

Agnes Casadevall Ferrer

Die Wächterstimme im *Hohenfurter Liederbuch*

Vigilanzkulturen / Cultures of Vigilance

Herausgegeben vom / Edited by
Sonderforschungsbereich 1369
Ludwig-Maximilians-Universität München

Wissenschaftlicher Beirat
Erdmute Alber, Peter Burschel, Thomas Duve,
Rivke Jaffe, Isabel Karremann, Christian Kiening und
Nicole Reinhardt

Band / Volume 17

Agnes Casadevall Ferrer

Die Wächterstimme
im *Hohenfurter*
Liederbuch

DE GRUYTER

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – Projektnummer 394775490 – SFB 1369

ISBN 978-3-11-914490-2

e-ISBN (PDF) 978-3-11-221570-8

ISBN (EPUB) 978-3-11-221586-9

ISSN 2749-8913

DOI <https://doi.org/10.1515/9783112215708>



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

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz für die Weiterverwendung gelten nicht für Inhalte (z. B. Grafiken, Abbildungen, Fotos, Auszüge usw.), die nicht Teil der Open-Access-Publikation sind. Diese erfordern ggf. die Einholung einer weiteren Genehmigung des Rechteinhabers. Die Verpflichtung zur Recherche und Klärung liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

Library of Congress Control Number: 2026930432

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.

© 2026 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston, Genthiner Straße 13, 10785 Berlin

Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyterbrill.com

Titelbild: *Hohenfurter Liederbuch (Sammlung der geistlichen Lieder)*, 1440–1475, Hohenfurt/Vyšší Brod (Böhmen), Stiftsbibl., Ms. 8b.

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyterbrill.com

Fragen zur allgemeinen Produktsicherheit:
productsafety@degruyterbrill.com

Vorwort

Die vorliegende Arbeit stellt die überarbeitete Version meiner 2024 in der Ludwig-Maximilians-Universität eingereichten Dissertation dar. Für die stetige, gütige und ermutigende Erstbetreuung bei der Entstehung und Beendigung dieser Arbeit möchte ich Frau Prof. Dr. Susanne Reichlin von Herzen danken. Frau Prof. Dr. Beate Kellner danke ich für ihre Zweitbetreuung und die anregende gemeinsame Arbeit im Teilprojekt des Sonderforschungsbereichs ‚Vigilanzkulturen‘. Frau Prof. Dr. Almut Suerbaum danke ich für ihre Bereitschaft, das Drittgutachten zu verfassen, insbesondere aber auch für die Begleitung und Aufnahme während des Forschungsaufenthaltes in Oxford. Frau Prof. Dr. Verena Höfig bin ich dankbar, dass sie die Aufgabe als Drittbeisitzerin bei der Disputation übernahm. Dr. Magdalena Butz möchte ich für die freudensreiche Zusammenarbeit während der Dissertationsjahre und für ihre große Hilfsbereitschaft danken. Dr. Iryna Klymenko und ihr verdanke ich ein schönes Arbeitsklima im gemeinsamen Büro und darüber hinaus. Dem Sonderforschungsbereich 1369 ‚Vigilanzkulturen‘ möchte ich mit Prof. Dr. Arndt Brendecke und Dr. Alexander Zons für die Aufnahme in die Reihe Vigilanzkulturen / Cultures of Vigilance danken. Herzlich danken möchte ich auch sowohl für die inhaltliche Förderung in zahlreichen anregenden Lektürekreisen, Arbeitsgruppen und Kolloquia, als auch für die finanzielle Unterstützung in den Vorhaben im Rahmen der Doktorarbeit. Für die freundschaftliche Begleitung im Laufe der Dissertationsjahre danke ich Dr. Maddalena Fingerle, Dr. Carolina Heberling, Dr. Hannah Michel, Dr. Alena Martin-Ruland, Dr. Sabrina Kanthak und dem gesamten Doktorandenteam des SFBs mit unserer Koordinatorin Dr. Alina Enzensberger. Das Lehrstuhlteam von Frau Prof. Dr. Reichlin mit Dr. Max Kinder, Pia Fuschlberger, Dr. Matthias Knallinger und allen, die in der Mediävistik tätig sind, trugen viel durch die konstruktiven Oberseminarsitzungen über die Jahre hinweg zum Gelingen der Arbeit bei. Dr. Eva Bauer, Dr. Magdalena Butz, Maria Deischl danke ich sehr für das Korrekturlesen. Dem Prior des Klosters Vyšší Brod und der Bibliothekarin Lucie Ó Súilleabháin Špalková möchte ich für die Möglichkeit der Sichtung des *Hohenfurter Liederbuchs* danken. Martina Heger danke ich für das sorgfältige Lektorat und die reibungslose Koordination mit dem DeGruyter Verlag. Für die Begleitung der Drucklegung von Seiten des Verlags möchte ich Ulla Schmidt und Joachim Katzmarek danken. Ich schließe mit einem großen Dank an alle Freunde, an meine Großeltern, meine Eltern und Brüder und mit einem großen Dank an meinen Mann für den Beistand.

Agnes Casadevall Ferrer

Inhalt

Vorwort — V

I Einleitung — 1

II Das *Hohenfurter Liederbuch* – Handschrift und Liederbuch — 15

- 1 Handschriftenbeschreibung und Kontext — 15
- 1.1 Das *Hohenfurter Liederbuch* vor dem Hintergrund der Liederbuchlyrik — 17
- 1.2 Handschriften im Stift Vyšší Brod — 31
- 1.3 Details zur Handschrift: Schrift – Verfasser – Notation – Illustrationen — 35
- 1.4 Anlage der Handschrift — 55
- 1.5 Vom Material zum Inhalt — 72
- 2 Das *Hohenfurter Liederbuch* – vom Zyklus zur Wachsamkeit — 79
- 2.1 Vorbemerkung: Der Wächter – Traditionen einer lyrischen Figur — 79
- 2.2 Wächteramt und Wächterruf (Lied 40 „Wach auf dw sündler schwacher man“) — 98
- 2.3 Aufnahme des Wächterrufs (Lied 43 „Wol auf, mein sel“) — 122
- 2.4 Die Bekehrung des *sünders* (Lied 52 „O sündler grosser sündler“) — 150
- 2.5 Ein geistliches Tagelied (Lied 65b „Ich siech den tag her leichten“) — 172
- 2.6 Kultivierung der Wachsamkeit (Lied 74 „Ein gartt, ain edler garten“) — 194

III Schluss — 227

IV Anhang — 232

- 1 Abkürzungsverzeichnis — 232
- 2 Primärliteratur — 232
- 3 Forschungsliteratur — 235

Handschriftenregister — 248

I Einleitung

Das *Hohenfurter Liederbuch* liegt in der Stiftsbibliothek des Zisterzienserstifts Vyšší Brod, im Deutschen auch bekannt als Stift Hohenfurt, in Südböhmen, Jihočeský kraj. Seit 1895 liegt eine Edition von Wilhelm Bäumker vor,¹ welche im Rahmen des Liedersammelns des 19. Jahrhunderts entstand.² Obwohl das *Liederbuch* anonym ist und eine von sehr vielen deutschsprachigen Liederhandschriften des Spätmittelalters darstellt, zog es zu Beginn des 20. Jahrhunderts dank seiner hohen Anzahl an notierten Melodien (38 Weisen) und an unikal überlieferten geistlichen Liedern die Aufmerksamkeit nicht nur der literatur- und musikwissenschaftlichen Forschung,³ sondern auch der Öffentlichkeit auf sich.⁴ Jedoch verblieb es bis zum jetzigen Zeitpunkt bei randständigen Betrachtungen, die über wichtige Beiträge zu einzelnen Liedern oder Liedgruppen des *Hohenfurter Liederbuchs* nicht hinausgingen: André Schnyder widmete beispielsweise einer Liedgruppe im zweiten Teil des *Hohenfurter Liederbuchs* im Rahmen seiner maßgeblichen Forschungen zum geistlichen Lied einen Artikel und mehrere Teilkapitel seiner grundlegenden An-

1 Ein deutsches geistliches Liederhandbuch. Mit Melodien aus dem XV. Jahrhundert nach einer Handschrift des Stiftes Hohenfurt. Bäumker, Wilhelm (Hrsg.). Leipzig 1895 (Nachdruck: Wiesbaden 1970). Im Folgenden zitiert als Bäumer, [Seitenzahl], es sei denn, es wird aus dem Vorwort oder der Einleitung zitiert.

2 Vgl. hierzu Bäumker, Vorwort, in welchem er über die Provenienz im 19. Jahrhundert berichtet (S. iii). Franz Ludwig Mittler, welcher Mitte des 19. Jahrhunderts eine Volksliedersammlung zusammenstellte und dafür vermutlich auch das *Hohenfurter Liederbuch* durchsah, drückt das allgemeine Interesse am Liedgut in seinem Vorwort folgendermaßen aus: „Eine Sammlung deutscher Volkslieder bedarf bei dem regen Interesse, welches diese Seite des Volkslebens seit Herder und Goethe erweckt hat, keiner Rechtfertigung für ihr Erscheinen mehr.“ (Mittler, *Deutsche Volkslieder*, S. Vf.). Forschungsgeschichtlich ging das Interesse am historisch deutschsprachigen Liedgut Mitte des 20. Jahrhunderts in ein musikwissenschaftliches und musikhistorisches über, vgl. Salmen, *Erbe*, S. 1–8; Zur Popolarität des Lieds um 1800 und zur Forschung zum Lied als literarische Gattung vgl. auch Polaschegg, Verse(s), S. 361–365.

3 Zu Beginn steht Theodor Kochs’ Studie (Kochs, *Tagelied*) zum geistlichen Tagelied und Luise Bertholds Dissertation (Berthold, *Beiträge*) zur Kontrafaktur, welche jedoch nur einige Lieder des *Hohenfurter Liederbuchs* unter einem literaturwissenschaftlichen Aspekt berücksichtigen. Vgl. auch folgende Lexika Artikel: Fink/Horyna/Salmen, *Hohenfurter Handschriften*; Lütolf, Geißlerlieder: Einführung und weitere Einträge in den Bänden 3 bis 8 der GGdM.

4 Vgl. folgende Veröffentlichungen, die das *Hohenfurter Liederbuch* einem breiteren Publikum zugänglich machen: Härtel, *Hohenfurter Liederbuch*; Friedl, *Illuminované*. Letzterer hat einen kleinen Abschnitt auf Deutsch im ansonsten tschechisch sprachigen Ausstellungskatalog über die Illustrationen eingefügt.

thologie zum geistlichen Tagelied.⁵ Bis heute fehlt jedoch eine Untersuchung größeren Umfangs, die das einzelne Lied an sich *und* das Lied in seinem Überlieferungskontext literaturwissenschaftlich untersucht. Um das zu leisten, enthält dieses Buch eine ausführliche Untersuchung des Überlieferungsträgers, an welche sich Interpretationen anschließen, die fünf Lieder tiefgehend untersuchen und diese gleichzeitig im Kontext ihrer Überlieferung vorstellen.

Es lassen sich zwei Teile im *Hohenfurter Liederbuch* unterscheiden: Ein erster Teil mit drei Rufzyklen zu den wichtigsten Heilsereignissen um das Leben Jesu, welcher in seiner Zusammenstellung, Anlage und Ausstattung einheitlich gestaltet ist. Im zweiten Teil, welcher im Fokus dieser Arbeit steht, finden sich geistliche Lieder, unter denen Kontrafakturen, geistliche Tagelieder, drei lateinische Cantionen, ein Krautgartenlied, Weihnachts- und Marienlieder und weitere Liedformen. Die bisherige Forschung hat diesen Teil bislang als mehrteilige Sammlung angesehen. Dem entgegen möchte diese Arbeit zeigen, wie explizite Rezeptionsanweisungen, Rubriken und die Einbindung von collagierten Illustrationen diese Auffassung nicht nur in Frage stellen, sondern stattdessen einen zusammenhängenden zweiten Teil suggerieren. In der Einleitung wird nun vorgestellt, welche Wege eingeschlagen werden und was im Zentrum dieser Untersuchung steht, um dieser Suggestion zu folgen und sie zu bestätigen. Erstens wird es um eine knappe frömmigkeitsgeschichtliche Situierung des Liederbuchs gehen, zweitens steht die Frage im Zentrum, mit welchen Erwartungen nach einem liedübergreifenden Zusammenhang gefragt werden kann, wenn man auf eine derart vielfältige Zusammenstellung von Liedern blickt. Und drittens wird die literaturwissenschaftlich orientierte Frage danach gestellt, wie und welche Metaphern im *Hohenfurter Liederbuch* Anwendung finden mit besonderem Fokus auf dem Weckruf, mit welchem der zweite Teil beginnt.⁶

Einordnung

Das *Hohenfurter Liederbuch* wird in das 15. Jahrhundert datiert. Als Liederbuch lässt es sich vor dem Hintergrund der variantenreichen, schwer zu überblickenden

⁵ Vgl. Derron/Schnyder, Tagelied; Schnyder, Hohenfurter Liederbuch; Schnyder, *Tagelied*. Auch als Melodieressource spätmittelalterlicher Lieder wurde es mehrfach gewinnbringend in Publikationen zum spätmittelalterlichen Lied eingebunden: vgl. Wachinger, Gattungsprobleme; Holznaegel, Trinklied; Mertens, Kontrafaktur.

⁶ So ist gleich als Eingrenzung anzukündigen, dass der erste Teil des *Hohenfurter Liederbuchs* im ersten Schritt, der kodikologischen Untersuchung, Beachtung findet und danach randständig eine Rolle spielt.

spätmittelalterlichen Liederbuchlandschaft betrachten, in welche sich auch andere Handschriften des Klosters Vyšší Brod einordnen lassen. Dem Inhalt nach lassen sich die geistlichen Lieder, unter denen einige geistliche Tagelieder sind und welche laut der ersten Rubrik *von ainem grossen sündler* und wie er ermahnt wird, *aufzuzwsten von dem schlaff*,⁷ handeln, in die spätmittelalterliche „Frömmigkeits-theologie“⁸ einordnen: Anstelle von theoretischen Ausführungen der Glaubensinhalte handelt es sich hierbei um „eine für Predigt und Seelsorge konzipierte und in Predigt und Seelsorge umgesetzte Theologie, die ganz und gar dem rechten Vollzug eines christlichen Lebens, seiner geistlichen Vertiefung und ordnenden Gestaltung, dienen will.“⁹ Damit ist eine Frömmigkeitskonzeption beschrieben, die auf die Lebensführung des einzelnen Gläubigen Einfluss nehmen will und dies in enger Verbindung mit moralisch-praktischen Apellen bewerkstelligt.¹⁰ Durch Predigt und in der Seelsorge soll auf den Vollzug eines frommen christlichen Lebens abgezielt und die theologischen Inhalte darauf abgestimmt werden. Zentral dabei ist, auch für die Predigten des 15. Jahrhunderts,¹¹ eine „affektive Aneignung“¹² der Leiden Christi, die in einem Nachvollzug dieser Leiden resultieren soll, wobei emotionales, seelisches Leiden sich dem körperlichen Schmerz anzunähern hat.

Zugleich ist auf den damit zusammenhängenden Fokus zu verweisen, welcher im Spätmittelalter auf Buße und das Bußsakrament gelegt wird. Seit den Konzilsbestimmungen von 1215, welche bestimmen, dass jede gläubige Person einmal jährlich die Beichte abzulegen hat, schlägt sich dies in den Themen Reue, Buße und Gewissensprüfung in praxisbezogener Theorie, aber auch durch zunehmende Frömmigkeitspraktiken und diesbezüglichem literarischem Schaffen nieder.¹³ Dabei spielt das Ineinander persönlich-individueller und in großen Gemeinschaften vollzogener kollektiver Frömmigkeitsübungen eine wichtige Rolle.¹⁴ Inwiefern das *Hohenfurter Liederbuch* einerseits als Ausdruck seiner Zeit, andererseits aus der Menge der lyrischen Zeitzeugnisse heraussticht, wird die Arbeit im Folgenden zeigen.

7 Fol. 65^r; Bäumker, S. 38. Zitate aus dem *Hohenfurter Liederbuch* stammen in der Folge, wenn nicht anders angegeben, aus der Edition von Wilhelm Bäumker unter Angabe des jeweiligen Folia der Handschrift. Übersetzungen stammen von A.C.F.

8 Zum Begriff insbesondere: Hamm, Frömmigkeit, S. 478 f.; S. 487.

9 Hamm, Gewicht, S. 168.

10 Vgl. Leppin, *Theologie*, S. 165 f.; Angenendt, *Geschichte*, S. 188–191; Hamm, Gewicht, S. 163–196; Hamm, Frömmigkeit, S. 464–497.

11 Vgl. Schwarz, *Vorgeschichte*, S. 150–159.

12 Hamm, Gewicht, S. 169.

13 Vgl. Hamm, Frömmigkeit, S. 466; vgl. auch hierzu auch die Einleitung zum Sammelband Butz/Kellner/Reichlin/Rugel, *Sündenerkenntnis*.

14 Vgl. Hamm, Frömmigkeit, S. 468–471; ders., Gewicht, S. 169.

Das Lied im Verhältnis zum Liederbuch

Das *Hohenfurter Liederbuch* weist wie kein anderes geistliches Liederbuch des 15. Jahrhunderts einen hohen Grad an Hinweisen auf, die eine ganzheitlich intendierte Anlage vermuten lassen. In der in den zweiten Teil einführenden Rubrik auf fol. 65^r wird der zweite Teil als zusammenhängender, von der Bekehrung des sogenannten *grossen sünders* handelnder vorgestellt. Problematisch und moderne Kohärenzerwartungen störend ist dabei, dass die Lieder nicht durchgängig und ausnahmslos von jenem *grossen sinder* handeln, sodass die meisten bisherigen Veröffentlichungen zum *Hohenfurter Liederbuch* von einer mehrteiligen Zusammenstellung ausgehen. Im Laufe des ersten Hauptteils dieser Arbeit werden die unterschiedlichen Gruppierungen vorgestellt, aus welchen sich der zweite Teil zusammensetzt, jedoch verfolgt diese Arbeit die These, dass es über alle Unterschiede formaler und inhaltlicher Art hinweg einen roten Faden gibt, der den zweiten Teil ab fol. 65^r durchzieht und vereint.¹⁵

Augenscheinlich lässt sich das durch die äußere Erscheinungsform gut untersuchen: Die Handschrift stammt hauptsächlich aus einer Hand und die Anordnung von Rubrik, Melodie und Liedtext wird zum Großteil einheitlich durchgezogen. Der kodikologisch ersichtlichen Einheit werden die sich in der Handschrift auffindbaren Brüche und Leerstellen gegenübergestellt und miteinander in Beziehung gebracht. Aber nicht nur auf einer äußerlichen Linie, sondern auch inhaltlich wird einem übergeordneten, Zusammenhang schaffenden Prinzip nachgegangen. Um was für eine Verbindung es hierbei geht, soll im Folgenden kurz eingeführt werden.

Abel, Blödorn und Scheffel definieren Kohärenz als eine „(Re)Konstruktion von Kausalzusammenhängen zwischen Ereignissen in der Zeit“, also das Phänomen, das beschreibt, wenn „Ereignisse [...] in ihrem Rahmen nicht bloß aufeinander, sondern auch auseinander“¹⁶ folgen.¹⁷ Es wird zu zeigen sein, inwiefern das Thema des zweiten Teils des *Hohenfurter Liederbuchs*, die Bekehrung des *grossen sünders*,

¹⁵ Vgl. zum Begriff der Kohärenz und Kohärenzerwartungen grundlegend Kablitz, *Kunst*, hier: S. 257: „Die Annahme *möglicher* semantischer Kohärenz bildet die regulative Idee einer jeden Textauslegung – und dies gilt auch dann noch, wenn diese Suche ein gegenteiliges Ergebnis zutage befördert.“ Vgl. auch Eder, Kohärenzprinzip, S. 265, der als Eigenschaft jeder Textinterpretation konstatiert, dass sie „grundsätzliche der Versuch einer Herstellung von Kohärenz ist, wo sie in der materiellen Ausgangsbasis nicht (oder nur ansatzweise) ausgestellt ist, und das auch in Extremfällen“ (ebd.).

¹⁶ Abel/Blödorn/Scheffel, Sinnbildung, S. 1.

¹⁷ Vgl. kritisch dazu Eder, Kohärenzprinzip, S. 274.

als solches bereits „Mehrdeutigkeiten, Brüche, Leerstellen und Widersprüche“¹⁸ mit sich bringt und auf welche Weise diese Niederschlag im zweiten Teil des *Hohenfurter Liederbuchs* finden. Die hier angestellten Untersuchungen sind einerseits auf der Suche nach dem roten Faden, andererseits stehen sie vor der Frage, welche Grenzen sich der Annahme eines solchen roten Fadens stellen und welche Rolle sie einnehmen.¹⁹ Genaue kodikologische Beobachtungen gepaart mit eingehender Textanalyse unterschiedlicher Beispiele aus dem zweiten Teil des *Hohenfurter Liederbuchs* sollen dabei die Voraussetzungen dafür schaffen, dass beides – die Zusammenhangsbestärkungen und die „Kohärenzenttäuschungen“²⁰ – jeweils angemessen gewürdigt werden.²¹ Dabei wird induktiv vorgegangen und sowohl Handschrift als auch Text berücksichtigt.²² Erwartet wird dabei, dass sich auf inhaltlicher Ebene zwischen den Liedern und auf kontextueller Ebene, die durch die Überlieferungsform der Liederhandschrift und der enthaltenen Liedtypen repräsentiert wird, ein Zusammenhang herstellen lässt.²³ Dabei geht es nicht um die Frage, inwiefern der Verfasser das Liederbuch kohärent konzipierte, sondern vielmehr darum, signalhaften „Strukturen“²⁴ zu folgen, die eine Zusammenhangsbildung erlauben.

Im Folgenden wird es nicht allein um die Darstellung des roten Fadens gehen, sondern auch darum, den Zyklusbegriff für den gesamten zweiten Teil des *Hohenfurter Liederbuchs* vorzuschlagen. Zyklichkeit dient einerseits als narratologi-

18 Abel/Blödorn/Scheffel, Sinnbildung, S. 2. Vgl. zum Begriff der Leerstelle und Lücke auch die Diskussion zwischen Joachim Heinzle und Jan-Dirk Müller, zusammengefasst bei Gerok-Reiter, *Individualität*, S. 55–63.

19 Vgl. zu den besonderen Herausforderungen des Kohärenzbegriffs in der Lyrik Köbele u.a., Einleitung, S. 12f.

20 Ebd., S. 22.

21 Dabei wird für selbstverständlich genommen, dass „Kohärenzbehauptungen [...] nur relativ gelten“ und „eine Frage der hermeneutischen Risikoabschätzung“ bleiben (Zitate: Köbele u.a., Einleitung, S. 11).

22 Zu dem Problem, ob mit dem Blick aus der jetzigen Zeit auf mittelalterliche Texte nicht schon immer Kohärenzexpectationen mitgetragen werden, die notwendigerweise enttäuscht werden oder dem mittelalterlichen Text nicht gerecht werden, vgl. beispielsweise Eder, Kohärenzprinzip, S. 264f.; Rudolph, *Variationskunst*, S. 64f. Maßgeblich für den Umgang mit diesem Problem – wenn auch in einem sehr viel stärker narratologischem Kontext – ist nach wie vor Müller, *Spielregeln*, diskutiert im Zusammenhang mit Kohärenz bei Eder, Kohärenzprinzip, S. 264f.; ausführlicher u.a. bei Toepfer, *Enterbung*, S. 72–74.

23 Vgl. unterschiedliche Möglichkeiten einheitsbildender Aspekte bei Eder, Kohärenzprinzip, S. 273f.: „inhaltlich-logischen[n] Einheitlichkeit und Plausibilität [...], die paradigmatisch organisierte Reihe, die formale Gleichartigkeit, Überlieferungsverbünde, Techniken der Gattungsfiliation, [...] Anbindung an einen Namen“.

24 Ebd., S. 271.

sches Beschreibungsmodell²⁵ – in der Lyrik hingegen mehrere Strophenverbände als einen Zyklus zu begreifen, wurde beispielsweise bezüglich des Minnesangs bereits Ende des 20. Jahrhunderts als sehr kritisch eingestuft.²⁶ Dem Versuch der frühen Altgermanistik, innerhalb eines Autorencorpus aufgrund inhaltlicher und formaler Übereinstimmungen einen „Geschehnisablauf im Sinne eines ‚Minneromans‘“ oder eine „chronologische Entstehungsfolge“ zu extrapolieren, wurde insbesondere bezüglich einer größeren Zusammenstellung von Liedern als „immer fragwürdiger“ verstanden.²⁷ Während es jedoch hauptsächlich um die Frage ging, ob Lieder demselben Autor und der ihm zugeschriebenen Intention zugeordnet werden könnten, handelt es sich im Fall des *Hohenfurter Liederbuchs* um eine andere Art des Zyklus. Auf einen historischen Verfasser gibt es keine Hinweise. Als Sprecher, der zugleich auch Gegenstand von Liedern ist, wird der namenlose *grosse sündler* in einigen der Kurzprosatexte genannt, die den Liedern einleitend vorausgehen. ‚Zyklus‘ soll hier als Vorschlag gelten, einen Verbund mehrere Lieder aufgrund der inhaltlichen und vom Handschriftenlayout mehr oder weniger unterstützten Beziehungen untereinander zu bezeichnen. Dabei ist von einem offenen Zyklus auszugehen, der trotz stofflichen Zusammenhangs zulässt, dass je ein Lied einzeln rezipiert werden kann und in sich eine Einheit bildet, anstatt dass das einzelne Lied seinen festen Vortragsort zwischen dem vorhergehenden und dem nachfolgenden Lied hat.²⁸ So soll im dritten Schritt nun vorgestellt werden, wie der bezeichnete liedübergreifende Zusammenhang im zweiten Teil untersucht wird.

Von der Metapher zur Wachsamkeit

Der Zyklus im zweiten Teil über den *grossen sündler* wird mit folgender Rubrik eröffnet:

Hye hernach volgen ethlich geistlich lieder; doch in weltlichen weysen. Von ainem grossen sündler. Darauf auch wol ander sündler mügen merken vnd sich pessern. Von erst, wie er oft ward innbenig ermant, aufczwsten von dem schlaff das ist von den sünden, wye hernach stet etc. (fol. 65^r)

²⁵ Vgl. Abel, Rez. Sietz, S. 272.

²⁶ Vgl. Schweikle, *Minnesang*, S. 165–168 und jüngst Eder, Kohärenzprinzip, S. 282f.

²⁷ Alle Zitate bei Schweikle, *Minnesang*, S. 167. Zur Frage nach der Möglichkeit liedübergreifender Zusammenhänge im Minnesang vgl. auch Rudolph, *Variationskunst*, S. 62.

²⁸ Zur Unterscheidung des offenen und des geschlossenen Zyklus vgl. Wachinger, Beheim, S. 49.

Neben dem sogenannten *grossen sündler* als Protagonisten der Lieder erscheint von Beginn an ein weiterer Protagonist: Das erste Lied wird mit einem Weckruf eröffnet, welcher dem *sündler* in unterschiedlichen Weisen in den weiteren Liedern begegnet. Eine Figur, die explizit als Wächter oder Weckende bezeichnet wird, kommt nicht vor. Dennoch ist der Bezug zur Figur des Wächters aufgrund der assoziierbaren Gattungstraditionen sowohl des geistlichen als auch des weltlichen Tagelieds naheliegend. Zum Figureninventar des weltlichen Tagelieds ist die Wächterfigur insbesondere seit Wolfram von Eschenbach hinzuzuzählen. Die Wächterfigur im geistlichen Lied wurde bisher noch nicht grundlegend untersucht.²⁹ Bezüglich des Zusammenhangs von geistlichem und weltlichem Tagelied ist bekannt, dass im geistlichen Tagelied von einer „eigenständigen Traditionsbildung“³⁰ auszugehen ist: Der Blick auf die Wächtersemantik in der Bibel, in der Frühen Kirche und ihrer Beschreibung des Amtes der Seelsorge einerseits und die Einbeziehung der Wächterfigur im erotischen (im Sinne von ‚Liebes‘-)Tagelied andererseits werden in dieser Arbeit in der Tiefe zeigen, wozu eine Wächterfigur im geistlichen Tagelied und im geistlichen Lied aufruft. Von der Darstellung der Kontexte der Wächterfigur im Sinne der historischen Metaphorologie verspricht sich die vorliegende Studie Erkenntnisse darüber, wie der Wächterruf auf den unterschiedlichen Ebenen der metaphorischen Verwendung der Wächterfigur wirkt: Worte und Beziehungen zwischen Worten können im Falle von Metaphern mit zeitspezifischen Erfahrungen aufgeladen werden.³¹ Mit dem Blick auf das Alte und Neue Testament und auf die Literatur der Kirchenväter, insbesondere auf Gregors des Großen (I.) *Regula Pastoralis*, wird es darum gehen,

zu verfolgen, wie ‚auffällige‘ Metaphern [...] als ‚Prägnanzphänomene‘ mit der Zeit in konventionalisierte Diskurse (z. B. Georg Büchmanns ‚Geflügelte Worte‘) oder gar unmerklich in den Lexembestand einer Sprache eingehen.³²

Es sind zwei Metaphern, die den Zyklus hauptsächlich prägen: diejenige des Schlafens, Wachens und Aufstehens in der Verbindung mit dem Wechsel von Tag und Nacht, zu welcher die Wächterstimme zu zählen ist, und diejenige des Wegs als Heils-, Lebens- und Bekehrungsweg. Die Untersuchung der vormittelalterlichen Exegese und Pastorallehre und die Interpretationen von fünf der Lieder wird beleuchten, welche Konnotationen die Metaphern dank der zunehmenden Konven-

²⁹ Vgl. Reichlin, *Geheimnishaftigkeit*, S. 105.

³⁰ Mohr, *Tagelied*, S. 541.

³¹ Vgl. Friedrich, *Metaphorologie*, S. 177: „Metaphern haben eine Geschichte, und ihre Konnotationen sind von epochenspezifischen Wissensbeständen abhängig.“

³² Ebd., S. 171.

tionalisierung aufweisen können und wie im Vergleich die geistlichen Lieder dieser entsprechen oder wo sie über sie hinausgehen.³³ Metaphern bringen Bedeutungsfelder miteinander in Verbindung.³⁴ Diese Felder auszumachen und zu relationieren, wird Aufgabe der folgenden Studie sein, wobei auch die verschiedenen Metaphern, die in den Texten gekoppelt werden, in ihrer Beziehung zueinander untersucht werden.

Dabei wird sich zeigen, welche Rolle „das überlieferte Archiv kultureller Vorstellungen“³⁵ spielt. Folglich werden sich auch Beobachtungen darüber anstellen lassen, wie sich der Mensch in seinem Verhältnis zur Umwelt reflektiert und welche Komponenten diese Umwelt ausmachen.³⁶ Die Kopplung von Schlafen, Wecken, Aufwachen und Tag-Nacht-Wechsel kristallisiert sich in der Wächterfigur. Präsent in den Liedern unter anderem durch den Weckruf lässt sich der Wächter als „Figur des Wissens“³⁷ untersuchen, welche „als Reservoir eines kollektiven Gedächtnisses, das gesellschaftliche Erfahrung nicht nur begrifflich, sondern auch bildlich, d. h. über Sentenzen, Exempel und Metaphern, archiviert“³⁸, dient. Wie sich theoretisch anhand von Max Blacks Interaktionstheorie zeigen lässt, funktioniert auch die Metapher des Wächters dabei im Sinne von Interaktionen: Als Interaktion zwischen den Vorstellungen, die der Wächter und die Bedeutungen, auf die er verweist, in der metaphorischen Aussage zusammenbringen.³⁹ Dabei wird nicht ein Wort (die ‚wörtliche‘ Bedeutung) durch ein anderes ersetzt (welches die metaphorische Verbindung herstellt), sondern der „Bedeutungsumfang[]“⁴⁰ beider Wörter wird erweitert. Erweitert wird dabei durch „Gemeinplätze“⁴¹ oder, im Falle

33 Diese Untersuchung wird sich kaum mit der sprachtheoretischen Funktion dieser Metaphern auseinandersetzen und sich weniger fragen, zu welchem Ausmaß der Weckruf syntaktisch oder linguistisch semantisch einen Regelverstoß oder eine Provokation darstellen; vgl. theoretisch weiterführend hierzu jüngst Steen, *Thinking*, welcher den „Humanities“ die Erklärungs- und Fragekompetenz über das Funktionieren der Metaphern abspricht (vgl. ebd., S. 1). Anders Friedrich, *Metaphorologie*, S. 181, welcher das Nachdenken über Metaphern in der Moderne sowohl der Linguistik als auch der Philosophie und Ästhetik zuordnet. Mit dem von Steen postuliertem Wandel ist zu beobachten, dass dort der Fokus auf der Funktionsweise liegt und die Metapher als Phänomen der Pragmatik verstanden wird (Friedrich, *Metaphorologie*, S. 182).

34 Einen Überblick über die Theorien zu Funktionsweise von Metaphern und zu ihrer Diskussion seit Aristoteles findet sich jüngst in Hesse, *Metapher*.

35 Friedrich, *Metaphorologie*, S. 191.

36 Vgl. ebd., S. 191.

37 Vgl. ebd., S. 182.

38 Ebd., S. 183.

39 Zur Diskussion von Max Blacks Ansatz vgl. Hesse, *Metapher*; S. 94–97; Davidson, *Metaphors*, S. 3; Wellbery, *Retrait/Re-entry*.

40 Black, *Metapher*, S. 69.

41 Ebd., S. 71.

von Dichtung, auch durch „ein neues Muster an Implikationen für die wörtliche Verwendungsweise der Schlüsselausdrücke“⁴². Diese Erweiterungen darzustellen, wird Hauptgegenstand der Interpretationskapitel sein.

Mit dem Wächteramt grundlegend verbunden ist die Wachsamkeit, welche zahlreiche Anwendungen findet: daserspähnen von Zeichen des Tagesanbruchs, das sorgfältige Beobachten des Horizonts auf Feindeszeichen hin, der ins Innere der Stadt gewendete Blick auf der Suche nach möglichen Feuerherden – um nur einige Assoziationen aufzuzählen, die den Wächter als Bildfeld schemenhaft zeichnen. Um zu veranschaulichen, welche Rolle Wachsamkeit im geistlichen Kontext spielt,⁴³ soll hier auf ein modernes Beispiel zurückgegriffen werden. Anhand der Zeugnisse über Simone Weils (1909–1943) Auseinandersetzung mit ihrem Glauben werden entscheidende Aspekte der Wachsamkeit im Glaubenskonsontext deutlich. Simone Weil ist bekannt als Arbeiteraktivistin und religiöse Intellektuelle des 20. Jahrhunderts.⁴⁴ Ihre Auseinandersetzung mit ihrem persönlichen Bekehrungserlebnis und mit der katholischen Kirche als Institution prägen die Überlegungen und Fragen, die sie in Briefen an ihren geistlichen Begleiter, Pater Jean-Marie Perrin, stellt. Einerseits zeigt sich in ihrer Beschreibung eine stark nach innen gerichtete Frömmigkeit, welche das Ringen mit dem Glauben zu einem privaten Problem macht und die für Simone Weil charakteristischen Züge annimmt. Andererseits steht hinter ihren Briefen an den Dominikanerpater Perrin die konstante Auseinandersetzung mit der katholischen Kirche als Institution und Ort der Sakramente – gewissermaßen als „objektive Gnadeninstanz“⁴⁵. Ausgehend von einem spirituellen Bekehrungserlebnis, welches sie beim Lesen eines Gedichts gehabt habe,⁴⁶ das allegorisch Gott als Liebe darstellt,⁴⁷ beginnt für sie der vertiefte Prozess der Auseinandersetzung mit dem christlichen Glauben. Ihrer Aussage nach sei der Glaube hauptsächlich durch eine Haltung der *attention* (franz.) geprägt. Die mit dem Lexem ‚Aufmerksamkeit‘ nur teilweise beschriebene *attention* stelle die Bedingung für die Zuwendung Gottes dar. Ob er sich einem zuwendet, sei jedoch

42 Black, *Metapher*, S. 74. Vgl. zum Zusammenhang von Metapher und Alltagssprache respektive der Sprache der Dichtung Friedrich, *Metaphorologie*, S. 196; Philipowski, *Zeit*, S. 181–188.

43 Vgl. grundlegend hierzu: Kellner/Reichlin, *Selbst- und Fremdbeobachtung*; Kellner/Reichlin, *Aufmerksamkeit*.

44 Deborah Nelson zählt in ihrer Studie zu intellektuellen Frauen des 20. Jahrhunderts u. a. fünf Literaturnobelpreisträger und zwei Päpste auf, die von Weils Schriften geprägt worden seien. Vgl. Nelson, *Denken*, S. 30.

45 Angenendt, *Geschichte*, S. 190 f.

46 Vgl. Weil, *Unglück*, S. 50.

47 Es handelt sich um George Herberts Gedicht „Love“, abgedruckt (mit dt. Übers.) in Weil, *Unglück*, S. 254 f. In „Love“ von George Herbert lädt die personifizierte Liebe einen sich als unwürdig verstehenden Sprecher ein, zu Gast beim Essen zu sein, das sie zubereitet.

gleichzeitig nicht zu beeinflussen.⁴⁸ In ihrer Bekehrungserzählung kommen Verinnerlichung und Institutionalisierung der persönlichen Erfahrung als Tendenzen zusammen, welche sich beeinflussen und in gewisser Weise bedingen, sich aber auch entgegen stehen zu können scheinen. In ihrem Ringen um eine Entscheidung für oder gegen die Taufe zeigt sich auch die Unsicherheit bezüglich des eigenen Seelenheils:

Alles, was ich sagen kann, ist, dass ich, falls diese Liebe eine Vorbedingung des geistlichen Fortschritts darstellt, was ich nicht weiß, oder falls sie zu meiner Berufung gehört, begehre, dass sie mir eines Tages gewährt werden möge.⁴⁹

Die sich daraus ergebende Spannung schlägt sie vor, mit einer Haltung der *attention* auszuhalten: Sie erklärt sie zur Grundcharakteristik des religiösen (Gebets-)Lebens.⁵⁰ Weil scheint mit dem Bedeutungswandel zu spielen, den das französische *attendre* durchlaufen hat. Von einem transitiven *erwarten* eines Objekts entwickelt es sich im 18. Jahrhundert zum intransitiven *warten*.⁵¹ Für Simone Weil liegt der Schlüssel in einer ‚negativen‘ Aufmerksamkeit, die die Eigeninitiative des Gläubigen möglichst dauerhaft auf die Gnade Gottes ausrichten soll, ohne etwas Bestimmtes von ihr zu erwarten. So wird auch die Zusammenstellung ihrer Briefe kurz nach ihrem Tod unter dem französischen Originaltitel „Attente de Dieu“ veröffentlicht. Im Vorwort schreibt ihr geistlicher Begleiter: „J’ai choisi le titre Attente de Dieu, parce qu’il était cher à Simone; elle y voyait la vigilance du serviteur tendu vers le retour du maître.“ [Ich habe den Titel ‚Warten auf Gott‘ gewählt, weil er Simone am Herzen lag; sie sah darin die Wachsamkeit des Dieners, der sich auf die Rückkehr des Herrn ausrichtet.]⁵² Damit bezieht er sich auf die neutestamentlichen Mah-

48 Diese Randbemerkung der Vollständigkeit halber: Dies zeigt sie an ihrer Auseinandersetzung mit der Institution der Kirche: Während sie Zuneigung und Verständnis für Gott und die Sakramente der Kirche bekennt, wolle sie jedoch eine Entscheidung dafür, sich taufen zu lassen und so der katholischen Kirche beizutreten, gänzlich Gottes deutliche Initiative überlassen: „Ist es Gottes Wille, dass ich in die Kirche eintrete, so wird er mir diesen Willen in genau dem Augenblick auferlegen, in dem ich es verdiene, dass er ihn mir auferlegt.“ (Weil, *Unglück*, S. 25f.). Sie weist jede Bekehrungsempfehlung durch den Priester zurück und möchte ein ergebnisfreies Warten auf ein Zeichen Gottes, dass sie sich taufen lassen solle, verteidigen, vgl. Weil, *Unglück*, S. 31–37 und S. 41–96. Ihr Haupteinwand gegen einen Beitritt zur Kirche als Institution besteht darin, dass sie „keinerlei Liebe zur Kirche im eigentlichen Sinne“ (Weil, *Unglück*, S. 29) empfunden habe.

49 Weil, *Unglück*, S. 29.

50 Ebd., S. 95: „Das Wesen des Gebetes besteht in der Aufmerksamkeit“.

51 Vgl. v. Moos, *Attentio*, S. 267.

52 Perrin, *Préface*, S. 7; Übers. A.CF.

nungen, zu wachen und zu beten (beispielsweise Mt 24:42–51, Mk 13:33–37 und 14:38). Diese Mahnungen verweisen auf die Unbekanntheit des Zeitpunkts, zu dem Gott kommen werde, und verbinden das mit der Aufforderung, ihn daher immer wachend und betend zu erwarten.

