaltung entsprechen die klanglichen Responionen der Worte und Wortformen: *Planctus – planctu, orbat – orbem, dulcore – dulcor, gaudio – gaudium, veniae – vena, zelus – scelus, vincla – virgas – vulnera, morte – mori – mors* etc. Am bewundernswertesten sind jedoch Wechsel und Ablauf der Redegesten der Schilderung, der Klage, des Anrufs, der Erinnerung mit wechselnden Adressaten: dem eigenen Ich, dem Sohn, dem Tod, dem Volk. Zu Beginn dominiert der Eindruck der Marter Jesu, des Verlustes, der Trauer der Mutter. Licht wird zu Dunkelheit, Glück zu Elend. Göttliche Liebe hat die Menschwerdung möglich gemacht, göttliche Gnade die Opferung. Selbst auf die scholastische Heilstheologie, den menschengewordenen Gottessohn als Pfand für die menschliche Schuld, wird angespielt, doch nur im Vorübergehen. Im Mittelpunkt stehen die Forderung der Mutter an den Tod, anstelle des Sohnes zu sterben, und die Anklage der Mörder Jesu. Nur die Voraussage des mütterlichen Schmerzes durch Simeon findet Erwähnung (Lc 2,35), aber kein einziger Vorweis aus dem Alten Testament, bis auf die dort so oft aufgerufenen Töchter Zions, die – so ist aus der Kenntnis der Bibel zu ergänzen – nun Anlaß haben, so zu weinen wie einst in der babylonischen Gefangenschaft (vgl. Ps 136,1 u. ö.). Doch der zeitliche Aspekt wird sogleich suspendiert. Wie noch in den großen musikalischen Passionen des 17. Jh. fließen die Menschen, die Barrabas freigelassen und Jesus dem Tod überantwortet haben, und die Sünder aller Zeiten ineinander. Maria ruft die Juden ihrer Zeit, die sie für den Tod ihres Sohnes verantwortlich macht, zur Buße auf. Aber diese Juden sind zugleich die Chorsänger der lat. Sequenz des 12. Jh., die ihre Klage mit der ihren vereinigen sollen. Dadurch erhält die Klage erst ihren Sinn (vgl. Vs. 14). Wenn die Büßenden in Liebe zum leidenden Christus in dessen ausgebreitete Arme stürzen, werden „die Flüsse der Quellen“, welche sie mit ihren Tränen bereitet haben (vgl. 12b), alle Sünden abwaschen.



Mit dieser Marienklage kann es eine auch heute noch berühmte, inhaltlich nah verwandte Sequenz nicht ganz aufnehmen: **AH 54, Nr. 201 *Stabat mater dolorosa***, zugeschrieben den Franziskanern Bonaventura oder Jacopone da Todi. Einigermaßen sicher ist nur eine franziskanische Verfasserschaft im 13. Jh. Es handelt sich um eine regelmäßige Sequenz mit zehn Stabat-mater-Strophen (8pa, 8pa, 7ppb, 8pc, 8pc, 7ppb), die beträchtlich einfacher gestrickt ist als Gottfrieds Planctus, sich aber gerade in ihrer Schlichtheit und Innigkeit offenbar leicht und bleibend ins Gedächtnis eingepägt hat. (Diese Strophenform wurde hinfort nach dieser Sequenz benannt.) Die Sequenz verlangt vom Betenden und Singenden nicht die unmittelbare Einfühlung in die leidende Gottesmutter, sondern fordert erst auf mitzutruauern (*contristari*). Zu Anfang wird die Situation aus dem Johannesevangelium 19,25–27 imaginiert, wo Maria und Johannes unter dem Kreuz Jesu stehen. Johannes (und die anderen beiden Marien) werden allerdings ausgeblendet:

1. *Stabat mater dolorosa
Iuxta crucem lacrimosa,
Dum pendebat filius;
Cuius animam gementem,
Contristantem et dolentem
Pertransivit gladius.*

1. Es stand die Mutter voll Schmerz und Tränen
am Kreuz, an dem ihr Sohn hing. Ihre seufzende,
mitleidende und schmerzreiche Seele durch-
stach ein Schwert.

Die *mater dolorosa* ist ein sprachliches Kennzeichen der Marienfrömmigkeit geworden, wohl nicht zufällig mit einem spätlateinischen, vorromanischen Adjektiv. Hinzu tritt wiederum eine Anspielung auf Simeons Voraussage (Lc 2,35). Nach einer zweiten Strophe der Schmerzbeschreibung folgt die rhetorische Frage, welcher Mensch angesichts dieses Schmerzes unbeeindruckt bleiben könnte und nicht mittrauern würde. Ab der fünften Strophe wendet sich das betende Ich direkt an die Gottesmutter und erfleht die Fähigkeit zum wahren Mitleiden:

5. *Eia, mater, fons amoris,
Me sentire vim doloris
Fac, ut tecum lugeam;
Fac, ut ardeat cor meum
In amando Christum Deum
Ut sibi complaceam.*

5. Wohlan denn, Mutter, Quell der Liebe, mache,
daß ich die Kraft des Schmerzes spüre, um mit dir
zu trauern; mache, daß mein Herz in Liebe zum
göttlichen Christus brenne, um ihm zu gefallen.

Besonders eindrucksvoll dann die Bitte, dem Betenden die Wundmale des Gekreuzigten tief ins Herz einzuprägen, sie ihm vor Augen zu halten, sie zu seinen eigenen Wunden, ja ihn „von diesem Kreuz trunken“ (*Cruce hac inebriari*) zu machen. Intensiviert wird dies durch die ständige Wiederholung des Aufforderungsgestus mit dem Imperativ *fac!* Wenn der Betende zu diesem Mitleiden befähigt worden ist, darf er erwarten, mit Marias und Christi Hilfe vor der ewigen Verdammnis bewahrt und ins himmlische Paradies geführt zu werden. Gottfrieds Planctus mündet am Ende in den Aufruf, mit Maria zu klagen. Hier setzt das *Stabat mater* gleichsam erst an und führt schließlich zur Bitte des Klagenden um das eigene Seelenheil.

Das Tridentiner Konzil (1545–63) hat von mehr als 4500 nur vier Sequenzen in der katholischen Meßfeier des Kirchenjahres zugelassen: *Victimae paschali laudes* (von Wipo von Burgund, 11. Jh.) am Ostersonntag, *Veni sancte spiritus* (von Stephan Langton um 1200) am Pfingstsonntag, *Lauda Sion* (von Thomas von Aquin) am Fronleichnamfest und *Dies irae* zu Allerseelen bzw. in der Totenmesse für einzelne Verstorbene. 1727 fand das *Stabat mater* Platz in der Messe am Fest der Sieben Schmerzen Mariä. (Seit dem Zweiten Vatikanischen Konzil gibt es gar keine obligatorischen Sequenzen mehr.) Bis heute am meisten Beachtung findet davon das *Dies irae* (AH 54, Nr. 178). Der Text wird seit dem späten 14. Jh. Thomas von Celano (ca. 1200– ca. 1260), einem der zwölf Begleiter des Franz von Assisi, ohne Gewähr zugeschrieben, ist aber in Teilen gewiß älter. Die Überlieferung schwankt, insbesondere die des Schlusses. Die Herausgeber in den *Analecta Hymnica* 54, C. Blume und H. M. Bannister, erklären die Sequenz als Tropus (s. o.) zum Responsorium nach der letzten Lektion in der 3. Nokturn des Totenoffiziums. Dort erscheinen als Versus auch bereits die Worte aus der Warnung des Propheten Zephanja/Sophonias (So 1,15) vor dem Tage Jahwes, der Juda wegen seines Götzendienstes bestrafen wird. Denn diese Worte wurden seit langem von den Christen auf den Tag des Jüngsten Gerichtes bezogen, wie er in Matthäus 24–25 und in der Offenbarung des Johannes beschrieben wird. Schon der Prophet sagt Not, Verwüstung, Finsternis, Unwetter, Trompetengeschmetter und Krieg voraus. Die Weissagung beginnt mit den Worten *Dies irae, dies illa* „der Tag des Zornes (ist) jener Tag“, die den Rhythmus der Sequenz vorgeben. Der fallende Achtsilber (8p) wird dreimal wiederholt und durch einen Reim gebunden. 16 Halbstrophen mit neuen Reimen folgen. Str. 17 stand ursprünglich als Schlußstrophe allein. Später traten neue hinzu.