In diesem Sinne untersucht Peter von Moos den lateinischen Begriff der *attentio* auf seine Bedeutungsaspekte hin.⁵³ Im Denken des Mittelalters – von Moos bezieht Positionen aus der Theologie, Rhetorik, Liebestheorie und Philosophie mit ein – werde

die Unterscheidung vermeidbarer und unvermeidlicher, erstrebenswerter und zu unterdrückender Aufmerksamkeit in mehreren Perspektiven wissenschaftlich sehr differenziert behandelt, wenn auch weniger in wahrnehmungspsychologischen als in religiösen und moralischen Termini.⁵⁴

Religiös und moralisch bedeutet hierbei, dass der Fokus darauf liegt, die Wahrnehmungssinne in den Dienst einer Transzendenzgerichtetheit zu stellen, welche gleichzeitig die Beziehungen zum menschlichen Umfeld bestimmt. Wie von Moos in seiner Studie zu *attentio* darlegt, taucht der *attentio*-Begriff in drei Funktionsweisen auf: religiös im Rahmen der *devotio*, welche die Frage betrifft, wie eine ununterbrochene Gebetshaltung aufrechterhalten werden kann; ethisch im Rahmen der *conscientia*, wo die Übereinstimmung des eigenen Verhaltens mit einem natürlichen oder göttlichen Recht ausgehandelt wird; politisch schließlich im Rahmen der *custodia*, welche die „paradoxe Einheit“ von „Wachen und Bewachen, Schutz und Überwachung“⁵⁵ bezeichnet, die ein politisches oder geistliches Oberhaupt gegenüber den Untergebenen ausübt. Die mittelalterliche Verwendung des Begriffs *attentio* ist im engen Zusammenhang mit dem Konzept des ‚Gehorsams‘ zu sehen, wie von Moos im Hinblick auf den biblischen *attentio*-Begriff darlegt. Diesen führt er auf den akustischen Wahrnehmungssinn zurück:

Das Hören auf die Stimme des Herrn verweist [...] einerseits auf Gehorsam, Dienst und Respekt; das Horchen und Lauschen andererseits auf jene Sorge und Wachsamkeit (*vigilantia*), mit der ein Hausherr den ‚Dieb in der Nacht‘ erwartet (Matth. 24. 43). Entsprechend haben die mittelhochdeutschen Glossen den Begriff *attentio* einerseits mit ‚Andacht‘, andererseits mit ‚geflissentlichem Zuhören‘, nicht aber mit ‚Aufmerksamkeit‘ übersetzt.⁵⁶

⁵³ Der lateinische Begriff „meint eine bewusste, zielgerichtete Anspannung oder Konzentration des Geistes“ (v. Moos, *Attentio*, S. 267).

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd., S. 289.

⁵⁶ Ebd., S. 167f.

Um dem im Deutschen gerecht zu werden, benötigt es eine Reihe an Begriffen, die diese verschiedenen Aspekte aufgreifen. Zu diesen gehören neben ‚Aufmerksamkeit‘ und ‚Gehorsam‘ auch ‚Wachsamkeit‘ und ‚Vigilanz‘. Aufmerksamkeit ist selektiv, da sie auf bestimmte Dinge ausgerichtet wird und somit bewusst oder unbewusst die gelebte Wirklichkeit in vordergründig und hintergründig Wahrgenommenes aufteilt.⁵⁷ Einige Aspekte stehen im Fokus der Aufmerksamkeit, andere gerade dadurch nicht. Diese Ausrichtung übernimmt nach dem im Sonderforschungsbereich ‚Vigilanzkulturen‘ entwickelten Verständnis die Wachsamkeit.⁵⁸ Vigilanz bezieht hierbei auch einen physiologisch-psychologischen Bereich mit ein und misst einen „Aspekt der kognitiven Leistungsfähigkeit“⁵⁹, indem sie „die Fähigkeit, die Aufmerksamkeit über einen längeren Zeitraum auf etwas zu richten, wo nicht viel passiert“⁶⁰ beschreibt. Mit dem SFB ‚Vigilanzkulturen‘ erfährt der Begriff aber eine erweiterte Bedeutungszuschreibung, welche dem physiologisch-kognitiven Begriff eine kulturelle und geschichtliche Ausweitung hinzufügt.⁶¹ Vigilanz in diesem Sinn sieht in der Wachsamkeit diejenige Fähigkeit, die die Aufmerksamkeit für Ziele in den Dienst nimmt, die über denjenigen, der die Aufmerksamkeit leistet, hinausgehen.⁶² Die Wachsamkeit richtet sich, wie an den Beispielen der Wachsamkeitsäußerungen des Wächteramts veranschaulicht wurde, „auf Zukünftiges und Latentes (eine drohende Gefahr oder eine sich eröffnende Chance)“, während die Aufmerksamkeit Präsentes in den Blick nimmt.⁶³

Diese Arbeit verfolgt die These, dass sich in dem durch die Metapher ergebenden Zusammenspiel des Wächters und der christlich-mittelalterlich verstandenen Wachsamkeit der zweite Teil des *Hohenfurter Liederbuchs* angemessen analysieren lässt. Wächterstimme und *sünder* bilden Teil eines Beziehungsgeflechts, in welches sowohl Gott als auch die *Mit-sünder* einzubeziehen sind. Der Wächterstimme ist der *grosse sünder* zur Seite gestellt, dessen Schlafen und (Auf-)Wachen die Auseinandersetzung zwischen beiden und das gesamte Beziehungsgeflecht bestimmt. Auch diese an sich physischen Vorgänge bilden in ihren Abläufen eine wichtige Säule des metaphorischen Gebildes. Wie die Rubrik zu Beginn des zweiten Teils ankündigt, wird in den Liedern häufig auf den Prozess des Aufwachens Bezug genommen. Im Bild des Fortschreitens von ‚Nicht-wach‘ durch den

57 Vgl. Kellner/Reichlin, Aufmerksamkeit, S. 3; Seitz, *Theorie*, S. 108.

58 Vgl. Kellner/Reichlin, Selbst- und Fremdbeobachtung, S. 11; dies., Aufmerksamkeit, S. 3.

59 Seitz, *Theorie*, S. 29. Vgl. auch Brendecke, Vigilanzkulturen, S. 15 f.

60 Seitz, *Theorie*, S. 28.

61 Vgl. zur Begriffsgenese: Brendecke, Vigilanzkulturen, S. 15 f.; vgl. auch Petersen, Wachsamkeit, insb. S. 63 und 88 f.

62 Vgl. Brendecke, Vigilanzkulturen, S. 12.

63 Vgl. Kellner/Reichlin: Aufmerksamkeit, S. 3 (Zitat ebd.).

Weckruf zum ‚Erwachen‘ und von dort zum ‚Wachsein‘ werden heilsgeschichtliche Geheimnisse nähergebracht oder sollen bestimmte Gebetshaltungen in den Rezipierenden erwirkt werden. Dabei wird die Bildlichkeit des physischen Vorgangs im Fall des Schlafs übernommen, um etwas Nicht-physisches auszudrücken, wie es an der Gleichsetzung von Schlaf und Sünde in der oben zitierten Rubrik ersichtlich wird. Der physische Vorgang des Erwachens kann dabei folgende Charakteristiken in die geistlichen Lieder hineinragen: Erwachen führt zur „Zunahme von Möglichkeiten“, es ist „ein zu sich kommen“. Nach einem Erwachen ist man „mehr da“ und „Erwachen geht mit einem Erkennen von Wirklichkeit einher“⁶⁴.

Die folgende Untersuchung wird in zwei Schritten erfolgen. In einem ersten Teil steht der Überlieferungsträger im Zentrum. Entscheidend ist dabei die Frage, weshalb der zweite Teil des *Hohenfurter Liederbuchs* als Ganzes trotz der Unterschiedlichkeiten zu begreifen wäre. Den Anfang macht ein Überblick über die historischen Hintergründe und Kontextualisierung des Liederbuchs vor der Liederbuchlandschaft des Spätmittelalters, wobei die Besonderheiten des *Hohenfurter Liederbuchs* bereits zu Tage treten. Anschließend geht es darum, wie die Handschrift im Einzelnen aufgebaut ist und was sich über den Verfasser sagen lässt. Ziel dieses ersten Teils ist es, vor dem Einstieg in die Liedanalysen das Liederbuch einzuordnen und zu kontextualisieren.

In einem zweiten Schritt wird im *close-reading*-Verfahren vorgegangen: Anhand fünf exemplarischer Analysen, die sich eng an fünf Liedern des *Hohenfurter Liederbuchs* entlang bewegen, sollen die eingeführten Fragestellungen zur Wächterfigur und Wachsamkeit verfolgt werden: Inwiefern ist es berechtigt, bezüglich des zweiten Teils des Liederbuchs von einem Zyklus zu sprechen? Welche inner-textlichen Figuren, Kohärenzen und Kontinuitäten sind auszumachen, die über den einzelnen lyrischen Text hinaus eine heterogen anmutende Zusammenstellung verbinden können? Daraus ergibt sich eine Doppelsicht auf jedes Lied. Die erste Perspektive ist die des Zykluszusammenhangs: Wie hängt das einzelne Lied mit den es umgebenden Liedern zusammen und inwiefern trägt es dazu bei, einen Zyklus zu konstituieren? Die zweite Sicht ist die auf das Lied selbst zugeschnittene. Daraus ergibt sich eine Spannung zwischen der Geschlossenheit des Lieds in sich und seiner Unabgeschlossenheit in Bezug auf den Zyklus, die in jedem einzelnen Fall neu zu untersuchen sein wird.

⁶⁴ Alle Zitate aus Seitz, *Theorie*, S. 47. Das Erwachen stellt dabei einen Moment dar, der das Verhältnis des Bewusstseins zur Realität verändert: „Man wird sich der Wirklichkeit seiner Situation bewusst und entfaltet eine stärkere *Reality Orientation*. Bei jedem Erwachen wird das ontologische Urteil revidiert“ (Seitz, *Theorie*, S. 184). Seitz möchte nicht das Erwachen definieren, sondern Charakteristiken aufzählen, die aus der Untersuchung unterschiedlicher physiologischer und psychologischer Forschungen stammen, vgl. ebd., S. 163–168.

Die allem zugrundeliegende Frage ist dabei, wie sich Wachsamkeit aus dem Zusammenspiel der bildlichen Sprache auf Textebene, der Darstellung des Wegs des *grossen sünders* auf Zyklus-Ebene und der Entwicklung der Wachsamkeit als Tugend, insbesondere auch für die Rezipientenebene aus der Einheit von Handschrift, Text und Illustrationen ergibt. Der Fokus liegt auf den literarischen Texten und der darin verwendeten Wachsamkeitsthematik mit all ihren Aspekten. Damit bleibt noch viel zu entdecken, wofür diese Untersuchung einen ersten Schritt anbieten möchte.

II Das Hohenfurter Liederbuch – Handschrift und Liederbuch

1 Handschriftenbeschreibung und Kontext

Bevor im Folgenden der Kontext näher beschrieben¹ und einzelne Aspekte herausgegriffen und genauer betrachtet werden,² soll die Handschrift in Kürze generell vorgestellt werden.³ Die Signatur des Codex lautet Hohenfurt/Vyšší Brod (Böhmen), Stiftsbibl., Ms. 8b.⁴ Die Handschrift wird in das 15. Jahrhundert datiert,⁵ wobei die Zuordnungen zwischen der Mitte und dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts schwanken. Die Schreibsprache wurde als bairisch-österreichisch identifiziert. Sie liegt im Stift Vyšší Brod (Hohenfurt), während ihre Schreibheimat, ihr Entstehungsort, unbekannt ist. Der Beschreibstoff der Handschrift ist Papier mit einer Blattgröße von 14 cm auf 10,5 cm. Es sind VII + 136 Blätter,⁶ von welchen 130 Blätter beschrieben sind. Die Folierung stammt aus dem 19. Jahrhundert, auf fol. 1 befindet sich der Bibliotheksstempel des Stifts sowie ein Besitzvermerk desselben, ebenfalls aus dem 19. Jahrhundert. In den ersten und den letzten Lagen finden sich Wasserzeichen.⁷ Der Schriftraum bemisst sich auf 10,5 auf 7 cm, ist

1 Vgl. unten Abschnitte 1.1 und 1.2.

2 Vgl. unten Abschnitt 1.3.

3 Einen Überblick über den Kenntnisstand zur Handschrift gibt André Schnyder in der Sammlung der geistlichen Tagelieder. Während der letzten 200 Jahren war die Handschrift oft nicht zugänglich: Nachdem Wilhelm Bäumker sie Ende des 19. Jahrhunderts ediert hatte, war sie eine Zeitlang verschwunden. Von 1950 und 1991 wurde sie von der Bibliothek in České Budějovice (Budweis) verwaltet (vgl. Zotz, Liedersammlungen). Die Einsichtnahme im Mai 2022 im Stift Vyšší Brod konnte aufgrund begrenzter Zeit auch die Frage der Lagenverhältnisse und der Wasserzeichen nicht letztgültig klären. Neue Erkenntnisse fließen an den entsprechenden Stellen ein.

4 Das Digitalisat ist verfügbar unter: https://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct-record&pid=AIPDIG-CKVB_8B_____04FPJL9-cs [letzter Zugriff: 24.05.2025].

5 Vgl. Wachinger, Hohenfurter Liederbuch, Sp. 94 (Bd. 4) (für Hälfte des 15. Jahrhunderts oder später); Fink/Horyna/Salmen, Hohenfurter Handschriften: „um die Mitte des 15. Jh. geschrieben“; Dolch, Handschrift 70036030, S. 2 (für 1475–1500).

6 Aus der Archivbeschreibung von Walther Dolch von 1910 würde sich folgende Lagenformel ergeben: (III–2)⁶ + 8 IV⁷² + (IV+1–1)⁸⁰ + 2 IV⁸⁹ + (IV–1)¹⁰³ + ?¹¹⁵ + IV¹²³ + III¹²⁹ + IV¹³⁷ (Vgl. Dolch, Handschrift 70036030). Die Lagen zwischen fol. 104 und 115 sind ungeklärt, da hier viele Seiten eingeklebt sind. Die genauen Lagenverhältnisse bleiben somit noch unklar, sie bedürfen noch eingehender Untersuchung. Vgl. unten Abschnitt 1.4.

7 Die Wasserzeichen konnten in den äußeren, unbeschriebenen Lagen und dort auch nur teilweise erkannt werden, sodass zusätzliche Untersuchungen an der Handschrift erforderlich sind.

einspaltig und enthält zwischen 27 und 28 Zeilen. Es ist eine Hand mit wenigen Zusätzen von anderer Hand auszumachen. Die Schriftart ist eine Kursive des 15. Jahrhunderts.⁸ Strophen- und Versanfänge sind teilweise durch Rubrizierungen in Form von Zierstrichen gekennzeichnet, zwischen den einzelnen Liedern finden sich Rubriken und es gibt zwei- und dreizeilige rote Initialen.⁹ Das Liederbuch enthält 38 Weisen.¹⁰ Auf fol. 59^v befindet sich eine kleine rote Federzeichnung am unteren Seitenrand und auf fol. 78^r, fol. 86^r und 114^r liegen drei fast ganzseitige, unkolorierte Federzeichnungen vor. Der erste Teil besteht aus drei Zyklen von geistigen Rufen,¹¹ der zweite Teil enthält geistliche Lieder über die Bekehrung eines *grossen sünders*, die von der Handschrift selbst als Kontrafakturen ausgewiesen werden.¹² Weitere geistliche Lieder folgen, unter denen sich drei lateinische Cantionen finden.¹³ Der Einband besteht aus einem Halbledereinband mit Holzdeckeln und einer am Rückendeckel befestigten Metallschließe. Das Leder trägt Blindstempelverzierungen aus Blatt- und Blütenmotivik, deren Herkunft ebenfalls noch nicht geklärt werden konnte. Die erste und bisher einzige Edition des Liederbuchs stammt von Wilhelm Bäumker aus dem Jahr 1895.¹⁴

Das Liederbuch stellt auch aus musikwissenschaftlicher Perspektive ein wichtiges Zeugnis für das geistliche deutschsprachige Lied im Spätmittelalter dar.¹⁵ Es ist anzunehmen, dass das *Hohenfurter Liederbuch* sowohl zum persönlichen Andachtsgebrauch als auch zum Singen in einer Gemeinschaft während Gottesdiensten oder außerhalb diente. Die Rubriken insbesondere im ersten Teil des Liederbuchs deuten darauf hin, dass es für Wallfahrten und zur gemeinschaftlichen Andacht konzipiert wurde.¹⁶

Walther Dolch hat sie 1910 als „Wage, runde Schalen, in Kreis“ (Dolch, Handschrift 70036030, S. 1) beschrieben, was sich bestätigen ließ.

⁸ Vgl. Zotz, *Liedersammlungen*, spricht von „Textualis“; Bäumker, Vorwort, S. ix, und Härtel, *Liederbuch*, S. 163, sprechen von „kursive[r] Bastarda“.

⁹ Vgl. unten Abschnitt 1.4.

¹⁰ Vgl. Fink/Horyna/Salmen, *Hohenfurter Handschriften*: „auf vier Linien in schwarzen Semibreves und Minimae notierte Weisen.“

¹¹ Vgl. unten Abschnitt 1.4.

¹² Vgl. fol. 65^r. Zum Kontrafakturbegriff vgl. unten Abschnitt 1.1.

¹³ Vgl. unten Abschnitt 1.4 und 2 dieser Arbeit.

¹⁴ Wilhelm Bäumker: *Ein deutsches geistliches Liederhandbuch. Mit Melodien aus dem XV. Jahrhundert nach einer Handschrift des Stiftes Hohenfurt*, Leipzig 1895 (Nachdruck: Wiesbaden 1970). Wird im Folgenden auf Kommentare Bäumkers verwiesen, die nicht Teil der Handschrift sind, wird das Kürzel ‚Bäumker, S. #‘ verwendet. Ansonsten wird bei Zitaten nur durch ‚fol. #‘ auf die Stelle in der Handschrift verwiesen, welche aber nach Bäumker zitiert wird und bei ihm auffindbar ist mithilfe der Liedstellen oder der Seitenzahlen, die jeweils mit angegeben werden.

¹⁵ Vgl. Bäumker, Vorwort, S. iv; Fink/Horyna/Salmen, *Hohenfurter Handschriften*, Sp. 352.

¹⁶ Vgl. unten Abschnitt 1.4.

Neben der Frage nach den Wasserzeichen und den Lagenverhältnissen bleibt ungeklärt, wer das *Hohenfurter Liederbuch* zusammengestellt und aufgeschrieben hat, sowie die für diese Untersuchung zentrale Frage, ob die einzelnen Lieder des zweiten Teils zusammengehören oder unabhängig voneinander zusammengestellt wurden. Unklar ist zudem, wo die Handschrift geschrieben wurde. Bevor im folgenden Abschnitt genauer auf das *Hohenfurter Liederbuch* eingegangen wird, soll es zuvorderst in seinen Kontext verortet werden.

1.1 Das *Hohenfurter Liederbuch* vor dem Hintergrund der Liederbuchlyrik

Die Liederbücher des 15. und 16. Jahrhunderts unterscheiden sich grundlegend von den Lyriksammlungen des 13. oder 14. Jahrhunderts wie beispielsweise dem *Codex Manesse* (*Große Heidelberger Liederhandschrift*, C).¹⁷ Im ausgehenden Mittelalter variieren die Zusammenstellungen von Liedern stark, bauen jedoch auf die Lyriktradition des Hochmittelalters auf.¹⁸ Die Liederbuchlandschaft des Spätmittel-

¹⁷ Heidelberg, Universitätsbibl., Cpg 848, entstanden in Zürich um 1300 (Nachträge in der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts); ähnlich die *Kleine Heidelberger Liederhandschrift* (A), Heidelberg, Universitätsbibl., Cpg 357, um 1270–1280 im Elsass entstanden oder die *Weingartner Liederhandschrift* (B), Stuttgart, Landesbibl., Cod. HB XIII 1, 1. Viertel 14. Jahrhundert in Konstanz entstanden. Diese drei gehören zu dem Typ Lyriksammlung, welcher nach Autorprinzip (jedem der lyrischen Texte wird ein Textdichter oder Tonerfinder zugeteilt) und nach Korpusprinzip (die lyrischen Texte desselben Verfassers werden in einer geschlossenen Sammlung vereint) organisiert sind (vgl. Holznagel, Konzept, S. 314, und Holznagel, Handschriften, S. 20. Zur Rolle der Nachträge in den einzelnen Handschriften, welche diese Prinzipien nicht fortführen, vgl. Holznagel, Handschriften, S. 38f.). Auch wenn zwischen diesen drei Liedersammlungen Unterschiede bestehen (beispielsweise im Umfang oder der Ausstattung mit oder ohne Illustrationen), sind sie doch jeweils hochwertig gestaltete Pergamenthandschriften ohne Melodienotation, die die deutschsprachige Lyrik des Hochmittelalters in ihren zentralen Ausdrucksformen des Minnesangs, des Sangspruchs und des Leichs prägen. Dass das nicht bedeutet, dass Liederbücher und Liedersammlungen des Spätmittelalters grundsätzlich formal gesehen mehr oder weniger gleichförmig sind, zeigt Suerbaum anhand dreier Beispiele: dem *Liederbuch der Anna von Köln* (Berlin, Staatsbibl. Preußischer Kulturbesitz Ms. germ. oct. 280), der *Basler Liedersammlung* (Basel, Universitätsbibl., B XI 8) und anhand der *St. Katharinentaler Liedersammlung* (Frauenfeld, Kantonsbibl. Thurgau, Y 74) in Suerbaum, Singen, insbesondere S. 65–72.

¹⁸ Vgl. Holznagel, Handschriften: „bis dann um 1400 [...] das neue, durch die Spannung zwischen Tradition und Innovation bestimmte Lyriksystem des Spätmittelalters entsteht, das zwar immer wieder (und in unterschiedlicher Weise) auf das Minnelied und die Sangspruchdichtung des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts zurückgreift, jedoch aufs Ganze gesehen in Inhalt und Form andere Wege geht.“ (S. 39); vgl. hierzu auch Tervooren, *Handbuch*, S. 134. Ranawake plädiert dafür, den Zeitraum von 1250 bis 1500 als Einheit zu begreifen, auch wenn eine Lücke zwischen ca. 1320 und 1410 die Überlieferung in zeitlich zwei Abschnitte zu teilen scheint, die die genannten

alters ist schwer typologisierbar, weil sich in der Herstellung (handschriftlich oder gedruckt), der Konzeption und den zugrundeliegenden Sammelintentionen große Unterschiede zeigen.¹⁹ Ähnlich sind sie sich darin, dass sie „das zeitgenössische Liedgut zusammenstellten“²⁰, wobei der Entstehungshintergrund zwischen städtisch über universitär bis hin zu den Reformbewegungen in Klöstern und außerklösterlichen Religiösenbewegungen variiert.²¹ Meist zeichnen sie sich durch einfachere Gestaltung (größtenteils Papierhandschriften, kleinere Formate) aus. Beschreiben lässt sich diese Gegebenheit der Lyrikgeschichte des Spätmittelalters mit dem Stichwort „Pluralisierung“²² – der sozialen Einbettung, aber auch gerade im Hinblick auf die Gestaltung, den Inhalt und den Verwendungszweck.

Um einen Überblick über die Liederbücher zu erhalten, bietet sich an, einerseits die Frage nach der Handschrift aus materieller Sicht und andererseits die Frage nach dem Inhalt zu stellen.²³ Von der Überlieferungsform her ließen sich beispielsweise Mischhandschriften, Blattfüllsel und Liederhandschriften unterscheiden, die aufgrund der ihnen eigenen Aufzeichnungsweisen Hinweise darauf

Unterschiede auch als zwei qualitativ unterschiedliche Abschnitte auszuzeichnen scheinen (Ranawake, Compilers, S. 553).

19 Vgl. Tervooren, *Handbuch*, S. 130–135; Suerbaum, *Singen*, S. 72.

20 Classen, *Liederbücher*, S. 13; Classen geht davon aus, dass die Liederbücher Einblicke „in das Wertesystem und die Ethik, in die Moral und Vorstellungsweise der Sammler“ (S. 28) zuließen. Einen differenzierteren Blick auf ‚die Sammler‘ bietet Suerbaum, welche die Liederbücher „als materielle Spur von Kollektiven und Netzwerken, in denen Schreiben und Schriftlichkeit eine zentrale Rolle im Selbstverständnis spielen, zugleich aber auch dezidiert literarisches Interesse an liedhaften Formen“ (Suerbaum, *Singen*, S. 72) vorstellt.

21 Ein Beispiel für die städtische Prägung könnte das *Lochamer-Liederbuch* (Berlin, Staatsbibl., Mus. ms. 40613, 1451/55) sein, welches 44 volkssprachliche Lieder (deutsch und ein niederländisches) enthält, die alle (bis auf eins) mit Melodien notiert sind. Sie sind durchgehend anonym verzeichnet, wobei ein Lied Oswald von Wolkenstein und eines dem Mönch von Salzburg zuzuordnen ist (vgl. Ranawake, Compilers, S. 566–569). Zudem sind einige der Lieder mehrstimmig (zwei- und dreistimmig). Es ist eindeutig im städtischen und für den städtischen Kontext in und um Nürnberg entstanden. Der Verfasser muss Latein gesprochen haben, da das Liederbuch auch lateinische Kontrafakturen enthält. Dieses Liederbuch legt einen starken Fokus auf die Musik, da teilweise Melodien ohne Text verzeichnet sind und sich auf S. 82 das *Fundamentum organisandi* des Organisten Conrad Paumann, ein Lehrblatt über Notation und ihre Längenverteilung, befindet.

22 Holznagel, *Konzept*, S. 308, Anm. 6. Pluralisierung daher, da sich ausgehend von den Überlieferungszeugen eine Ausfächerung der zentralen Ausdrucksformen des Hochmittelalters (hauptsächlich Minnesang, Sangspruch und Leich, welche in den großen Lyrikhandschriften zusammengestellt wurden) in mehr zugleich existierende Formen zu beobachten ist.

23 Davon ausgehend hat Franz Josef Holznagel eine Systematik erstellt, die sich entlang der Achsen „mediales Format“ und „lyrischer Diskurs“ aufspannt (Holznagel, *Konzept*, S. 309), den Bereich der ‚geistlichen Liederbücher‘ allerdings ausschließt.

geben können, wie Bedeutung produziert und wie Inhalte weitergegeben werden und als solche die materielle Grundlage jeder inhaltlichen Arbeit bilden.²⁴ Die unterschiedlichen medialen Formate, die Lieder überliefern, bezeugen somit im vorwiegend weltlichen Bereich der Lyrik unterschiedliche lyrische Traditionen: das meisterliche Lied, die Neidhardttradition, Liedkunst namentlich bekannter Adeliger und die weltliche Liederbuchlyrik.²⁵ Dabei handelt es sich weniger um Gattungen oder Texttypen, sondern eher um „regelgeleitete Sprachspiele, die bestimmen, welche Inhalte, welche metrisch-musikalischen Gestaltungselemente und welche Texttypen innerhalb dieses Diskurses zugelassen werden und welche ausgegrenzt bleiben.“²⁶ Der Blick auf das Zusammenspiel von Überlieferungsform und lyrischer Formtradition erlaubt festzustellen, wo und wie sich neue Lyriktraditionen herauskristallisieren und wo alte Diskurse aufgegriffen werden.²⁷

So gilt beispielsweise die *Kolmarer Liederhandschrift* (München, BSB, Cgm 4997) als „Prototyp“²⁸ des meisterlichen Lieds und des dazugehörigen medialen Formats. Sie zählt nicht nur zu den ältesten, sondern auch zu den umfangreichsten Überlieferungszeugen für den frühen Meistersang.²⁹ Zugleich gilt sie als größte spätmittelalterliche Sammlung an Liedern, die neben Liedgut des Meistersangs auch Spruch- und Leichdichtung enthält.³⁰ Sie ist 854 Blatt stark und bemisst 29,5 cm auf 20 cm. Als Papierhandschrift ist sie gegliedert nach einer speziellen Form des Korpusprinzips: Die Lieder sind nach Tonerfindern in geschlossenen Sammlungen vereint und die Melodien in gotischer Choralnotation aufgezeichnet. Daraus ist ersichtlich, dass die Musik im Verhältnis zum Text aufgewertet und ihr in dieser Handschrift eine wichtige Rolle zugeschrieben wird.³¹ Die darin versammelten Lieder erfüllen, was Holznagel für die weltlichen, handgeschriebenen Liederbücher feststellt: Hier wird die meisterliche Liedkunst festgehalten, dabei die Tradition der Sangspruchdichtung aufgenommen und die des städtischen

24 Vgl. zusammenfassend Holznagel, Konzept, S. 307–310.

25 Vgl. ebd., S. 309.

26 Ebd., S. 308.

27 Vgl. ebd., S. 308. Vgl. hierzu seine Verwendung des Begriffs „Dispositiv“, welchen Holznagel für handschriftliche Liederbücher verwendet: Ein Dispositiv sei etwas, „das eine Ordnung ermöglicht, den Akt des Ordnen anstößt oder wenigstens zulässt. Handschriftliche Liederbücher sind nun in der Weise Dispositive, als sie in ihrer Kombination aus bestimmten materiellen Gegebenheiten und bestimmten Inhalten in der Lage sind, die spezifischen sozialen Identitäten der an seiner Anlage und an seinem Gebrauch beteiligten Person auszudrücken“ (S. 310, Anm. 10).

28 Ebd., S. 314.

29 Vgl. Petzsch, *Liederhandschrift*, S. 11; Schnyder, *Tagelied*, S. 478–482; Lange/Rothenberger/Schubert, *Kolmarer Liederhandschrift*, S. 20.

30 Vgl. Schnyder, *Tagelied*, S. 478–482.

31 Vgl. Holznagel, Konzept, S. 315.

Meistergesangs stabilisiert.³² Andererseits weist die *Kolmarer Liederhandschrift* gerade durch ihre Heterogenität ein grundlegendes Charakteristikum der spätmittelalterlichen Liederbuchlyrik auf.³³ Sie enthält unter anderem sieben Versifikationen, die „Prototypen“³⁴ des im Sangspruch und Meisterlied der Reformation wichtigen Typs der Bibelversifikation darstellen. Die zweite Lage versammelt sehr unterschiedliche Liedtypen: Leich, Hort, Parat, Reihen und Tanz gehören dazu.³⁵ Das Adjektiv ‚weltlich‘ ist im Fall der *Kolmarer Liederhandschrift* nicht umfassend zutreffend, denn sie überliefert unikal den *Hort* Peters von Reichenbach, ein „Textkonglomerat aus geistlichem Tagelied und religiösem Leich“³⁶. Damit enthält dieses Liederbuch eines der ältesten überlieferten geistlichen Tagelieder,³⁷ welches zuletzt Claudia Lauer im Hinblick darauf hin untersuchte, wie es unter Verwendung der Schlaf- und Weckthematik „christliche Bewusstwerdung“³⁸ zentral fördert. Es befinden sich weitere geistliche Tagelieder in der *Kolmarer Liederhandschrift*, darunter eines, welches dem Ton nach Peter von Arberg zugeschrieben wird: „Jch wahter, ich solt wecken“³⁹.

Das *Hohenfurter Liederbuch* ist im 15. Jahrhundert entstanden. Der erste Teil enthält Rufe, der zweite Teil ist von Kontrafakturen geprägt, wobei die Übertragungsrichtung immer hin zu einem Text mit geistlichem Inhalt ist. Es ist insofern ein rein geistliches Liederbuch und damit von jenen handgeschriebenen Liederbüchern des 15. und 16. Jahrhunderts zu unterscheiden, welche „Kollektionen von Liedern mit vorwiegend säkularer Thematik“⁴⁰ darstellen. Zwar zeigt das mediale Format des „weltlichen, handgeschriebenen Liederbuchs des 15. und 16. Jahrhunderts“⁴¹ einige Gemeinsamkeiten mit dem *Hohenfurter Liederbuch* auf: Sie zeichnen sich generell durch eine weniger kunstvolle, eher auf Nutzung als auf Repräsentation hin ausgerichtete Gestaltung aus, welche größtenteils auf die

32 Vgl. Holznagel, Konzept, S. 314; Prautzsch, Meisterschaft, S. 292f.

33 Die jüngste Veröffentlichung bietet die bisher umfänglichste Untersuchung: Lange/Rothemberger/Schubert: *Kolmarer Liederhandschrift*.

34 Janota, Bibelversifikation, S. 314, 334.

35 Vgl. Brunner, Leich; Welker, Reyen.

36 Lauer, Hort, S. 281f.

37 Vgl. ebd., S. 282; Schnyder, *Tagelied*, S. 24, 203–207.

38 Lauer, Hort, S. 279.

39 fol. 826^r, vgl. WKL, Bd. 2 Nr. 496–498; Schnyder, *Tagelied*, S. 199–202. Weitere Tagelieder finden sich hier: fol. 300^v–302^r („Ein edel furste botten santte“), fol. 729^{rv} („Fraut uch, ir cristen werde“), fol. 843^r–844^v (Albrecht Lesch: „Zeuch durch die wolken, mein gesank“). Vgl. zur Frage des Tonautors auch Reichlin, Geheimnisthaftigkeit, S. 106, Anm. 10.

40 Holznagel, Konzept, S. 311.

41 Ebd., S. 311–319.

Autornennung verzichtet.⁴² Aber aufgrund der Ausrichtung seiner Lieder lässt sich das *Hohenfurter Liederbuch* der „geistliche[n] Liederbuchlyrik“⁴³ zuordnen und scheint als Zusammenstellung geistlicher, aber von der Liedform her heterogener Lieder, keinen Einzelfall darzustellen, da sich das 15. und 16. Jahrhundert in der mittelhochdeutschen Lyrikgeschichte auch als „Liederjahrhunderte“⁴⁴ beschreiben lassen. Was es aber im Einzelnen aus der Menge an Liedersammlungen, Liederbüchern und weiterem hervorhebt, soll im Folgenden gezeigt werden.

In einem ersten Schritt ist zu klären, was unter ‚geistlichem Lied‘ zu verstehen ist. Hierfür lohnt es sich, die lateinische und die volkssprachliche Entwicklung gemeinsam zu betrachten.⁴⁵ Ursprung des geistlichen Lieds sind die Leisen: kurze Einzelstrophen, die meist aus vierhebigen Versen paarweise gereimt sind.⁴⁶ Das immer noch grundlegende Werk zum geistlichen Lied des Mittelalters verfasste Johannes Janota 1968.⁴⁷ Unter der Hauptfrage der Liturgienähe volkssprachlicher geistlicher Lieder ordnet er verschiedene überlieferte Lieder zwischen den Koordinaten privater Frömmigkeit oder Liturgie beziehungsweise Gemeinde und Gemeinschaft an. Dabei geht es ihm darum, die Gebrauchsfunktionen des volks-

42 Bei diesen wird allerdings davon ausgegangen, dass sie „durch die weitgehend stadtbürgerlichen Besitzer“ (Brunner, *Geschichte*, S. 302 f.; vgl. auch Holznagel, Konzept, S. 311–312; Tervoooren, *Handbuch*, S. 135) zusammengestellt oder zumindest von solchen besessen wurden. Von der Liedkunst namentlich bekannter Adelliger, welche den Lyriksammlungen des Hochmittelalters inhaltlich und von der Repräsentationsabsicht her nahesteht, ist es getrennt zu sehen. Diese ist nach dem Autorkorpus gestaltet, vgl. die Überlieferungszeugen des Oswalds von Wolkenstein (vgl. zusammenfassend hierzu bspw. Ranawake, Compilers, S. 561–564). Das „Gros der anonymen Liederbuchlieder“ (Hübner, Vorwort, S. 5) wurde lange in der Forschung vernachlässigt, wobei in den letzten Jahren immer wieder Untersuchungen auftraten, die diese Liederbücher auch aus einer lyrisch orientierten literaturwissenschaftlichen Perspektive betrachten; vgl. beispielsweise: Hübner, *Liebeslyrik*, oder für die geistliche Lyrik die Beiträge in Butz/Kellner/Reichlin/Rugel, *Sündenerkenntnis*.

43 Holznagel, Konzept, S. 309.

44 Rosmer, *Mönch*, S. 13.

45 Vgl. hierzu die Diskussion bei Theben, *Lyrik*, S. 23–25.

46 Vgl. Tervoooren, *Handbuch*, S. 155 f., mit einer Beschreibung des *Aachener Weihnachtslieds* (Aachen, Domschatz, ohne Sign., fol. 2^o) und anderen Beispielen von frühen Leisen. Zum *Aachener Weihnachtslied* vgl. auch Janota, *Studien*, S. 110–112. Für den böhmischen Raum vgl. Dreves, *Leiche*, S. 7 (Anm. 4), S. 6–8: Zu Beginn haben Laien an den Gottesdiensten mit dem ‚Kyrie‘-Ruf teilgenommen, welcher ab dem 10. Jahrhundert in der volkssprachlichen Version („Hospodine pomiluj ny“) gesungen worden sei. Für das ausgehende 14. Jahrhundert ist bezeugt, dass dieser Ruf unter der Messe gesungen wurde und der Gesang mit Ablässen verbunden war (vgl. ebd.).

47 Vgl. Janota, *Studien*; zum Wert der Studie vgl. Rosmer, *Mönch*, S. 42 f.; Van der Poel, *Devout Song*, S. 77.

sprachlichen geistlichen Lieds nach dem Kriterium der Liturgie zu ordnen.⁴⁸ So gelingt es Janota, mit dieser Studie verschiedene Liedformen bezüglich ihres Gebrauchs in ein Verhältnis zueinander zu setzen und eine Überblickshilfe über das heterogene geistliche (volkssprachliche) Liedvorkommen im Spätmittelalter zu schaffen.⁴⁹

Auch im *Hohenfurter Liederbuch* unterscheiden sich die Grade der Liturgienähe der verschiedenen Lieder, wie im Laufe dieser Studie noch dargestellt wird.⁵⁰ Man kann davon ausgehen, dass im *Hohenfurter Liederbuch* „liturgienah[e] Gemeindelieder“⁵¹ enthalten sind. Gemeint sind damit Lieder, die von der Gemeinde während des Gottesdienstes gesungen werden „konnten“⁵². Hinweis hierfür sind enthaltene lateinische Cantionen. Diese sind lateinische geistliche Lieder, welche in Teilen der Weihnachtsliturgie beziehungsweise liturgienahen Teilen des Weihnachtsfestkreises als Interpolationen des liturgischen Textes auftraten.⁵³

48 Janotas ‚Liturgie‘-Begriff wurde umfangreich besprochen von Stefan Rosmer, der ihn als zu eng gefasst kritisiert (vgl. Rosmer, *Mönch*, S. 35–43). Liturgisch heiße für Janota „kodifiziert in approbierten liturgischen Büchern“ (Rosmer, *Mönch*, S. 36; Janota, *Studien*, S. 69). Somit ist ‚liturgisch‘ das, was streng geregelt, was aus liturgischen Büchern ersichtlich ist, in denen der geregelte Ablauf der Messe verzeichnet ist (vgl. Janota, *Studien*, S. 257). Bereits angesichts der Tatsache, dass eine klare Definition von liturgischen Büchern auch für das Spätmittelalter noch nicht möglich ist (vgl. Thiel, *Bücher*, S. 2379), zeigt sich die Problematik einer solchen Definition. Die sich aus Janotas Sicht ergebende Dichotomie zwischen „unverzichtbarer bzw. verzichtbarer Teile des Gottesdienstes“ (Rosmer, *Mönch*, S. 43.) hat sich in der Forschung weiter erhalten, ist aber missverständlich, da sich im Spätmittelalter verschiedene Teilliturgien herausbilden und die Rede von einer festgeschriebenen Liturgie nicht vollständig adäquat ist; vgl. Rosmer, *Mönch*, S. 37, S. 42; Janotas Liturgiebegriff verteidigend vgl. Wachinger, *Gattungsprobleme*, S. 311, insbesondere aber S. 324. Diese Arbeit positioniert sich folgendermaßen: Sie geht mit Wachinger davon aus, dass es „innerhalb der Liturgie einen unumstößlichen festen Kern“ (S. 324) und es zugleich unterschiedlich ausgeprägten Randphänomene im Umkreis dieses Kerns gab, die näher oder ferner diesem Kern anzunähern sind. Lieder nach Nähe oder Ferne zu diesem Kern zu differenzieren (S. 324) scheint mir kein erschöpfendes Kriterium, um den Gebrauch dieser Lieder zu beschreiben, aber es dient als Hilfestellung, eine Handschrift und die darin enthaltenen Lieder besser einordnen zu können. Deutlich wird, dass sich das spätmittelalterliche Frömmigkeitsverhalten nicht ausschließlich über seine Nähe und Ferne zum Kern der Messliturgie definiert.