Blume und Bannister sprechen von einem „herrlich tropierten Text“ (S. 274). Doch sind die verwendeten Mittel recht einfach. Die Reime werden nicht selten allein durch gleiche Flexionsendungen erzielt. Klangspiele wie in Str. 8 sind sehr selten: *Rex tremendae maiestatis, / Qui salvandos salvas gratis, / salva me, fons pietatis* „König von schrecklicher Majestät, der du aus reiner Gnade die zur Rettung Bestimmten rettest, rette mich, Quell der Güte.“ Unsere Sequenz beschreibt nach dem Neuen Testament das Kommen des Richters, das Erschallen der Trompete, die allgemeine Auferstehung, die Vorlage des Buches, worin alle Taten der Menschen aufgezeichnet sind. Der Betende verlegt sich, zitternd vor dem Höllenfeuer, aufs Flehen, erinnert Christus an Inkarnation, Passion und Akte der Vergebung, erbittet einen Platz unter den Schafen zur Rechten des Thrones (Mt 25,33) und schließt in Str. 17: *Oro supplex et acclinis, / Cor contritum quasi cinis, Gere curam mei fnis!* „Ich bete flehend und gebeugt, das Herz zerrieben wie Asche: nimm dich meines Endes an!“ Besondere theologische Gelehrsamkeit wird nicht aufgeboten. Die Vorhersage des Jüngsten Gerichts durch die heidnische Sibylle von Erythräa (Str. 1) war seit Augustinus allgemeines Wissensgut der Kirche. Angst, Bußfertigkeit und Hoffnung kommen aber recht intensiv zum Ausdruck, so daß es sich schon verstehen läßt, warum gerade diese

Sequenz neuzeitliche Komponisten zu so schönen Vertonungen angeregt hat. Nicht auszudenken, welche noch alle nach anderen Texten hätten entstehen können, wenn die Gegenreformation nicht einen solchen Kahlschlag unter der geistlichen Lyrik angerichtet hätte!

Die Sequenz *Dies irae* ist zwar höchstwahrscheinlich liturgischen Ursprungs, bleibt aber nicht beim üblichen Wir-Gestus der singenden Gemeinschaft, sondern läßt für diese ein Ich sprechen. Man konnte daher darin auch ein paraliturgisches Lied sehen, vergleichbar dem *Stabat mater*. Neben den Marienandachten sind es besonders die Passionsandachten, die zahlreiche sogenannten *cantiones* hervorgebracht haben. Diese sind zwar aus dem kirchlichen Chorgesang entwickelt, beschreiten aber oft Wege freierer kreativer Entfaltung in Form und Inhalt, der sogar den geistlichen Bereich überschreiten kann. An der Grenze angesiedelt ist die verbreitete Kirchenkritik in Versen. Auf diesem Gebiet haben sich besonders Walter von Châtillon, Petrus von Blois und **Philipp der Kanzler** hervorgetan. Wir wollen das eine oder andere ihrer besten satirischen Werke in Kap. 18 behandeln. Eine der kleinen geistlichen *Cantiones* Philipps († 1236), der seit 1218 Kanzler der Pariser Universität war, verdient aber doch auch Erwähnung: AH 21, Nr. 64 *Vineam meam plantavi*. Die sechs Strophen (8pa, 8pa, 7ppa, 6pa, 7pp + 6pa) gehen aus vom Gespräch des Propheten Jesaja mit dem rächenden Gott Israels (Is 63,1–6), das von den Kirchenvätern als Vorausdeutung auf die Leiden Christi verstanden wurde. Der Prophet fragt, wer derjenige sei, der da von Edom mit gefärbten Kleidern aus Bozra komme, und warum diese Kleider rot seien wie die eines Mannes, der die Kelter getreten habe. Jahwe antwortet, er allein habe die Kelter getreten, denn niemand sei ihm zur Seite gestanden, und so habe er in seinem Zorn alle Völker zertreten und sein Gewand mit Blut besudelt. Das hat man in der Exegese mit etlichen anderen Stellen der Bibel verbunden, wo von Trauben, Wein, Weinbergen und Keltern die Rede ist. Daraus formt Philipp die erste Strophe:

1. *Vineam meam plantavi,
Torcular solus calcavi,
Vinea non reddidit
Fructum, quem speravi,
Indumentum sanguine
Meum inquinavi.*

1. Meinen Weinberg habe ich gepflanzt, die Kelter trat ich allein. Der Weinberg trug keine Frucht, auf welche ich hoffte. Mein Gewand habe ich mit Blut besudelt.

Zeile 2 und die Zeilen 5–6 stammen fast wörtlich aus der Jesaja-Stelle. Sie werden alle drei an derselben Stelle jeder Strophe wiederholt und mit den Leidensstationen Jesu verbunden. Gott sagt, er habe seine Geschöpfe geliebt und sie daher (nach dem Sündenfall) neu geschaffen, ihre Sünden getragen und mit seinem Blut abgewaschen, den Essig getrunken und der Welt den Becher des Lebens bereitet, die Geißelhiebe erduldet und das Kreuz getragen, die Hölle ausgeraubt und den Teufel verbannt. Alttestamentliches und neutestamentliches Geschehen werden eng ineinander verschlungen und so quasi identisch, z. B. in Strophe 4:

4. *Acetum ego potavi,
Torcular solus calcavi,
Ego vitae poculum
Mundo praeparavi,
Indumentum sanguine
Meum inquinavi.*

4. Den Essig habe ich getrunken, die Kelter trat ich allein. Ich habe der Welt den Becher des Lebens bereitet. Mein Gewand habe ich mit Blut besudelt.

Christus in der mystischen Kelter ist seit dem 12. Jh. als ikonographisches Motiv der bildenden Kunst, z. B. im *Hortus deliciarum*, belegt. In der liturgischen Dichtung ist es verbreitet. Auch Abaelard erwähnt es schon gelegentlich. Originell bei Philipp dem Kanzler ist nur die selbstverständliche metaphorische Verwendung für das blutige Leiden. Auch in anderen Cantiones tritt Philipps Originalität immer wieder zutage (so etwa in einem Dialog der Gottesmutter mit dem Kreuz Christi).

Philipp der Kanzler steht noch ganz in der Tradition der feierlichen, typologisch-spirituellen Frömmigkeit Adams von St. Victor und der Augustiner-Chorherren. Ihr war aber längst die mystische Richtung zur Seite getreten, welche gegen Mitte des 13. Jh. in die spätmittelalterliche realistische Richtung einer Religion ‚zum Anfassen‘ einzumünden begann. Insbesondere die Passionsfrömmigkeit zielt auf die konkrete Körperlichkeit. Der Schmerzensmann wird die Leitfigur. Die Martern und Wunden treten plastisch hervor und werden leibhaftig nachgeahmt und ergriffen. Eine grenzenlose Wundergläubigkeit kommt fast selbstverständlich hinzu. Von den literarischen Auswirkungen seien hier nur die fünf Cantiones Arnulfs von Leuven auf die Glieder des leidenden Herrn erwähnt. **Arnulf von Leuven** († 1250) war Zisterzienser und 1240–48 Abt des Klosters Villers in Brabant. Die Lieder richten sich an die Füße, die Knie, die Hände, die Seite und das Antlitz des Heilands (Ausg.: Ein Jahrtausend lateinischer Hymnendichtung, hg. v. G. M. Dreves u. C. Blume, Bd. I, 1909, S. 323–328). Sie beginnen jeweils mit einer Grußformel wie die Mariengrüße und enden mit einer innigen Bitte um Gewährung des ewigen Heils des Mitleidenden. An vierter Stelle steht das Gebet an die Seitenwunde. Sie stand seit jeher im Zentrum der Verehrung als Pforte des Lebens, woraus die Sakramente fließen (Augustinus), als wasserspendender geöffneter Fels (Ambrosius nach Ex 17,6), als Lebensquell für Abwaschung des ganzen Erdkreises (Leo der Große) etc. Nichts davon bei Arnulf. Statt dessen rückt der Betende dem Gekreuzigten buchstäblich auf den Leib (Str. 4):