49 Vgl. Janota, *Studien*, S. 270.

50 Vgl. unten insbesondere Abschnitt 1.4.

51 Janota, *Studien*, S. 258.

52 Ebd., S. 257 (Hervorhebung im Original). Zur Unterscheidung von Gemeinschafts- oder Konventikellied vom Gemeindelied vgl. ebd., S. 260, 269 f., welche Janota beide der Liturgie entfernter als das Gemeindelied anordnet. Für das *Hohenfurter Liederbuch* lässt sich eine genauere Unterscheidung als Gemeindelied nach Janotas Typologie nicht bewerkstelligen, da nicht bekannt ist, in welchem Kontext (innerhalb oder außerhalb eines Konvents) die Lieder in Gebrauch waren.

53 Vgl. ebd., S. 109, 249 f. und unten, Abschnitt 1.4.

Im *Hohenfurter Liederbuch* kommen nun beide, das volkssprachliche und das lateinische geistliche Lied vor. Wie aber lässt sich das *Hohenfurter Liederbuch* zu anderen Liederbüchern positionieren? Und was lässt sich über die lyrische Form „geistliche Liederbuchlyrik“ sagen? Ein Überblick über die rein geistlichen Liederbücher des Spätmittelalters ist noch ein Desiderat.⁵⁴ Zur Unübersichtlichkeit der geistlichen Liederbuchlyrik führen laut Helmut Tervoores folgende Punkte: 1. Grundsätzlich fehlen die Verfasseramen. 2. Geistliche volkssprachliche Lieder werden zu Beginn hauptsächlich in Mischhandschriften oder als Blattfüllsel überliefert. 3. Sie scheinen besonders offen für Veränderungen gewesen zu sein, man kann also davon ausgehen, dass viel umgedichtet oder in andere Verwendungsbereiche überführt wurde. 4. Gebrauch und Trägerschichten sind nach wie vor eher ein graues Feld, es wird davon ausgegangen, dass sie in großen Gruppen gesungen wurden, das heißt, dass sie in Klostergemeinden, privaten Gruppen und zu besonderen Anlässen im Gottesdienst genutzt worden sein könnten. Gleichzeitig ist auch anzunehmen, dass sie in die individuelle Gebetspraktiken eingebunden waren.⁵⁵ 5. Die Lieder waren für ihre Ausbreitung nicht auf schriftliche Fixierung angewiesen, sodass nicht alle Entwicklungsschritte schriftlich überliefert sind. 6. Die Abgrenzung zu anderem geistlichen Gesang ist nicht eindeutig (Sequenz, Reimgebet).⁵⁶

Almut Suerbaum kam dem Dickicht bei, indem sie die *Mouvance* des Lieds „Es kommt ein Schiff geladen“ in sechs Liederbüchern des 15. und 16. Jahrhunderts nachverfolgte.⁵⁷ Im Rahmen einer Untersuchung des Lieds stellt Suerbaum eine Verbindung zwischen einigen Liederbüchern des alemannischen und niederdeutschen Raumes her, die aus dem 15., 16. und 17. Jahrhundert stammen und aufgrund ihres vergleichbaren Korpus miteinander verwandt sein müssen.⁵⁸ Sie

⁵⁴ Vgl. Holznagel, Konzept, S. 318, Anm. 35.

⁵⁵ Vgl. hierzu unten Abschnitt 1.4.

⁵⁶ vgl. Tervoores, *Handbuch*, S. 154–159; vgl. hierzu auch Suerbaum, *Mouvance*, S. 99, 101 u. 104.

⁵⁷ Vgl. Suerbaum, *Mouvance*.

⁵⁸ Dazu gehören u. a. die *St. Katharinentaler Liedersammlung* (Frauenfeld, Kantonsbibl. Thurgau, Y 74; 1. Drittel 15. Jahrhundert, in Katharinental bei Diessenhofen, ohne Notation; vgl. hierzu Meyer, *St. Katharinentaler Liedersammlung*, S. 295–297: Ein Liedfaszikel mit 19 geistlichen Liedern, die an eine Nonnenvitensammlung angefügt wurden. Darunter: Marienlieder, Meistergesang, 13 mystische Lieder; aus der Tradition der reformierten Frauenklöster des 15. Jahrhundert stammend [ebd., S. 296, 303f.]; höchstwahrscheinlich genutzt als Lesetext für die „private Frömmigkeit“ [ebd., S. 297]. Die 13 mystischen Lieder weisen die Nähe zur mystischen und mystagogischen Prosa des 14. Jahrhunderts aus [ebd., S. 303; vgl. hierzu auch: Theben, *Lyrik*, S. 3–23, die darauf hinweist, dass eine Geschichte des mystischen Lieds noch nicht geschrieben sei]), die *Deventersche Liederhandschrift* (Berlin, Staatsbibl., mgo 185, entstanden im 15. Jahrhundert/um 1500) und das *Werdener Liederbuch* (Werden, Pfarrarchiv, ohne Sign. [verschollen], ent-

behandelt den alemannischen Raum um Straßburg in Verbindung zu den Niederlanden und dem niederdeutschen Raum und zeigt den zentralen Stellenwert der *Devotio Moderna* sowie deren weitflächige Vernetzung in der Liederbuchtradition auf.

Auch wenn die Sprache des *Hohenfurter Liederbuchs* eine bairisch-österreichische ist, lässt es sich nicht ohne den Kontext der niederdeutschen/alemannischen Prägung der geistlichen Liederbuchlyrik verstehen.⁵⁹ Diese Prägung steht, wie Suerbaum zeigt, in enger Verbindung mit der Liedkultur der *Devotio Moderna*.⁶⁰ Ausgehend von Deventer verbreitete sich diese Bewegung Ende des 14./Anfang des 15. Jahrhunderts und trieb als solche die Liedproduktion insbesondere in der Rhein-Meuse Gegend, in Westphalen, in Niedersachsen und der Lüneburger Heide voran. Häuser und Gemeinschaften unter dem Einfluss der *Devotio Moderna* meinten zu Beginn ein Zusammenleben ohne besondere Regel als „Brüder und Schwestern des gemeinsamen Lebens“, welche vom 15. Jahrhundert an verschiedene bereits bestehende Regeln annahmen, beispielsweise die des Dritten Ordens oder die des Hl. Augustinus. Will man die Liederbücher gruppieren oder systematisch ordnen, ist auch für den niederdeutschen Raum zu beachten, dass das Repertoire der spätmittelalterlichen geistlichen Lieder im volkssprachlichen deutschen und niederländischen kein getrenntes ist.⁶¹ Grob gesagt lassen sich für diese Liederbücher eine Reihe an Charakteristiken feststellen, die sie verbinden. Viele der Liederbücher entstanden in Frauenkonventen. Normalerweise haben sie Maße von 13 cm auf 10 cm, können also leicht in einer Hand gehalten werden. Die enthaltenen Lieder setzen sich meist zusammen aus Reueliedern, Hymnen an Jesus und Maria, Weihnachtsliedern und Liedern, die die sogenannten vier letzten Dinge thematisieren (Tod, jüngstes Gericht, Hölle, Himmel).⁶² Darunter sind einige

standen um 1500/1530, eventuell in Marienberg, Augustiner-Chorfrauenstift in Helmstedt); vgl. hierzu Janota, *Werdener Liederbuch*, Sp. 883–886. Ebenfalls dazu zählt sie das *Ebstorfer Liederbuch* (Ebtorf, Klosterbibl., Ms. VI 17, entstanden im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts, kaum vor 1520; vgl. Schröder, *Ebstorfer Liederhandschrift*) und die beiden Drucke des *Andernacher Gesangsbuchs* (1608, Köln) und des Daniel Sudermann (1626, Straßburg). Ähnlich sieht Janota diese Gruppierung (vgl. Janota, *Werdener Liederbuch*, Sp. 883). Er fügt noch spätere geistliche Liederbücher hinzu: das *Wienhäuser Liederbuch* (Anfang 16. Jh; vgl. Alpers, *Wienhäuser Liederbuch*), das *Liederbuch der Anna von Köln* (um 1540) und das *Liederbuch der Catherina Tiers* (1588). Diese Liederbücher sind als „Gruppe, die eine umfassende Würdigung verdiente“ (Janota, *Werdener Liederbuch*, Sp. 886), bisher noch nicht systematisch beschrieben worden.

59 Grundlegend hierzu Tervooren, *Handbuch*; Van der Poel, *Devout Song*.

60 Vgl. Suerbaum, *Mouvance*, S. 112f., wo sie allerdings auch die Verbindung zum mystischen Liedgut betont.

61 Vgl. Van der Poel, *Devout Song*, S. 67.

62 Vgl. ebd., S. 71.

Übersetzungen aus dem Lateinischen, insbesondere aber Texte, die auf weltliche Melodien geschrieben wurden.⁶³ Die Lieder sind meist einstimmig und die Autoren anonym. Bezüglich des Nutzens lassen sich unterschiedliche Befunde festhalten. Einerseits gibt es Liederbücher, die der Meditation dienen.⁶⁴ Andererseits beschreibt Van der Poel das „common devout song manuscript“ der niederländischen Tradition als eines, welches nach dem liturgischen Jahr geordnet ist: Sie beginnen mit Weihnachtsliedern, darauf folgen manchmal Osterlieder, an welche sich dann aller Art religiöse Lieder anschließen können.⁶⁵ Unica und sehr bekannte Lieder sind im Weihnachtsteil gemischt, welcher den „backbone“⁶⁶ vieler ansonsten unterschiedlicher Liederbücher darstellt. Neben diesen zwei Arten (dem nur zur Meditation gedachten Liederbuch und dem ‚Gesangsbuch‘) gibt es Liederbücher, welche lateinische Liturgiegesänge und volkssprachliche Lieder vereinen. Längere Prosaeinführungen, wie sie im *Hohenfurter Liederbuch* vorkommen, finden sich nur sehr selten darin. Wenn sie auftauchen, sind sie meist Zeugen für einen größeren Ordnungswillen. So ist beispielsweise in der *Gheestelicke Melody* (zw. 1473 und 1500)⁶⁷ jedes Lied von einem Prosatext begleitet. Die Sammlung ist mehrteilig und als Zyklus aufgebaut, jeder der Teile hat wiederum eine eigene Prosaeinleitung. Die Lieder sind den Wochentagen zugeordnet. Rezipierende werden dazu angeregt, die Lieder zu meditieren, wobei die Anweisungen je nach Handschrift zwischen „[G]helesen“ und „ghedacht“ einerseits und „zinghen“ andererseits variieren.⁶⁸ Inhaltlich handelt es sich bei diesem Zyklus um den Nachvollzug einer

⁶³ Vgl. zum Zusammenhang von Kontrafaktur und Devotio Moderna Janota, *Studien*, S. 259–264.

⁶⁴ Vgl. Tervooren, *Handbuch*, S. 163.

⁶⁵ Vgl. Van der Poel, *Devout Song*, S. 76; vgl. die *Deventersche Liederhandschrift* (Berlin, Staatsbibl., mgo 185), die aufgeteilt ist in „Dit is dat sangeboec dat somer stuc“ (1. ungez. Blatt des Buchblocks v) und „Dit is dat sangeboec vander hoechijt der gebuerten Christi“ (S. 188).

⁶⁶ Van der Poel, *Devout Song*, S. 76.

⁶⁷ Dieser Zyklus ist in drei Handschriften überliefert: Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, MS 75 H 42, fol. 217^r–255^r (erstes Buch); Leiden, Universiteitsbibliotheek, MS Ltk. 2058, fol. 1^r–72^v (Buch 1 und 2); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, MS s.n. 12875, fol. 1^r–17^v (Buch 1 mit Melodien), fol. 32^r–52^v (Buch 2 mit Melodien, ohne Prosavortexte). Zu den Unterschieden in den Fassungen vgl. Mertens, *Gheestelicke Melody*, S. 132, 139–141.

⁶⁸ Der vollständige Text lautet jeweils: *Het es te hopen an gode als wij eenighe van desen gheesteliken liedekins zinghen* (Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, MS 75 H 42, fol. 218^v); *Het is te hopen in Gode, als enighe van desen gheestelicken hymmekijns van ons ghelesen worden of ghedacht* (Leiden, Universiteitsbibliotheek, MS Ltk. 2058, fol. 1); zitiert aus Mertens, *Gheestelicke Melody*, S. 137. In anderen Schriften der Devotio Moderna und weiteren Liederbüchern wird dazu aufgefordert, die Lieder in Gemeinschaft zu singen; vgl. Van der Poel, *Devout Song*, S. 74, die sowohl auf die Schriften von Zerolt van Zutphen und Johannes Busch verweist als auch auf Liederbücher wie das *Schwesternbuch von Diepenveen* und das *Schwesternbuch von St. Agnes in Emmerich*. Die Diskussion darüber, wie sich das gemeinschaftliche Singen mit dem Schweigegebot

Bekehrungserfahrung mit mystischem Aufstieg eines sprechenden Ichs, welches in den Prosatexten und den Liedern ‚Seele‘ genannt wird.⁶⁹

Die Gheestelicke Melody enthält nur in einer Handschrift Notationen: in dem der *Devotio Moderna* nahe stehenden *Amsterdamer* beziehungsweise *Wiener Liederbuch* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, MS s.n. 12875, Niederlande, Ende 15. Jahrhundert; 1473–1493)⁷⁰. Fol. 1^r–17^v und fol. 32^r–52^v im ersten Teil der Handschrift bilden die eben genannte *Gheestelicke Melody*, allerdings ohne Einführungen und Zwischenüberschriften, sodass die Zusammenstellung weniger als Zyklus und eher als Liedersammlung erscheint.⁷¹ Diese Handschrift ist weniger thematisch als sprachlich gegliedert – vor fol. 77^v finden sich 45 niederländische, danach 44 lateinische Lieder mit Melodien – und sie gilt als eine der „Hauptquelle[n] für die Melodien des devoten Liedes“⁷². Die Herkunft der Handschrift ist

der meisten Orden vertragen haben mag, fasst Van der Poel in ihrem bereits zitierten Aufsatz zusammen (vgl. Van der Poel, *Devout Song*, S. 71).

69 Vgl. Mertens, *Gheestelicke Melody*, S. 124. Hier zeigen sich große Ähnlichkeiten mit dem zweiten Teil des *Hohenfurter Liederbuchs* (vgl. unten Abschnitte 1.4 und 2). Die ‚Seele‘ durchläuft Angst, Hoffnung bis hin zur Liebe in einem Fortschreiten von Hindernis zu Hindernis, ein bestimmtes geistliches Wachstum abbildend. Hier wendet sich der Sprecher an die Mitmenschen, höchstwahrscheinlich sind es hier Klosterschwestern (vgl. hierzu Mertens, *Gheestelicke Melody*, S. 124–131).

70 Vgl. Klugseder/Verhaar, *Cod. Ser.n. 12.875*, S. 252, 254.

71 Vgl. Mertens, *Gheestelicke Melody*, S. 138.

72 Tervooren, *Handbuch*, S. 161. Im Repertoire sind die „breit überlieferte[n] Leitlieder des Raumes“ (ebd., S. 162) der *Devotio Moderna*. Auch zentral für das Liedgut der *Devotio Moderna* ist die bereits erwähnte *Deventersche Liederhandschrift* (Berlin, Staatsbibl., mgo 185), entstanden im IJsselgebiet, eventuell in dem von den Schwestern vom gemeinsamen Leben geführten *Lame van Diese-Haus* in Deventer. Sprachlich lässt sich darin eine Mischung von niederfränkischen und westlichen Formen des Niedersächsischen ausmachen. Sie überliefert die klassischen Texte, jedoch ohne Melodien, lediglich mit Melodieverweisen (vgl. Tervooren, *Handbuch*, S. 163, er benutzt den Begriff ‚Schlager‘). Zu den Liedern im *Amsterdamer/Wiener Liederbuch* sind Weihnachts- und Passionslieder, Lieder auf Christus, auf Maria und auf Heilige, *inkeerliden* und Lieder der minnenden Seele zu zählen, wobei letztere „vielleicht am stärksten die Spiritualität der *Devotio moderna* spiegeln“ (Tervooren, *Handbuch*, S. 162). Bäumker edierte diese Handschrift, nachdem er von G. M. Dreves, Hymnologe und Dichter, auf diese hingewiesen worden war, in zwei Heften der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft (1888) und teilt in der Einleitung folgende Beobachtung mit: „Das Bild einer Zeit und ihrer Kultur spiegelt sich lebendig ab in den Volksliedern. Es war deshalb eine natürliche Folge der Verinnerlichung des religiösen Lebens, dass eine große Anzahl geistlicher Lieder entstand. Namentlich begannen um die Mitte des XV. Jahrhunderts die Rederykers (unsere Meistersinger) den vielfach derb-realistischen weltlichen Liedern geistliche gegenüber zu stellen. Entweder dichtete man die weltlichen Texte geistlich um (*Contrafacta*) und behielt die ursprüngliche Singweise bei, oder man gab den Melodien weltlicher Lieder ganz neu gedichtete geistliche Texte, ein Verfahren, was zu gleicher Zeit auch in Deutschland unter Heinrich von Loufenberg in Übung kam. [...] Von eigentlichen Kirchenliedern ist bis jetzt nur

umstritten, man ist von dem Margareten Kloster in Nees (Amsterdam) abgerückt und geht nun eher von Brabant oder Westlimburg aus.⁷³ Die Handschrift enthält die oben genannten Kategorien an Liedern: Marienlieder, Lieder zu Jesus Christus, Weihnachtslieder. Auch die Cantio „Magnum nomen domini Emanuel“ ist enthalten und findet sich als einzig lateinisches unter den volkssprachlichen Liedern.⁷⁴ Damit kann das *Amsterdamer Liederbuch* zu den Liederbüchern gezählt werden, die im Umfeld der Liturgie, entweder für die Teilnahme an liturgischen Abläufen oder im stillen Gebet, genutzt wurden.

Das *Werdener Liederbuch* ist verschollen und uns dank eines Artikels bekannt, dessen Autor die Handschrift vorlag.⁷⁵ Es misst 13,5 cm auf 10 cm und besteht aus drei Teilen, die auch von drei unterschiedlichen Händen stammen. Neben den Betrachtungen der sieben Schmerzen Mariens und einem Pilgerführer zu Rom und Jerusalem, welche der Schrift nach zu urteilen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zuzuordnen sind, gibt es auch einen Teil mit geistlichen Liedern. Dieser ist älter als die ersten beiden und wird der Schreibweise nach ins 15. Jahrhundert verordnet, kann aber auch erst im 16. Jahrhundert niedergeschrieben worden sein. Dieses Liederbuch ist ebenfalls dem niederrheinisch-niederdeutschen Liederschatz zuzuordnen. Als solches bezeugt es einerseits die Verbreitung, andererseits enthält es auch einige unikale Überarbeitungen von Liedern. Die Liedersammlung beginnt mit Weihnachtsliedern, einer volkssprachlichen Version des „Dies est laetitiae“, Marienliedern und weiteren geistlichen Liedern. Hierunter ist eines, Nr. 7, „Help, rijcker god van banven“, welches derselben Thematik wie einige der Lieder des *Hohenfurter Liederbuchs* zuzuordnen ist. Es ist ein fingiertes Gespräch zwischen der *werlt* und dem *jongherlyng*, in welchem letzterer sich von der *werlt*

Weniges bekannt geworden: Übertragungen der Psalmen, des Lobgesanges Mariae ‚Magnificat‘, des Canticum ‚Nunc dimittis servum tuum Domine‘ und des ‚Stabat mater‘. Indessen glaube ich, dass in den Niederlanden ebenso wie in Deutschland in der Kirche Lieder in der Volkssprache gesungen wurden. Nehmen wir z. B. gleich das erste Lied der Wiener Handschrift ‚Jhesus Christus, Marien soen‘, so sehen wir, dass es vollständig nach Text und Melodie den Charakter eines echten Kirchenliedes an sich hat. Zudem enthalten unsere beiden Handschriften Übersetzungen altlateinischer Gesänge und eine Anzahl von solchen Liedern, welche in späteren katholischen Gesangsbüchern sich wiederfinden.“ (Bäumker, Lieder, S. 155f.).

73 Vgl. Tervoren, *Handbuch*, S. 161; auch Klugseder/Verhaar, Cod. Ser.n. 12.875, S. 254f.

74 Sie befindet sich auf fol. 24^v. Die *Gheestelike Melody* hat einige Lieder gemeinsam mit der Handschrift Staatsbibliothek Berlin D–B germ. oct. 190, welche diese jedoch ohne Melodie abgedruckt hat (vgl. Klugseder/Verhaar, Cod. Ser.n. 12.875, S. 254). Die Cantio ist auch im *Hohenfurter Liederbuch* enthalten, vgl. unten, insbesondere Abschnitt A.3.c.

75 Die folgenden Informationen stammen aus Jostes, *Werdener Liederhandschrift*; Janota, *Werdener Liederbuch*, Sp. 883–886.

abwendet, während sie ihn zurückzuhalten versucht.⁷⁶ Auf das Lied folgt ein weiteres, das sich thematisch mit dem *Hohenfurter Liederbuch* verbinden lässt: Nr. 8, welches mit folgender Strophe beginnt:

Ich sach den dach upstijgen,
die wolken scheyden sich,
ic en kans niet langher geswijgen,
ic warschou v alle gelijck:
wail up wal, liever gesellen!
en laet v niet versenellen,
die doot is bitterlic!⁷⁷

Es ist ein geistliches Lied, in welchem mithilfe der Weckmetapher auf den allzeit möglichen Todespunkt hingewiesen und Maria als Fürsprecherin angerufen wird. Da es bisher in keinem weiteren Liederbuch entdeckt wurde, scheint es unikal zu sein. Weitere Lieder, die den Tagesanbruch oder das Weckmotiv aufgreifen, sind in dem Liederbuch enthalten.⁷⁸ Das Liederbuch gilt auch als „Brücke [für das Liedgut der *Devotio Moderna*, A.C.F.] vom Ausgangszentrum Deventer und Zwolle, zum Niederrhein, zum Kölner und dem Westfälischen Raum“⁷⁹, da die Schwestern des Augustiner-Chorfrauenstifts Marienberg in Helmstedt in enger Verbindung mit den Schwestern des Gemeinsamen Lebens in Deventer standen.⁸⁰

Von Interesse sind in diesem Zusammenhang auch die neun Gaesdoncker Lieder (Ms. 37 aus dem Augustiner-Chorherrenkloster Gaesdonck bei Goch, ohne Melodien), da sie sich sowohl am Kirchenjahr, als auch an dem Bestreben nach Umkehr orientieren. Sie sind unter der Überschrift *carmina quaedam tuthonica et latina* auf den Folia 148^r–151^v in einer Sammelhandschrift eingetragen, die sonst lateinische Traktate und Abhandlungen enthält. Aus ihrer Zusammenstellung ergibt sich eine Abbildung des Kirchenjahrs, wobei Bußcharakter, Parusieerwartung, Advent und Weihnachten zusammengedacht werden: drei Lieder zur Weltabkehr, eine Sequenz „Dies ire, Dies illa“, ein Tropus „Audi tellus“ aus der Totenmesse und vier Cantionen aus dem Weihnachtsfestkreis. Auch hier handelt es sich um Liedgut

⁷⁶ Vgl. Jostes, Werdener Liederhandschrift, S. 70–73. Zu einem ähnlichen Lied im *Hohenfurter Liederbuch*, vgl. unten Abschnitt 2.3.

⁷⁷ Zitiert nach Jostes, Werdener Liederhandschrift, S. 72. Zu einem ähnlichen Lied im *Hohenfurter Liederbuch*, vgl. unten Abschnitt 2.5.

⁷⁸ Vgl. Lied. 17, „Woe luede so sanck de leerrer up der tynnen“: ein Dialog zwischen *leerrer* und *yongelyng*.

⁷⁹ Tervooren, *Handbuch*, S. 167.

⁸⁰ Vgl. ebd., S. 166.

der *Devotio Moderna*, das Thema ist die *conversio*, der Anwendungsbereich die Meditation. Inhalt der Meditation ist die

Versenkung in Christi Leben und Leiden, das Nachfühlen der Schmerzen Marias, die Betrachtung der ‚letzten Dinge‘, das Bedenken des eigenen Todes und damit verbunden Gedanken über das jüngste Gericht, Fegefeuer und Hölle, weiter die Vorbereitung auf einen guten Tod, die Hoffnung auf Marias Fürsprache und auf Gottes Barmherzigkeit und nicht zuletzt die Freude über die Geburt des Heilands und die Sehnsucht nach ihm.⁸¹

Eine ähnliche Form des Verbunds volkssprachlicher geistlicher Leider mit theologischen Texten liegt in der *Pfullinger Liederhandschrift* vor (Stuttgart, Landesbibl., Cod. theol. et phil. 4° 190, fol. 169^r–179^r; ohne Melodien um 1478/1480). Die Liedersammlung findet sich als Anhang zu Traktaten von Johannes Kreutzer und ist in einem oder für ein Dominikanerinnenkloster entstanden. *Contrafact* taucht hier als Liedbennenung für drei Lieder auf, welche Form, Melodie und einzelne Textelemente aus thematisch nicht religiösen Liedern übernommen haben.⁸² Darin ist sie mit dem *Hohenfurter Liederbuch* vergleichbar. Burkhart Wachinger hat beide auf die Verwendung kontrafaktischer Verfahren hin verglichen,⁸³ und wirft dabei die Frage danach auf, was ein Kontrafakt sei. Mit dem Kontrafakturverfahren lassen sich im mittelalterlichen Liedgut Praktiken bezeichnen, die folgendes meinen können, ohne dabei ausschließlich eines der drei sein zu müssen: a) eine Denkform (eng verbunden mit der Verwendung von Allegorien),⁸⁴ die Übernahme eines „Affektyps“ oder der „semantischen Qualität“⁸⁵; b) „ein musikalisch-poetisches Verfahren der Tonentlehnung“⁸⁶ und c) „ein Verfahren, das die Ausdrucksmittel eines bekannten Vorbilds nutzt, um eine ganz andere Botschaft zu vermitteln“⁸⁷. Die Verwendung des Begriffs gilt aufgrund seiner weiten Zuordnung als umstritten, denn meist sind auch die unterschiedlichen Arten, wie sie in a), b) und c) aufgegliedert sind, nicht zu trennen, zumal sich die Praxis je nach Kontext und Jahrhundert stark verändert.⁸⁸ Die geistliche Kontrafaktur in der geistlichen Lie-

81 Tervooren, *Handbuch*, S. 166. Zu den Liedern vgl. ebd., S. 164–166 mit einem Faksimile eines Ausschnitts von fol. 148^r.

82 Vgl. Wachinger, *Gattungsprobleme*, S. 98–103; Begriff auf fol. 178^v.

83 Vgl. ebd., S. 93–107.

84 Vgl. ebd., S. 98.

85 Beide Zitate aus Mertens, *Kontrafaktur*, S. 173 u. 174.

86 Wachinger, *Gattungsprobleme*, S. 98; vgl. auch Heidrich, *Latinität*, S. 42–55, und Kornrumpf, *Liedkunst*, S. 112–118, insbesondere zur Praxis lateinischer Dichtungen auf Grundlage volkssprachliche Lieder.

87 Wachinger, *Gattungsprobleme*, S. 98.

88 Für einen zusammenfassenden Überblick über die geistliche Kontrafaktur vom 10. bis zum 19. Jahrhundert vgl. Mertens, *Kontrafaktur*, S. 172–178.

derbuchlyrik zeichnet sich dadurch aus, dass unter Übernahme einzelner Textbestandteile (z. B. der Anfangszeile, von Formulierungen, von Reimklängen) und Melodien von nicht geistlichen Liedern ein geistliches Lied entsteht. Diesem kommt dadurch eine zusätzliche semantische und/oder affektive Dimension zu, die sich im Rezeptionsmoment vor dem Hintergrund des ursprünglichen Texts, der (insbesondere) auch durch die Melodie aufgerufen wird, dem Publikum zusätzlich darbietet.⁸⁹ Die so entstehende Dimension kann entweder die affektive Dimension der Vorlage übernehmen⁹⁰ oder sich gegen diese wenden.⁹¹ Wichtiges Hilfsmittel zur Erkennung der Kontrafakturen ist daher die Notation der Melodie.⁹² Ebenso kommen aber auch nur wörtliche Verweise auf die entsprechende Melodie vor. Angesichts des ausgeprägten Liederschaffens im Spätmittelalter und der Tatsache, dass viele Melodien und Lieder in den unterschiedlichen Sammelzusammenhängen auftauchen, lässt sich von einer „für den Melodiegestalter im Mittelalter selbstverständlichen Verwendung gemeinschaftlicher Substanz“⁹³ sprechen. Etwas zugespitzt lässt sich darunter ein gemeinsamer, wohl insbesondere mündlich geteilter Text- und Melodiefundus verstehen, aus dem Liedanfänge, einzelne Strophen und/oder Melodien und Melodiebestandteile für unterschiedliche Zwecke und an unterschiedlichen Orten wiederverwendet wurden.

Was das *Hohenfurter Liederbuch* im Vergleich zu anderen Liederbüchern des Spätmittelalters singulär macht, ist *erstens* die Menge an geistlichen Tageliedern, für welche es eine unschätzbare Quelle darstellt.⁹⁴ *Zweitens* ist besonders, wie die einzelnen Lieder verbunden wurden und so auf einen persönlichen Glaubensvollzug hin angelegt sind.⁹⁵ *Drittens* ist die Verbindung zwischen Melodie und Text sehr eng: Anders als in vielen Liederbüchern aus der Zeit wird die dazu zu singende Melodie nicht nur angemerkt – und es wird nicht die Auswahl zwischen verschiedenen möglichen zugehörigen Melodien gegeben –,⁹⁶ sondern jedem Lied ist

⁸⁹ Vgl. hierzu Wachinger, *Gattungsprobleme*, S. 98.

⁹⁰ Vgl. Mertens, *Kontrafaktur*, S. 173; vgl. unten Abschnitt 2.4.

⁹¹ In diesem Sinn ist laut Wachinger *Contrafact* in der Pfullinger Liederhandschrift gemeint (vgl. Wachinger, *Gattungsprobleme*, S. 98). Wiederum sind beide Punkte nicht einander ausschließend; vgl. Janota, *Studien*, S. 259.

⁹² Bereits an der Art der Referenzsysteme lassen sich auch Bekanntheitsgrade der Melodien ablesen: Die Hufnagelschrift stellt eine Form der Notation dar, die für bekannte und einfache Stücke verwendet wurde. Semimensurale Notation wurde für komplexere Stücke genutzt, die auch Hinweise auf den Rhythmus (beispielsweise durch Minima-Striche) enthalten konnte.

⁹³ Ameln, *Lieder*, S. 146.

⁹⁴ Zu hier und dem folgenden vgl. Schnyder, *Tagelied*, S. 519 und Anm. 468.

⁹⁵ Vgl. Wachinger, *Gattungsprobleme*, S. 97.

⁹⁶ Vgl. Van der Poel, *Devout Song*, S. 72. Sie verweist auf das mittelniederländische Liederbuch mit der Signatur Brüssel, Königl. Bibl., ms. II 2631 (nach 1525), welches zum Teil bis zu vier

eine ausgewählte, als Melodie notierte Musik zugeordnet. Das *Hohenfurter Liederbuch* ist nicht von der Bewegung der *Devotio Moderna* ableitbar, da die entsprechenden Fakten fehlen, beides miteinander in Verbindung zu bringen. Dennoch lässt sich anhand der verschiedenen Beispiele anschaulich machen, vor welchem Horizont des Liederschaffens das *Hohenfurter Liederbuch* zu sehen ist.

Da die Bibliotheksheimat der Handschrift das Stift Vyšší Brod ist, führt im folgenden Abschnitt eine kurze Darstellung einiger Handschriften aus dem 14. und 15. Jahrhundert in das Umfeld der Handschrift und die für das Stift charakteristische Musikpflege ein.⁹⁷

1.2 Handschriften im Stift Vyšší Brod

Nichts ist darüber bekannt, seit wann Ms. 8b im Stift Vyšší Brod liegt. Als der jüngste Katalog der Handschriften im Stift von dem damaligen Bibliothekar P. Raphael Pavel verfasst wurde (gedruckt 1891), muss sich das *Hohenfurter Liederbuch* außerhalb des Klosters befunden haben, denn Pavel nahm das Liederbuch nicht in den Katalog auf.⁹⁸ Es muss im Nachhinein zwischen 8 und 9 als Ms. 8b eingeordnet

mögliche Melodien angibt, auf welche die Texte gesungen werden können; vgl. auch Tervoooren, *Handbuch*, S. 163: Er spricht von der „Jose[n] Verbindung zwischen Text und Melodie und de[m] Wechsel der Melodie zwischen profanen und religiösen Bereichen. Die Vermutung, dass die Handschrift zu einem persönlichen Gebrauch, zum stillen Lesen und Singen bestimmt war, liegt bei einer solchen Aufzeichnungspraxis nahe.“

97 Dreves legt in seiner Sammlung *Cantiones Bohemicae* des 13., 14. und 15. Jahrhunderts dar, welche Bedeutung gerade das böhmische Liedgut (hauptsächlich das lateinische, außerliturgische) „für die Kenntnis des deutschen Volksliedes, geistlich wie weltlich“ (Dreves, *Leiche*, S. 34) habe. Einige lateinische Lieder sind als Text oder Singweisen oder beides dank Liederbüchern auch in deutsche Liederbücher des 17. Jahrhunderts gelangt. Übertragungsbrücke habe das Gesangbuch Leisentritts und das Gesangbuch der böhmischen Brüder gebildet. Aufgenommen wurden sie in das *Bamberger* (1628), das *Cornersche* (1631), das *Erfurter* (1666), das *Dillinger* (1575), das *Neiser Gesangsbuch* (1625), die späteren katholischen wie auch evangelischen Gesangsbücher (vgl. Dreves, *Leiche*, S. 34). So wurden die Melodien der lateinischen Lieder aus böhmischen Handschriften des 13., 14. und 15. Jahrhunderts weitläufig in deutschen Liederbüchern des 15., 16. und 17. Jahrhunderts verwendet. Auch die ältesten deutschen Kirchenlieder („Christ ist erstanden“, „Kyrleis“, „Nun bitten wir den Heiligen Geist“) sind melodisch mit böhmischen Kirchenliedern, welche bereits vor dem 15. Jahrhundert verbreitet waren, verwandt.

98 Vgl. Bäumker, Vorwort, S. v. Mit großer Wahrscheinlichkeit war es zu der Zeit bei Franz Ludwig Mittler in Kassel. Bäumker geht davon aus, dass die Ausleihe ohne Vermerk getätigt worden sein muss, sodass Pavel nichts von dem *Hohenfurter Liederbuch* wusste.

worden sein.⁹⁹ In der Stiftsbibliothek befinden sich Handschriften, die aus dem 12. Jahrhundert stammen und seit Gründung des Klosters als dessen Besitz bezeugt sind.¹⁰⁰ Zur Gründung 1259 brachten die ankommenden Zisterzienser einige Handschriften aus dem Mutterkloster Wilhering bei Linz mit.¹⁰¹ Dieser ursprüngliche Bestand enthält Werke, die die „wichtigsten Bedürfnisse eines Zisterzienserklosters“¹⁰² abdeckten. Die Handschriften des Stifts sind bis ins späte 15. Jahrhundert überwiegend lateinsprachig. Das *Hohenfurter Liederbuch*, wenn es da bereits in Besitz des Klosters war, wäre somit Teil einer kleinen Anzahl deutschsprachiger Handschriften gewesen, welche sich jedoch hauptsächlich aus Urkunden zusammensetzte.¹⁰³ Die Entstehungszeit des *Hohenfurter Liederbuchs* fällt in eine Zeit, welche als Blütezeit der Hohenfurter Bibliothek gehandelt wird, da man davon ausgeht, dass ab Ende des 14. Jahrhunderts ein Skriptorium existierte.¹⁰⁴ Diesem gehörten zwei Schreiber an, welche auch literarisch tätig waren: der obengenannte Wirtschaftsverwalter Přibík¹⁰⁵ und der Prior Jan Staicze.¹⁰⁶ Am 24. Mai 1424 wurde das Kloster im Rahmen der Hussitenunruhen überfallen und brannte nieder, die Mönche waren schon zuvor ins nahegelegene Minoritenkloster Krumau umgesiedelt.

Die Musikkennntnis wird aus der Handschriftensammlung des Stifts ersichtlich. Unter den Handschriften, die jetzt im Stift Hohenfurt liegen, befindet sich ein Codex (Cod. VIII) aus dem 15. Jahrhundert, welcher neben unterschiedlichen lateinischen Offizien, Messriten, auch die „verschiedenen Arten von Musiknoten des Chorals“¹⁰⁷, also *maxima, longa, brevis, semibrevis, minima, semiminima, fusa* und *semifusa* enthält.¹⁰⁸ Zudem befinden sich dort ein *Missale dioecesis Pragensis* aus dem 15. Jahrhundert (Cod. XX) und einige musikreiche Quellen des 15. und

99 Katalog: Pavel, Beschreibung. Zu Ms. 8 und 9 vgl. Pavel, Beschreibung, S. 229. Der älteste Katalog entstand im späten 13. Jahrhundert (vgl. Friedl, *rukopisy*, S. 66; Bok, Literaturpflege, S. 182, welcher auch anmerkt, dass ein neuer Katalog helfen würde, neue Verbindungen unter der großen Anzahl der Handschriften des Stifts herzustellen; ebd., S. 185). Zur Aufenthaltsgeschichte der Handschrift im 19. Jahrhundert vgl. Bäumker, Vorwort, S. vf.

100 Vgl. Friedl, *rukopisy*, S. 66.

101 Vgl. Vácha, Schreiber, S. 1.

102 Bok, Literaturpflege, S. 182: Zu ihnen gehört die Benediktinerregel, das Werk des Hl. Bernhard, biblische Texte (Proverbia Salmonis, Isaia, Matthäusevangelium), drei Psalter, drei Antiphonare, drei Graduale.

103 Vgl. ebd., S. 183.

104 Vgl. ebd., S. 185.

105 Vgl. Vácha, Schreiber.

106 Vgl. Bok, Literaturpflege, S. 186.

107 Pavel, Beschreibung, S. 172, Cod. VIII, mit Verweis auf fol. 214.

108 Vgl. ebd.

16. Jahrhunderts: *Antiphonarium secundum usum Cisterciensium* (15. Jahrhundert, Cod. CLIV), *Psalterium* (1477, Cod. CLI) und ein *Diurnale* (Ms. 109) aus dem 16. Jahrhundert. Auch ist bezeugt, dass im 15. Jahrhundert bereits dreistimmig gesungen wurde.¹⁰⁹ Für die nähere Beschreibung des *Hohenfurter Liederbuchs* und die Einordnung seines Liedguts sind folgende Handschriften der Erwähnung wert: Der Papier-Codex CZ-VB, Ms. 42,¹¹⁰ die sogenannte *Hohenfurter Liederhandschrift*, 176 Blatt, 1410 geschrieben vom Schreiber Přebík, enthält neben lateinischen Texten und Liedern für die Liturgie auch tschechisches geistliches Liedgut.¹¹¹ Diese Handschrift ist eine der ältesten Quellen für Cantionen und tschechische geistliche Lieder.¹¹² Man geht davon aus, dass die Mehrzahl der ein- und mehrstimmigen Cantionen Ende des 14. Jahrhunderts entstanden sind.¹¹³ Pavel beschreibt den Inhalt im Katalog mit „Cantus liturgici“¹¹⁴, denn es birgt Stücke, die Bestandteil der Liturgie bilden (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Gradualia, Alleluja mit Tropen u. a.; ab fol. 52^r)¹¹⁵. Zugleich sind auch nicht rein liturgische Gesänge enthalten: „in quo continetur diuersus cantus secundum morem secularem“ [in dem auch unterschiedliches Liedgut gemäß weltlicher Sitten enthalten ist]¹¹⁶. Diese Handschrift legt ein wichtiges Zeugnis für die reiche Kenntnis „des zeitgenössischen Liederrepertoires“¹¹⁷ ab, das zu der Zeit im Kloster oder beim Schreiber vorhanden gewesen sein muss.¹¹⁸ Zu erwähnen ist zudem Papierhandschrift Ms. 15,¹¹⁹ ein Gebets- und Andachtsbuch, welches drei Übertragungen lateinischer Hymnen und Sequenzen ins Deutsche enthält, allerdings ohne notierte Melodie.¹²⁰ Es handelt sich um die Sequenzen „Ave praeclara maris stella“¹²¹, das „Stabat mater“¹²² und den Hymnus

109 Vgl. Fink/Horyna/Salmen, *Hohenfurter Handschriften*, Sp. 578.

110 Vgl. Pavel, *Beschreibung*, S. 250–252; Faksimile: Rothe, *Hohenfurter Liederhandschrift*.

111 Vgl. Schäfer, *Inhalt*; Fink/Horyna/Salmen, *Hohenfurter Handschriften*; zur Notation: „Die einstimmigen Cantiones sind in Mensuralnotation des späten 14. und frühen 15. Jahrhundert notiert. Für die anderen Gesänge der Handschrift wird die sog. böhmische Choralnotation verwendet, deren Grundelement das Punctum, die rhombische Einzelnote, ist. Abweichungen hiervon weisen nur die Alleluia-Tropen fol. 86^v–94^r auf.“ (Ebd.).