4. *Ore meo te attingo,
In te meum cor intingo,
Te ardentem ad me stringo
Et areni corde lingo,
Me totum in te traice.
Quam dulcis sapor iste!
Qui te gustat, Iesu Christe,
Tuo victus a dulcore
Mori posset prae amore
Te unum amans unice.*

4. Mit meinem Mund berühre ich dich, in dich tauche ich mein Herz, dich drücke ich inbrünstig an mich und lecke dich mit durstigem Herzen. In dich stecke mich ganz hindurch. Welch ein süßer Geschmack! Wer dich kostet, Jesus Christus, könnte, besiegt von deiner Süße, aus Liebe sterben, nur dich einzig und allein liebend.

Auch wenn von geistiger Liebe und dürstendem Herzen die Rede ist, ist es doch eine durchaus physische *caritas*, mit welcher der mitleidende Büsser den Gekreuzigten umfaßt und seine Wunden küßt – so wie der andächtige Gläubige das Kruzifix.

Diese Lieder waren äußerst beliebt. Sie wurden lange fälschlich Bernhard von Clairvaux (s. Kap. 4) zugeschrieben, umgedichtet und nachgeahmt. Den ursprünglichen Anfang des fünften Liedes hat man folgendermaßen umgestaltet:

1. *Salve, caput cruentatum,
Totum spinis coronatum,
Conquassatum, vulneratum,
Arundine verberatum
Facie sputis illita.*

1. Sei begrüßt, blutbeflecktes Haupt, ganz bekrönt
mit Dornen, geprügelt, verwundet, mit dem
Rohrstock geschlagen, nachdem das Antlitz mit
Speichel beschmiert worden war.

Daraus hat im 17. Jh. Paul Gerhardt in seinem berühmten Kirchenlied *O Haupt voll Blut und Wunden, / voll Schmerz und voller Hohn, / o Haupt zum Spott gebunden / mit einer Dornenkron* gemacht. Arnulfs Lieder stellen uns als Extremfall die Problematik der ästhetischen Bewertung religiöser Lyrik besonders deutlich vor Augen. Diese hat zuerst einmal als Gebrauchsliteratur religiöse Bedürfnisse zu befriedigen. Ästhetische Ansprüche stellen sich erst in zweiter Linie, es sei denn, sie wird zur höheren Ehre Gottes wie die gotischen Dome geschaffen.



Aus den oben genannten Gründen verfolgen wir hier das langsame Eindringen der Volkssprache in die Randbereiche der lat. Liturgie nicht. Aufgrund der allgemeinen sprachlichen Entwicklung geht dabei die Germania der Romania voran (G 170–198). Im Altenglischen setzt die religiöse Lyrik (ganz auf einheimischer formaler Grundlage) mit Caedmons *Schöpfungshymnus* um 670 ein, im Althochdeutschen um 814 mit dem *Wessobrunner Schöpfungshymnus*. Im Romanischen gibt es zwar den singulären Fall der (vor-)altfranzösischen *Eulalia-Sequenz*, welche um 880 im Kloster Valenciennes in eine lat. Hs. eingetragen wurde (14 assonierende zweizeilige Strophen nach dem spätantiken *Canticum Eulaliae* des Prudentius). Doch folgen die nächsten Texte, eine *Passion Christi* und eine *Vie de saint Leger* erst am Ende des 10. Jh., und das *Alexiuslied* gegen 1050. Die germanische lyrische Poesie des 9./10. Jh. ist demgegenüber schon reichhaltiger.