112 Sie enthält sieben, diese sind transkribiert und übersetzt in: Faksimile: Rothe, *Hohenfurter Liederhandschrift*, S. 38–54.

113 Vgl. Schäfer, *Inhalt*, S. 14.

114 Pavel, *Beschreibung*, S. 250.

115 Vgl. ebd., S. 250.

116 fol. a1, Faksimile: Rothe, *Hohenfurter Liederhandschrift*, S. 64; transkribiert in: Schäfer, *Inhalt*, S. 18, Übersetzung A.CF.

117 Vgl. Bok, *Literaturpflege*, S. 187.

118 Vgl. Rosmer, *Mönch*, S. 112–116. Vgl. unten Abschnitt 1.4.

119 Vgl. Pavel, *Beschreibung*, S. 233–235.

120 Zu Ms. 15 vgl. *Hohenfurt, Stiftsbibliothek*, Ms. 15.

121 *Hohenfurt, Stiftsbibl.*, Ms. 15, 144^v–155^r.

„Media vite in morte“.¹²³ Die Handschrift stammt aus dem 15. Jahrhundert, enthält keinen Buchschmuck bis auf Rubrizierungen der Überschrift und der Versanfänge, die Sequenzen sind mit Signakeln (fixierte Seitenverweiser aus kleinen am Buchrand eingeklebten Lederplättchen) gekennzeichnet. Diese Handschrift ist von Interesse, da sie einerseits den äußeren Merkmalen nach mit dem *Hohenfurter Liederbuch* übereinstimmt und andererseits bestätigt, dass die Mehrsprachigkeit der Handschrift 42 kein Einzelfall gewesen sein wird, sondern gängige Praxis im Stift gewesen sein könnte. Wollte man dies als Indiz bemühen, könnte das auch die These stützen, dass das *Hohenfurter Liederbuch*, welches auch drei lateinischsprachige Lieder enthält, im Stift Vyšší Brod tatsächlich genutzt worden sein mag. Allerdings muss das eine Vermutung bleiben, da nichts über die Herkunft und den Zeitpunkt bekannt ist, zu dem das Liederbuch nach Vyšší Brod kam. Das *Hohenfurter Liederbuch*, die *Hohenfurter Liederhandschrift* und Ms. 15 haben keine Schnittmenge an identischen Texten, können aber veranschaulichen, dass im und um den Gottesdienst (volkssprachliche) geistliche Lieder in Liederbüchern im Hohenfurter Stift im 15. Jahrhundert vorhanden waren. Handschrift 42 ist noch heute Referenzwerk einiger kirchlicher Gesangbücher, evangelischer wie katholischer Konfession.¹²⁴ Dennoch bleibt anzumerken, dass sie von der Notation, der Seitenstrukturierung und der Organisation her unterschiedlich sind, sodass sich zu recht die Frage stellt, ob das *Hohenfurter Liederbuch* (Ms. 8b) im Stift Hohenfurt geschrieben wurde. Bestätigen lässt sich dies nicht, aber dennoch ist anhand der Schreibertätigkeit des Klosters festzustellen, dass für das 14. und 15. Jahrhundert eine bemerkenswerte „Kenntnis und Pflege des geistlichen Liedes“¹²⁵ bezeugt ist.¹²⁶

122 Hohenfurt, Stiftsbibl., Ms. 15, 155^r–157^v.

123 Ebd., 246^v.

124 Bok verweist auf die Nummern 5, 100, 105, 215 und 538 im Evangelischen Gesangsbuch (1996), aber auch im heutigen katholischen Gotteslob gibt es einige Lieder mit dem Quellenverweis „Hohenfurt 1410“.

125 Bok, *Literaturpflege*, S. 191. Bok verweist in diesem Aufsatz auf das Desiderat eines gründlichen Überblicks über das literarische Schaffen und Betätigung im Stift Vyšší Brod im Mittelalter. Germanisten schreibt er hierbei eine zu geringe Kompetenz zu und erwartet das „Hauptwort“ in dieser Sache von Experten in mittellatinischer Literatur und Ordensgeschichte (ebd.).

126 Bok ist der Meinung, der Ursprung des *Hohenfurter Liederbuchs* in Hohenfurt ließe „sich weder belegen noch widerlegen, aber es gibt keine ernsthaften Gründe gegen den dortigen Ursprung.“ (Bok, *Literaturpflege*, S. 189).

1.3 Details zur Handschrift: Schrift – Verfasser – Notation – Illustrationen

Bäumker beschreibt den Stil des *Hohenfurter Liederbuchs* „oft kräftig und realistisch, oft zart und gemüthvoll“¹²⁷ und die Art als eine „so edle, naive und gemüthvolle, dass man sich unwillkürlich davon angezogen fühlt“¹²⁸. Die Forschung teilt diese Ansicht oder drückt ähnliche Werteinschätzungen aus,¹²⁹ während sich zugleich die Frage stellt, wie sich das mit der stilistischen Schlichtheit der Lieder vereinbaren lässt. Diese gab Bäumker den Anlass, den Verfasser lediglich als „nicht unbegabt“¹³⁰ zu beschreiben und ihm angesichts der häufigen Assonanzen, der identischen Reime und der häufigen formalen Ähnlichkeit im Strophenbau weniger Kunstfertigkeit zuzugestehen.¹³¹

Der im *Hohenfurter Liederbuch* aufgezeichnete Text enthält nur wenige Abkürzungen, was die Sorgfalt und das Bemühen des Schreibers um eine gute Lesbarkeit zeigt. Da sich die Abkürzungen meist an den Abbreviaturen des lateinischen Schrifttums orientieren, deutsche Texte des 13. und 14. Jahrhunderts Abkürzungen jedoch nur sehr eingeschränkt verwenden, könnten die wenigen und sehr gängigen Abkürzungen des *Hohenfurter Liederbuchs* für überwiegend laikale lateinkundige Rezipierende sprechen.¹³² Ersichtlich wird die unterschiedliche Handhabung der Abkürzungen auch innerhalb des *Hohenfurter Liederbuchs*. Im zweiten Teil stehen drei lateinische Cantionen, die eine deutlich höhere Kürzungsmenge aufweisen (fol. 120^v–121^v).¹³³ Wie bereits erwähnt, wird die Schreibsprache des *Hohenfurter Liederbuchs* seit Bäumker als „bayerische[r]-österreichische[r] Dialekt in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts“¹³⁴ eingeschätzt.

Das aus einer spätmittelalterlichen Kursive¹³⁵ bestehende Schriftbild wird von verschiedenen Arten schlicht gehaltener, meist zweizeiliger Initialen und Lombarden und durchgehender Rubrizierung in Form von Rubriken und Schlangelinien als Zeilenfüller auf den Blättern, auf denen die Verse abgesetzt sind,

127 Bäumker, Vorwort, S. xi.

128 Ebd., S. xv.

129 Vgl. Wachinger, Gattungsprobleme, S. 97.

130 Bäumker, Vorwort, S. xv.

131 Vgl. ebd., S. xvf.

132 Vgl. Schneider, *Paläographie*, S. 87. Eine erhöhte Kürzungsmenge würde einen lesekundigen rezipierenden Kreis eher unter Klerikern verorten, welche die Abkürzungen umzusetzen wüssten (Schneider, *Paläographie*, S. 87).

133 Die Cantionen sind nicht bei Bäumker ediert, er erwähnt sie jedoch in der Einleitung: Bäumker, Vorwort, S. x.

134 Ebd., S. xiii.

135 Vgl. ebd., S. ix; Härtel, *Liederbuch*, S. 163, spricht von einer „kursiven Bastarda“.

durchbrochen.¹³⁶ Rote Lombarden bezeichnen die Rufanfänge im ersten Teil der Handschrift und teilen dadurch diesen Teil in Abschnitte ein.¹³⁷ Im zweiten Teil, ab fol. 65^r, wechseln sich Lombarden und Versalien unregelmäßig ab, die Lombarden sind hier aber kleiner als im ersten Teil.¹³⁸ Ansonsten sind Vers- und Satzanfänge durch Strichelung markiert. Ausnahmen bilden fol. 125^v–128^r, auf denen sich Rubriken von anderer Hand befinden. Die letzten beiden beschriebenen Blätter, fol. 129 und 130, sind nicht mehr rubriziert.

Die Frage nach dem Verfasser

Es ist nach wie vor ungeklärt, wer der Verfasser der Lieder im *Hohenfurter Liederbuch* ist.¹³⁹ Ungeklärt ist auch, wer der Schreiber war und wo die Schreibheimat (Entstehungsort) von der heute in Vyšší Brod/Hohenfurt liegenden Handschrift zu verorten ist. Zudem ist nichts darüber bekannt, wer im Laufe der Zeit kleinere Nachtragungen (Ergänzungen zu Rubriken oder bei der Notation) in die Handschrift eingefügt haben könnte und wann diese eingefügt wurden. So ist auch nichts über eine mögliche Identität von Verfasser, Schreiber und Illustrator bekannt.

Wilhelm Bäumker war als Editor der Handschrift der Meinung, dass es sich bei dem Schreiber nicht um den Verfasser, sondern um einen Kopisten eines verlo-

136 ‚Rubrik‘ umfasst hier eher inhaltliche Überschriften, während ‚Rubrizierung‘ die Ausschmückung des Texts mit roter Farbe meint (Unterstreichungen, Strichelungen etc.); vgl. hierzu Jakobi-Mirwald, *Buchmalerei*, S. 47. Eine Regelmäßigkeit für den Wechsel von Absetzung und Unterlassung der Absetzung einzelner Verse ist schwer festzustellen. Teilweise wird innerhalb eines Lieds gewechselt. So sind beispielsweise auf fol. 15^r die erste und zweite Strophe im Unterschied zu den nachfolgenden nicht voneinander abgesetzt. Gleiches findet sich ab fol. 13^r bis fol. 23^v immer wieder und könnte sein Bewenden darin haben, dass jede Seite auf fünfeinhalb vierzeilige Strophen angelegt wurde. Ging eine Strophe, deren Verse nicht abgesetzt, sondern durch Gliederungsstriche und über rubrizierte Satzmajuskeln gekennzeichnet sind, über die vier Zeilen hinaus, wurde die freie Zwischenzeile gefüllt und die Strophen weniger voneinander abgesetzt.

137 Im Gegensatz zu Bäumker teilen die Lombarden den ersten Ruf anders ein. Sie finden sich auf fol. 2^r (Bäumker, Lied 1, S. 4), fol. 5^v (Bäumker, Lied 3, S. 5), fol. 15^r (Bäumker, Lied 10, S. 11), fol. 18^r (Bäumker, Lied 11, S. 13), fol. 25^v (Bäumker, Lied 12, S. 17). Ab da folgt auch Bäumker mit seinen Einteilungen den Lombarden.

138 Lombarden stehen hier zu Beginn der Lieder 44–50, 52, 53, 57, 64–67, 70, 72.

139 Vgl. Pflug, Verfasser, S. 56, wonach der Verfasser derjenige ist, der die einzelnen Texte konzipiert und niederschreibt. Bei der Frage nach dem Verfasser gibt es bisher weder Hinweise zu einem „historischen Verfasser“, noch zu einem Autor, der sich als Verfasser in den Texten identifiziert. Zur Ausdifferenzierung siehe Eder, Kohärenzprinzip, S. 278, Anm. 50 und S. 280, wo er untersucht, inwiefern eine Autornennung bzw. die Zuordnung zu einem Autor im Text ohne notwendigen Rückgriff auf eine historische Realität bereits kohärenzstiftend auf die Rezeption über das einzelne Lied hinaus wirken kann.

renen Originals gehandelt haben müsse,¹⁴⁰ der dem Kloster Vyšší Brod/Hohenfurt entstammte.¹⁴¹ In vier Fällen meint er, eine Abweichung vom Original erkennen zu können. Drei davon betreffen den Reim. Anhand von Vokalwechsel oder Diphthongierung durch den vermuteten Kopisten seien Verse mit reinen Reimen zu unrein gereimten oder ungereimten Versen geworden.¹⁴² Er begründet das in einem Fall damit, dass die reimende Form an anderer Stelle im *Hohenfurter Liederbuch* vorkommt und findet Zustimmung bis in die jüngste Forschung.¹⁴³

Aus der Handschrift wird eine planvolle Zusammenstellung ersichtlich – sie gilt als „älteste in sich abgerundete und inhaltlich nach einem Gesamtplan gestaltete Sammlung“¹⁴⁴ von geistlichen Liedern. Sie enthält zusätzlich zum Text Notationen, Zeichnungen und Rubriken. Die Handschrift stammt bis auf einige Zusätze aus einer Hand, im Laufe der Nutzung wurden Eingriffe im Text vorgenommen. Ersichtlich wird das unter anderem an den Minimaestrichen, welche durchweg in den Notationen im Nachhinein ergänzt wurden.¹⁴⁵ Auch an einzelnen Stellen wurde im Nachgang zum Schreiben und Rubrizieren korrektiv eingegriffen, wobei die genauen zeitlichen Abstände nach wie vor unklar sind.¹⁴⁶ Neben einem möglichen Verfasser, der hinter dem uns heute überlieferten Inhalt des *Hohenfurter Liederbuchs* steht, müssen daher noch weitere Personen gedacht werden, auf die die Kompetenzen des Schreibers, Komponisten und Illuminators zu verteilen sind.¹⁴⁷ Der Text in der Handschrift ist in mehreren Arbeitsschritten entstanden, die nach und nach einzelne Elemente einfügten.¹⁴⁸

¹⁴⁰ Vgl. mit gleicher Vermutung MGG, Hohenfurter Handschriften.

¹⁴¹ Vgl. Bäumker, Vorwort, S. xiiif.

¹⁴² Die Stellen finden sich hier: Lied 2, v. 3: *staind* zu *stuend*; Lied 47, Strophe 2, v. 1: *kurczwil* zu *kurczweil* und Lied 51, Strophe 7: *gethan* zu *gethuen*; vgl. ebd., S. xiii.

¹⁴³ Der Verweis auf diese Stellen findet sich hier: Bäumker, Vorwort, S. xiii. Vgl. mit gleicher Vermutung MGG, Hohenfurter Handschriften, und zuletzt Lütteken/Schiendorfer/Hangartner, Hohenfurt, S. 32: „Abschrift einer aus Bayern/Österreich stammenden älteren Handschrift“.

¹⁴⁴ Fink/Horyna/Salmen, Hohenfurter Handschriften, Sp. 354.

¹⁴⁵ Vgl. GGdM, Bd. 6 und 7, in den editorischen Berichten zu den einzelnen Liedern des *Hohenfurter Liederbuchs* (im Literaturverzeichnis unter Lütolf und Lüttgen zu finden). Zusammenfassend wird in ‚Bemerkungen‘ zu Lied 1b „Nun rüffen wir Mariam an“ (fol. 1^v–4; Bäumker, S. 3–5) gesagt: „Höchstwahrscheinlich als Nachtrag sind ferner die Minimae-Caudae, die sich in der ganzen Handschrift immer wieder finden, zu klassifizieren“ (Lüttgen, Nr. 545, S. 147).

¹⁴⁶ Hier sei auf eine Stelle auf fol. 66^v hingewiesen, wo *panden* im Nachgang zum Rubrizieren eingefügt worden sein muss, da es den roten Zeilenfüller überschreibt (Bäumker, Lied 40, Strophe 20, v. 2, S. 39).

¹⁴⁷ Vgl. Härtel, Liederbuch, S. 165.

¹⁴⁸ Beispielsweise weisen Folia Raum für Melodien auf, wo aber weder Notation noch Notensysteme eingetragen wurden: vgl. fol. 5^v (Lied 3), wo zwischen Rubrik und Text ein Freiraum ist; ähnlich auf fol. 14^v, wobei hier in der Rubrik angegeben wird, dass der folgende Ruf nicht auf eine

Dennoch ist im Ganzen zu erkennen, dass das Liederbuch eine Struktur aufweist, welche im Voraus erdacht oder beabsichtigt worden sein muss. Am deutlichsten lässt sie sich an den Rubriken und den Rubrizierungen erkennen, welchen generell eine textorganisatorische Funktion zukommt.¹⁴⁹ Außerdem ist im Fall des *Hohenfurter Liederbuchs* auch festzustellen, dass (teilweise von anderer Hand) mithilfe von Rubriken im Nachgang zum Aufschreiben der Liedtexte klärend oder ordnend eingegriffen wurde.¹⁵⁰ In den meisten Fällen stammen sie von derselben Hand wie der Liedtext und beziehen sich inhaltlich auf diesen. Wäre der Schreiber nach Bäumker ein Kopist, hätte er die Lieder, die er aus Vorlagen abgeschrieben hat, bereits in dem organisatorischen Zusammenhang als Ganzes vorgefunden.¹⁵¹

Es kommt dennoch auch vor, dass die Rubriken in ihrem Wortlaut von dem zugehörigen Liedtext abweichen, sodass man annehmen könnte, dass diese nicht vom Liedtextautor konzipiert wurden.¹⁵² Daraus lässt sich schließen, dass der Inhalt der Rubriken mit größter Wahrscheinlichkeit nicht beim Niederschreiben der Liedtexte festgelegt wurde. Unterstützt wird das durch die Beobachtung, dass die Rubriken variabel den Raum ausfüllen, der ihnen beim Eintragen der Notensysteme und der Texte zugerechnet worden war.¹⁵³ Insbesondere dort, wo sie mehr Raum in Anspruch nehmen als ihnen zugedacht war, wird deutlich, dass der Rubrikator Bedarf an zusätzlicher Textorganisation sah. Prominentes Beispiel hierfür

neue, sondern auf dieselbe Melodie zu singen sei: *Von der gepurd christi, auch in diser weys* (Bäumker, S. 11).

149 Vgl. u. a. Saurma-Jeltsch, *Spätformen*, S. 8; Zotz, Sammeln. Vgl. auch unten Abschnitt 14.

150 Vgl. die Rubriken auf fol. 11^v (Lied 9: „In ainer andern weys der englisch grus“); fol. 125^v–126^v (Lied 75: „Von dem kindlein ihesu“; Lied 75a: „Der Tenor“; Lied 75b: „Der altt“); fol. 127^r (Lied 76: „Ain halt lied von dem kindelein“); 128^r (Bäumker zählt den folgenden Text zu Lied 76 hinzu: „Von der muter vnd junckfrawen“); fol. 111^r, allerdings ist hier der schwarze Nachtrag zur Rubrik von anderer Hand: „vnd am jüngsten tag“ (vgl. die Anmerkung bei Bäumker, Lied 58, S. 73).

151 Vgl. Fink/Horyna/Salmen, *Hohenfurter Handschriften*, Sp. 350. Die verschiedenen Rollen, die dem Schreiber als Herausgeber, Kommentator und Erzähler zukommen können, untersucht beispielsweise Huot, *Song*, S. 37–39.

152 Beispielsweise ist in Lied 43 in der Rubrik die Rede vom „ausser vnd jnder mensch“, im eigentlichen Liedtext unterhalten sich *sel* und *geselle* (vgl. fol. 70; Bäumker, S. 42).

153 Weniger Platz nehmen sie im ersten Teil häufig ein, beispielsweise fol. 31^v (Lied 16), fol. 40^r (Lied 22), fol. 41^r (Lied 23), fol. 45^r (Lied 25). Im zweiten Teil an folgenden Stellen: fol. 67^r (Lied 41), fol. 74^r (Lied 46), fol. 76^r (Lied 48), fol. 96^r (Lied 58), fol. 100^r (Lied 60), fol. 108^r (Lied 65b), fol. 121^v (Lied 74); zu wenig Platz haben sie auf fol. 24^v (Lied 12), fol. 73^v (Lied 45), fol. 106^r (Lied 64). Manche Lieder haben keine Rubriken: fol. 1^v (Lied 1), fol. 117^v (Lied 72), fol. 119^v (Lied 73), fol. 120^v („Dies est leticie“), fol. 121^r („Resonet in laudibus“). Manche stehen auf dem Folio vor dem zugehörigen Lied: fol. 14^v (Lied 10), fol. 28^r (Lied 14), fol. 36^v (Lied 20), fol. 52^r (Lied 30), fol. 52^v (Lied 31), fol. 56^r (Lied 34), fol. 57^r (Lied 35), fol. 62^v (Lied 39), fol. 87^r (Lied 52), fol. 89^r (Lied 53), fol. 94^r (Lied 57), fol. 98^r (Lied 59), fol. 109^v (Lied 66), fol. 110^v (Lied 67), fol. 111^v (Lied 58).

sind die Nutzungsanweisungen auf fol. 24^v, welche weiter unten genauer untersucht werden.¹⁵⁴ Hier sei nur der Hinweis darauf gegeben, dass in das vierlinige Notensystem anstelle von Notenwerten eine Notiz für die Nutzer des Liederbuchs eingetragen wurde.¹⁵⁵

Papier und Anordnung

Die Handschrift besteht bis auf den Halbledereinband, der sich aus Leder, Pergament und Holzbuchdeckel und -rücken zusammensetzt, aus Papier.¹⁵⁶ Im *Hohenfurter Liederbuch* sind mindestens zwei Blätter aus unbekanntem Grund im Laufe der Zeit falsch wieder eingeordnet worden, sodass die dritte Federzeichnung (fol. 114^r) die zweite gewesen sein muss: Blatt 114 war ursprünglich Blatt 80, sodass die von der älteren Forschung als fahrender Musiker identifizierte Figur eigentlich die letzte der drei Figuren bildet.¹⁵⁷ Die Paginierung stammt aus dem 19. Jahrhundert und hat die falsche Einordnung außer Acht gelassen.¹⁵⁸

Bäumker stellte fest, dass nach fol. 3^v ein Blatt fehlen muss, da auf fol. 4^r der erste Vers von Strophe 53 des ersten Rufs fehlt.¹⁵⁹ Aus den auf fol. 4^r folgenden letzten acht Strophen (Strophen 54 bis 61) des ersten Lieds wird deutlich, dass auch inhaltlich ein Sprung gemacht worden sein muss. Dort ist die Rede von Maria, die ihr Gebet abschließt, obwohl die letzten Strophen auf fol. 3^v von Josef berichten, worauf Gebete an die Dreifaltigkeit und Maria folgen. Schnyder bezweifelt, dass ein Blatt ausgereicht haben mag, um den ersten Ruf über die Verkündigung abzuschließen und die Geburt Christi zu beschreiben.¹⁶⁰ Dem entgegen lässt sich jedoch

¹⁵⁴ Siehe unten Abschnitt 1.4.

¹⁵⁵ Vgl. fol. 24^v u. 25^r; Bäumker, S. 16f.

¹⁵⁶ Vgl. Bäumker, Vorwort, S. ix. Zur Geschichte des Papiers im Spätmittelalter vgl. Tschudin, *Papiergeschichte*; Saurma-Jeltsch, *Spätformen*. Papier war im 15. Jahrhundert nicht beliebig verfügbar: Zur Mitte des Jahrhunderts und mit Beginn des Buchdrucks vermehrten sich jedoch die Papiermühlen, sodass die 1460er Jahre mit dem Zuwachs der Mühlen einen Wandel im Preis bringen. Bis in die vierziger Jahre des 15. Jahrhunderts wurde jedoch das Papier noch größtenteils aus Frankreich und Italien bezogen, sodass noch für den Beginn des 15. Jahrhunderts festzustellen ist, dass „durchgehend gleiche Qualität, die geringe Zahl von untereinander eng verwandten Wasserzeichen und das innerhalb eines Kodex oft einheitliche Papier [...] in dieser Zeit unüblich“ (Saurma-Jeltsch, *Spätformen*, S. 7) gewesen seien.

¹⁵⁷ Vgl. Bäumker, Vorwort, S. vii; Schnyder, *Tagelied*, S. 518, Anm. 463.

¹⁵⁸ Vgl. Schnyder, *Hohenfurter Liederbuch*, S. 386.

¹⁵⁹ Vgl. fol. 4^r; Bäumker, S. 4. Fol. 3^v endet mit „Maria, muter, reinew magt, / auch lob vnd er sey dir gesagt“ (Lied 1, Str. 52), worauf dann auf fol. 4^r folgt: „dys sye zwm ewigen leben weysz“ (Lied 1, Str. 53, v. 2).

¹⁶⁰ Vgl. Schnyder, *Hohenfurter Liederbuch*, S. 386, Anm. 11, welcher dort schildert, dass der Buchblock an dieser Stelle gebrochen ist. Vgl. zu der Frage eines fehlenden Folios auch Lüttgen,

erstens die Beobachtung anbringen, dass die durchschnittliche Versanzahl der einzelnen Abschnitte im ersten Rufzyklus (Nr. 1–8) 56 beträgt und somit die Zahl von 56 einspaltig eingetragenen Versen pro Blatt (das Schriftbild einer Seite besteht aus 27–28 Zeilen) ausreichen würde, um einen potentiellen neuen Abschnitt 1* zu beginnen. Fol. 3^v endet mit Strophen, welche ein Lob Mariens in der ersten Person Plural aussprechen, was in den folgenden Rufabschnitten jeweils das Ende markiert.¹⁶¹ Ein möglicher Abschnitt 1* hätte immer noch ca. 60 Verse (inklusive der acht Strophen auf fol. 4^r) zur Geburt Jesu enthalten können.

Zweitens lässt sich das inhaltlich klar belegen.¹⁶² Die Lieder 1–8 stellen das Weihnachtsgeschehen in zweiversigen Rufen dar. Dem folgen die Lieder 9–11, die denselben Inhalt, allerdings in vierversigen Rufen, darstellen. Trotz der unterschiedlichen Strophenform sind einige Verse bei beiden Rufen identisch und damit auch der inhaltliche Aufbau sehr ähnlich. So ist Strophe 50 des ersten Lieds identisch mit Vers 1 und 2 der vorletzten Strophe des neunten Lieds (welches das erste Lied des zweiten Weihnachtsrufzyklus ist). Sie lauten: „Das sey dir lob vnd er gesaid / Got, heiligew driualtigkait!“ (fol. 3^v, 14^v)¹⁶³ Gleiches gilt für die Verse, mit denen fol. 4^r beginnt, und die Verse der Strophen 15 und 16 des zehnten Lieds. Zu Beginn von fol. 4^r heißt es: „dys sye zwm ewigen leben weysz. / Maria da ir pet volpracht, / an czweyfel sy geweret wart.“ (fol. 4^r)¹⁶⁴ Im Vergleich dazu schildert Lied 10 die Umstände zur Zeit von Christi Geburt und die Geburt selbst. In den Strophen 13, 14 und 15 des zehnten Lieds spricht Maria eine dreifache Bitte darum aus, dass die Menschen durch Gott erlöst werden mögen. Strophe 15 endet und Strophe 16 (des Lieds 10) beginnt nahezu identisch mit den ersten Versen auf fol. 4^r (die zum ersten Lied und damit zum ersten Weihnachtsrufzyklus zu zählen sind): „[.]Dye sie da pringen zw dem ewigen leben. / Maria da ir pet volpracht. / An czweyfl sy geweret ward.“ (fol. 16^r)¹⁶⁵ Dem ersten Weihnachtsrufzyklus (Lied 1–8) fehlt damit der Inhalt, der im zweiten Weihnachtsrufzyklus (Lied 9–11) im zehnten Lied in den Strophen 1 bis 15, v. 3, geschildert wird. Quantitativ nimmt dieser 59

Nr. 545, S. 147 f. Hier wird ein Überblick über den ersten Rufzyklus gegeben und zu dem Urteil gekommen: „Wohl glaubt Schnyder zurecht, dass ein einzelnes Blatt kaum ausgereicht hätte“ (S. 148), sie wollen „den Benutzern aber ein eigenständiges Urteil“ (ebd.) lassen; Schnyder diskutiert, ob hier ein Abschnitt zur Geburt Christi verloren gegangen sein könnte.

161 Vgl. fol. 3^v; Bäumker, Lied 1, Str. 51, S. 4: „Speys vns auch mit den gnaden dein / hie vnd pey dir auch ewigleich.“

162 Vgl. für genauerer Ausführungen zu den Rufen den Abschnitt 1.4.

163 Bäumker, Lied 1, Str. 50, S. 4 und Lied 9, Str. 24, vv. 1f., S. 11. Die Schreibung ist leicht unterschiedlich, aber wörtlich stimmen die Verse überein.

164 Bäumker, Lied 1, Str. 53f., S. 4f.

165 Bäumker, Lied 10, Str. 15, v. 4 und Str. 16, vv. 1f., S. 11f.

Verse ein und wird etwas kürzer gut das Blatt zwischen fol. 3 und 4, das zurecht als vermisst gelten kann, gefüllt haben.

Auch zwischen den fol. 99^v und 100^r vermutet Bäumker einen Blattschwund.¹⁶⁶ Aus der Handschrift wird ersichtlich, dass vor fol. 100^r ein Blatt fehlen muss, das den Anfang des Lieds enthält, welches auf fol. 100^r mit „Dein mag ich nicht enperen: / czeuch mir die pfeil pehend[...]“ (fol. 100^r)¹⁶⁷ fortgesetzt wird. Diese Strophe ist nach Bäumker die viertletzte von Lied 59a. Der Beginn des Lieds ist gemäß Bäumker auf fol. 80^v zu finden, welches nach der Rubrik *Ain anders auch der mainung in diser weys* (fol. 80) die ersten dreizehn Strophen von Lied 59a enthält.¹⁶⁸ Blatt 80 sei somit vor fol. 100^r einzuordnen.¹⁶⁹

Bäumker behauptet jedoch zudem, dass nach fol. 99^v Blätter oder ein Blatt fehlen.¹⁷⁰ Schnyder bezweifelt das aufgrund der Beobachtung, dass Lied 59 auf fol. 99^v enden könnte und nicht unbedingt einer Fortsetzung bedarf. Allerdings lässt sich Bäumkers Annahme, dass hier nicht nur Blätter an anderer Stelle falsch eingesetzt wurden, sondern auch fehlen könnten, durch die Rubrik zum Lied „Wo ausz musz ich hin keren?“ stützen. Die zugehörige Rubrik zu Beginn von fol. 80^r verbindet den beginnenden Liedtext mit der Melodie des vorausgehenden Lieds: *Ain anders auch der mainung jn diser weys*.¹⁷¹ Ist fol. 80 also unmittelbar nach fol. 99 zu denken, sollen gemäß der Rubrik die Lieder 59 und 59a auf dieselbe, vor Lied 59 notierte Melodie gesungen werden. Vergleicht man Lied 59 und 59a nach der Silbenzahl, weisen beide zwar pro Strophe eine fast identische Anzahl auf (in Lied 59: 27 Silben, in Lied 59a: 26 Silben), jedoch nicht in den einzelnen Versen, welche in Lied 59 8–8–4–7 beträgt und in Lied 59a 7–6–7–6.¹⁷² Die Melodie zu Lied 59 ist durch hängende Pausenzeichen in Abschnitte eingeteilt. Diese harmonieren mit dem Text von Lied 59, nicht aber mit dem Text von 59a.¹⁷³ Auch eine metrische Analyse unterstreicht, dass Lied 59 und 59a einen unterschiedlichen Rhythmus

¹⁶⁶ Vgl. Bäumker, Vorwort, S. ix.

¹⁶⁷ Bäumker, Lied 59a, Str. 14, S. 64.

¹⁶⁸ Ebd., Str. 1–13, S. 63f.

¹⁶⁹ In Bäumkers Edition folgt auf Lied 59 („Wo ich hinker“) das eigentlich auf fol. 80^r begonnene Lied „Wo ausz musz ich hin keren?“ unter der Nummer 59a, ist aber ebenso an der im Manuskript angebrachten Stelle als Lied 49a verzeichnet (Bäumker, S. 49). Bei Bäumker sind somit Nr. 49a und 59a identisch. Zur Zählung Bäumkers vgl. Schnyder, *Tagelied*, S. 518, Anm. 463.

¹⁷⁰ Vgl. Bäumker, Vorwort, S. viii.

¹⁷¹ Bäumker, S. 63.

¹⁷² In beiden Liedern sind in der Handschrift die Verseinteilungen gekennzeichnet: zu Beginn von Lied 59 durch Schrägstriche und Satzmajuskeln (fol. 98^v), ab fol. 99 durch Absetzung; in Lied 59a vollständig durch Absetzen des nächsten Verses (fol. 80 und 100^v).

¹⁷³ Die Melodie findet sich auf fol. 98^v; Bäumker, S. 62; vgl. auch Lüttolf, Nr. 728, S. 291f.

fordern.¹⁷⁴ Somit lässt sich die Vermutung Bäumkers bestärken, dass sich nach Blatt 99 und vor Blatt 80 mindestens ein weiteres Blatt befunden haben muss, welches eine Melodienotation aufgewiesen haben mag, die der metrischen Beschaffenheit des Lieds 59a eher entsprach als die Melodie zu Lied 59.¹⁷⁵

Weitere sich aus der papierhistorischen Methodik ergebende Punkte müssen offen bleiben, insbesondere Aspekte, die die Blattbeschaffenheit betreffen. Informationen zur Art (Sorte), Filz-/Siebmarken, Verbreitung und eine betreffende Mühlenkunde (u. a. mit Papiermacher-Genealogie) wären hier noch zu untersuchen und zu erstellen.¹⁷⁶ Allerdings wird es der fragile Zustand der Handschrift wahrscheinlich auch in Zukunft verhindern, alle Informationen bezüglich des Papiers in Erfahrung bringen zu können.

Notation

Eine für die Liederlandschaft des Spätmittelalters äußerst wertvolle Charakteristik des *Hohenfurter Liederbuchs* stellen die notierten Melodien dar. Im ersten Teil sind fünf Melodien notiert und der zweite Teil enthält 33 Melodien. Die Notation der hauptsächlich einstimmigen Melodien im *Hohenfurter Liederbuch* besteht aus schwarzen Notentypen, die „nur unvollkommen dem rationalen Mensursystem der Zeit angepasst“¹⁷⁷ sind.¹⁷⁸ Die schwarze Mensuralnotation zu Beginn des 15. Jahrhunderts enthält als Einzelnoten Longae, Breves, Semibreves und Minimae und verbindet mehrere zu entsprechenden Ligaturen.¹⁷⁹ Im *Hohenfurter Liederbuch* finden sich an Notentypen nur Semibreves und Minimae.¹⁸⁰ Die Minimae wurden

174 Lied 59: vv. 1f. vierhebig, männliche Kadenz, v. 3 zweihebig, männliche Kadenz und v. 4 dreihebig mit weiblicher Kadenz, vv. 1–3 sind über Endsilbenreim gebunden, v. 4 ist ungereimt; Lied 59a: vv. 1–4 vierhebig, alternierende Kadenz: männlich/weiblich im Kreuzreim.

175 Allerdings ist auch hier, wie bei allen Argumenten, die auf den Zusammenhang von Notation und Text gründen, anzumerken, dass die „Gliederung einer Melodie letztlich [] eine aufführungspraktische Angelegenheit“ (Lütolf, Einführung, S. XII) war, über die nicht der Schreiber, sondern der Aufführende zu entscheiden hatte. Dennoch lässt sich das Argument anbringen, wenn auch nur vorsichtig, da die Abschnitte mit Zäsurzeichen (Tractuli) abgetrennt sind und teilweise im Text von Lied 59 übernommen sind, selbst dann noch, wenn die Verse abgesetzt sind. Dies ist in Lied 59a nicht der Fall.

176 Vgl. Tschudin, *Papiergeschichte*, S. 29.

177 Salmen, *Erbe*, S. 6.

178 Ein mehrstimmiges Lied scheint Lied 75 (mit 75a und b) zu sein, welches unter der Rubrik *Von dem kindlein ihesu* enthalten ist (fol. 125^v–127^v). Lied 75a steht unter dem rubrizierten Hinweis *Der Tenor* und Lied 75a unter dem Hinweis *Der alt*. Keines der drei hat eine notierte Melodie.

179 Vgl. Massenkeil, *Bedeutung*, S. 55f.

180 Vgl. Bäumker, *Vorwort*, S. xvii mit Illustration; Fink/Horyna/Salmen, *Hohenfurter Handschriften*, Sp. 354.

allerdings erst im Nachgang aus Semibreves durch Zufügung der Minimaestriche (Minimae-Caudae) eingetragen.¹⁸¹ Daher bezeichnen auch die GGdM die Notation als „pseudo-mensurale Punktnotation“¹⁸² und „Punktnotation mit mensuralen Elementen“¹⁸³.

Es handelt sich also nicht um Melodien mit ebenmäßigen Tonlängen, dennoch werden Anfänge der Tonlängenmessung erkennbar. Mithilfe der Nachtragung der Minimaestriche wird der Versuch sichtbar, „(relativ) konkrete musikalische Dauern [zu] fixieren.“¹⁸⁴ Mit der Umformung der Puncta in Minimae verändert sich daher nicht nur das Schriftbild, sondern der einzelne Notentyp erhält eine musikalische Quantität. Die absolute Länge des einzelnen Notentyps hinge allerdings von einem übergeordneten System ab, wie der Takteinteilung, welche im *Hohenfurter Liederbuch* nicht vorhanden ist. Mit der Nachtragung der Minimaestriche wird zwar eine Hierarchie der einzelnen Noten in der Länge untereinander gekennzeichnet, unklar bleibt jedoch, ob das zugrundeliegende Punctum hälftig oder in drei zu teilen ist.¹⁸⁵ Das Verhältnis zueinander lässt sich im Nachhinein also nicht auf eine feste Zahlenrelation festlegen.¹⁸⁶ Die GGdM bezeichnen die Notation demnach als „rhythmisch indifferent[.]“¹⁸⁷.

Dennoch kann man hier von einer ausführlichen Notation sprechen, welche Dieuwke Van der Poel als „musical notation“ im Unterschied zu knapperen „melody references“ bezeichnet.¹⁸⁸ Letztere deuten ihrer Meinung nach eher eine starke mündliche Tradition und Umgangsweise mit der Handschrift an: „The system of melody references can be looked upon as the more oral one, particularly apt for strophic songs: everyone who already knows the tune referred to, is able to sing the new song.“¹⁸⁹ Ausführlichere Notationen, wie sie im *Hohenfurter Liederbuch*

181 Vgl. alle Einträge in den GGdM zu den Liedern des *Hohenfurter Liederbuchs*, jeweils unter „editorische Notiz“ (GGdM, Bde. 6 und 7); zusammenfassend jedoch Lütteken, Nr. 545, S. 147.

182 Lütolf, Nr. 28, S. 20.

183 Lütolf, Nr. 182, S. 107 u. ö.

184 Lütteken, Mensuralnotation.

185 Vgl. Lütolf, Einführung, S. XII. Allein einem Lied, Lied 41, ist ein Proportionszeichen vorangestellt: fol. 67^v; Bäumker, Lied 41, S. 40. Vgl. hierzu auch Bäumker, Vorwort, S. xvii: Er verwendet den Begriff „Tempobezeichnung“; Lüttgen, Nr. 658, S. 222, verwendet dagegen den Begriff „Proportionszeichen“, da es das Verhältnis zwischen Semibreves und Minimae bestimmt. Es ist daher sinnvoll, mit GGdM anzunehmen, dass die Tempobezeichnung im Nachhinein hinzugefügt wurde.

186 Zur Schwierigkeit des Nachvollzugs mittelalterlicher Musik in Aufführung aus Notationen, siehe Haug, Mittelalter, hier: S. 60–64.

187 Lütolf, Einführung, S. XII.

188 Van der Poel, Devout Song, S. 73, Zitate ebd.

189 Ebd.

vorliegen, würden dagegen andere Schlüsse erlauben: „Musical notation presupposes a higher level of literacy and specific schooling, of scribes and readers alike.“¹⁹⁰ Die hier vorhandene Niederschrift der Melodie lässt sich somit auch als Verweis darauf verstehen, dass neben der Neukombination von bekannten Melodien mit neuen Texten auch Lieder verschriftlicht wurden, deren Melodien selbst weniger oder nicht bekannt waren.¹⁹¹ Zudem spricht die Niederschrift der Melodie und die damit zusammenhängende Voraussetzung einer entsprechend befähigten Leserschaft dafür, dass das Liederbuch einem Publikum Lieder aufbereitete, welches die Lieder nicht nur sang, sondern sie auch zur meditativen Lektüren genutzt haben könnte.

Illustrationen

Die Handschrift enthielt ursprünglich vier größere Zeichnungen. Die erste muss jedoch entfernt worden sein, da nur noch Spuren davon erhalten sind.¹⁹² Alle drei Zeichnungen sind Federzeichnungen ohne Farbe.¹⁹³ Die Zeichnungen stellen dreimal einen Mann dar, der nach Bäumker „alle Freuden und Leiden eines von Gott geschiedenen und zu ihm zurückgekehrten Herzens offenbart.“¹⁹⁴ Während die erste erhaltene Zeichnung eine direkt in das Liederbuch eingetragene Federzeichnung ist, die einen gefesselten Mann darstellt, bestehen die anderen beiden aus jeweils einer aufgeklebten Figur (Federzeichnung) vor mit Feder gezeichneter Landschaft. In der Forschung werden alle drei Figuren im Zusammenhang mit den Rubriken und den Liedinhalten mit dem in den Liedern genannten *sünder* identifiziert.¹⁹⁵

Die erste Zeichnung befindet sich auf fol. 78^r und somit nach dem Lied 48 „O sünder, wie“. In diesem Dialoglied spricht der *sünder* mit der als Sprecherin personifizierten Ermahnung. In der Rubrik heißt es: *Mer ward der sünder vermand vnd*

¹⁹⁰ Van der Poel, *Devout Song*, S. 73.

¹⁹¹ Vgl. ebd. Hinweise auf eine bekannte Melodie wären beispielsweise mit der Hufnagelschrift, die solche „melody references“ darstellen, erbracht. Die hier vorhandene Notation ist im Vergleich zu dieser ausgeprägter.

¹⁹² Vgl. fol. 24. Ein Loch im Papier macht einzelne Wörter der Rubrik auf fol. 24^v unlesbar (vgl. Bäumker, S. 16).

¹⁹³ Die INRI-Zeichnung auf fol. 59^v am unteren Blattrand wird nicht zu den größeren Illustrationen gezählt.

¹⁹⁴ Bäumker, Vorwort, S. xv.

¹⁹⁵ Vgl. Bäumer, Einleitung, S. xv; Wachinger, *Hohenfurter Liederbuch*, Sp. 98; Härtel, *Liederbuch*, S. 164. Die Vermutungen über die Identität der dargestellten Figuren und des Verfassers des Liederbuchs müssen Spekulationen bleiben, da es hierfür keine belastbaren Beweise gibt; vgl. hierzu auch: Wachinger, *Hohenfurter Liederbuch*, Sp. 98; Härtel, *Liederbuch*, S. 165; Schnyder, *Hohenfurter Liederbuch*, S. 390, Anm. 23.



Abb. 1: Der gefesselte Sünder, Federzeichnung auf Papier, 15. Jahrhundert, Stift Hohenfurt/Viššy Brod, *Hohenfurter Liederbuch* (Ms. 8b), fol. 78r.

er hies dy vermanung seinen frewnt, wie hernach stet (fol. 76^v).¹⁹⁶ Gemeinsam mit der Rubrik zum nachfolgenden Lied 49, welche auf der Seite nach der Zeichnung folgt, ergibt sich eine Bildbeschreibung: *hie klagt sich der geuangen arm sünders, verknüpft vnd verczogen in den stricken der sünt, dar durch er het verlorn den herren* (fol. 78^v).¹⁹⁷ Auf dem Bild sieht man neben dem gefesselten Mann eine Gestalt, die sich aus verschiedenen Tieren zusammensetzt. Ihr Kopf besteht aus einem ziegenähnlichen Gesicht und einem gehörnten Schopf.¹⁹⁸ Ihre Beine bestehen aus zwei Schlangenköpfen, aus denen krähenähnliche Füße hervorkommen.¹⁹⁹ Sie hält die Enden von Seilen in krallenähnlichen Händen, die den neben ihr stehenden Mann in Fesseln gelegt haben. Auf dem gesamten Körper ist sie mit sechs offenen Augen bestückt. Eines befindet sich jeweils unterhalb des Knies und verdeutlicht damit die Köpfe der Schlangen, die die Oberschenkel darstellen. Ein Auge ist auf dem Unterleib, eines auf der Schulter und zwei im Gesicht.²⁰⁰ Die in Fesseln gelegte Gestalt hat die Hände gefaltet, trägt ein schwarzes Barett und ein langes Gewand.²⁰¹ Die gefalteten Hände stellen eine Gebetsgebärde dar,²⁰² welche im Bereich der li-

196 Bäumker, S. 47.

197 Ebd., S. 48. Grundsätzlich spielt die Vermischung von Kapitel- und Bildüberschrift eine besondere Rolle während der Entstehung der Handschriften, da sie ein getrenntes Arbeiten von Illuminator und Schreiber ermöglicht. Während das allerdings auch eine Fehlerquelle darstellen konnte, die dazu führte, dass der Zusammenhang zwischen Text und Bild schwer verständlich wurde (vgl. Saurma-Jeltsch, *Spätformen*, S. 9, 14–16), ist dies im *Hohenfurter Liederbuch* bei keiner der drei erhaltenen Zeichnungen der Fall, sodass sich die Vermutung bestätigen lässt, dass Rubrikator und Zeichner dieselbe Person gewesen sein könnten.

198 Zur Ziege, bzw. Ziegenbock als Sinnbild des „groben Sinnesgenußes“, vgl. Erich, *Darstellung*, S. 63.

199 Eine ähnliche Darstellung einer Teufelsfigur mit einem Horn und hängenden Brüsten (ohne mehrere Augen) findet sich bei Albrecht Dürer: Christus in der Vorhölle (1510). Blatt 10 aus dem Zyklus „Die große Passion“.

200 Es bestehen Ähnlichkeiten zu Höllendarstellungen in zwei katalonischen Handschriften des *Speculum humanae salvationis* aus dem 15. Jahrhundert. Hier ist es der Teufel, dessen Beine ebenfalls aus Schlangenköpfen und Krähenfüßen bestehen und dessen Bauch zwei Augen hat, da sein Unterleib ein Gesicht darstellt, das Menschen verschlingt. Vgl. Oxford, Bodleian Library, MS. Douce 204, fol. 41^r und Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria I.II.11, fol. 45^r. Das auf diesen Beispielen sichtbare Gesicht auf dem Unterleib ist eine gängige Darstellung in verschiedenen west-mitteleuropäischen Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts. Für den Hinweis und den Einblick in eine Sammlung an Beispielen danke ich Hannah Michel; vgl. auch Erich, *Darstellung*, S. 78–81.

201 Dieses Gewand lässt auf einen Gelehrten schließen: Vgl. Schnyder, *Hohenfurter Liederbuch*, S. 387, der in der Kleidung des ersten Mannes ein Klerikergewand erkennt.

202 Vgl. Suntrup, *Bedeutung*, S. 179. Der Ursprung dieser Geste liege im Lehenseid, für den der Vasall die Hände derart zusammenlegte und der Lehensherr seine Hände darüber faltete (vgl. ebd.).

turgischen Gestik den Grundgedanken der freiwilligen Gebundenheit der eigenen Hände vor Gott ausdrückt.²⁰³

Im Gegensatz zu den anderen beiden Federzeichnungen ist die erste direkt auf die Seite gezeichnet. Die anderen beiden Figuren wurden dagegen ausgeschnitten und ins *Hohenfurter Liederbuch* eingeklebt. Auch ist die erste Federzeichnung deutlich gröber und hastiger gezeichnet als die beiden nachfolgenden.²⁰⁴ Erkennbar ist das an den großschrittigeren Schattierungen des Faltenwurfs des langen Gewands, in das der Gefesselte gekleidet ist. Ein schwarzer Tintenfleck im rechten unteren Viertel der Zeichnung zeugt ebenfalls von Eile oder Unachtsamkeit. In der ersten Darstellung ist keine Perspektivierung im gleichen Ausmaß wie in den anderen beiden festzustellen, da es hier keinen Hintergrund gibt, vor den die Figuren gesetzt sind.²⁰⁵ Möglicherweise ist sie von anderer Hand ausgeführt worden,²⁰⁶ jedoch ist zu beachten, dass der Hintergrund der beiden anderen Zeichnungen eine ähnliche Flüchtigkeit und Federführung aufweist wie die erste.²⁰⁷ Antonín Friedl verteidigt die Möglichkeit, dass alle drei Darstellungen von derselben Hand stammen.²⁰⁸ Er betont das Vermögen, das vonnöten war, um auf dem rauen Papier sorgfältig zu zeichnen. Die Burg im Hintergrund der beiden letzten Figuren ist in der Umsetzung gröber und das Absetzen und erneute Ansetzen der Feder ist weitaus sichtbarer als bei den aufgeklebten Figuren. Friedls Vermutung, dass sich der Illustrator nach der gefesselten Figur vorerst außerhalb der Handschrift versuchte und dann geglückte Ergebnisse ausschnitt und einfügte, lässt sich daher ein wenig nachvollziehen. Aufgrund der stark unterschiedlichen Qualität bleibt jedoch unklar, ob die collagierten Figuren²⁰⁹ von demselben Zeichner wie dem der ersten Zeichnung geschaffen wurden. Ein Zusammenhang zum Schreiber ergibt sich daraus, dass sich auf der Rückseite der eingeklebten Figuren Text und Melodie notation befinden.

203 Vgl. Lechner, *Liturgik*, S. 77. Auch Lechner sieht den Ursprung dieser Geste im Lehnensritus des Frankenreichs (vgl. ebd.).

204 Vgl. Schnyder, *Hohenfurter Liederbuch*, S. 387.

205 Vgl. ebd. Schnyder ist der Meinung, dass diese erste Zeichnung hinsichtlich der Perspektivierung nicht beurteilt werden könne, da es keine verschiedenen Ebenen gebe. Allerdings ist jedoch eine Krallen des linken Fußes der teuflischen Gestalt hinter dem Fuß der gefesselten Figur verborgen. Dies lässt sich als Perspektive interpretieren. Dennoch ist zu bestätigen, dass hier kein Hintergrund existiert.

206 Davon geht Schnyder aus, vgl. Schnyder, *Hohenfurter Liederbuch*, S. 387.

207 So auch Schnyders Vermutung (ebd.).

208 Vgl. Friedl, *rukopisy*, S. 59.

209 Den Begriff ‚Collage‘ verwendet Schnyder (siehe Schnyder, *Hohenfurter Liederbuch*, S. 387: „Collage-Technik“).

Nun soll auf den Zusammenhang der Illustrationen mit dem Inhalt des *Hohenfurter Liederbuchs* eingegangen werden, daher zurück zur ersten: Die Stricke der teufelsähnlichen Gestalt winden sich jeweils um beide Handgelenke, um Hals, Brust, Hüfte und beide Knöchel der gefesselten Figur. Erstere hält die Enden der Stricke mit den Krallen fest. Die Fesselung illustriert eine der Grundmetaphern, die das Liederbuch prägen. Sie stehen für die Einschränkung, die dem Sünder durch die Sünde zukommen.²¹⁰ Die geringe Möglichkeit zur Bewegung, welche durch die Fesseln bedingt ist, ist dabei nicht wörtlich gemeint. Vielmehr soll sie veranschaulichen, dass es in dieser Sündenlage schwierig ist, das Heil zu erlangen. Die Metapher erfährt eine starke Ausprägung durch Bernhard von Clairvaux, dessen Kampfphasenmetapher der Sünde gegen den Menschen mit der Fesselung übergreifend beschrieben wird.²¹¹ Bereits die Aufnahme dieser Metapher in der frühmittelhochdeutschen Dichtung zeigt dabei, dass das Fesseln keine generelle Paralyse nach sich zieht,²¹² sondern dass es nur das Handeln behindert, welches dem eigenen Heil zuträglich ist, beziehungsweise Gottes Geboten folgt. Die Zeichnung im *Hohenfurter Liederbuch* suggeriert dabei einen passiven Opferstatus des Gefesselten, der sich der Gewalt des Ungetüms ergeben muss.

In dem der Zeichnung vorausgehenden 48. Lied spricht die *vermanung* mit dem *sünder*, der in der Beschreibung seiner Lage Verzweiflung und Ratlosigkeit ausdrückt:

Ich hab versuecht
oft dick genug;
nun rat darczw,
das ich die sünt müg lassen!
O was not ist disew not! (Lied 48, Str. 2, vv. 5–9)²¹³

²¹⁰ Vgl. die Rubrik auf fol. 78^v, wie oben zitiert. Vgl. zu den *stricken der sünt* (fol. 78^v) auch Hartmann, *Altersdichtung*, S. 66f., welche die Zeichnung abdruckt und darauf hinweist, dass die Seile „die 7 Stricke der 7 Hauptsünden“ seien (ebd., S. 67, Bildunterschrift). Sie ordnet dieses Bild in die Tendenz des Spätmittelalters ein, Gestaltungsweisen zu wählen, welche die „Form einer Schockbelehrung aus der Kontrastwirkung eines Negativbildes“ wählen: die „besondere Methode, statt einen positiven Lehrinhalt darzubieten, einen Lernprozeß auszulösen, bei dem Positives jeweils aus dem Gegenbild des Negativen erschlossen werden muß“ (Zitate ebd., S. 66).

²¹¹ Vgl. Ohly, *Metaphern*, S. 114.

²¹² Zur Veranschaulichung dieses Widerspruchs von Fesselung und Handlungsdrang vgl. die Vorauer Genesis, wo der Teufel Adam und Eva mit Sünden fesselt und Eva daraufhin ohne Zögern den Apfel nimmt und ihn Adam anbietet: „er pant fi mit den funden. / fi waren über wunden. / er warf fi färe. / infinen charchare. / der hefhet ignorancia. / er refulte fi de malicia. / Ne hein betten was da / fi âz daz obez ifa. / fi trûc ez dannen / fi bot ez deme manne“, in: Vorauer Genesis, S. 7, 26–8, 4; Hinweis und Übersetzung bei Ohly, *Metaphern*, S. 116.

²¹³ Fol. 77^v; Bäumker, S. 47.

Die Zeichnung ist demnach an einer Stelle angebracht, an der auch die Lieder einen *sünder* beschreiben, welcher von Gott entfernt ist und ein Leben in Sünde lebt. Bereits im ersten Lied des zweiten Teils des *Hohenfurter Liederbuchs* (Lied 40) wird diese Metapher genutzt: „Dar vm so kum, gefangener man! / er löst dich aus den panden“ (Lied 40, Str. 20, vv. 1f.)²¹⁴ und

Siech an den armen sünder hie,
der jm nicht mag gehelffen!
erlöz jn aus den panden schier,
chum, herr, vnd hilf jm, ee er sterbe! (Lied 40, Str. 28)²¹⁵

Auch im Text wird die erzwungene Passivität dessen angenommen, der in Sünde lebt. Befreiung von diesen Fesseln ist hier nur von außen möglich, der *sünder* kann sich selbst nicht helfen (Lied 40, Str. 28, v. 2)²¹⁶. Dialoglied 44 thematisiert den Prozess des Gefangenwerdens. Der *sünder* wird ermahnt, umzukehren. Genauer wird das ausgeführt, indem ihm erklärt wird, dass er den Unterdrücker sogar mit sich führe (Lied 44, Str. 5, v. 3)²¹⁷. Dieser ist nicht ein teuflersähnliches Wesen, sondern: „ich main dein aygnen leibe!“ (Lied 44, Str. 7, v. 2)²¹⁸, also der eigene Körper, gegen den der *sünder* mit „rueten“ (Lied 44, Str. 7, v. 4)²¹⁹ vorgehen solle. Der *sünder* wird neben der Selbstgeißelung dazu aufgefordert, den eigenen Leib zu fesseln, um zu verhindern, dass dieser Gewalt über ihn erlange:

Ich sag dir das: nur pint jn pas,
das er dir nicht entrinne!
Wan er hat lieb, das jm da schat:
prauch recht mit jm dein synne! (Lied 44, Str. 8)²²⁰

Es folgt die Aufforderung: „Wild sein pehut, nym jm den mut, / lasz jn nicht ob dir herschen!“ (Lied 44, Str. 11, vv. 1f.)²²¹. Die Lieder beschreiben den *sünder* als sich mehr oder weniger dieser Lage bewusst und stellen dabei insbesondere die Machtlosigkeit heraus, die der *sünder* gegenüber der Sünde empfindet. Während die Lieder folglich den Fesselnden im *sünder* selbst verorten, spielt die Zeichnung

²¹⁴ Fol. 66^v; Bäumker, S. 39.

²¹⁵ Fol. 67^v; Bäumker, S. 39.

²¹⁶ Ebd.

²¹⁷ Fol. 73^r; Bäumker, S. 43.

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Ebd.

²²⁰ Fol. 73^r; Bäumker, S. 44.

²²¹ Fol. 73^r u. 73^v; Bäumker, S. 44.

mit Bildtraditionen. So existiert in der *Mettener Armenbibel* (1414/1415) eine Darstellung der Frau Welt, bei welcher das eine Bein ein Krallenfuß ist, auf dem *vita* steht, und das andere Bein aus einem Schlangenkopf besteht, auf welchem *mors* geschrieben ist.²²² Die restlichen Bestandteile der Frau Welt zeigen verschiedene Todsünden. So stellt diese Figur den „Widerpart Christi“²²³ dar und damit alles, was dem Streben nach dem über das Irdische hinausgehenden Heil entgegensteht. Das Bein *mors* beißt dabei so in das Bein *vita*, dass dieses in der Mitte geteilt wird (*vi=ta*). Diese Darstellung veranschaulicht die ständige Gefährdung des Lebens durch den unvorhersehbaren Tod, der den Menschen ‚mitten im Leben‘ ereilen kann. Da nichts über den Illustrator oder Schreiber des *Hohenfurter Liederbuchs* bekannt ist, kann man historisch keine belastbare Verbindung zwischen beiden Bildern herstellen. Die Ähnlichkeit der Darstellung zwischen dem Wesen im *Hohenfurter Liederbuch* und Frau Welt veranschaulichen dabei lediglich die Art der Bedrängnis, in der der *sünder* dargestellt wird.

Die zweite Federzeichnung, jetzt auf fol. 114^r, war vor der jetzigen Zusammenstellung der Handschrift nur zwei Blätter nach der ersten (fol. 78^r) angebracht, da, wie oben bereits dargelegt, das jetzige fol. 114 ursprünglich vor fol. 80 zu denken ist.²²⁴ Die aufgeklebte Figur trägt ähnlich der ersten Federzeichnung ein Barett und ein langes Gewand. Während in der ersten Federzeichnung die Hände gefaltet und gefesselt sind, sind sie bei der zweiten Figur über der Brust gekreuzt. Zu einer Burg im Hintergrund führt eine Holzbrücke über einen Graben in ein Tor, welches schwarz ausgemalt ist. Unmittelbar davor, am Ende von fol. 79^v, beginnt die Rubrik zum Lied „Ich schrey vnd rüeff auf erden“, welches Bäumker als Lied 50 abdruckt.²²⁵ Die Rubrik lautet:²²⁶

Mer war der sünder ser petrübt vnd klagt sein gar armes verdämpliches leben, wan jn die gewanheit nicht wolt auflassen, so getorst er auch nicht wol mer zw dem herren schreyen, vmb das er jm oft het verhaissen, er wolt es nymmer thain vnd viel doch oft hinbider, vnd hueb an czw klagen vnd schreien, wie hernach stet.

Das Lied 50, welches der Zeichnung folgt, gibt in 56 Strophen ein Dialog zwischen dem *sünder* und Maria wieder, in welchem die Reue des *sünders* Hauptthema ist. Strophe 52 des Liedes lautet:

222 Vgl. München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 8201, fol. 95^r. Eine Beschreibung dieser Zeichnung findet sich in Evans, Laster, Sp. 26.

223 Gsodam, Welt, Sp. 496.

224 Vgl. Bäumker, Vorwort, S. ix.

225 Fol. 79^v u. 114^r (Rubrik, Zeichnung), 114^v (Notation, Strophen 1f.), 81^r–86^v (Strophen 3–56); Bäumker, S. 49–52; vgl. Lütolf, Nr. 364, S. 52–55.

226 Fol. 79^v u. 114^r; Bäumker, S. 49.



Abb. 2: Figur mit gekreuzten Armen, Federzeichnungen auf Papier, eingeklebt auf Papier, 15. Jahrhundert, Stift Hohenfurt/Viššy Brod, *Hohenfurter Liederbuch* (Ms. 8b), fol. 114r.

Das sey also gesungen
dem sündler hie czw trost
mit seinen grossen wunden,
Gefangen vnd gepunden,
vnd das er werd erlöst. (Lied 50, Str. 52)²²⁷

²²⁷ Fol. 85v; Bäumker, S. 52.

Die Metapher des Gefangenseins wird aufgegriffen. Zugleich wird sie auch als Teil der Lösung präsentiert: So lassen sich die Leiden Christi am Kreuz vergegenwärtigen und es ergibt sich die Gelegenheit, Reue zu üben (Lied 50, Strophen 51 u. 53)²²⁸. Diese Zeichnung lässt sich so als Fortsetzung der ersten Zeichnung lesen. Die Haltung der gekreuzten Arme vor der Brust stellt eine Gebärde dar, die als Gebetsgestus aus der Ostkirche stammt und *cancellatio (manibus)* genannt wird.²²⁹ Die verschränkten Arme stehen für eine demütige Haltung im Gebet und werden beim Empfangen von Segen eingenommen.²³⁰

Die – nach ursprünglicher Blattanordnung – dritte Federzeichnung auf fol. 86^r zeigt einen Mann, der mit geöffneten Armen stehend dargestellt ist. Wie in der zweiten Federzeichnung ist auch diese Figur vor einem Hintergrund mit einer Burg eingeklebt. Bei beiden Federzeichnungen handelt es sich von der Silhouette her um zwei verschiedene Burgen. Während das Burgtor der Figur auf dem zweiten Bild (fol. 114^r) offen steht, ist auf der dritten Federzeichnung (fol. 86^r) kein Tor zu sehen. Diese dritte Zeichnung steht zwischen der Rubrik zu Lied 51 und dem Lied 51 selbst („Wol auf, auff, wer sich schaiden well“, fol. 86^r–87^v)²³¹. Die Rubrik lautet: *Hie schied der sūnder von der welt und vberwant sich* (fol. 86^r)²³². Das Lied handelt von dem *sūnder*, der im Dialog mit einer Geliebten verdeutlicht, dass er auf immer von ihr Abschied nehmen möchte, während sie das mit Argumenten und Verweisen auf ihre Gefälligkeit zu verhindern versucht. Die Geliebte leiht all dem Stimme, was der *sūnder* als dem ewigen Leben abträglich erachtet („Dye lieb hie gibt dort posen lan“ [Strophe 2, v. 1]; „Dein gab pringt mir den ewigen tad“ [Strophe 4, v. 1]; „Dein süssigkait ist alles laid“ [Strophe 8, v. 1]; fol. 86^r–87^v)²³³.

²²⁸ Fol. 85v; Bäumker, S. 52.

²²⁹ Vgl. Schmidt-Lauber, *Gesten/Gebärden*, S. 153.

²³⁰ Vgl. Suntrup, *Bedeutung*, S. 180f. Diese Haltung findet sich auch in einem Missale romanum (14. Jahrhundert, Texte der Messe für das liturgische Jahr, vgl. Jakobi-Mirwald, *Buchmalerei*, S. 152f.) in der Miniatur zum Introitus des ersten Adventsontags (Ps 24:1f.: „Ad te levavi animam meam: Deus Meus, in te confide, non erubescam.“) und somit am Beginn des Missales. Darauf ist ein Priester zu sehen, welcher vor dem Altar kniet, während er von Christus gesegnet wird und die Arme über die Brust kreuzt (vgl. Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Latin 848, fol. 7^r; Hinweis bei Suntrup, *Bedeutung*, S. 179, Anm. 4). In der Zeichnung im *Hohenfurter Liederbuch* ist die rechte über die linke Hand gelegt. Darüber schreibt Suntrup: „Dabei wird die rechte Hand über die linke gelegt zum Zeichen, dass die Werke der *vita contemplativa* höher zu bewerten sind als die der *vita activa*, oder da mit der Rechten auch die Auferstehung, mit der Linken die Passion bedeutet wird“ (ebd., S. 181).

²³¹ Bäumker, S. 52f.

²³² Ebd., S. 52.

²³³ Ebd., S. 53.



Abb. 3: Figur mit offenen Armen, Federzeichnungen auf Papier, eingeklebt auf Papier, 15. Jahrhundert, Stift Hohenfurt/Viššy Brod, *Hohenfurter Liederbuch* (Ms. 8b), fol. 86r.

Die ursprüngliche Anordnung der Federzeichnungen und die abgebildeten Motive machen die Interpretation der Forschung plausibel, dass die Bilder eine Sequenz ergeben, welche den Abwendungsprozess des *sünders* von der Welt veranschau-

liche.²³⁴ Die Burgen in den beiden letzten Federzeichnungen werden als Bild für die Welt und die weltlichen Versuchungen interpretiert, welche die Figur erst aufsucht und dann hinter sich lässt. So fallen die Figuren auf den fol. 114^r und 86^r mit dem *sünder* der Lieder zusammen.

Zum Überblick hier nochmal die Reihenfolge von Bildern und Liedern, wie sie vor Verschiebung von fol. 114 ausgesehen haben mag: Lied 48 „O sünder, wie“ – Bild (Gefesselter, fol. 78^r) – Lied 49 „Ich klag mich armen sünder“ – Rubrik (zu Lied 50 „Ich schrey vnd rüeff auf erden“) – Bild (Mann vor Burg mit Eingang, fol. 114^r) – Lied 50 „Ich schrey vnd rüeff auf erden“ – Rubrik (zu Lied 51 „Wol auf, auff, wer sich schaiden well“) – Zeichnung (Mann vor Burg ohne Tor, fol. 86^r) – Lied 51 „Wol auf, auff, wer sich schaiden well“.

Die Konzentration der Zeichnungen auf die fol. 76^v–87^r (inklusive fol. 114) führt dazu, dass einerseits die vier Lieder 48, 49, 50, 51 durch die Bilder narrativ verbunden werden, diese andererseits wiederum die Zeichnungen zu Szenen verbinden. Die vier Lieder bilden somit einen Nukleus im zweiten Teil, in dem das Kernthema, die Bekehrung des *sünders*, in kompakter Form einmal durchgespielt wird: von der Ermahnung (Lied 48) über die Selbstanklage des *sünders* (Lied 49), aus welcher heraus er sich um Hilfe bittend an Maria wendet (Lied 50), bis hin zur Abwendung von der Welt und der Bemühung um ein gottgefälliges Leben (Lied 51). Rezipierende, die das Buch zur Mediation gebrauchten, konnten das somit nachverfolgen.

Bei der Durchleuchtung der Seiten per Leuchtfolie hat sich gezeigt, dass die Rückseiten beider eingeklebter Figuren Schrift und Notation aufweisen.²³⁵ Beide stammen von derselben Hand wie die restliche Handschrift. Es stellt sich die Frage, ob es sich hierbei um das vermisste Folio zwischen fol. 3 und 4 oder um das/die nach fol. 99 handelt. Dazu ist jedoch zu sagen, dass es aus zwei Gründen nicht ersteres sein kann. Erstens wird zwischen den fol. 3 und 4 ein beidseitig beschriebenes Folio vermisst. Die Größe der beiden eingeklebten Figuren lässt jedoch darauf schließen, dass auf der bemalten Seite des Blatts nicht geschrieben wurde. Zweitens weist das Schriftbild, welches auf der Rückseite der Figur auf fol. 86^r zu erkennen ist, Strichelungen in Form von rubrizierten Anfangsbuchstaben im Zeileninneren auf. Das bedeutet, dass der Text nicht nach Versen abgesetzt wurde, sondern durchgängig geschrieben wurde. Der Rufabschnitt auf fol. 3^v weist jedoch nur abgesetzte Verse auf. Ausgehend von den Modi im Rest der Handschrift ist aber von dem Prinzip auszugehen, dass pro Abschnitt entweder durchgängig abgesetzt

234 Vgl. Bäumker, Vorwort, S. xi; Schnyder, *Hohenfurter Liederbuch*, S. 387, 394, Anm. 32.

235 Während der Sichtung im Mai 2022.

wurde oder nicht. Damit ist auszuschließen, dass die Figuren auf das nun fehlende Blatt zwischen fol. 3 und 4 gemalt wurde.

Das Schriftbild auf der Rückseite von der Figur auf fol. 114^r kommt auch nicht in Frage, da es rubrizierte Notenlinien aufweist. Auf den fol. 3 und 4 gibt es keinen Hinweis darauf, dass eine Notation fehlt. Im Gegenteil, es können sich auf diesen Seiten kaum welche befinden, da die Verse auf fol. 3^v und 4^r zur Anfangsmelodie (fol. 1^v) gehören und die nächste Melodie (fol. 12^r) auch mit einer anders gestalteten Strophe einhergeht. Ob es sich jedoch um vermisste Folia nach 99^v handelt, bleibt offen.

Die Illustrationen des *Hohenfurter Liederbuchs* weisen eine stilistische Schlichtheit auf, unterstützen jedoch in der ursprünglichen Anordnung einerseits die Organisation der Lieder und legen andererseits den Fokus auf das narrative Geschehen im zweiten Teil des Liederbuchs.

1.4 Anlage der Handschrift

Wie aus dem bisher Dargestellten deutlich wurde, ist das *Hohenfurter Liederbuch* wie viele Liederbücher und -handschriften des Spätmittelalters mehr als nur die Summe seiner enthaltenen Texte. Gerade die nichttextuellen Bestandteile zeigen dabei eine Organisation und Gliederung des Buchs an, die es von einer reinen Ansammlung von Texten grundlegend unterscheiden.²³⁶ Dass Liederbücher auf eine intentionale Zusammenstellung verweisen können, trifft für das *Hohenfurter Liederbuch* im Besonderen zu.²³⁷ So soll nun ein Überblick über die Organisation des Liederbuchs gegeben werden. Ziel ist zu zeigen, wo eine wie auch immer geartete Intentionalität hinter der Zusammenstellung erkennbar ist und wie sich zusammenhängende Teile und Heterogenität des Liederbuchs so in ein Verhältnis bringen lassen. Dabei werden auch potenziell Rezipierende mitgedacht, um zu überlegen, inwieweit ihre Aufmerksamkeit mit Absicht geweckt und angewiesen wird.

²³⁶ Vgl. Galvez, *Songbook*, S. 3.

²³⁷ Vgl. Galvez, *Songbook*, S. 2: „the key concept of a ‚songbook‘ is that a ‚controlling literary intelligence‘ governs a collection of lyric texts, as more often than not the anthology displays the editorial intention to collect representative specimens of various lyric genres for artistic preservation.“ Dass diese „intelligence“ meist nicht fassbar und auch nicht als auf eine Person konzentriert zu denken ist, zeigt Almut Suerbaum in Suerbaum, Singen.

Die Einteilung des Liederbuchs in zwei Teile

Das *Hohenfurter Liederbuch* lässt sich in zwei Teile aufteilen,²³⁸ einen ersten mit Rufzyklen und einen zweiten, ab fol. 65^r, mit geistlichen Liedern. Während dieser Grobeinteilung allgemein zugestimmt wird, gibt es große Unterschiede in der Kategorisierung des zweiten Teils.²³⁹ Diese Arbeit zeigt die Sinnhaftigkeit einer rein zweiteiligen Aufteilung der gesamten Handschrift auf, jedoch nicht ohne beide Teile im Hinblick auf ihre jeweilige vermutliche Zusammenstellung hin zu diskutieren. Bevor die beiden Teile im Einzelnen vorgestellt werden, geht es vorweg darum, sie als Bestandteile des gesamten Liederbuchs in ihrer Beziehung zueinander vorzustellen, wobei neben neuen Informationen die bis hierhin vorgestellten Ergebnisse zusammenfasst werden.

Deutlich wird die Trennung in zwei Hauptteile nicht nur am Bruch des Buchblocks zwischen fol. 64^v und 65^r,²⁴⁰ sondern auch daran, dass die Hälfte von fol. 64^r und das gesamte fol. 64^v leer gelassen ist. Auf fol. 64^r finden sich im oberen Drittel die letzten zehn Verse des Rufs „Wie er abfuer czw der hellen“ (fol. 63^r–64^r)²⁴¹. Diese Menge an unbeschriebenem Blatt findet sich erst wieder am Ende der gesamten Handschrift, im Textteil aber an keiner weiteren Stelle. Zudem endet mit fol. 64^v eine Lage. Zwischen dieser und der nächsten Lage ist eine Falzverstärkung erkennbar. Bei näherer Betrachtung weist dieser schmale Streifen farbige Stücke und schwarze Linien auf, sodass man davon ausgehen kann, dass er ursprünglich aus einer Zeichnung genommen worden sein muss. Dass sie nicht dem *Hohenfurter Liederbuch* entstammt, zeigt sich daran, dass sich darauf Überreste blauer Farbe finden, welche in der Handschrift sonst nicht vorkommt.

In beiden Teilen findet sich jeweils eine Anweisung zur Nutzung und Rezeption der Texte. Im ersten Teil wird darauf hingewiesen, dass die Lieder *den menschen möchten rayzen czw andacht vnd zw pesserung ires lebens* (fol. 24^v)²⁴², insbesondere solche, die nicht lesen können.²⁴³ Im zweiten Teil steht unmittelbar zu Beginn die

238 Vgl. Bäumker, Vorwort, S. x.

239 Vgl. Schnyder, *Hohenfurter Liederbuch*, S. 400–403, wo er die Einteilung Bäumkers, Wachingers und seine eigene in Tabellen miteinander vergleicht. Alle drei sehen in fol. 65^r–113^v einen Mittelteil, den sie je verschieden kategorisieren.

240 Vgl. Schnyder, *Hohenfurter Liederbuch*, S. 386, Anm. 11; Lüttgen, Nr. 545, S. 148.

241 Bäumker, Lied 39, S. 37f.

242 Bäumker, S. 16.

243 Nicht nur die Rubriken enthalten solche Anweisungen, sondern auch in den Rufen sind Aufforderungen zur Andacht zu finden: vgl. Lied 10, Strophe 35: „Wer des pegert, der sprech mit andacht Amen.“ [Wer sich danach sehnt, der spreche andächtig Amen.] (fol. 18^r). Dieser Vers schließt den zweiten Rufabschnitt ab, der heißt „Von der gepurd christi, auch in diser weys.“ (fol. 14^v–18^r). Da das *Amen* auch im zweiten Teil einige Lieder abschließt, ist anzumerken, welch bekräftigende Bedeutung ihm hier beigemessen wird.

Absicht hinter den Liedern, dass *wol ander sündler mügen merken vnd sich pessern* (fol. 65^r)²⁴⁴. Diese Anweisungen sind somit ein verbindendes Element, weisen aber gleichzeitig beide Teile als eigenständige aus, da die ja doch ähnliche Anweisung wiederholt wird. Verstärkt wird das trennende Element auch durch die Lombarden, die im ersten Teil als deutlich größere und rein rote Lombarden bestimmte Textabschnitte ausweisen, im zweiten Teil dagegen kleiner gehalten und weniger häufig sind.²⁴⁵

Dabei stammen beide Teile von derselben Hand. Die Durchstruktururierung anhand von rubrizierten Überschriften wurde oben bereits eingeführt.²⁴⁶ Sie erfüllen nicht nur durch explizite Rezeptionshinweise eine „kommunikative Funktion“²⁴⁷, sondern schlagen im zweiten Teil auch implizit bereits eine Interpretationsrichtung für das zugehörige Lied vor. Schnyder nennt diese Überschriften „am Beginn jedes Liedes eine kommentierende Bemerkung über den Inhalt, vielfach auch über die pragmatische Situation des Liedinhaltes“²⁴⁸.

Im *Hohenfurter Liederbuch* lenken die Rubriken in ihrer Gliederungs- und Bildbeschreibungsfunktion die Aufmerksamkeit der Rezipierenden in zweifacher Weise. Erstens verweisen sie als Titel auf die zugehörige Melodie, stellen eine Zusammenfassung des Inhalts dar oder fungieren als Scharnierstelle, indem sie das nachfolgende Lied mit dem vorhergehenden verbinden. Das geschieht durch Aditionsadverbien (*mer, ainen andern*), in einem Fall anhand von Komparativen (*den klainen* [fol. 87^r] und dann später *den grösseren kindlein* [fol. 90^v])²⁴⁹ oder auch einfach durch ein gleich gestaltetes Layout.²⁵⁰

Zweitens bieten die Überschriften eine „Lesehilfe im signalhaften Sinn“²⁵¹ und weisen so Rezipierende in besonderer Weise auf das hin, was im nachfolgenden Text steht. Auf den folgenden Text beziehen sie sich durch deiktische Partikel (*Hye hernach, hie*) und durch Nennung eines „Wiedererkennungsmerkmals“²⁵² aus dem zugehörigen Text, wobei sie ein bestimmtes Element, meist ein Wort, daraus auswählen und benennen. Dieses Element kann das Kernmotiv bezeichnen, die verschiedenen Sprecherstimmen benennen oder die Kategorie bezeichnen, in die das Lied eingeordnet wird. Somit dienen sie der Orientierung und lenken die Auf-

244 Bäumker, S. 38.

245 Vgl. oben Abschnitt 1.3.

246 Vgl. ebd.

247 Vgl. Saurma-Jeltsch, *Spätformen*, S. 80.

248 Schnyder, *Tagelied*, S. 574.

249 Bäumker, S. 53 und S. 56.

250 Auch das ist, wie Zotz zeigt, eine gängige Praxis; vgl. Zotz, *Sammeln*, S. 349.

251 Saurma-Jeltsch, *Spätformen*, S. 16.

252 Zotz, *Sammeln*, S. 353.

merksamkeit der Rezipierenden. Das signalhafte Rot der Rubriken wiederum lädt neben einer linearen Leserichtung der gesamten Handschrift zu einem selektiven Umgang mit dem Inhalt ein.²⁵³ Als Zeichen für den möglichen selektiven Umgang mit den Inhalten der Handschrift sind auch die Spuren von Signakeln zu beachten, welche sich an vier Stellen der Handschrift finden, zwei pro Teil: auf fol. 12^r, wo der zweite Weihnachtsrufzyklus beginnt und auf fol. 25^r, wo der erste Passionsrufzyklus anfängt und die Anweisung zur Nutzung der Rufe steht. Im zweiten Teil finden sich die Signakelspuren direkt zu Beginn auf fol. 65^r und dann auf fol. 88^v, welches Lied 52 enthält, auf das der Interpretationsteil (B) noch zu sprechen kommt.²⁵⁴ Mit ihrer Hilfe konnte man das Liederbuch direkt an der gewünschten Stelle aufschlagen, ohne dass man umliegende Teile der Handschrift lesen musste.

Erster Teil

Die drei „Rufzyklen“²⁵⁵, die den ersten Teil des *Hohenfurter Liederbuchs* ausmachen, sind inhaltlich im Weihnachtsgeschehen²⁵⁶ und in der Passion Christi²⁵⁷ zu verorten. Als sogenannte ‚Rufe‘ lassen sie sich der gleichnamigen Gattung zuordnen. Der ‚Ruf‘ und das ‚rufen‘ sind dabei nicht nur Bezeichnungen, die in der Handschrift selbst Verwendung finden,²⁵⁸ sondern auch als Gattungsbegriff bezeichnet der ‚Ruf‘ in der Forschung verschiedene kirchliche Gesangsarten und gottesdienstliche Gesangsmomente.²⁵⁹ Rufe sind für liturgische Forschungen von Interesse, da sie Erkenntnisse

253 Vgl. Zotz, Sammeln, S. 354, 362; Saurma-Jeltsch, *Spätformen*, S. 16.

254 Vgl. unten Abschnitt 2.4.

255 Rosmer, *Mönch*, S. 50.

256 Erstens fol. 1–11; Bäumker, Lied 1–8, S. 3–9; Überblick in Lütteken, Nr. 544f., S. 147f. und zweitens fol. 11^v–24^r; Bäumker, Lied 9–11, S. 9–16; Überblick in Lütteken, Nr. 564, S. 158.

257 Fol. 24–64; Bäumker, Lied 12–39, S. 16–38; Überblick in Lütteken, Nr. 576, S. 164f.

258 Vgl. die drei Selbstbezeichnungen in der Handschrift: fol. 1^v: *Nun rüffen wir mariam an* (Bäumker, Lied 1, S. 3); fol. 2^r: *Ain rueff von dem engelischen grus.* (Bäumker, S. 4); fol. 25^r: *Item die da vorsingen, als oft sie ainen ruff [...] haben ausgesungen* (Bäumker, S. 16); Zur Gattungszuschreibung vgl. Bäumker, Vorwort, S. xi; Wachinger, *Hohenfurter Liederbuch*, Sp. 95.