In der von uns behandelten Epoche beginnt geistliche Lyrik, die diesen Namen verdient, zuerst im Deutschen – das Englische ist nach der normannischen Eroberung Englands 1066 in den Untergrund gedrängt worden – mit dem *Melker Marienlied* (vgl. Knapp LG I, 1994, S. 134–137). Dieses dürfte vom zweiten, bis 1133 tätigen Schreiber der *Annales Mellicenses* auf der ersten Seite des Codex 391 des Benediktinerklosters Melk in Niederösterreich (ohne Neumen) eingetragen worden sein (Ausg. u. Übers. v. W. Haug in: Frühe deutsche Literatur 1991, S. 858–864). Es umfaßt 14 Strophen aus sechs paarweise gereimten, meist viertaktigen Versen und einem Refrain *Sancta Maria*.

Einen solchen kennen wir aus lat. Mariensequenzen, z. B. AH 54, Nr. 223 *Ave plena gratiae*. Regelmäßige Sequenzen sind jedoch zu dieser Zeit in Österreich gänzlich unbekannt. Vorbild kann also nur ein strophischer Hymnus gewesen sein, wenn man das Lied nicht überhaupt von den lat. Gattungen absondern wollte. Dafür spräche zwar der ‚typisch deutsche‘ Paarreim, der jedoch zugleich von der Lyrik überhaupt wegführen würde. Am wahrscheinlichsten dünkt doch eine Nachahmung eines lat. Marienhymnus mit den volkssprachlichen Mitteln der Zeit, zu denen auch unreine Reime gehören. Erst die Hälfte der Reime ist hier rein. Ein lat. Vorbild ist aber bisher nicht gefunden worden, während die reichen theologischen Inhalte alle aus der lat. Exegese zur Perikope Lukas 1,26–28, die am Fest Mariä Verkündigung gelesen wurde, stammen. Es gibt im *Melker Marienlied* auch mehr narrative und explikative Elemente als in der lat. Hymnik. Oft werden die neutestamentlichen Antitypen gleich den alttestamentlichen Typen gegenübergestellt, so als erstes die jungfräuliche Geburt Marias dem Aaronsstab aus Nm 17,6–9, dem brennenden Dornbusch aus Ex 3,2 und Gideons Vlies aus Jdc 6,36–40 (Str. 1–3). In Strophe 4 folgen aus der Mariologie bekannte Beiworte der Gottesmutter: Meerstern (Namensetymologie bei Hieronymus), Morgenrot, Blume auf dem Brachland, Lilie unter Dornen (Hohelied 6,9; 2,1 f.). Str. 5 setzt Maria mit der Angelschnur aus Hiob 40,20 f. gleich, Str. 6 mit dem Zweig aus der Wurzel Jesse nach Jesaja 11,1. Die beiden mittleren Strophen 7–8 lauten (Text u. Übers. Nach der o. a. Ausg.):

7. *Do gehit ime so werde
der himel zuo der erde,
da der esil unde daz rint
wolle irchanten daz vrone chint:
do was din wambe
ein chrippe deme lambe,
Sancta Maria.*

8. *Do gebaere du daz gotes chint,
der unsih alle irloste sint
mit sinem heiligen bluote
von der ewigen noete;
des schol er immer gelobet sin;
vile wole geniezze wir din,
Sancta Maria.*

7. Da vermählte sich vor ihm, dem Edlen, der Himmel mit der Erde. Als der Esel und das Rind das Gotteskind erkannten, da war dein Schoß die Krippe des Lammes, *Sancta Maria*.

8. Da gebarst du den Gottessohn, der uns dann alle erlöste mit seinem heiligen Blut von der ewigen Qual; dafür sei ihm immer Lob; sehr viel verdanken wir dir, *Sancta Maria*.

Str. 7 eröffnet ein fast wörtliches Zitat aus der Verkündigungsszene im *Leben Jesu* der Melker Inkluse Frau Ava († 1127). Es wird geschickt verbunden mit drei weiteren Bildern, die ihrerseits ineinander verwoben sind: Esel und Rind, die ihren Herrn erkennen (Is 1,3), an der Krippe (im Stall zu Bethlehem), welche der Autor (offenbar selbständig) zur Metapher für den Leib Marias macht und wo er statt des Kindes das Osterlamm, den Typus Christi, hineinlegt. Auf das dichte Bildgewebe in 7 folgt in 8 eine bildlose Nennung und Preisung der durch die Inkarnation möglich gewordenen Erlösung mit der Passion Christi. Str. 9–11 reihen wiederum wie an einer Perlschnur schmückende Mariennamen aneinander: die verschlossene Pforte (Ez 44,2),