259 Vgl. zusammenfassend Rosmer, *Mönch*, S. 50; Bereits Dreves stellte unter ‚Ruf‘ einige lateinische Rufe aus Handschriften aus Böhmen zusammen (vgl. Dreves, *Leiche*, Abteil. III, Nr. 148–183), welche er im engen Zusammenhang mit der Entstehung deutschsprachiger Rufe, aber auch der Lieder sieht. Zu diesen Rufen zählt er „Ein Kind gebor’n zu Bethlehem“ und andere, deren Entstehung die heutige Kirchenliedforschung jedoch bei den Canticen verortet (vgl. zusammenfassend Praßl, *Mittelalter*, S. 64f.). Denn was Dreves unter Ruf versteht, meist zweizeilige Strophen, nach denen sich jeweils ein zusätzlich vermerkter Rundreim wiederholt und mit der ‚benedicamus Domino‘-Formel endet, wird hier als ‚Cantio‘ definiert, die besonders im Böhmen des ausgehenden Mittelalters gepflegt wurde (vgl. Praßl, *Mittelalter*, S. 65); vgl. auch oben Abschnitte 1.1 und 1.2.

darüber versprechen, wie das Volk am Gottesdienst teilnahm.²⁶⁰ So erfuhr der Gattungsbegriff ‚Ruf‘ bisher viel Diskussion insbesondere unter der Fragestellung der Liturgienähe von Lyrik. Aufgrund der Varianz in der Überlieferung ist der Gattungsbegriff nach wie vor nicht genau definiert. So soll nun auf die beiden Weihnachtsrufe fokussiert werden, um den ersten Teil des Liederbuchs vor dem Hintergrund der Forschungsdiskussion zu ‚Ruf‘ vorzustellen.²⁶¹

Im *Hohenfurter Liederbuch* sollen die Rufe einerseits der Belehrung und andererseits der gemeinsamen Andacht durch Vorgesang und Antwortrufe dienen: Auf den fol. 24^v–25^r finden sich genaue Hinweise zur Nutzung. Der rubrizierte Paratext ist in Notenlinien eingetragen, die die fol. 24^v und 25^r ganzseitig mit je fünf Notationssystemen ausfüllen. Den beiden Folia waren folglich ganzseitig Melodien zugeordnet. Die ersten beiden Systeme auf fol. 24^v sind mit Notenzeichen und dazugehörigem Text beschrieben, die unteren drei sind zu Zeilen der 17-zeiligen Anweisung umfunktioniert. Diese setzt sich auf fol. 25^r fort, wo sie das erste Notensystem füllt. Die mittleren drei sind wiederum mit Notenzeichen und Text beschrieben, während das letzte System wieder mit einer Rubrik gefüllt ist. Der Text gibt konkrete Hinweise zur Anwendung der Rufe:

Item hie süllen mercken die kirchfertter: Sich hütten, wo sie können vnd mügen vor vnnutzen, eytelen, scha[deha]ftigen worten vnd wercken ... ergeczlichkait sol sein, allain [mit got] oder got czw lob Sölch rüff oder sünst schönaw geistlichew lied singen, die den menschen möchten raycen czw andacht vnd zw pessrung ires lebens.

Vnd zwmal so sie verr auszugzen, die da küntzen lesen, sölche püchel mit jn füren vnd den andern vorsingen oder lesen. Sölch kirchferter mächten von got durch das verdienen der heiligen wol ethwas erberben etc.

Item die da vorsingen als oft sie ainen ruff oder ain stückel des leyden christi haben ausge-sungen, das volck vermanen, zw sprechen ainen pater noster der selben mainung.

Item ainer mag jm in dem ruff ain stückel für nemmen, welches er wil. Es wär dan der weg als verr; So heb er es vor an pys an das end. (fol. 24^v–25^r)²⁶²

Angesprochen werden hier *kirchfertter*, lesekundige Wallfahrer, mit einer Warnung und einer Empfehlung. Gewarnt werden sie davor, Worte gegenüber der Gemeinde zu wählen, die unnütz, eitel und schädend sein könnten. Empfohlen wird stattdessen, die hier verzeichneten Rufe und geistlichen Lieder zur Anwen-

²⁶⁰ Vgl. zusammenfassend Praßl, Mittelalter, S. 62–64.

²⁶¹ Zu den Rufen im *Hohenfurter Liederbuch* siehe auch Lütteken, Nr. 544, 545, 564, 575, 576.

²⁶² Bäumer, S. 16f. Die durch drei Punkte gekennzeichnete Auslassungen kennzeichnen ein Loch, welches wohl durch die Entfernung eines Bildes entstanden sein muss. In eckigen Klammern stehen die möglichen Buchstaben, die vor der Verderbnis dort gestanden haben können.

dung zu bringen. So wird einerseits deutlich, dass das Liederbuch nicht (nur) für private Frömmigkeitsübungen bestimmt, sondern in seinem Gebrauch für gemeinschaftliches Beten gedacht war.²⁶³

Andererseits wird der Anwendungsbereich des Liederbuchs ausgewiesen: Momente des Gottesdienstes, also der Zusammenkunft zum Zweck der Anbetung Gottes, an denen zwar eine Gemeinde teilnimmt,²⁶⁴ die aber nicht zwangsläufig Teil der geregelten sakramentalen Messfeier sein müssen.²⁶⁵ Zu solchen lassen sich unter anderem Prozessionen,²⁶⁶ Wallfahrten und Predigtlieder zählen.²⁶⁷ Bereits Guido Maria Dreves berichtet zu Beginn seiner Sammlung an geistlichen Leichen, Liedern und Rufen des 13., 14. und 15. Jahrhunderts, dass bereits früh volkssprachliche tschechische Lieder im liturgischen Kontext verwendet wurden und dies auch offiziell angeordnet wurde.²⁶⁸ Ab Beginn des 15. Jahrhunderts sind auch andere Lieder, *carmina sacra*, in

263 Vgl. Lütolf, *Geißlerlieder*: Einführung, S. 10, Anm. 26, wo die antwortende Gemeinde auch als „Brüdergemeinde“ bezeichnet wird.

264 Zum Zusammenhang von Gesängen und Gottesdienst vgl. Rosmer: Er entscheidet sich für das Adjektiv „gottesdienstlich“ (Rosmer, *Mönch*, S. 44) aufgrund der konfessionellen und forschungsgeschichtlich weitgehenden Neutralität im Gegensatz zu ‚liturgisch‘, ‚paraliturgisch‘ und ‚außerliturgisch‘. Er bietet folgende Definition an: „Gesänge, bei denen belegt ist, dass sie innerhalb gottesdienstlicher Feiern gesungen wurden [...] ‚Gottesdienst‘ ist dabei nicht an den Vollzug der Eucharistie gebunden, sondern es werden darunter gemeinschaftliche Feiern gefasst, [...] wie Prozessionen, Osterfeiern und ähnliches“ (ebd.). Zur Diskussion über die Verwendung des Begriffs ‚liturgisch‘ und die Etymologie siehe auch Symes, Texts, S. 239 f. Die Enge, die sich aus der Verwendung von ‚Liturgie‘ für das Mittelalter ergeben kann, wird ersichtlich, wenn dadurch der Eindruck vermittelt wird, dass das Volk keine Möglichkeit zur Teilhabe am Gottesdienst gehabt habe und damit passiv zu sein schien. Gegenteil ließ sich feststellen, dass der Umgang mit volkssprachlichen Liedern im liturgischen Geschehen unterschiedlich gehandhabt wurde. In den Zisterzienserinnenklöstern in Mendingen und Wienhausen wurden beispielsweise volkssprachliche Lieder insbesondere in den Weihnachts- und Osterliturgien gesungen (vgl. Van der Poel, *Devout Song*, S. 77).

265 Zu Büchern, die einen geregelten Gottesdienst bezeichnen (Ordinarien, Breviarien, Pfarr- oder Meßnerbüchern) und ihrem Zusammenhang zur geistlichen Lyrik vgl. Janota, *Studien*, S. 257 f.; zu Messbüchern generell vgl. Thiel, *Bücher*.

266 Zu Prozessionen vgl. Janota, *Studien*, S. 220–244; er definiert Prozessionen anhand folgender Bedingungen: „Führung des Klerus“, Ablauf als ein „geordneter Zug“, „Ortsveränderung“, „Erinnerung“, „Danksagung“ und „Anrufung“ (Janota, *Studien*, S. 226).

267 Zum Predigtlied vgl. Janota, *Studien*, S. 64–83; vgl. Schiewer, *deutsche Predigt*, S. 25 f.

268 Gemeint sind hier die bereits oben (Abschnitte 1.1 und 1.2) erwähnten Kyrierufe. Andere volkssprachliche Kirchenlieder, bis auf eines zum Hl. Wenzel, sind aus dem regionalen Umfeld vor Ende des 14. Jahrhundert nicht überliefert, sind aber dadurch belegt, dass sie untersagt werden. Zu Beginn des 15. Jahrhundert werden dann folgende Lieder erlaubt: das obige „Buoh wssemohúcy“, „Jesu Chryste stydedry kniezie“, „Swaty nass Waczlawe“ (Dreves, *Leiche*, S. 7, Anm. 4; S. 6–8).

Verwendung.²⁶⁹ Von Hymnen unterscheiden sich diese darin, dass sie an weltliche lateinische oder volkssprachliche Lieder angelehnt sind. In seiner Studie zum volkssprachlichen geistlichen Lied im Mittelalter ordnet Janota das Predigt- und das Prozessionslied dem Überbegriff ‚Gemeindelied‘ unter.²⁷⁰

Als Titel für die ersten beiden Zyklen lassen sich den Rubriken zufolge „Ain rueff von dem engelischen grus“ und „der englisch grus“ (fol. 2^r und 11^v) festhalten.²⁷¹ Mertens beobachtet in der mittelhochdeutschen Literatur zwei Situationen für solche Rufe:²⁷² einen im liturgischen Kontext von Predigt²⁷³ und Schluss der Messe und den anderen im Zusammenhang mit Aufbruchssituationen, sei es in die Schlacht oder zur Reise.²⁷⁴ Die neuere Hymnenforschung beschreibt mit der „älteren Form“²⁷⁵ zweizeilige Strophen, jeweils vierhebig, mit Paarreim und männlicher Kadenz.²⁷⁶ Der Ruf setzt sich in dem Fall aus den vorgetragenen Versen und den dazwischen antwortenden

269 Vgl. Dreves, *Leiche*, S. 8.: Lieder, „welche zunächst bei außerliturgischen Andachten, Krippen- und Osterspielen, dem Kindelwiegen, der Auferstehungsfeier, kirchlichen Umzügen und bei ähnlichen Anlässen, dann aber auch unter der Stillmesse in Gebrauch kamen.“ Zum „Kindelwiegen“ vgl. unten in diesem Abschnitt.

270 Vgl. Janota, *Studien*, S. 271 und oben Abschnitt 1.1 dieser Arbeit.

271 Der bestimmte Artikel in rubrizierten Überschriften (hier bei der zweiten Rubrik der Fall) zeigt an, dass der Titel Texten dieses Inhalts bereits öfters zugeordnet wurde (vgl. Zotz, *Sammeln*, S. 354).

272 Vgl. Mertens, *Ruf*, welcher die Rufe in Predigtsammlungen des 12. und frühen 13. Jahrhunderts untersucht. Mertens nennt sie „Aufführungsbereiche“ (Mertens, *Ruf*, S. 75). Er untersucht anhand von Textbeispielen Rufe als zitierte Texte, als welche sie oft nur einversig vorkommen, um mehr über ihre Praxisform herauszufinden.

273 Mertens konstatiert bezüglich des Credo- und Kyrierufs am Ende von Predigten: „Liturgisch ist diese Übung schwer zu erklären (denn wie könnte ein Bittruf das Glaubensbekenntnis ersetzen), ihren Sinn erhält sie jedoch als Antwort des Volkes auf den Schluß der Predigt und die dort angesprochenen Bitten, zumeist um Hilfe zur Erlangung des ewigen Lebens“ (Mertens, *Ruf*, S. 77 mit Verweis auf Janota, *Studien*, S. 43f. und Mertens, *Predigtbuch*, S. 85f.).

274 Hierfür bringt er Beispiele aus ‚König Rother‘, ‚Herzog Ernst‘ und Ottokars aus der Geul ‚Österreichische Reimchronik‘ an (Mertens, *Ruf*, S. 74f.). Vgl. auch Böhme, *Altdeutsches Liederbuch*, Nr. 572.

275 Praßl, *Mittelalter*, S. 62. Die Unterteilung dient analytischen Zwecken. Es fällt aber schwer, gesicherte Aussagen über das Alter der Rufe treffen zu können.

276 Rufe können Strophenbausteine sein, sie können ein Zitat sein oder ihnen kann sich formal angenähert werden. Es ist somit auch ein Ruf-Stil festzustellen. Hübner definiert den Ruf in diesem Sinne etymologisch: „An sich reicht die Bezeichnung ins Mhd. zurück; *ruof* meint von Haus aus ein kurzes, auf Anrufungen gestelltes Gebetslied von der Art des *Sant Mari, muoter unde meit* usw.“ (Hübner, *Geisslerlieder*, S. 199, Anm. 1); vgl. hierzu auch Fredrich, *Ruf*, S. 5–10. Formale Schlichtheit mache Verse „rufartig“ (Hübner, *Geisslerlieder*, S. 169), welche sich auszeichnen durch imperativische Bitten. So existieren „Rufformeln“ und ein „Rufstil“ (S. 174). Ganze „Rufstrophe[n]“ meint er so im Wächterlied Peters von Arberg zu erkennen (S. 222). Lied 45 und Lied 51 des *Hohenfurter Liederbuchs* wäre dann auch ein Rufstil zu attestieren.

Akklationen der Gemeinde zusammen. Dies liegt im ersten Rufzyklus (fol. 1–11) vor: Er besteht aus zweiversigen Strophen, ist vierhebig, mit Paarreim. Durch Rubriken ist er in acht Abschnitte aufgeteilt: „Ain rueff von dem engelischen grus“ (fol. 2^r); „Wie der engl den hiertten erschain“ (fol. 4^r); „Von den dreyen künigen“ (fol. 5^r); „Wie sie von iherusalem gen bethlehem czugen“ (fol. 7^r); „Wie sie der steren weyst czw dem kindlein ihesu vnd jm opfferten“ (fol. 8^r); „Wye die künigk wider haim czugen“ (fol. 9^r); „Wye man das kind in den tempel trug“ (fol. 10^r); „Wie herodes die kindlein tött, vnd joseph ihesum in egipten flöcht“ (fol. 10^v). Zwei Melodien sind gleich zu Beginn notiert (fol. 1^v), eine weitere war wohl angedacht, da auf fol. 5^v zwischen Rubrik („Von den dreyen künigen“) und Text ein nichtbeschriebener Freiraum zu sehen ist. Bäumker bemerkt zu den anfangs notierten Melodien²⁷⁷: „Nach jeder ersten Zeile sang das Volk ‚Aue Maria‘ und nach jeder zweiten ‚pit got für vns, maria‘. Die beiden Singweisen [...] sind sehr volksthümlich gehalten und so eingerichtet, dass die variierenden Senkungen in den Verszeilen ausgeglichen werden können.“²⁷⁸ Bestätigt wird das durch die Kodifizierung auf fol. 1^v, wo die erste Strophe samt Akklamationen und zwei Melodien notiert sind.²⁷⁹

Beim zweiten Weihnachtsrufzyklus, fol. 11^v–24^r, handelt es sich trotz gleichen Inhalts, was bis hin zur wörtlichen Übereinstimmung reicht, um eine andere Strophenform. Er besteht aus jeweils vierversigen Strophen, deren ersten beiden Verse wie im älteren Ruf vierhebig, mit Paarreim und männlicher Kadenz sind. Die letzten beiden Verse einer Strophe sind jedoch jeweils fünfhebig und mit weiblicher Kadenz. So ist der zweite Rufzyklus eher der „[j]üngere[n] Form“²⁸⁰, dem „langatmigen, vielstrophigen Ruf“²⁸¹ zuzuordnen. Er unterscheidet sich hauptsächlich darin vom älteren Ruf, dass er sich anhand der längeren Strophen in noch stärkerem Grad von der formelhaften Anrufung weg hin zum erzählenden Gebet bewegt.²⁸² Eine Akklamation ist in dieser Version nicht mehr vorgesehen, Bäumker ist der Annahme, dass „ein Vorsänger von dem Texte jedesmal eine Zeile vorsang und das Volk diese wiederholte.“²⁸³

277 Vgl. Bäumker, Lied 1a und b, S. 3.

278 Bäumker, S. 9.

279 Vgl. Bäumker, S. 3. Bäumker weist darauf hin, dass die alternative Version der Melodie dieselbe der alternativen Melodie zum Rufzyklus der Passion Christi ist (fol. 25^r; Bäumker, S. 16).

280 Praßl, Mittelalter, S. 63.

281 Hübner, *Geisslerlieder*, S. 199.

282 Vgl. ebd., wo sich unter anderem der erste Teil des *Hohenfurter Liederbuchs* beschrieben findet und Hübner feststellt, dass „formal an die Stelle des ungeformten Anrufes eine kurze Reimstrophe trat, und inhaltlich an die Stelle des Bittgebetes epische Erzählung“ (S. 199).

283 Bäumker, S. 11.

Vergleicht man beide Rufzyklen, kommt man zu dem Schluss, dass der erste Weihnachtsruf in der Aufführungspraxis eine deutlich stärkere marianische Ausrichtung und einen größeren Anrufungscharakter gehabt haben muss, da die Akklamationen der Huldigung und Bitte an Maria dienen und nach jedem Vers von der Gemeinde wiederholt wurden. Im zweiten Zyklus liegt der Fokus auf dem Inhalt in seinem epischen Zusammenhang. Diese zwei Zyklen sind in mehrere Rufe unterteilt durch die rubrizierten Überschriften, welche die Strophen zu verschiedenen Episoden zusammenstellen. Dies geschieht in beiden Zyklen unterschiedlich (die Nummerierung folgt der Edition Bäumkers):

1. Rufzyklus (fol. 1–11)	fol.	2. Rufzyklus (fol. 11–24)	fol.
1. „Ain rueff von dem engelischen grus“	2 ^r	9. „In ainer andern weys der eng- lisch grus“	11 ^v
2. „Wie der engl den hiertten erschain“	4 ^r	10. „Von der gepurd Christi auch in diser weys“	14 ^v
3. „Von den dreyen künigen“	5 ^v	11. „Von den dreyen künigen auch in dyser weys“	18 ^r
4. „Wie sie von iherusalem gen bethlehem czu- gen“	7 ^r		
5. „Wie sie der steren weyst czw dem kindlein ihesu vnd jm opfferten“	8 ^r		
6. „Wye die künigk wider haim czugen“	9 ^r		
7. „Wye man das kind in den tempel trug“	10 ^r		
8. „Wie herodes die kindlein tött vnd jusepf ihesum in egipten flöcht“	10 ^v		

Die eingangs dieses Teilkapitels zitierte Rubrik wird als „explizite[] Angabe der Zweckbestimmung als Wallfahrtsgesänge“²⁸⁴ gelesen. Älteste und jüngste Forschung stimmen somit überein, dass es sich um Wallfahrtsgesänge handeln muss.²⁸⁵

Der dritte Zyklus erzählt ausführlich das Passionsgeschehen zwischen Palmsonntag und Karsamstag in zweiversigen Strophen und endet mit der Höllenfahrt Christi,²⁸⁶ was ein eher abruptes Ende anzeigt. Im *Osnabrücker Osterspiel*, welches zur Quelle das Evangelium Nicodemi hat, stellt diese Szene beispielsweise den Beginn dar.²⁸⁷ Eventuell muss man damit rechnen, dass hier ein Teil verloren ge-

²⁸⁴ Lütolf, *Geißlerlieder*: Einführung, S. 10, Anm. 26.

²⁸⁵ Hübner, *Geisslerlieder*, S. 200; er verwendet auch die Bezeichnung „Leben-Jesu-Ruf“.

²⁸⁶ In diesem Teil wurden Ähnlichkeiten mit dem ‚Extendit-manus‘ Passionstraktat festgestellt: vgl. Ruh, ‚Passion Christi in Reimversen‘, Sp. 328–332.

²⁸⁷ Vgl. Venne, *Aspekte*, S. 219–236. Der Höllenfahrt folgen im geistlichen Spiel normalerweise folgende Szenen: die Aussendung der Grabwache, visitatio sepulchri, Jüngerlauf, Hortulanus-szene, Emmausszene, Erscheinung vor den Jüngern, Ausgießung des Heiligen Geistes.

gangen ist.²⁸⁸ Der Passionsruf unterscheidet sich nicht nur inhaltlich von den beiden Weihnachtsrufen, sondern weist auch im Hinblick auf Länge und Ausgestaltung eine größere Zuwendung in der Gestaltung auf als die ersten beiden Rufe.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Auswahl der einzelnen Episoden aus dem Leben Jesu und der jeweilige Abschnitt daraus dem Vorsänger anvertraut wird, welcher über die Länge eines Rufstücks abhängig von der Länge von Wallfahrten und Prozessionswegen zu entscheiden hatte. Mit dieser Einleitung in den ersten Teil wird deutlich, dass hier traditionelle Gattungen aufgegriffen werden, um sie dann auf eigenständige Weise einzusetzen. Zugleich wird die Anlegung des Liederbuchs als Gebrauchsgegenstand ersichtlich: erstens durch die expliziten Hinweise an alle lesefähigen Vorbeter; zweitens anhand der Aufteilung in einzelne Episoden und ihre Kennzeichnung durch rubrizierte Überschriften. Und schließlich lässt sich anhand der Spuren von Signakeln zu Beginn des zweiten Weihnachtsrufzyklus (fol. 12^r) und zu Beginn des dritten Rufzyklus, des Passionszyklus, (fol. 25^r) erahnen, dass das Manuskript auch auf selektive Nutzung angelegt und auf diese Weise genutzt wurde.

Inhaltlich lässt sich über den ersten Teil sagen, dass es um die Darstellung der zentralen christlichen Heilsgeheimnisse, namentlich um die Geburts- und Leidensgeschichte Jesu, geht. Metrisch-musikalisch sind diese in ‚Rufe‘ umgesetzt, welche als Gattung liturgisch vermutlich im Bereich der Predigt und para-, beziehungsweise außerliturgisch in Prozessionen und im Rahmen des Geißlerrituals zur Anwendung kamen. Das Liederbuch selbst verweist in seinen Regieanweisungen auf die Nutzung bei Pilgerfahrten. Die Rufe zeichnet dabei ein starkes dialogisches Element aus: Beim Vortrag singt einer die Strophen vor und das Volk antwortet durch Wiederholung oder durch ein Antwortgebet. Auch enthalten die Rufe selbst einige Dialoge. Die damit enthaltene Dramaturgie wird durch das rot gezeichnete ‚INRI‘-Schild auf Folio 59^v hervorgehoben. Dieses veranschaulicht das im Ruf behandelte Thema, den gemarterten Leib Christi am Kreuz und das Schild, das Pilatus am Kreuz anbringen ließ.²⁸⁹

Mit den Rufen als Prozessionsbegleiter lässt sich das *Hohenfurter Liederbuch* bereits mit dem ersten Teil in die geistliche Liederbuchlyrik des Spätmittelalters einordnen.

²⁸⁸ Eine weitere Lage hätte sich zwischen dem ersten und dem zweiten Teil befinden können. Allerdings spricht der Freiraum auf 64^r dagegen, dass sich hier eine Fortführung des Passionsrufes befand.

²⁸⁹ Vgl. fol. 59^r–60^r.

Zweiter Teil

Im zweiten Teil ist eine mögliche Gliederung weniger ersichtlich als im ersten Teil. Er ist allein schon wegen der unterschiedlichen Liedformen so heterogen, dass sich die Frage stellt, wie sich dieser Teil des *Hohenfurter Liederbuchs* (fol. 65–130, Lied 40–79) kategorisieren lässt. Damit hängt die Frage zusammen, ob die Lieder gesungen wurden oder ob sie Instrumente zur stillen Meditation waren. Falls sie gesungen wurden, geschah dies in gemeinschaftlichen Runden oder bei Andachten oder als Teil der liturgischen Gottesdienste? Im Fall der hier in den Blick genommenen Lieder zeigt sich im Folgenden, dass sich das je nach Einzelfall mit unterschiedlicher Gewissheit feststellen lässt.

Innerhalb des zweiten Teils ergeben sich mehrere Untergruppen, die entweder explizit durch die Rubriken ausgewiesen werden oder sich implizit aus den Liedinhalten ergeben. Im folgenden Versuch der Kategorisierung werden die in den Rubriken genannten Liedbezeichnungen und erarbeitete Gattungserwartungen zusammengefasst. Keine dieser Klassifizierungen wird den Liedern im Einzelnen gerecht. Das wird Aufgabe der exemplarischen Analysen im zweiten Teil dieser Studie sein. Da die Zuschreibungen unterschiedlichen Beschreibungskategorien zugehören, treffen auf einige Lieder mehrere Zuschreibungen zu. Diese hybride Vorgehensweise bot sich als der angemessenste Weg an, um der Gestaltung des zweiten Teils des Liederbuchs gerecht zu werden.

Der zweite Teil eröffnet mit der bereits in der Einleitung zitierten Rubrik:

Hye hernach volgen ethlich geistlich lieder; doch in weltlichen weysen. Von ainem grossen sündler. Darauf auch wol ander sündler mügen merken vnd sich pessern. Von erst, wie er oft ward innbenig ermant, aufczwsten von dem schlaff das ist von den sünden, wye hernach stet etc. (fol. 65^v)²⁹⁰

Dann beginnen die geistlichen Lieder, die die Bekehrung des *sünders* zum Thema haben.²⁹¹ Eine der Untergruppen bilden beispielsweise die geistlichen Tagelieder. Zu diesen zählt Schnyder die Lieder 40, 41, 46, 51, 65, 65b und 68.²⁹² Diese Lieder werden teilweise explizit in der Rubrik als *taglied* oder *tagweyse* angekündigt oder

²⁹⁰ Bäumker, S. 38.

²⁹¹ Vgl. Bäumker, Vorwort, S. xvii; Wachinger, *Hohenfurter Liederbuch*, Sp. 96; Schnyder, *Hohenfurter Liederbuch*, S. 390.

²⁹² Vgl. Schnyder, *Tagelied*, S. 519f. und S. 574f. (Schnyder zählt hier Bäumkers Liednummernzuteilung Nr. 65 als 65a) u. ö. Die GGdM zählen zu diesen die Lieder 68, 65, 41, 40, wobei 65a dieselbe Melodie wie 65 hat, jedoch keine notiert und somit nicht unter den Radar der GGdM fällt; Lied 44 und 51 rechnen die GGdM zur Gattung ‚Kontrafaktur‘, wobei die GGdM keine Gattungsdiskussion aufweisen und somit die Kriterien der Zuschreibung und des Gattungsbegriffs nicht bekannt sind.

im Lied selbst als solche ausgewiesen: Lied 65 wird in der Rubrik *margenlied* und im Lied selbst *taglied* genannt. Lied 65b wird in der Rubrik mit *taglied* angekündigt und Lied 68 beschreibt sich in der letzten Strophe als *tagweys*.²⁹³ In anderen Fällen stellen sie sich inhaltlich implizit als Lieder heraus, die mit dem Typ, der in der Liebesdichtung als Tagelied bezeichnet wird, in entscheidenden narrativen Elementen (wecken, aufwachen, Trennung des Paares wegen Tagesanbruchs) übereinstimmen. Hierzu sind die Lieder 40, 41, 46 und 51 zu rechnen.

Eine weitere Untergruppe bilden die *rayen*. Als solche beschreibt die Rubrik vor Lied 52 (fol. 87^v) die darauffolgenden Gesänge:

Hye hernach singt nun der sūnder anderñ sūnderñ vnd weltkinderñ auch den klainen ethlich rayen vnder weltlichen rayen noten, jn vermanung. das sye auch dauon liessen vnd sich czw got kerten, vnd den klainen czw vnderweysung. (Fol. 87^v)²⁹⁴

Darauf folgen Lieder, die durch kontrafaktische Verfahren zu geistlichen Reihen²⁹⁵ und geistlichen Tanzliedern²⁹⁶ gewandelt wurden. Unklar ist hier, mit welchem Lied dieser Block an *rayen* endet. Nimmt man die Einteilungen Bäumkers und Schiendorfers zusammen, sind zu den Reihen die Lieder 52–59 und Lied 74²⁹⁷ zu rechnen. Diese Untergruppe bildet sich ausgehend von dem Kriterium der Melodieart, zu der die einzelnen Lieder getextet wurden.

Wir folgen weiter den Rubriken und den darin auffindbaren Selbstzuschreibungen des *Hohenfurter Liederbuchs*. Keine weitere Rubrik fasst eine Gruppe an Liedern zusammen und die weitere Gliederung gestaltet sich schwieriger. Es gibt einige Lieder, deren Rubriken jedoch Aussagen über den Inhalt treffen und dabei weiterhin den *sūnder* und die Bekehrung in den Mittelpunkt stellen (Lied 57–62, 68).²⁹⁸

Die Lieder 63 bis 67 lassen sich in eine Gruppe zusammenfassen, die sich explizit an Maria richtet. Die Rubriken verwenden dabei eine Mehrzahl von Bezeichnungen: *Ain pegierlich wunschlied*, *Ain loblied*, *Ain margenlied*, *Ain tagelied*,

²⁹³ Vgl. fol. 107^r, 108^r, 113^r.

²⁹⁴ Bäumker, S. 53.

²⁹⁵ Zu diesen zählen die GGdM die Lieder 52, 53, 54, 56, 74; Bäumker zählt dazu die Lieder 52–59. Zum Begriff der Reihen vgl. Welker, Reyen, S. 58–66, mit einer Studie zum *reyen* in der Kolmarer Liederhandschrift.

²⁹⁶ Die GGdM beschreiben das Lied 57 als solches.

²⁹⁷ Bäumker und die GGdM erkennen in der Melodie eine Variante des Lieds 52; vgl. Bäumker, S. 53; Lütolf, Nr. 182, S. 107.

²⁹⁸ Lied 60 ist beispielsweise als *rewlied* bezeichnet. Zu diesen Liedern sind auch die Lieder 40 bis 51 zu rechnen.

Ain rueff und *Ain frewntlichs rüffen vnd pegeren*.²⁹⁹ Diese Blätter waren wohl die meistbenutzten des Liederbuchs, wie man an den verfärbten Randregionen erkennen kann.³⁰⁰ Lied 66, „O Maria, wir dich hie anruffen“, wurde als „freie Paraphrase“³⁰¹ und melodische Anlehnung an die Antiphon „Salve, regina“ erkannt.³⁰²

In den Rubriken erscheint zudem eine Zuschreibung, die aus den mittelniederländischen Liederbüchern des 15. Jahrhunderts als „inkeerlied“, als „repentance song“ bekannt ist.³⁰³ Hiermit werden die Lieder 60, „O nymmermer“ (*Ain rewlied in gepetz weys czw dem herren*; fol. 100^v)³⁰⁴, und 68 bezeichnet. Dieses wird in der Rubrik explizit dem *sünder* zugeschrieben: *Ain herczenliches rew oder layd lied von dem armen sünder* (fol. 111^v)³⁰⁵. In schwarzer Schrift wurde von späterer Hand dem Incipit gemäß hinzugefügt: *vnd am jüngsten tag* (ebd.). Dieses Lied endet mit einer Strophe, die wohl nicht von anderer Hand, aber doch mit anderer Feder und später hinzugefügt worden sein muss, da sie im Gegensatz zu den anderen Strophen einen schmaleren Schriftzug und keine Rubrizierungen aufweist.³⁰⁶ Diese Strophe lautet:

Dy tagweys sey euch allen hie gesungen,
Schawt auf, schaut auff, wohin ir wellet kummen.
Czwo stet euch ewigleich perayt:
Der freyden vnd des leydens herczn laydcz. (Lied 68, Strophe 16; fol. 113^v)³⁰⁷

Sie beendet ein Lied, das als Endzeitgericht inszeniert wird, wobei Christus die Toten in zwei Gruppen aufteilt: diejenigen, welche seinen Gesetzen folgten, und die, welche nicht nach seinen Geboten lebten.

Gemäß Schnyder endet bereits hier der ganze „Liedzyklus im Mittelteil des Hohenfurter Liederbuchs“³⁰⁸. Auch bei Schiendorfer heißt es im Kommentar zu diesem Lied: „Das Stück [Lied 68] schließt den zweiten mystisch geprägten Teil der

299 Fol. 105^r, 106^r, 107^r, 108^r, 109^r, 110^r; Bäumker, S. 68–73.

300 Auch Dreves versammelt in seiner Sammlung außerliturgischer geistlicher Gesänge zum Großteil Marienlieder (vgl. Dreves, *Leiche*, S. 25.), was den starken Marienkult im Spätmittelalter auch in dieser Region bestätigt.

301 Lütteken, Nr. 594, S. 179.

302 Vgl. ebd., S. 178 f.; Zitat: S. 179.

303 Beide Zitate: Van der Poel, *Devout Song*, S. 71.

304 Bäumker, S. 64.

305 Ebd., S. 73.

306 Vgl. fol. 113^v.

307 Bäumker, S. 75.

308 Schnyder, *Tagelied*, S. 576, Anm. 670, u. ö.; vgl. auch Schnyder, *Hohenfurter Liederbuch*, S. 399–403.

dreiteilig angelegten Handschrift ab. [...] Im vorliegenden Fall wurde wohl ein weltliches Tagelied kontrafazierte; einen Hinweis darauf bietet der Begriff *tagweys* in Strophe 16.³⁰⁹ Fink, Horyna und Salmen gliedern das *Hohenfurter Liederbuch* in zwei Hauptgruppen plus Anhang. Die zweite Hauptgruppe endet auch hier mit Lied 68, sodass der Anhang ab fol. 115 mit Lied 70, „Jherusalem, erfreyd dich nun!“, beginnen würde.³¹⁰ Und in der Tat spricht einiges dafür, dass nach Lied 68 ein neuer Abschnitt beginnt: Ein Freiraum nach den letzten Versen auf fol. 113^v des Lieds 68, „Am jüngsten tag“, lässt vermuten, dass danach ein neuer Abschnitt angedacht war.

Die nun folgenden Lieder sind heterogener als die bisher vorgestellten Lieder und lassen sich in ihrer Anordnung mit dem Ablauf des Kirchenjahrs vergleichen: Die erste Untergruppe, Lieder 70 bis 76, besteht aus „Weihnachtsliedern“³¹¹. Lied 70, 72 und 73 sind ohne Rubrik, Lied 71 und die lateinischen Cantionen sind ohne Melodienotation. Es sind vier volksprachliche Lieder (Lieder 70–73), zu denen eine Version des „Puer Natus“ zählt.³¹² Auf diese folgen die drei Cantionen „Dies est letitiae“, „Resonet in laudibus“ und „Magnum nomen domini“.³¹³ Nicht in diese Gruppe passend, aber dennoch in der Mitte stehend ist das sogenannte „Krautgartenlied“, Lied 74 „Ein gartt, ain edler garten“³¹⁴. Das Krautgartenlied teilt die Gruppe der Weihnachtslieder in zwei, ihm ist eine Notiz nachgestellt, die die Lieder dem „vorgemelten sündner“ zuschreibt.³¹⁵ Die Weihnachtslieder sind somit einerseits in die Lieder 70–73 und die lateinischen Cantionen (fol. 115–121) aufgeteilt.³¹⁶ Nach dem Krautgartenlied, also auf fol. 125^v–127^r, folgen andererseits ein Krip-

309 Lütolf, Nr. 28, S. 20; vgl. dazu auch Lütteken, Nr. 696, S. 245. Die Attribution ‚mystisch‘ stammt ursprünglich von Bäumker, der diesen Gedanken in seiner Einleitung ausführt: Bäumker (vgl. Bäumker, Vorwort, S. xi–xiii) orientiert die Strukturierung des zweiten Teils an dem Schema der drei mystischen Wege der Reinigung, Erleuchtung und Einigung. „Auf die Gestaltung der Lieder im zweiten Theile der Handschrift hat die christliche Mystik des Mittelalters ihren bestimmenden Einfluß geübt“ (Bäumker, Vorwort, S. xi).

310 Vgl. Fink/Horyna/Salmen, *Hohenfurter Handschriften*, Sp. 354. Bäumker beziffert das Lied „Ich schrey vnd rüeff auf erden“ mit 69, da das Folio nach Lied 68 fälschlicherweise hier eingeordnet ist. Auf diesem ist die Rubrik und der Beginn des Lieds 50 verzeichnet, welches eigentlich das fol. 80 bilden sollte. Bei Bäumker bezeichnen Nr. 50 und 69 daher dasselbe Lied und der ursprünglichen Anordnung in der Handschrift gemäß folgt auf Lied 68 unmittelbar Lied 70.

311 So genannt von Bäumker, Inhalt, S. viii. Zu Weihnachtsliedern und ihrer Rolle in Liederbüchern des Spätmittelalters vgl. Van der Poel, *Devout Song*, S. 76 f.

312 Vgl. fol. 116^r–117^v; Bäumker, Lied 71, S. 76 f.

313 Vgl. fol. 120^v–121^v. Bäumker hat diese aus seiner Edition ausgeschlossen.

314 Fol. 121^v–125^r; Bäumker, S. 79–81.

315 Fol. 125^r, vgl. Bäumker, Vorwort, S. xv.

316 Vgl. Fink/Horyna/Salmen, *Hohenfurter Handschriften*, Sp. 354.

penlied ohne Notation,³¹⁷ aber mit verschiedenen Stimmen, die laut Bäumker nacheinander gesungen wurden,³¹⁸ ein weiteres Lied mit Weihnachtsthematik, jedoch mit der Rubrik *Ain halt lied von dem kindelein* (fol. 127^r).³¹⁹ Dem schließt sich ein im Weihnachtskontext verankertes Marienlied „Von der muter vnd junckfrawen“ (fol. 128^v)³²⁰ an, welches Bäumker wegen des übereinstimmenden Versmaßes zum vorherigen hinzurechnet.³²¹ Damit endet die Gruppe der Weihnachtslieder.

Dieser Teil des Liederbuchs lässt sich als verstärkender Hinweis darauf lesen, dass das *Hohenfurter Liederbuch* im Umfeld von gottesdienstlichen Feiern zur Nutzung gekommen sein könnte. Sowohl die deutschsprachigen wie auch die lateinsprachigen Lieder zeigen das an: Insbesondere die Cantionen bezeugen die rege Übertragungspraxis von lateinischen in volkssprachliche geistliche Texte (und andersherum), die bis zu der tridentinischen Liturgiereform (1515) teilweise Eingang in die Liturgie fanden, insbesondere aber den Austauschprozess zwischen streng geregelter und der übrigen gottesdienstlichen Praxis zeigen.³²² Im *Seckauer Liber Ordinarius* (1345) sind die lateinischen Cantionen in den Ablauf der Gesänge und Lesungen im Anschluss an die weihnachtliche Mitternachtsmesse aufgenommen:

Benedicamus Domino. Sacerdos non dat benedictionem, statimque legatur Evangelium Liber generationis. Quo completo cantetur Antiphona *O mundi Domina*, post hanc sequitur *Te deum laudamus*, populo acclamante *Help vns snde Mareye. helfet vns hymlichev vravwe*; Deinde agantur matutinales laudes.

Antiphona Glorificamus te. Cantores Antiphonam Magnum nomen domini Emanuel, quod annuntiatum est per Gabriel [...]. Chorus Nunc dimittis, Cantores Resonet in laudibus [...].“ (fol. 33^r)³²³

317 Vgl. Bäumker, Lied 75, 75a, 75b, S. 81f.

318 Vgl. Bäumker, S. 82. Franz-Josef Holznagel hat darin 2007 eine weitere Kontrafaktur eines Martinlieds identifiziert (vgl. Holznagel, Trinklied, S. 193–212).

319 Bäumker, S. 82.

320 Bäumker, Lied 76, Strophe 24–33.

321 Dass die Rubrik *Von der muter vnd junckfrawen* von zweiter Hand ist, stützt Bäumkers Vermutung über die Einteilung.

322 Vgl. Janota, *Studien*, S. 249–252.

323 Zitiert in Praßl, *Mittelalter*, S. 38. Er kommentiert: „Der Ablauf der Weihnachtskomplet zeigt an, daß der zur Cantio umgewandelte Tropus Magnum nomen Domini Emanuel [...], sowie die einzelnen Strophen der Cantio Resonet in laudibus sich wie ein Tropus um die einzelnen Verse des Canticum Simeonis ranken. Gesungen werden die Liedstrophen von den Vorsängern, der gesamte Chor singt die einzelnen Verse des Nunc dimittis.“; Vgl. auch Janota, *Studien*, S. 116.

Diese Cantionen hatten somit keine streng an die gottesdienstliche Eucharistiefeier gebundene Funktion, fanden aber wohl Verwendung im liturgischen Umfeld.³²⁴ Sie sind „nach Formen der Volkslieder (oft im Kehrreim) gebaut“³²⁵ und sind im *Hohenfurter Liederbuch* ohne Melodie verzeichnet. Daher ist anzunehmen, dass die zugehörigen Melodien den Rezipierenden so bekannt waren, dass sie beim Lesen oder Hören des Texts automatisch in den Sinn kamen. So wird auch in der Rubrik vor dem Lied 71, „Ain kind geporñ zw Pethlehem“ (fol. 116^v–117^v)³²⁶, dazu angewiesen, das Lied nach dem „Puer natus“ zu singen: *Ain anders von dem kindlein, vnd man singt es wie das puer natus* (fol. 112^v).³²⁷ Ein weiterer, aus Hohenfurt stammender Beleg für die Nähe der Cantionen zu liturgischen Bräuchen ist in der Hohenfurter Handschrift 42 zu finden.³²⁸ Hier ist das „Dies est leticie“ mit Melodie als Tropus des *Gloria* aufgezeichnet.³²⁹ Das *Gloria* bildet bereits zu dieser Zeit festen Bestandteil des Messritus.³³⁰ So war laut Ms. 42 vorgesehen, dass nach jedem Gloriavers eine Strophe des „Dies est laetitiae“ gesungen wurde.³³¹ So wird deutlich, dass das *Hohenfurter Liederbuch* im engen Zusammenhang mit Messfeiern und Stundengebeten gestanden haben könnte. Unterstrichen wird das zudem durch das „Halt“-Lied Nr. 76, „Nun halt mir schan“: Dieses könnte möglicherweise beim sog.

324 Vgl. auch Tervooren, *Handbuch*, S. 165 f., zu diesen Cantionen: Sie seien „funktional an den Weihnachtsfestkreis gebunden“ (S. 165) gewesen. Andere Cantionen sind „Puer Natus in Bethlehem“ und „Puer nobis nascitur“. Zur Verwendung der Cantionen im Rahmen der Weihnachtsliturgie vgl. Janota, *Studien*, S. 109–150.

325 Janota, *Studien*, S. 249.

326 Bäumker, S. 76 f.; vgl. hierzu Janota, *Studien*, S. 146 f.

327 Bäumker, S. 76. Dreves verweist in seiner Sammlung geistlicher Lieder aus dem böhmischen Raum auf eine Handschrift, das hussitische Kantional von Jistebnicz, welche hauptsächlich böhmische Versionen lateinischer geistlicher Lieder enthält, die jedoch lateinische Liedanfänge als Verweis auf Melodien vorgezeichnet haben. Diesbezüglich merkt er an: „Konnte man also damals im zweiten, höchstens dritten Jahrzehnt des fünfzehnten Jahrhunderts diese lateinischen Lieder als Töne vorzeichnen, so mussten sich diese schon ganz ins Volk eingesungen haben“ (Dreves, *Leiche*, S. 14). In diesem Sinn waren die im *Hohenfurter Liederbuch* verzeichneten Texte mit allgemein bekannten Melodien verbunden.

328 Vgl. zu Ms. 42 oben Abschnitt 1.2.

329 Vgl. Ms. 42, fol. 53^v–59^r; Facsimile: Rothe, *Hohenfurter Liederhandschrift*, S. 183–194; vgl. Schäfer, *Inhalt*, S. 14, 22.

330 Vgl. Gerhards/Lurz, *Gloria*, Sp. 751.

331 In der Ms. 42 sind die Strophen in der Reihenfolge 1, 3, 6, 4, 5, 7, 9 abgedruckt, wobei die 8. des *Hohenfurter Liederbuchs* fehlt. Dreves, *Leiche*, S. 39, belegt zudem, dass dies, in Ms. 42, eine der ältesten Notationen der Melodie des Weihnachtsliedes sei (vgl. den Abdruck im Anhang bei Dreves, *Leiche*, S. 194, Nr. XIII). Auflistung der Handschriften und Editionen, die „Dies est laetitiae“ abdrucken, finden sich ebd., S. 42.

„Kindelwiegen“ im Rahmen der Andachten um die Weihnachtsliturgie gesungen worden sein.³³²

Das auf die Weihnachtslieder folgende Lied, Lied 77 „Erstanden ist der heilig crist“³³³, ist ein geistliches Lied zum Thema der Auferstehung, welches eine Überarbeitung des bekannten Lieds „Erstanden ist der heilig crist“ ist, mit welchem es das Incipit teilt.³³⁴ Als vorletztes Lied, Lied 78 „Erfrey dich himelkünigin“³³⁵, folgt ein Lied an Maria in der Tradition der *Regina caeli laetare*-Antiphon, welche ebenfalls der Osterzeit zugeordnet ist.³³⁶ Diese zwei Lieder bestärken die Feststellung, dass ab Lied 70 Lieder versammelt sind, die mit Weihnachten und der Osterzeit wichtige liturgische Hochfeste des Kirchenjahrs begleiten.

Obwohl der oben dargelegten Beobachtung zuzustimmen ist, dass nach Lied 68 „Am jüngsten tag“ ein neuer Abschnitt beginnt, ist es dennoch sinnvoller, den Abschnitt der Lieder 70 bis 78 mit dem Abschnitt der Marienlieder (Lieder 63 bis 67) und dem Lied 68 zusammenzunehmen. Diese Lieder (Marienlieder und -hymnen: 63 bis 67; ein Lied über die vier letzten Dinge [Tod, Gericht, Hölle und Himmel: Lied 68] und Lieder zum liturgischen Verlauf des Kirchenjahrs [Weihnachtslieder: 70 bis 76, ausgenommen 74; Osterfestkreis: Lied 77 und 78]) bilden dabei das klassische Repertoire des medialen Formats „geistliches Liederbuch“ insbesondere des niederländischen Sprachraums.³³⁷

Das letzte Lied des *Hohenfurter Liederbuchs*, Lied 79 „Es ist nun alls vergangen“³³⁸, welches am Beginn einer neuen Lage steht, ist wie die beiden voranstehenden Lieder nicht rubriziert, ohne Rubrik und ohne Notation, auch wenn Freiraum dafür gelassen wurde. Hier klagt ein Ich darüber, dass es nun, am Ende seines

332 Vgl. Müller; Sangverslyrik, S. 49f.; vgl. auch Van der Poel, *Devout Song*, S. 76; Janota, *Studien*, S. 125–150; Janota stellt fest, dass schriftliche Zeugnisse für das Kindelwiegen und die dazugehörigen deutschen Lieder erst seit Beginn des 15. Jahrhunderts auftauchen (vgl. Janota, *Studien*, S. 148).

333 Fol. 129; Bäumker, Lied 77, S. 83f.

334 Vgl. Bäumker, S. 84.

335 Fol. 129^v; Bäumker, S. 84.

336 Vgl. *Regina caeli laetare*.

337 Was dieses ausmacht, fasst Van der Poel folgendermaßen zusammen: „Taken together, these sources contain hundreds of songs. [Jan A. N.] Knuttel [in: *Het geestelijk lied in de Nederlanden voor de kerkhervorming*, Rotterdam 1906] counted 574 and divided them into genres, the most important being the repentance song (inkeerlied), with many hymns to Jesus and Mary, Christmas songs and songs thematising the four last things (death, judgment, hell, heaven). Many of the extant songs came down to us in only one codex or printed book, but some feature in many sources: some Christmas songs (such as „Het is heden een dach der vrolicheit“ (a translation of the Latin hymn „Dies est laetitiae/in ortu regali“)).“ (Van der Poel, *Devout Song*, S. 71).

338 Fol. 130^r; Bäumker, S. 84.

Lebens, dem Tod unvorbereitet entgegengehe und bittet um Beistand. Aufgrund des persönlichen Duktus lässt sich dieses Lied wieder dem *sünder* zuordnen.³³⁹ Somit fällt dieses letzte Lied und das Krautgartenlied (Lied 74) aus der oben versuchten Gruppierung der dem Kirchenjahr zugehörigen Lieder heraus. Beide lassen sich aber der Eingangsrubrik des zweiten Teils unterordnen: Das Krautgartenlied lässt sich dem in der Rubrik geäußerten Vorhaben zuschreiben, dass durch die Lieder Besserung bei den Rezipierenden eintreten möge: *Darauf auch wol ander sünder mügen merken vnd sich pessern*. Lied 79 lässt sich mit der Figur des *grossen sünders* verbinden, den die Rubrik zum Protagonisten der Lieder kürt (*Von ainem grossen sünder*) und der als Sprecherrolle im letzten Lied des Zyklus spricht. Somit ergibt sich eine Verbindung, die den gesamten zweiten Teil zu einem Ganzen zusammennimmt. Bis auf die drei lateinischen Cantionen handelt es sich bei den Liedern um unikale Überlieferungen. Auch lässt sich bezüglich des Kontrafazierens bestätigen, dass es sich über den gesamten zweiten Teil hinweg als Verfahrenstechnik erkennen lässt: Die unikalen Lieder wurden aus Melodien, die sowohl ursprünglich Texten geistlichen als auch weltlichen Inhalts zugeordnet waren, hergestellt. So setzt sich das Kontrafakturverfahren über Lied 75 hinweg fort, wenn dort Incipits bereits bestehender geistlicher Lieder textlich und melodisch anders fortgeführt wurden.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der zweite Teil sehr viel heterogener als der erste Teil ist, da er vom Liedtyp her gesehen aus geistlichen Tageliedern, Reihen, Tanzliedern und weiteren besteht. Unterschiedlich ausgerichtet scheint dieser zweite Teil auch von den Thematiken her zu sein, zu welchen verschiedene Stationen der Bekehrung des *sünders* zählen, ebenso aber auch Festzeiten im Kirchenjahr, wie Weihnachten, Ostern oder die Marienverehrung. Der Bogen lässt sich von der ersten Rubrik über die zwischendurch gestreuten Lieder schließen, die darin Thematisiertes wieder aufgreifen. Welcher Art dieser Zusammenhang ist, wird im folgenden Abschnitt ausgeführt.

1.5 Vom Material zum Inhalt

Die drei Rufe des ersten Teils wurden als Ruf-Zyklen vorgestellt. ‚Zyklus‘³⁴⁰ bezeichnet auch in diesem Fall die Zusammenstellung von Einzeltexten, welche unterschiedliche Grade an Autonomie besitzen können, aber doch mit dem vorher-

³³⁹ Vgl. beispielsweise Wachinger, *Hohenfurter Liederbuch*, Sp. 97.

³⁴⁰ Als ‚Zyklus‘ lassen sich bereits deutschsprachige Texte aus dem 16. Jahrhundert bezeichnen, obwohl ‚Zyklus‘ als Selbstbezeichnung einer Textzusammenstellung erst im 19. Jahrhundert aufkommt. Vgl. zusammenfassend Ort, *Zyklus*, S. 899–901.

gehenden Text, dem nachfolgenden Text und den Texten in ihrer Gesamtzusammenstellung in einer besonderen Beziehung stehen, die sie selbst bestimmen oder von der sie inhaltlich oder beziehungsweise und formal bestimmt werden. Daraus ergibt sich notwendigerweise eine Spannung; bei den Rufen wird es daran ersichtlich, dass die einzelnen Abschnitte zwar einerseits formal aufgrund der gleichen Melodie und inhaltlich aufgrund der biblischen und apokryphen Erzählungen, die ihnen zum Vorbild dienen und welche die narrative Abfolge vorgeben, eng aufeinander bezogen sind. Aber da andererseits fast jeder Abschnitt mit einem Gebet endet und die oben zitierte Rubrik den Hinweis gibt, aus den Rufen je nach Länge des Weges auszuwählen, wird die Eigenständigkeit der einzelnen Abschnitte, sogar der einzelnen Verse deutlich. Diese Spannung findet jedoch ihre Auflösung in der Rubrik ausgewiesen übergeordneten Zweck der Rufe: das Lob Gottes und die Förderung der Andacht unter dem Publikum. Somit kann man dem ersten Teil des *Hohenfurter Liederbuchs* eine deutliche Gebetsausrichtung zusprechen, welche bei der literarischen Analyse mitzubedenken wäre.

Die zweite Hälfte des *Hohenfurter Liederbuchs*, fol. 65^r–130^v, bei Bäumker die Lieder 40–79, bildet nun ebenfalls einen Zyklus. Allerdings ist dieser von anderer Art als die Rufzyklen des ersten Teils. Mit Zyklus ist zwar auch hier „eine Gruppe von selbständigen, in narrativer Sukzession oder thematischer Variation aufeinander bezogenen Gedichten“³⁴¹ gemeint. Allerdings bezieht sich ‚Zyklus‘ in diesem Fall auf die Zusammenstellung der Lieder als zusammenhängende Stücke der Gattung ‚geistliches Lied‘, welche einem bestimmten Themenkreis Ausdruck verleihen.³⁴²

Worüber lässt sich dieser Zusammenhang des zweiten Teils herstellen? Das erste Lied, Lied 40, „Wach auf dw sündler, schwacher man“ (fol. 65^r)³⁴³, beginnt mit einem Weckruf und führt so eine Wächterstimme ein.³⁴⁴ Wie bereits dargestellt, bilden Lied 74 und das letzte Lied 79 die verbindenden Elemente, da sie sich dem Inhalt nach der Aussage der Rubrik zu Beginn des zweiten Teils zuordnen lassen. Das letzte in der Handschrift aufgezeichnete Lied (Lied 79) beschreibt den *sündler* vor dem Tod in seiner Todeserwartung. Hier mündet die Narration der Bekehrung nicht in der Gewissheit seines Heils, was den Zyklus beschließen würde, sondern das Lied endet mit einem Gebet und drückt so die Angewiesenheit auf Hilfe aus, die bis zum letzten Moment erfleht wird:

³⁴¹ Ort, Zyklus, S. 899.

³⁴² André Schnyder sieht nur für die Lieder 40–68 einen „zyklische[n] Zusammenhang der Liedreihe“, welche er von den kommentierenden Rubriken herleitet (Schnyder, *Hohenfurter Liederbuch*, S. 400).

³⁴³ Bäumker, S. 38 f.

³⁴⁴ Zur Interpretation des Lieds vgl. unten Abschnitt 2.2.

Mein czeyt thet ich verczeren,
 der sünd mich nit erberen,
 das ich nun klag pys an mein end,
 got mir das well vergeben! (Lied 79, Str. 2; fol. 130^r)³⁴⁵

Diese sich daraus für den Zyklus ergebende Spannung wird dadurch gesteigert, dass mit den Weihnachts- und Osterliedern die zyklische Struktur des Kirchenjahres aufgerufen wird. Wie Reichlin an einer volkssprachliche Adventspredigt aus dem 15. Jahrhundert zeigt,³⁴⁶ ergibt sich aus der Gleichzeitigkeit von Erinnerung und Vergegenwärtigung, in welcher aufgrund des zyklisch wiederkehrenden Kirchenjahrs Gläubige die Feier der Heilsgeheimnisse begehen, eine „spezifische Zeitlichkeit“³⁴⁷: In ihr wird die Gegenwart in ihrer Einmaligkeit betont und „emphatisch aufgeladen“³⁴⁸, aber durch die Aussicht auf die periodische Wiederkehr wiederholbar gemacht. Emphatisch dringlich wird der Weckruf in den Liedern des Zyklus gestaltet, sodass die individuelle Heilchance der Rezipierenden mit dem gegenwärtigen Moment, der auch der eigenen letzte sein könnte, verbunden wird. So heißt es in dem zweiten Weihnachtslied:

Wo pistu sündler? tryt herfür!
 dye czeyt ist hin, das iar ist hie,
 das kind ist kummen her nach dir. (Lied 71, Str. 23; fol. 117^v)³⁴⁹

Die direkte Frage, der befehlartige Imperativ und das Bezeichnen des Endes der Zeit unterstützen in dieser Strophe, dass im gegenwärtigen Moment des Vortragens oder Lesens eine Entscheidung gefordert wird. Der Zeitpunkt, auf den hin die Erwartung aufrechterhalten wurde, ist die Geburt Christi und wird mit dieser Strophe in den gegenwärtigen Moment verlegt. Es handelt sich also um das Weihnachtsfest, welches hier aus dem zyklisch sich wiederholenden Kirchenjahr herausgegriffen wird.

Neben den Zyklus als Kirchenjahr stellt sich der Zyklus des *grossen sünders*: Er beginnt mit dem Weckruf an den *sündler*, schließt aber nicht mit seiner Bekehrung, sondern mit dem oben zitierten offenen Schluss. Auch wenn sich hierin nicht zyklisch, sondern nur periodisch das Fallen und Bereuen wiederholen, kommen die beiden Wiederholungsstrukturen zusammen, wenn im eben zitierten Weihnachtslied mit dem Heilsmoment der Inkarnation die Heilchancen der Rezipie-

³⁴⁵ Bäumker, S. 84.

³⁴⁶ Vgl. Reichlin, Wachen, S. 48.

³⁴⁷ Ebd.

³⁴⁸ Ebd.

³⁴⁹ Bäumker, S. 77.

renden vergegenwärtigt werden.³⁵⁰ Deutlicher soll die Verbindung zwischen Kirchenjahrfesten und dem Schicksal des *sünders* anhand dreier Strophen aus dem letzten Weihnachtslied werden:

Pistu nun kummen oben her,
hie für vns leyden auf der erd,
o ihesu, kindlein, vns erhör!

Von erst ich dich von herzen pitt:
verlaß den armen sündler nicht,
dw waist wol, wer, wie, wo, womit!

Erparm dich sein hinfür noch mer,
seind dw pist kummen auf dy erd,
all sündler hie zw dir peker! (Lied 76, Str. 17–19; fol. 128^v)³⁵¹

Während zu Beginn des Zyklus der *sünder* wachgerufen wird, wird er auch hier, im Weihnachtslied, Gegenstand der geäußerten Bitte an das Jesuskind.

Problematisch könnte diese Verbindung scheinen, da nach Lied 74, „Ein gartt, ain edler garten“, ein Nachsatz steht, der sich auf *die lieder alle* bezieht und sie dem *vorgemelten sündler* zuschreibt:

Vnd die lieder alle *an den garten* gen auf den vorgemelten sündler. Got jm genade hie vnd dort ewicklichen Amen. (fol. 125^v)³⁵²

Bäumker schließt aus dieser Notiz, dass mit dem *sünder* der Dichter der Lieder ab Lied 40 bis Lied 73 bezeichnet wird.³⁵³ Während er der Ansicht ist, dass diese Bemerkung „mit rother Tinte überstrichen [ist], um sie unleserlich zu machen“³⁵⁴, handelt es sich bei dieser Rubrik jedoch eher um einen Nachsatz, welcher mit roter Tinte optisch hervorgehoben werden sollte, indem das Textfeld rot ausgemalt wurde. Deutlich ist, dass es sich dabei nicht um ein Kolophon, eine Abschlussnotiz, handeln kann, da in dem Fall mehr Informationen enthalten sein müssten.³⁵⁵

³⁵⁰ nun kommt in den sechs Weihnachtsliedern 25 mal vor.

³⁵¹ Bäumker, S. 83.

³⁵² Bäumker, Vorwort, S. xv. *an den garten* ist kursiv gesetzt, da es eine nachträgliche Hinzufügung darstellt.

³⁵³ Vgl. Bäumker, Vorwort, S. xv.

³⁵⁴ Bäumker, Vorwort, Anm. **.

³⁵⁵ Kolophone dienen dazu, Informationen zur Entstehung, zum Namen und Stand des Schreibers oder des Auftraggebers der Handschrift auf individuelle Weise bereitzustellen. Bis zum 15. Jahrhundert kommen sie in deutschen Handschriften fast nur auf Latein vor; sie können einen Bücherfluch oder auch die Bitte um Gebet für den Schreiber enthalten (vgl. Schneider, *Paläographie*, S. 141–144). Während die Hervorhebung des Kolophons gängige Praxis war, kam die

Vielmehr lässt sich diese Notiz als rot überzogene Nachschrift beschreiben, welche den *vorgemelten sündler* als Autor der Lieder nennt.³⁵⁶ Durch die rote Überziehung wird es weniger darum gegangen sein, Information zu tilgen, als eine optische Hervorhebung dafür zu bewirken, dass als Urheber auf den *sündler* verwiesen und gleichzeitig zum Gebet für ihn angeregt wird.

Aus den bisher angestellten Beobachtungen ergeben sich somit zwei Fragen: 1. Lassen sich die Lieder über den *grossen sündler* zu einem solchen *sündler* als ihr Schöpfer in Verbindung setzen? 2. Ist diese Nachschrift nicht ein Hinweis darauf, dass der zweite Teil des *Hohenfurter Liederbuchs* nach Lied 73 (ohne das Krautgartengedicht) endet?

Zu erstens lässt sich sagen, dass die Forschung Bäumker größtenteils darin folgt, die Lieder zu Beginn des zweiten Teils auf fol. 65 bis 125, Lieder 40 bis 73, dem *vorgemelten sündler* auch als Verfasser zuzuschreiben. Während Bäumker die Verfasserschaft jedoch auf diese Lieder beschränkt, ist die jüngere Forschung überzeugt, sie bis auf wenige Ausnahmen auf den gesamten zweiten Teil ausweiten zu können.³⁵⁷ In den GGdM wird davon ausgegangen, dass es ein „Autor [sei], der sonst für den ganzen zweiten Teil der Handschrift verantwortlich ist und in der Rolle eines ‚großen Sünders‘ auftritt“³⁵⁸.

Zur zweiten Frage, ob die bis zu Lied 73 notierten Lieder also die erste Untergruppe des zweiten Teils bilden, lässt sich sagen, dass die Handschrift in der Nachschrift zu Lied 74 einen Hinweis auf einen Verfasser enthält: Diese Rubrik möchte *alle lieder* dem *sündler* zugeschrieben wissen. Eine Einschränkung auf die fol. 65–125, Lieder 40–73 widerspricht dem *alle*. Zudem lässt sich in der Figur des *sündlers* sowohl ein Thema als auch eine Sprecherrolle konstatieren, die sich bis zu Lied 79 über den gesamten zweiten Teil spannt. Natürlich gibt es Ausnahmen: Nicht nur das Krautgartenlied, sondern auch die lateinischen Cantionen sind nicht dem *sündler* zugeschrieben. Dennoch spielt einerseits die Figur des *sündlers* übergreifend, wenn auch nicht explizit in jedem Lied von Lied 63–79 eine Rolle und an-

Hervorhebung durch rote Tinte im Spätmittelalter (insbesondere bei Laienschreibern) auf, die allerdings in einem häufig etwas aufwendiger gestalteten Kolophon als der Notiz im *Hohenfurter Liederbuch* meist auch mit ihrem Namen signierten (vgl. Schneider, *Paläographie*, S. 144). Die Hervorhebung des Kolophons wurde oft durch Änderung der Schriftart erwirkt. Die rot unter- oder übermalte Rubrik nach Lied 74 erinnert zudem an den Provenienzeintrag in der *Kolmarer Liederhandschrift* auf fol. 3^r. Dieser ist rot eingerahmt, zudem aber blau unterlegt (vgl. Petzsch, *Liederhandschrift*, S. 23; Lange/Rothenberger/Schubert, Einleitung, S. 15 f., mit mehr Literatur in Anm. 10).

³⁵⁶ Für den Hinweis auf den Begriff „rot überzogene Nachschrift“ danke ich Fr. Dr. Kirsten Wallenwein.

³⁵⁷ Vgl. Lütolf, Nr. 182, S. 107; Wachinger, *Hohenfurter Liederbuch*, Sp. 98.

³⁵⁸ Lütolf, Nr. 182, S. 107.

dererseits lassen inhaltliche Kohärenzstiftende Faktoren den Schluss zu, dass sich der zweite Teil bis zum letzten Lied erstreckt.

Das *Hohenfurter Liederbuch* spricht von einem Sünder, der bestimmte Charakteristiken aufweist. Er wird durch die Zeichnungen und einige wenige Hinweise in den Liedern topisch als männliche Figur ausgewiesen, die zu Beginn ihres Erwachsenseins eine zuvor zum Teil ignorierte und zum Teil negierte Beziehung zu Gott (wieder-)aufnimmt. Mit ungefähr 30 Jahren wird ihm ein Bekehrungsmoment zugeschrieben, von dem an das Abwenden von rein irdisch-vergänglichem Gütern beginnt.³⁵⁹ So heißt es auch in Lied 41:

O, das ich armer sündler
so lang geschlaffen hab!
nun wart ich nye recht münter
in dreysick iaren czwar. (Lied 41, Str. 11; fol. 68^v)³⁶⁰

Das Alter von 30 Jahren ist ein topisches, geprägt durch den im Lukasevangelium angesetzten Beginn des öffentlichen Lebens Jesu bei 30 Jahren.³⁶¹ Die Bedeutung dieses Alters lässt sich am prominenten Beispiel von Dantes *Divina Commedia* veranschaulichen. Der erste Vers („Nel mezzo del cammin di nostra vita“; Canto I, v.1) gibt dabei weniger eine numerische Genauigkeit an, sondern bezeichnet eher „den Menschen, der nach dem Ende seiner Kindheit irgendwann über seinen Lebensweg zu entscheiden habe.“³⁶² Damit ist einerseits ein Lebensalter, andererseits aber der Moment gemeint, „in qualunque tempo l'uomo si ravede del suo mal vivere e al ben vivere si converte“ [zu welchem Zeitpunkt auch immer der Mensch sich von seinem schlechten Leben ab- und sich dem guten Leben zuwendet, A.C.F.]³⁶³. Die *dreysick iar*[] beschreiben daher an dieser Stelle im *Hohenfurter Liederbuch* eher den Moment, an dem sich ein defizitärer Zustand des Bewusst-

³⁵⁹ Als konkurrierend zur Heilssuche werden beispielsweise Frauen anhand der Blumenmetapher in Lied 42 genannt: vgl. Fol. 69^v; Bäumker, Lied 42, Str. 2, vv. 3f., S. 41: „Dye rosen vnd die plüemelein / erfreyen mir das hercze mein.“ Vgl. auch: Lied 42, Str. 3, vv. 3f.; Lied 42, Str. 6, v. 4; Lied 42, Str. 7, vv. 3f.: „Lass varen diesw rosenhaid / vnd ewigklich pey mir peleib“; Lied 42, Str. 8; Lied 43, Str. 3.

³⁶⁰ Bäumker, S. 40f.

³⁶¹ Vgl. Lk 3:23.

³⁶² Harms, *Homo viator*, S. 203. Harms diskutiert hier die unterschiedlichen Auslegungen in den Jahrhunderten seit Dante und schließt sich dabei den älteren (Pietro Alighieri und Giovanni Boccaccio) an, was mir überzeugend erscheint (vgl. Harms, *Homo viator*, S. 202f. und Anmerkungen 5, 7 u. 8 auf diesen Seiten).

³⁶³ Boccaccio, *Esposizioni*, S. 68. Vgl. hierzu Harms, *Homo viator*, S. 203.

seins von der eigenen Heilslage zu ändern beginnt.³⁶⁴ Die Verweise auf dieses Alter erlauben Rezipierenden somit einerseits Spekulationen über eine biographisch reale Figur hinter dem *grossen sündler*; legen diese Figur aber andererseits als exemplarische fest und schreiben ihr damit eine permanente Offenheit für eine mögliche Identifikation eines jeden Rezipierenden ein. Eine Identifikation des *sündlers* mit einer historisch realen Person ist daher nur unter Vorbehalt zuzustimmen. Der *sündler* bleibt durchgängig eine Identifikationsfolie.

Sein Zustand wird durch die theologische Klassifizierung ‚sündhaft‘ definiert – ‚Sünde‘ lässt sich mit der Religionswissenschaft als „negative religiöse Qualifizierung einer menschlichen Verhaltensweise“³⁶⁵ oder „Fehlverhalten“³⁶⁶ verstehen.³⁶⁷ Da nach christlichem Glauben jeder (bis auf Jesus Christus) bereits durch die Erbsünde ein Sünder ist und niemand (außer Maria, der Mutter Jesu) ohne Fehl-taten ist,³⁶⁸ kann sich nach christlichem Verständnis jeder als Sünder identifizieren. Auch aus diesem Grund stellt die Bezeichnung *sündler* eine Verallgemeinerung dar, die gläubige Rezipierende zur Identifikation einlädt. Literarisch wird die Sündhaftigkeit durch mehrere Sprachbilder veranschaulicht: Zu diesen gehören die Gefangenschaft³⁶⁹ und – prominent im *Hohenfurter Liederbuch* – der Schlaf. Die Interpretationen der Lieder werden zeigen, wie diese Zustandsbeschreibungen dynamisiert werden und welche weiteren Bilder zur Veranschaulichung verwendet werden. Durch die kaum erwähnten äußerlichen Eigenschaften wie Alter und Geschlecht wird der *sündler* zu einer Figur, welche sich hauptsächlich durch ihren Verhaltenszustand und seinem Verhältnis zu diesem auszeichnet.

Der *sündler* wird über die Heterogenität der Lieder hinweg als Figur genannt. Es zeigt sich die Kontinuität in der ‚Haltung‘, welche im exemplarischen *sündler*

364 Vgl. hierzu auch das Zitat Sebastiano Canavesios bei Harms, *Homo viator*, S. 203 (aus: Il Primo Canto della Divina Commedia spiegato coll'ypsilon di Pitagora, Pubblica lettura fattasi la sera del 28 febbraio 1873 a Mondovì, Mondovì 1875, S. 40): „[I]ndica il tempo in cui l'uomo esce dall'età d'ignoranza e passa all'età di cognizione“ [„Es bezeichnet die Zeit, in der der Mensch aus dem Alter der Unwissenheit herauskommt und in das Alter der Erkenntnis übertritt“; Übers. A.C.F.].

365 Sitzler-Ohsing, *Sünde*, S. 360.

366 Ebd.

367 Zum Umgang mit dem Wort ‚Sünde‘ im mhd. vgl. Schumacher, ‚Sunde‘, wo er die der Allegorese verwandte mittelalterliche Etymologie des Wortes referiert, die auf *sunderunge* zurückgeführt wird (die eigentliche Etymologie des Wortes liegt im Unklaren; vgl. ebd., S. 62, Anm. 2 mit weiteren Hinweisen), und folgendes Bedeutungsfeld absteckt: Es geht „um ein Fernsein des Sünders im Hinblick auf Gott, auf die Kirche und auf andere Sünder. Es gibt jedoch einen weiteren Aspekt der Bedeutung von *sunderunge*, und zwar ‚Trennung‘ im Sinne von ‚Teilung‘. Dabei steht dann nicht der (räumliche) Abstand im Vordergrund, sondern Auflösung als Verlust von Einheit.“ (Ebd., S. 66).

368 Vgl. Scholz, *Sünde*, Sp. 1179.

369 Vgl. oben Abschnitt 1.3.

vorgeführt und gleichzeitig den Rezipierenden zur Übernahme angeboten wird. Dazu gesellt sich die Beobachtung, dass die Handlung maßgeblich durch eine weitere Stimme bestimmt wird, welche sich aufgrund ihrer Sprechakte als ‚Wächterstimme‘ bezeichnen lässt. Zwar wird sie im Gegensatz zum *grossen sündler* an keiner Stelle als ‚Wächter‘ bezeichnet, jedoch zehrt sie von verschiedenen Wächterfiguren aus biblischer, institutioneller und weiterer literarischer Tradition und teilt mit ihnen verschiedene Funktionen.

Zudem stellt sich die Wachsamkeit als Grundcharakteristik des Zyklus dar. Dies trifft auf die Haltung zu, die den Rezipierenden vorgeführt wird. Sie wird provoziert und generiert durch die von der Wächterfigur markierte Grenze zwischen zwei Alternativen: zwischen einer Lebensführung, welche sich auf zeitnahe Annehmlichkeiten vor dem Tod konzentriert, und einer Lebensführung, welche sich auf ein gutes Leben nach dem Tod fokussiert, im Diesseits jedoch durch Unannehmlichkeit geprägt ist. Als solche eröffnet die Wächterstimme einen Entscheidungsraum für den *sündler*, der sich um Bekehrung bemüht. Anhand des Zusammenspiels verschiedener Metaphern werden scheinbare Gegensätze wie Freiheit und Gnade, Gottes Urteilsstrenge und Barmherzigkeit, Körper und Seele (etc.) in Einheit abgebildet.

Im nun folgenden 2. Hauptteil werden nach einer Einführung verschiedene Traditionen der Wächterfigur vorgestellt und anschließend anhand fünf ausgewählter Lieder aus dem zweiten Teil des *Hohenfurter Liederbuchs* die Trias des *sündlers*, der Wächterstimme und der Wachsamkeit in ihrem Zusammenspiel untersucht.

2 Das *Hohenfurter Liederbuch* – vom Zyklus zur Wachsamkeit

2.1 Vorbemerkung: Der Wächter – Traditionen einer lyrischen Figur

Einleitend wurde vorgestellt, durch welche frömmigkeitsgeschichtlichen Entwicklungen des 15. Jahrhunderts sich das *Hohenfurter Liederbuch* kontextualisieren lässt. Zwei Entwicklungen wurden dabei ausgewählt: Prägend sind die Folgen der Konzilsbestimmungen von 1215 zum Bußsakrament, welche die jährliche Pflichtbeichte einführen.³⁷⁰ Während der Umgang mit der Sündhaftigkeit und die Frage nach Vergebung bereits seit dem 8. Jahrhundert in volkssprachlichen, insbesondere liturgisch verwendeten Texten im Zusammenhang mit dem Bußsakrament ver-

370 Vgl. Kanon 21 „Omnis utriusque sexus“, DH 812.

handelt werden,³⁷¹ entstehen zu Beginn des Hochmittelalters auch stärker lyrische Texte, welche ab dem 13. Jahrhundert immer mehr auch auf Laienrezeption abzielen.³⁷² Neben einem Schrifttum, welches oft schematisch, ermahnend, paränetisch oder vermittelnd eine Vorbereitung auf die Beichte und damit ein Bewusstwerden der eigenen Sündhaftigkeit zum Ziel hatte, entwickeln sich auch Texte, welche weniger zielführend auf das Sakrament ausgerichtet sind.³⁷³ Auch diese lassen sich in ihrer Bezugnahme auf die Beichtpraxis und die zugehörige Vorbereitung skalieren.³⁷⁴ Oswalds von Wolkenstein „Mein sünd und schuld eu, priester, klag“³⁷⁵ ist eines der Lieder, welche exemplarisch den Beichtmoment ins Zentrum stellen, wenn auch in diesem speziellen Fall konterkarierend.³⁷⁶ Im *Hohenfurter Liederbuch* sind Reue, Beichte und Buße auf diese Dreierformel reduziert, die sich als notwendige Bedingung der zu vollziehenden Bekehrung durch das Liederbuch zieht.³⁷⁷ Die Beichte erscheint hier fest eingebunden in eine etablierte Frömmigkeitspraxis, welche sie mit den zugehörigen Vorgängen von Reue und Buße wie selbstverständlich zusammennimmt. Gleichzeitig lässt sich das als Zeichen dafür lesen, dass die Institutionalisierung der innerlichen Prozesse, die im Zusammenhang mit der Beichte vollzogen werden, fortgeschritten ist. Diese Prozesse wie die Prüfung des eigenen Gewissens oder die Entwicklung einer echten Herzensreue werden im *Hohenfurter Liederbuch* weniger theoretisch ausdifferenziert als lyrisch gestaltet. Das Gewissen wird an einer Stelle personifiziert, für die Reue wird eine

371 Vgl. Hellgardt, *Pragmatik*, S. 73–75.

372 Vgl. Butz/Kellner, *Sündenerkenntnis*, S. 156–160.

373 Vgl. beispielsweise „Der Seele Rat“ von Heinrich von Burgeis (spätes 13. Jahrhundert), „Erchantnuzz der sund“ (spätes 14. Jahrhundert), „Hymelstrasz“ v. Stephan von Landskron (zw. 1460–1470); jüngst unter vielen anderen Beispielen untersucht in dem Band Butz/Kellner/Reichlin/Rugel, *Sündenerkenntnis*.

374 Vgl. Seidl, *In-Eins-Setzungen*, S. 50.

375 Vgl. Kl. 39, S. 123–125.

376 Dass das der lyrischen Qualität nicht abträglich ist, sondern diese im Gegenteil herausstellt, hat Magdalena Butz zuletzt gezeigt (vgl. Butz, Oswald, mit weiteren Beispielen ebd., S. 53f., Anm. 2).

377 Im ersten Teil des *Hohenfurter Liederbuchs*, den Passionsrufen, taucht sie im Schlussgebet auf: Lied 1, Str. 55f. (fol. 1^r; Bäumker, S. 3); in einem der *rayen* wird der *sünder* auf die Notwendigkeit hingewiesen, Buße „von herczen“ zu wirken (Str. 7 und 14, jeweils v. 4 in Lied 58 [fol. 97^v; Bäumker, S. 61f.]); zu Beginn des zweiten Zyklus, im ersten Lied, wird der *sünder* aufgefordert: „Hab rew vnd laid, peichtt vnd würck puess!“ (Lied 40, Str. 11, v. 1 [fol. 66^r; Bäumker, S. 39]); im *halt lied*, Nr. 76, wird Maria um „rew, peicht, pussz, auf dieser erd“ gebeten (Lied 76, Str. 30, v. 2 [fol. 128^r; Bäumker, S. 83]). Diese Bitte wird im letzten Lied (79), „Es ist nun alls vergangen“, wiederholt.

eigene Liedform verwendet.³⁷⁸ Das Entscheidende dieser Fokussierung liegt nun darin, dass sich zwar eine Beichtvorbereitung als Nebeneffekt mitdenken lässt, die Gesamtausrichtung jedoch auf eine dauerhafte Wachsamkeit als einzunehmende Haltung zielt. Das lässt sich gut am Vergleich von Oswalds „Beichtlied“ (Kl. 39) mit seinem „Wecklied“, „Wol auf und wacht“ (Kl. 118), beobachten. In letzterem geht es unter Verwendung der Weck- und Wachsemanantik zwar um das Anerkennen der eigenen Sünden, Thema ist aber, dass die Sünden Gegenstand einer Beobachtung werden sollen, die Tag und Nacht anhalten soll.³⁷⁹ Der Fokus liegt also auf der Wachsamkeit. Gleichzeitig ist diese schwer zu fokussieren, denn im Gattungsfeld des geistlichen Lieds mit Weckthematik lässt sich als eine grundlegende Charakteristik beobachten, dass mit dem Changieren zwischen physischer, spiritueller und ästhetisch gerichteter Wachsamkeit gespielt wird, um der Dringlichkeit des Aufrufs, aufzuwachen (das heißt, sich seiner Sünden bewusst zu werden), Ausdruck zu verleihen.³⁸⁰ Um nicht Gefahr zu laufen, ‚Wachsamkeit‘ als Begriff aufgrund der unterschiedlichen Anwendungen auszuhöhlen, wird im Folgenden der Wächter als Figur, der die Weckthematik wohl am zentralsten verkörpert (a) und die Fragen, die sich im Kontext des geistlichen Lieds daraus für die Wachsamkeit ergeben, vorgestellt (b). Es folgen im Rest dieses zweiten Hauptteils zur Veranschaulichung die Interpretationen von fünf Liedern aus dem *Hohenfurter Liederbuch* (2.2–2.6).

Traditionen der Wächterfigur

In der Einleitung wurde bereits darauf hingewiesen, dass sich für den Zyklus einerseits der sogenannte *grosse sündler*, andererseits eine Stimme als Protagonisten bestimmen lassen, die sich aufgrund ihrer Sprechakte als ‚Wächterstimme‘ bezeichnen lässt. Wie bereits angedeutet, wird sie zwar an keiner Stelle als ‚Wächter‘ bezeichnet oder erhält biographische Ausgestaltungen, baut aber auf verschiedenen Wächterfiguren aus biblischer, institutioneller und weiterer literarischer Tradition auf, welche im Folgenden vorgestellt werden.

a Der biblische Wächter

Die älteste deutschsprachige Forschung zum geistlichen Tagelied zusammenfassend hat bereits Theodor Kochs die Wirkung der biblischen Texte auf die Tagelieder

378 Vgl. die Rubrik zu Lied 45: *hie fragt jn sein gewissen, was er doch da thue, er solt den dingen widersten* (fol. 73^r; Bäumker, S. 44), ebenso die Lieder 60 und 68, welche als *rew lieder* die Reue über eigenes Fehlverhalten zum Hauptthema haben.

379 Vgl. zu Kl. 118 „Wol auf und wacht“ mit weiterer Literatur: Kellner/Reichlin, Selbst- und Fremdbeobachtung, Ab. III, S. 43–50, hier: S. 45.