Honigwabe, Gewürze, Taube ohne Galle, versiegelte Quelle, den verschlossenen Garten (Ct 4,10f.; 1,9; 4,12), schließlich Zimt, Balsam, Myrrhe, Zeder im Libanon, Rose in Jericho (Sir 24,20; 24,17f.). Str. 11 mündet in die Typologie Eva-Maria, die in 12 näher ausgeführt wird. Str. 13 gemahnt noch einmal die jungfräuliche Gebälerin an ihren Adel, vergleicht sie mit der Sonne (Ct 6,9) und rühmt sie schließlich mit jenen lat. Worten, welche die Vulgata für Judith, die Retterin des Volkes Israel, gebraucht (Idt 15,10): *Hierusalem gloria, Israhel leticia* „Jerusalems Ruhm, Israels Freude“. In der letzten, der 14. Strophe mündet die feierliche Anrufung der Himmelskönigin in die Bitte der Betenden um Fürsprache beim Jüngsten Gericht:

14. *Chuniginne des himeles,
porte des paradyses,
du erweltez gotes hus,
sacrarium sancti spiritus,
du wis uns allen wegunte
ze jungiste an dem ende,
Sancta Maria.*

14. Königin des Himmels, Pforte des Paradieses,
du auserwählter Tempel Gottes, *sacrarium sancti
spiritus*, steh uns allen bei zuletzt bei unserm Tod,
Sancta Maria.

Maria als *sacrarium sancti spiritus*, „Schrein/Tempel des Hl. Geistes“ begegnet seit dem Kirchenvater Ambrosius. Als Himmelspforte und Gotteshaus bezeichnet Erzvater Jakob im Ersten Buch Moses 28,17 die Stätte seines Traumes von der Himmelsleiter. Zuerst auf Christus gedeutet, wird der Typus wie viele andere dann auch auf Maria bezogen (vgl. Salzer 1893, S. 20f.). Besonders kühn erscheint dasselbe Verfahren bei der Angelschnur (Str. 5). Die Exegese hat darin den Stammbaum Christi gesehen. An dieser Schnur hängt die im menschlichen Leib verborgene Gottheit, die der Teufel bzw. der Tod (wie der Leviathan bei Hiob 40,20f.) verschlingt und daran krepirt. In diesen Stammbaum, der ursprünglich Maria nicht umfaßt hat, auch diese zu integrieren und auch vom Leib Christi auf den Leib, aus dem jener kam, zu schließen, haben auch schon die mittelalterlichen Exegeten geschafft (vgl. Salzer 1893, S. 510f.), so daß hier kein völlig „neues Bild“ entsteht, wie Dronke 1977, S. 70, behauptet. Beachtlich ist freilich, wie im *Melker Marienlied* die komplizierte Deutung in sechs Kurzzeilen verdichtet wird. In der Gesamtkomposition rahmen die Typologien den ‚epischen‘ Bericht von der Geburt des Erlösers in den beiden, jeweils mit *do* eingeleiteten Mittelstrophen 7 und 8. Trotzdem übersteigt die Gelehrsamkeit des Liedes die Gestaltungskraft. An die besten lat. Stücke reicht diese mhd. Marienhymne gewiß nicht heran. Ihre Frömmigkeitshaltung weicht von der in den gleichzeitigen und älteren lat. Werken der Gattung nicht ab. Subjektives Gefühl und persönliche Identifikation durchbrechen noch nicht den gewährten Abstand zwischen dem feiernden und betenden Wir und der gefeierten Heilsbringerin. Leider wissen wir nichts über die Art des Gebrauchs. Gegen die Annahme liturgischen Vortrags spricht nicht nur die deutsche Sprache, sondern auch die Überlieferung außerhalb der zahlreichen erhaltenen liturgischen Bücher.

In ein Brevier des Seckauer Chorfrauen-Stifts (Hs. Graz UB 287) ist zwar (um 1160/70?) die *Seckauer Mariensequenz* eingetragen worden (nur fragmentarisch er-