380 Vgl. hierzu Kellner/Reichlin, Selbst- und Fremdbeobachtung, S. 10–12, 48–50.

dargestellt.³⁸¹ Dass Charakteristiken und Funktionen der Wächterfigur im geistlichen Tagelied über das Alte und Neue Testament verständlich werden, lässt sich auch in dem Zusammenhang verstehen, dass die Bibel laut Christoph Levin als Haupttext der christlichen Religion eine „Haltung der Wachsamkeit“³⁸² überliefere, die „seit zweieinhalb Jahrtausenden direkt und indirekt eine Wirkungsgeschichte ohne gleichen entfaltet hat“³⁸³, worauf bereits in der Einleitung hingewiesen wurde. Träger dieser Haltung sind unter anderem die Wächterfiguren, die sowohl im Alten wie auch im Neuen Testament präsent sind.

Im Alten Testament lassen sich die Wächter aus rein literarischer Sicht grob in zwei Gruppen einteilen: einerseits diejenigen, die im Text eine militärische oder ordnungswahrende Aufgabe übernehmen,³⁸⁴ andererseits Wächterinstanzen in übertragener Verwendung. Dieser zweite Fall ist äußerst vielschichtig. Die unterschiedlichen Anwendungen dieses Falls lassen sich darin zusammenfassen, dass die Wächterfigur oder das Handeln, das dem eines Wächters gleichgesetzt wird, übertragen der Veranschaulichung dient. So wird oft Gottes Beziehung zum Volk Israel über die Figur des Wächters vermittelt: Gott wird selbst als Wächter beschrieben³⁸⁵ oder der Wächter dient als Versinnbildlichung der Kommunikation mit Gott.³⁸⁶ In dem Fall kann er einerseits Zwischeninstanz sein, seine Tätigkeit andererseits ein Bild, um die Erwartungshaltung der Betenden gegenüber Gott zu veranschaulichen oder um das Lob Gottes auszudrücken.³⁸⁷

Die prägnanteste Ausführung der Wächterfigur als Zwischen- und Vermittlerinstanz findet sich in der Prophetenfigur des Alten Testaments. Als „Träger der

381 Vgl. Kochs, *Tagelied*, S. 7–13; er nennt u. a. folgende Stellen bzgl. der Motive ‚Tageliedsituation‘, ‚Wächter‘, ‚Licht/Finsternis‘, ‚Weckruf‘: Cant 2:7, 3:5, 8:4; Jdc 7:19; Jer 51:12; Jes 26:9, 45:7, 52:8, 56:10, 58:8; Ps 3:2, 5:7f., 97:11, 112:4, 121:4, 130:6; Hiob 12:22, 26:10, 29:2, 30:26; 33:28; I Kor 15:34, 16:13; Acta 20:31; I Petr 5:8.

382 Levin, *Vigilate*, S. 10.

383 Ebd.

384 Vgl. Jdc 7:19; Cant 3:3–5 und 5:7; Jer 51:12. Historisch waren Wächter beispielsweise für Brandbekämpfung und für Nacht- und Tageswache im Heer zuständig. Ihr Wachposten war auf dem Wall oder auf dem Turm positioniert (vgl. den Wächter Roms unter Augustus: Panzram, *Vigiles*, Sp. 106f.; Letsch-Brunner, *Vigiliae*, Sp. 107f.). Im Straßburg des 15. Jahrhundert gab es einen Wächter auf dem Münsterturm, der nach Feuer Ausschau zu halten, die Ratsglocke zu betätigen und bei der Verfolgung von Dieben behilflich zu sein hatte (vgl. *Strassburger Zunft- und Polizei-Verordnungen*, S. 507–509). Sowohl im antiken Rom als auch im spätmittelalterlichen Straßburg weist das Wächteramt gleiche Charakteristiken auf, unter anderem die erhöhte Positionierung gegenüber denen, welchen der Wächterdienst geleistet wird und ein Wissensvorsprung, da sie mehr früher sehen.

385 Vgl. Ps 120:4–8, 5:7f.; Hiob 29:2–6.

386 Vgl. Jer 6:16–17, Ez 3:17f.

387 Vgl. Ps 3:2, 129: 5f., 130:6; Jes 21:11f., 26:9, 51:9, 52:1 u. 8, 60:1; Zum Preis Gottes: Jes 52:8.

Vigilanz³⁸⁸ ruft er zur Wachsamkeit und Umkehr auf, nimmt Gottes Wirken und Sprechen wahr und gibt es weiter. Er tritt als Mahnender auf,³⁸⁹ macht Vorhersagen und warnt.³⁹⁰ Damit wird die vom Propheten angesprochene Menge der Religionszugehörigen in die Eigenverantwortung gezogen. Die Ausübung dieser Verantwortung wiederum wird vom Propheten observiert. „Die Wahrung des Gottesverhältnisses [...] wird zu einer Verpflichtung für jedermann“³⁹¹, beobachtet Christoph Levin als historischen Prozess im 6. Jahrhundert mit dem Untergang des jüdischen Königtums und der Gefangenschaft in Babylon.³⁹² Ausgelöst werde dieser dadurch, dass mit der Weitergabe von Vorschriften, die den Alltag regeln und moralisch

388 Levin, *Vigilate*, S. 14.

389 Vgl. die Belege ebd., S. 17.

390 Vgl. zum Propheten im Allgemeinen: Klein u. a., *Propheten/Prophetie I*, S. 473–476, stellt folgende Bedingung, um von einem Propheten sprechen zu können: „Um nicht jeden charismatischen Prediger als Propheten ansprechen zu müssen, empfiehlt es sich, an der Beziehung zu einer personalen Gottheit als konstitutivem Merkmal festzuhalten.“ (Ebd., S. 475). Allerdings weist er auf die Gefahr hin, dass sich in der gegenwärtigen Forschung „ein subjektives Sprachempfinden [...] absolut zu setzen scheint“, wenn „isolierte Literarkritik den semantischen, formkritischen, religionsgeschichtlichen und archäologischen Untersuchungen vorgeordnet wird“ (beide Zitate ebd., S. 478). Daher sei hier darauf hingewiesen, dass diese Studie den Propheten des Alten Testaments meint, wie er im *TRE* definiert wird (vgl. Klein u. a., *Propheten/Prophetie*).

391 Levin, *Vigilate*, S. 18.

392 Dieser Prozess wird auch unter dem Stichwort „Individualisierung“ diskutiert; vgl. ebd. und Brownlee, *Parable*, S. 394, 399, der von „individualism of divine justice“ (ebd.) spricht; vgl. auch Angenendt, *Geschichte*, S. 18f.; Eichrodt, *Wächteramt*, S. 31f., der unter den unterschiedlichen Forschungspositionen zu den Ezechielbüchern auch diejenige hervorhebt, die in der Ausübung des Prophetenamtes hier „eine entscheidende Wendung“, „den Übergang von der allgemeinen Droh- und Unheilspredigt zur Einzelseelsorge betrachtete“ (S. 31; vgl. auch S. 35). Leicht kritisch zur möglichen Überbetonung der Rolle des Einzelnen äußert sich Reventlow, *Wächter*, S. 133: „In diesem Amt [gemeint ist das Wächteramt, A.C.F.] die Wurzel des Individualismus sehen zu wollen, ist eine gänzliche Verkennung der Umstände, denn die hier enthaltene Kasuistik ist [...] die der gesamten Rechtsverkündigung überhaupt. In ihr ist grundsätzlich ein Maßstab enthalten, der eine Scheidung auch der Einzelindividuen ermöglicht; indem sie einen sittlichen Aufruf enthält, bricht die Bundesfestoffenbarung von vornherein die rein kollektive Volksverhaftung. Den Individualismus muss man also viel früher ansetzen, mit der Entstehung der Rechtskasuistik überhaupt“. Allerdings ist an dieser Stelle dennoch zuzugestehen, dass mit dieser möglichen Übertreibung das ‚in-die-Verantwortung-nehmen‘ des Einzelnen, das im Rahmen des Wächterbilds bei Ezechiel geschieht, hervorgehoben wird. Denn auch Reventlow gesteht zu: „Neu an den eben besprochenen Abschnitten [Ez 3:16b–21 u. 33:1–9, A.C.F.] ist nur das, was über die Person des Wächters selbst gesagt wird. Ein einzigartiger Beruf stellvertretender Verantwortung wird hier sichtbar, der nur dadurch seine Begrenzung erhält, dass mit der Erfüllung des Warnauftrags die Haftung des Wächters erlischt.“ Die Übernahme der Verantwortung durch den Einzelnen für sich selbst wird also betont, sodass eine Hervorhebung dessen durch den Terminus „Individualisierung“ verständlich wird.

ausrichten sollen, der Einzelne in die vollständige Heilsverantwortung gestellt ist. Levin zeigt auf, wie sich in einer solchen „Religion der Erwartung“³⁹³ die Ausrichtung auf eine von der Gegenwart unterschiedliche Zukunft, von der Heil und Gerechtigkeit erhofft wird, in einer „Ethisierung“³⁹⁴ niederschlägt.³⁹⁵

Diese Entwicklung lässt sich an den Ezechielbüchern veranschaulichen.³⁹⁶ Ezechiel wird von Gott „Menschensohn“ genannt und als Wächter über das Haus Israel eingesetzt. Als Wächter soll er „Gottlose“³⁹⁷ warnen und versuchen, sie auf einen nicht schuldhaften Weg zu lenken und „Gerechte“³⁹⁸ daran erinnern, ihrem eingeschlagenen Weg weiter zu folgen (Ez 3:16b–21 und 33:1–9).³⁹⁹ Gleichzeitig wird die Drohung ausgesprochen, dass er, falls er es nicht verkündet, für den Tod des Gottlosen, der denjenigen von Gott her ereilen würde, zur Verantwortung gezogen werde.⁴⁰⁰ Der Wächter wird hier als Bild verwendet, um „die Zielaussage vom Ruf zur Umkehr“⁴⁰¹ zu bestärken.

Gleichzeitig lässt sich im Sinn der oben genannten „Individualisierung“ beobachten, dass das Wächteramt vom Einzelnen auf alle als Einzelne übergeht: „Who then is that watchman [...]?“⁴⁰², fragt William Brownlee in seiner Untersuchung des Wächters im Ezechielbuch. „Can it be that the Babylonian exiles are

393 Levin, *Vigilate*, S. 18.

394 Ebd. Er ordnet die Entwicklung der Vigilanz parallel zur Entwicklung ein, die in der Religionsgeschichte auch als „Achsenzeit“ debattiert wird. Sie wird um 500 v. Chr. veranschlagt, es wird davon ausgegangen, dass sich das Gottesverständnis von Gott als reinem Naturbeherrscher dauerhaft und in Schriftkultur niederschlagend zu einem Gott als transzendenter Instanz gewandelt habe (vgl. Jaspers, *Ursprung*, S. 19; kritisch dazu: Assmann, *Gedächtnis*, S. 45, 87–125). Vgl. zum Begriff der „Ethisierung“ auch Angenendt, *Geschichte*, S. 13–16, zum Zusammenhang Ethisierung und Propheten ebd., S. 13.

395 Vgl. hierzu auch Hossfeld, *Propheten*, Sp. 630.

396 Das Ezechielbuch wird in verschiedene Zeitpunkte des 6. Jahrhunderts v. Chr. datiert (vgl. die Datierungen im TRE: Zimmerli, *Ezechiel*, S. 769). Die deutsche Schreibung ‚Ezechiel‘ richtet sich nach der deutschen Übertragung in Hieronymus, *Vulgata IV*, S. 534–863.

397 Ez 3:18, lat: „impius“; Die im Folgenden genannten Begriffe sind aus der deutschen Übersetzung der *Vulgata* der Sammlung *Tusculum* genommen (Hieronymus: *Biblia Sacra Vulgata*). Bezüglich der hebräischen Ausdrücke fassen sie zu kurz. Eine ausführliche Diskussion der hebräischen Begriffe für ‚Gottloser‘ und ‚Gerechter‘ finden sich in Reventlow, *Wächter*, S. 128f. Brownlee präsentiert eine hebräische Vorlage der Stelle in Versen, inklusive englischer Übersetzung und Textdiskussion (vgl. Brownlee, *Parable*, S. 401–406).

398 Ez 3:20; lat: „iustus“.

399 Vgl. Hieronymus, *Vulgata IV*, S. 546–549 und S. 682–685.

400 Vgl. Ez 3:17–21. Dieser Abschnitt wird im Ezechielbuch auch zu den „mit paränetischem Akzent redenden Einheiten“ (Zimmerli, *Ezechiel*, S. 767) gezählt. Vgl. auch Ez 33:1–9; Brownlee, *Parable*, S. 392f.

401 Zimmerli, *Ezechiel*, S. 777, vgl. auch Eichrodt, *Wächteramt*, S. 39; Reventlow, *Wächter*, S. 133.

402 Brownlee, *Parable*, S. 399.

themselves to assume the role of watchmen, both to the nations and to Israel?“⁴⁰³, fragt er weiter; worauf er nach eingehender Analyse antwortet, dass Ezechiel hier seine Verantwortung als Wächter mit allen Angesprochenen teilt.⁴⁰⁴ Während die Aufforderung zur Übernahme eigener Verantwortung ein fester Bestandteil in der Tradition des Sakralrechts sei,⁴⁰⁵ trete hier die Solidarität zwischen Prophet und Volk „durch die gemeinsame Haftung für die Befolgung des göttlichen Gebots“⁴⁰⁶ besonders hervor.⁴⁰⁷ Daraus ergibt sich eine engere Beziehung zwischen beiden und der Prophet bewirkt in seinem „Mittleramt“⁴⁰⁸ zusätzlich eine engere Beziehung zwischen Gott und Volk.⁴⁰⁹ Mit ‚Volk‘ sind die bereits genannten „Babylonian exiles“⁴¹⁰ gemeint, welche Eichrodt als heterogene Gruppe beschreibt,⁴¹¹ da er davon ausgeht, dass unterschiedlich auf den Exilstatus reagiert wurde. Über die singuläre Adressierung Ezechiels als Wächter werden sie als Kollektiv verstanden, sodass die Verwendung des Wächterbilds hier eine identifikatorische Leistung erbringt und eine engere Beziehung zwischen Gott und dem Kollektiv schafft.⁴¹² Zu sagen, dass sich das Wächteramt auf alle überträgt, ist Folge eines Analogieschlusses: Ezechiel ist verantwortlich dafür, dass alle abhängig von ihrem Lebenswandel (Gerechte wie Gottlose) die entsprechende Warnung erhalten, und die Empfänger sind dafür verantwortlich, der Warnung entsprechend zu reagieren. Diese Kopplung von Verantwortungen, welche beide Antworten auf Gottes Verkündigung sind, machen das Spezifische des Wächteramts an dieser Stelle aus. Deutlich wird am Beispiel Ezechiels, dass die Verwendung des Wächterbildes hier dazu dient, den Ruf zur Umkehr an eine Antwort zu koppeln; eine Antwort sowohl vonseiten des Propheten, der den Gottlosen und den Gerechten zu warnen hat, wie auch vonseiten der Angesprochenen, die ihre Lebensführung ändern oder beibe-

403 Brownlee, Parable, S. 400.

404 Vgl. auch Eichrodt, Wächteramt, S. 32f., 36, 38, 41; „Freilich zeigt sich in der auf die Entscheidung des einzelnen für Gottes Forderung gerichteten Verkündigung ebenso wie in der auf den Propheten gelegten Verantwortung für die treue Ausrichtung seines Auftrags eine Hervorhebung des einzelnen Gemeindeglieds und seines Verhaltens“ (ebd., S. 33).

405 Vgl. Reventlow, *Wächter*, S. 128.

406 Eichrodt, Wächteramt, S. 33; vgl. auch S. 40.

407 Vgl. ebd., S. 32.

408 Ebd., S. 40.

409 Vgl. ebd., S. 35, 37f.

410 Brownlee, Parable, S. 400.

411 Vgl. Eichrodt, Wächteramt, S. 36: „Buch Hesekiel lässt uns in den Leichtfertigen [...] und den Skeptikern [...], in den konservativen Verteidigern [...], aber auch den völlig Zusammengebrochenen und Verzweifelten [...] sehr verschiedene Komponenten der Exulantenschar erkennen, die zu einer starken Differenzierung der prophetischen Botschaft geradezu herausforderten“.

412 Vgl. Brownlee, Parable, S. 400f.: Er spricht von „a corporate ‘Son of man’“ (S. 400).

halten sollen. In diesem Sinne ist der Prophet Träger und Übermittler von Verantwortung,⁴¹³ welche wiederum sowohl den Einzelnen betrifft, als ihn auch in ein Kollektiv zählt, in welchem er über sich hinaus auf Gott verwiesen wird. Denn indem der Prophet den Angesprochenen Handlungsanweisungen gibt, welche auf Gottes Gebote ruhen, werden die Aufgerufenen in ihrer Handlungsausführung oder -unterlassung Gott selbst gegenüber verantwortlich für ihr Heil oder Unheil.

Ezechiel selbst ist bei den Kirchenvätern Gegenstand in Predigten, beispielsweise bei Origenes oder Gregor I. (dem Großen, um 540–604). Letzterer beschreibt in der elften Predigt zu Ezechiel, was er von ihm ausgehend unter dem Wächteramt versteht, und überträgt das auf „höchste Ansprüche an die angemessene Ausübung des Amtes der Seelenleitung“⁴¹⁴. In zwei biographischen Schriften über Gregor I. aus dem 8. und 9. Jahrhundert wird dieser selbst anhand einer etymologischen Herleitung seines Namens aus einer Form des griechischen ἐγείρω (ich wache auf) als *vigilator*, *vigilans*⁴¹⁵ beziehungsweise *vigilantius*⁴¹⁶ charakterisiert:⁴¹⁷ Er sei wachsam gegenüber sich selbst, wie auch gegenüber dem Volk der Gläubigen gewesen.⁴¹⁸ Dass er damit dem Idealbild des Geistlichen angepasst wird, welches er in seiner *Regula Pastoralis* entwirft, wird im Folgenden gezeigt.

b Der Episcopus

Inwiefern sich der Bischof mit der Wächterfigur in Verbindung bringen lässt, wird bereits am Aufkommen der Bezeichnung *episcopus* in der Frühkirche deutlich. Der Wächter wird ausgehend vom Alten Testament über die Kirchenlehrer der Antike bis hin zu den Predigern des Spätmittelalters als Bild für Vorgesetzte der klerikalen Ämterhierarchie verwendet.⁴¹⁹ Die frühen Exegeten und Kirchenlehrer sehen erstens eine typologische Verbindung zwischen dem Propheten-Wächteramt und Christus als Wächter und beschreiben andererseits die Bischöfe als neue Wächter, was sich auch in der zuerst griechischen Amtsbezeichnung niederschlägt:

⁴¹³ Vgl. Reventlow, *Wächter*, S. 131f.

⁴¹⁴ Fiedrowicz, Einleitung, S. 93. Vgl. In Ezech. 1, 11, 4–11 (CCL 142, 170–174; im Literaturverzeichnis zu finden unter: Gregorius, *Homiliae*).

⁴¹⁵ Paulus Diaconus: *vita*, 41 A. In der neueren Edition (1887) heißt es *vigilantius* (Grisar, Gregorbiographie, S. 163).

⁴¹⁶ Johannes Diaconus: *vita*, 63 B–64 A.

⁴¹⁷ Die beiden Biografien hängen miteinander zusammen: Die des Johannes Diaconus (Hymmonides) beruht u. a. auf der des Paulus Diaconus (vgl. Grisar, Gregorbiographie, S. 160).

⁴¹⁸ Vgl. Paulus Diaconus: *vita*, 41 A–42 A; bzw. Grisar, Gregorbiographie, S. 163.

⁴¹⁹ Vgl. Shaw, Bishop, S. 69.

ἐπίσκοπος, einer der Ausschau hält, Hüter, Wächter.⁴²⁰ Er hat seine Wachsamkeit sowohl auf das Verhalten und Leben der Christengemeinde, der der Bischof vorsteht, als auch auf potentielle Gefahren durch Angriffe von außen auszurichten. Diese Tätigkeiten des Wächters, welche auf das Bischofsamt übertragen werden, haben ihre historisch realen Wurzeln nicht nur, wie oben bereits gezeigt, im militärischen, sondern auch im agrarwirtschaftlichen Bereich.⁴²¹ Dabei stellt Gregor I. in der elften Ezechiel-Predigt heraus, dass das *Tertium Comparationis* zwischen dem Wächteramt und Ezechiel beziehungsweise dem Bischof in zwei zentralen Bildbestandteilen besteht. Erstens die Eigenschaft des Höhergestelltheits:⁴²² „Speculator quippe semper est in altitudine stat, ut quicquid uenturum est longe prospiciat“ [Ein Wächter steht stets auf einer Anhöhe, damit er schon von weitem voraussieht, was immer kommen wird.]⁴²³ Zweiter, daraus folgender Bildbe-

420 Vgl. „ἐπίσκοπος, ὁ“, in: Liddell/Scott, *Lexicon*; Shaw, Bishop, S. 67. Isidor von Sevilla (7. Jahrhundert) beschreibt in den „*Etymologiae*“ die Hierarchie des Klerus und bezieht dabei den *Episcopus* explizit auf den Wächter, indem er die griechische Etymologie (σκοπέω; ich betrachte) ins Lateinische überträgt: „Nam speculator est praepositus in Ecclesia. Dictus eo speculator, atque praespiciat populorum infra se positorum mores et vitam.“ [„Denn er ist ein Wächter, der in der Kirche eine Vorrangstellung einnimmt. So wird er genannt, weil er auf das Verhalten und das Leben der Völker schaut, die ihm unterstellt sind“ (Übers. A.CF.)] (Isidor, *Etymologiae*, VII, 12.12).

421 Für die Übertragung aus dem agrarwissenschaftlichen Bereich finden sich Belege beispielsweise bei Jes 1:8: „et derelinquetur filia Sion ut umbraculum in vinea et sicut tugurium in cucumerario et sicut civitas quæ vastatur“ [„Die Tochter Zion steht verlassen da wie eine Hütte im Weinberg, wie eine Wächterhütte im Gurkenfeld, wie eine belagerte Stadt“]. Auch im Neuen Testament wird im Rahmen des Winzergleichnisses ein Turm erwähnt, der zum Schutz der Reben gebaut wird (Mt 21:33; Mk 12:1). Eine agrarwirtschaftliche Wurzel verfolgt Brent Shaw als „prolonged metaphor“ (Bishop, S. 42) und findet das Motiv in über den Weinbergen auf erhöhten Plattformen positionierten Wachen zum Schutz gegen Tiere und Diebe, die sich sowohl in Predigten als auch auf Öllampen und Tongeschirr in Afrika finden (vgl. ebd., S. 73–81). Daraus schließt er, dass diese Wachen zur Alltagsrealität der dortigen Christen gehörten (vgl. ebd., S. 69 u. ö.).

422 Dieser Bildbestandteil kommt auch in der typologischen Übertragung zur Geltung: Bei den Exegeten der ersten Jahrhunderte n. Chr. werden beispielsweise der Berg Sinai und der Berg Zion in eine typologische Verbindung zueinander gestellt, wobei Berg Sinai mit dem Alten Testament verbunden wird, da er als der Ort verstanden wird, an dem Mose die zehn Gebote empfing, und der Berg Zion mit Jesus und seiner Kreuzigung; vgl. Shaw, Bishop, S. 64 und 70. Vgl. auch Augustinus Hippoensis: *De Genesi contra Manichaeos* (CPL 265, 2, 203, z. 46: „sicut ierusalem quamvis sit uisibilis et terrenus locus, significat tamen ciuitatem pacis spiritualiter: et sion quamvis sit mons in terra, speculationem tamen significat;“ [So wie Jerusalem wie auch immer sichtbar und ebenerdig gelegen sei, bedeutet es geistlich dennoch Stadt des Friedens: und obwohl Zion ein Berg der Erde sei, bedeutet es dennoch das Ausspähen, Betrachten.]), wobei er hier lediglich den übertragenen Bedeutungssinn des Bergs Zion als Aussichtsort ausweist, weniger seine Deutung.

423 In Ezech. 1, 11, 4 (CCL 142, S. 170 f.), übers. v. Bürke, *Homilien*, S. 218.

standteil ist das Ausschauhalten, den Überblick wahren. Übertragend schließt Gregor I. daraus: „Esse ergo speculatoris uita et alta debet semper et circumspecta.“ [Der Lebenswandel eines Wächters muss stets nicht nur auf der Höhe, sondern auch umsichtig sein.]⁴²⁴ Höhe und Umsicht bedeuten bei Gregor I. übertragen, moralisch tadellos zu leben und das Verhalten der Untergebenen erkennen und beurteilen zu können.⁴²⁵

Prominent ausgeführt und mit großer Wirkung bis in die Frühe Neuzeit hinein findet sich diese Übertragung in der *Regula Pastoralis* Gregors I. Mit dieser Schrift über das Bischofs- und Priesteramt prägt er nicht nur die Lehre zur Priesterausbildung zur Zeit Karls des Großen,⁴²⁶ sondern die Geistlichkeit von der Spätantike bis ins 16. Jahrhundert.⁴²⁷ Inhaltlich geht es insbesondere um das Amt des Bischofs und die dazugehörigen Verhaltensregeln.⁴²⁸ Der größte Teil (der dritte von vier) handelt davon, wie mit unterschiedlichen Arten von Personen in Predigten umgegangen werden soll.⁴²⁹ Eine breite Rezeption über das gesamte Mittelalter hinweg lässt sich anhand der Überlieferung in fast 800 Handschriften in den wichtigsten Klöstern auf deutschsprachigem Gebiet belegen.⁴³⁰ Aber nicht nur bezüglich des Klerus wurde die *Regula Pastoralis* als modellbildend gesehen, sondern auch in Bezug auf den Menschen generell. Sie wurde als *speculum* verstanden, „in welchem

424 In Ezech. 1, 11, 7 (CCL 142, S. 172), übers. v. Bürke, *Homilien*, S. 220.

425 Vgl. ebd.

426 Vgl. Floryszczak, *Regula*, S. 279–399; vgl. Manitius, *Geschichte*, S. 105, welcher die Prominenz der *Regula* hervorhebt, denn sie habe „seit der karolingischen Zeit die Bedeutung eines eigentlichen kanonischen Kirchenbuches“ (ebd.; vgl. auch Clement, Handlist, S. 34). Dass die Schriften Gregors I. auch im Spätmittelalter rezipiert wurden, zeigt eine Tabelle, die die Häufigkeit seiner Zitation in Kirchenväter-Anthologien des 16. Jahrhunderts zeigen: Hier nimmt Gregor I. den zehnten Rang in der Häufigkeitslistung der Zitation der Kirchenväter ein, 50 mal insgesamt und verteilt über 14 Anthologien zitiert (siehe Lane, *Justification*, S. 95).

427 Es handelt sich um Gregors I. zweites Werk, welches eingangs vorgibt, eine Erwiderung auf den Vorwurf zu sein, dass er dem Papstamt entfliehen wollte. Es ist mit Sicherheit vor Februar 591 vollendet worden. Von dieser Zeit ist ein synodaler Brief Gregors enthalten, der große Teile der „Regula Pastoralis“ zitiert (vgl. Clement, Handlist, S. 34). Auch in der Einleitung zur deutschen kommentierten Neuausgabe von 2022 wird die Aktualität des Werks betont (vgl. Fiedrowicz, Einleitung, S. 92–94).

428 Vgl. ebd., S. 75.

429 Einige Teile davon finden sich auch in anderen Werken, den „Moralia in Iob“ wie auch in einigen Briefen wieder, vgl. ebd., S. 19. Vgl. hierzu auch Clement, Handlist, S. 35.

430 Vgl. Fiedrowicz, Einleitung, S. 72–80; vgl. Clement, Handlist, S. 33; vgl. auch Manitius, *Geschichte*, S. 105. Die große Menge wurde dadurch gefördert, dass im 9. Jahrhundert den neu ernannten Bischöfen ein Exemplar der *Regula Pastoralis* überreicht wurde (vgl. Clement, Handlist, S. 34f.). Die starke althochdeutsche Glossierung einiger Handschriften verweist darauf, dass sie in der Schulunterweisung viel zur Anwendung kam. Verweise auf glossierte Handschriften finden sich bei Manitius, *Geschichte*, S. 105.

jeder Mensch sich selbst wiederfindet, wie wenn er gemalt worden wäre“⁴³¹. In der Volkssprache wurde die *Regula Pastoralis* gemeinsam mit einigen anderen Werken Gregors insbesondere ab 1370 bis ins 16. Jahrhundert hinein rezipiert.⁴³² Seine Schriften bilden Grundlage für zahlreiche Spruchsammlungen, waren also Bestandteil der Kernsätze zum geistlichen Leben im deutschsprachigen geistlichen Schrifttum.⁴³³ Um zu sehen, welche Ausgestaltung die Wächtereigenschaften bei Gregor I. erfahren und welche aufgrund seiner breiten Rezeption bis in Spätmittelalter einflussreich gewesen sein könnten, werden nun einige Stellen unter Berücksichtigung des gesamten Buchs genauer vorgestellt.

Die *Regula* beginnt mit einem einführenden Brief Gregors I., der den Inhalt und die Intention zusammenfasst. Es folgt der erste Teil über die Voraussetzungen für ein höheres kirchliches Leitungsamt. „[A]rs est artium regimen animarum“ [die Seelenführung ist die Kunst aller Künste]⁴³⁴ steht zu Beginn als Begründung dafür, dass der Amtsinhaber für seine zukünftige Aufgabe überdurchschnittlich qualifiziert sein muss.⁴³⁵ Der erste Teil handelt auch davon, was ungenügende Eigen-

431 Das Zitat stammt aus einem Lehrbrief an einen angehenden Geistlichen aus dem 9. Jahrhundert, Notker Balbulus (ca. 840–912) zugeschrieben, in welchem die Lektüre Gregors I. *Regula Pastoralis* empfohlen wird: „Speculum nuncupari potuisset, in quo omnis homo seipsum inveniet quasi depictum“ (Notker Balbulus: De interpretibus divinarum scripturarum, PL 131, 999 A).

432 Vgl. Ruh, Gregor, Sp. 234 u. 240. Übersetzt wurde Gregor zu der Zeit weitläufig, insbesondere jedoch im mittelniederländischen Sprachgebiet.

433 Vgl. ebd., Sp. 242; vgl. beispielsweise: Berlin, Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz, Ms. lat. oct. 215, fol. 20^v oder München, Universitätsbibliothek, 4^oCod. ms. 479, fol. 3^v, 4^r, 8^v. Vgl. auch Clement, Handlist, S. 35, mit weiteren Beispielen. Dass die *Regula Pastoralis* von Gregor I. nicht nur von Geistlichen konsultiert wurde, wird im „Renner“ des Hugo von Trimberg deutlich: „Swer ouch in der Hirten buochen / Sant Gregorien lêre wil suochen, / Der vindet des er gebezert wirt: / Er sî gast, hûsgeuoz oder wirt: / Wenne er hât aller hande liute / Leben in den gescriben wol ze diute. (V. 9294–9299) [„Wer auch immer in dem Hirtenbuch nach der Lehre des Hl. Gregor suchen möchte, der findet, dass er gebessert wird, sei er ein Hausfremder, ein Hausgenosse oder Hausherr: Denn er hat die Leben aller Hand Leute darin wohl ausgedeutet beschrieben.“ (Übers. A.CF.)] Vgl. auch V. 2503–2506.

434 Greg.-M., Past. I 1 (S. 128 J./R./M.), übers. v. Barthold (2022), S. 101. Im Folgenden wird der lateinische Text aus der Edition der *Sources Chretiennes* zitiert. Deren Grundlage ist der Codex Trecensis, welcher aus den Lebzeiten Gregors I. stammt und mit großer Wahrscheinlichkeit von ihm korrigiert wurde. Dieser Textzeuge ist noch nicht in vier Teile aufgeteilt. Diese Einteilung taucht im 11. Jahrhundert auf, folgt aber der Gliederung im einleitenden Brief und wurde Anfang des 18. Jahrhunderts so in der Edition der Mauriner übernommen; vgl. Fiedrowicz, Einleitung, S. 94f. Die Übersetzung stammt von Claudia Barthold, die Seitenzahl stammt jeweils aus Gregor, *Regula* (lat.-dt. Parallelausgabe).

435 Prominent findet sich dieses Zitat leicht abgewandelt auch bei Foucault, Vorlesung, S. 242: „eine Kunst, die Menschen zu regieren“ („gouverner les hommes“), welche er hier der christlichen Pastoralpraxis und -theorie (dem christlichen „Pastorat“; ebd. u. ö.) zuschreibt, welche er

schaften oder mangelhafte Begründungen sind, um das Bischofsamt zu übernehmen. Ausführlich behandelt wird als Thema der Umgang mit der Macht (*potestas*), die man durch das Amt gewinnt, wobei die Macht als solche weniger ein Übel darstellt als ihr Missbrauch und die Tendenz dazu: „non potestatem reprehendimus, sed ab appetitu illius cordis infirmitatem munimus“ [...] wollen wir nicht die Macht als solche beanstanden, sondern das Herz in seiner Schwachheit vor dem Verlangen nach ihr schützen]⁴³⁶. Dabei verlangt die Ausübung des Amtes eine Kohärenz zwischen den Taten und dem in der geistigen Betrachtung Gelernten („meditando didicerunt“)⁴³⁷. Die Grenze zwischen Ruhmessucht und Gottesdienst wird als schmal beschrieben. Alles entscheidet sich einerseits an der Intention und andererseits an Anzahl und Arten der Laster, die man (noch) hat. Bereits die Feststellung über die Qualifikation für das Bischofsamt erweist sich so als äußerst komplex. Im elften Kapitel des I. Teils wird anhand Lev 21:17–23 dargestellt, wer nicht geeignet ist.⁴³⁸ Hier verwendet Gregor I. die Aufzählung körperlicher Gebrechen und wendet sie metaphorisch, um an ihnen verschiedene lasterhafte Eigenschaften und Handlungen darzulegen.⁴³⁹ So wird der Eindruck vermittelt, dass von außen schlecht fassbares Fehlverhalten deutlich auszumachen und erkennbar wäre. Allerdings wird in Teil I, 8 und 9 deutlich, dass das in Kapitel 10 gezeichnete Ideal eines geeigneten Kandidaten für den Bischofssitz real dauerhaft kaum möglich sein dürfte. Erstens sei der Mensch sich selbst kaum durchsichtig: „Nam saepe sibi de se mens ipsa mentitur, et fingit se de bono opere amare quod non amat, de mundi autem gloria non amara quod amat“ [Denn oft verfällt der Mensch in seinem Denken einer Selbsttäuschung und bildet sich ein, ein gutes Werk zu lieben, das er in Wirklichkeit nicht liebt, und den Ruhm der Welt nicht zu lieben, während

auch anhand Gregors I. *Regula* untersucht. Er legt hier den Fokus auf das Bild des Hirten und seiner Herde. Verstärkt wird dadurch die Konzentration auf die Person, welche der Hirte wäre, und die Objektperspektive auf die Untergebenen, welche als ‚Schafe‘ insbesondere als Objekte der Macht des ‚Hirten‘ in den Blick geraten. Ausgehend von der Frage nach der Wächterfigur bietet sich jedoch eine Perspektive, welche den Gegenständen seiner Umsicht mehr Subjektstatus gewährt, welcher berücksichtigt werden muss.

⁴³⁶ Greg.-M., Past. I 4 (S. 144 J./R./M.), übers. v. Barthold (2022), S. 111.

⁴³⁷ Greg.-M., Past. I 1 (S. 130 J./R./M.), übers. v. Barthold (2022), S. 105.

⁴³⁸ Diese Stelle wurde auch ins *Decretum Gratiani*, pars I, distinctio 49, cap. 1 übernommen (vgl. Gregor, *Regula* [lat.-dt. *Parallelausgabe*], S. 126 f., Anm. 3).

⁴³⁹ Zur Wirkung und Verbreitung von Wunden und körperlichen Gebrechen als Sündenmetapher unter Einbeziehung Gregors I. bis in die volkssprachliche Beichtliteratur vgl. Butz, Handeln, S. 1–3.

er ihn in Wirklichkeit liebt.]⁴⁴⁰ Zweitens sei das Bischofsamt selbst für den geeignetsten Kandidaten „ein Sturm in der Seele“⁴⁴¹. Deutlich wird bereits in diesem ersten Teil, wie komplex sich für Gregor I. die Dynamiken im Innersten des Einzelnen gestalten und wie unverrückbar gleichzeitig das zu erreichende Ideal ist.

Wenn es in dem darauffolgenden zweiten Teil darum geht, wie der würdige Kandidat nach der Wahl oder Ernennung als Amtsinhaber leben soll, ist für den Kontext dieser Studie wichtig, inwiefern ein Geistlicher die Aufmerksamkeit, die er den ihm untergeordneten Gläubigen entgegenbringen soll, ebenso sich selbst entgegenzubringen hat.⁴⁴² Ein Geistlicher in höherer Position sei Vorbild sowohl in seinem äußerlichen Verhalten, als auch in seinem inneren Verhalten (Reg. past. II, 2). Mit dem Inneren sind dabei sowohl Kontemplation als auch kognitive Tätigkeiten gemeint (II, 2). Seine Entscheidungen soll er beispielsweise vor dem inneren, beziehungsweise dem innersten Richter prüfen (*iudex internus, iudex intimus*; II, 2⁴⁴³). Ebenso habe er bezüglich sich selbst äußerst wachsam zwischen Tugend und Laster zu unterscheiden („Vnde necesse est, ut rector animarum uirtutes ac uitia uigilanti cura discernat“)⁴⁴⁴. Aber das Verhältnis zur eigenen Innerlichkeit soll wiederum sorgsam in Balance zu äußeren Tätigkeiten und lebenspraktischen Hilfestellungen gehalten werden, wie Teil II, Kapitel 7 darlegt.⁴⁴⁵ Das Bischofsamt verlangt demnach eine vielseitig orientierte Wachsamkeit: sich selbst und dem eigenen Handeln gegenüber; nach außen hin dem Umfeld gegenüber und schließlich auch eine Wachsamkeit gegenüber der Aufmerksamkeitsverteilung zwischen beiden Bereichen, zwischen der eigenen Innerlichkeit und der Bedürfnisse, die von anderen an ihn herangetragen werden.

⁴⁴⁰ Greg.-M., Past. I, 9 (S. 158 J./R./M.), übers. v. Barthold (2022), S. 123; zur Verbreitung dieses Motivs im spätantiken und mittelalterlichen theologischen Schrifttum, vgl. Kellner/Reichlin, Selbst- und Fremdbeobachtung, S. 36f.

⁴⁴¹ Greg.-M., Past. I, 9 (S. 158 J./R./M.), übers. v. Barthold (2022), S. 123: „Quid namque est potestas culminis, nisi tempestas mentis?“.

⁴⁴² Thema von Teil II ist: „de vita pastoris“ [Über die Lebensführung des Hirten] (Greg.-M., Past. II (S. 174 J./R./M.)).

⁴⁴³ Greg.-M., Past. II (S. 178 J./R./M.).

⁴⁴⁴ Greg.-M., Past. II, 9 (S. 236 J./R./M.), übers. v. Barthold (2022), S. 179: „Deshalb ist es für den Rector unerlässlich, mit Wachsamkeit und Sorge genau zu unterscheiden zwischen Tugend und Laster“.

⁴⁴⁵ Greg.-M., Past. II, 7 (S. 228 J./R./M.), übers. v. Barthold (2022), S. 173: „Inter haec itaque metuendum semper est, et uigilanter intuendum, ne dum cura ab eis exterior agitur, ab interna intentione mergantur“ [Dabei muss man stets auf der Hut sein und aufmerksam darauf sehen, daß man nicht bei der Sorge um diese äußeren Dinge von einer inneren Neigung völlig vernachlässigt wird].

Der dritte Teil des Werks geht auf die Art und Weise des Lehrens ein.⁴⁴⁶ Die im Buch nun folgende, insgesamt 40 Abschnitte lange Aneinanderreihung von Dichotomien, speziellen Sündenfällen und Ratschlägen ist in ihrer Systematik schwer greifbar. Bei den Dichotomien handelt es sich um Gegenüberstellungen äußerlicher Eigenschaften (z.B. junge und alte Menschen), gesellschaftlicher Situierung (z.B. Diener und Herren), charakterlicher Eigenschaften (z.B. Verschwiegene und Redselige), Gegensätze in Laster (Träge und Übereifrige) und weitere.⁴⁴⁷ Betrachten lässt sich beispielsweise Kapitel 4, das von „subditi“ und „praelati“ (Untergebene und Vorsteher)⁴⁴⁸ handelt. Wie bereits im II. Teil dargelegt wurde, ist das Ziel des Predigers: „Illi discant quomodo ante occulti arbitris oculos sua interiora componant, isti quomodo etiam comissis sibi exempla bene uiuendi exterius praebeant.“ [Jene sollen lernen, wie sie vor den Augen des verborgenen Richters ihr Inneres in Ordnung bringen sollen, diese, wie sie den ihnen Anvertrauten auch äußerlich das Beispiel eines guten Lebens bieten sollen.]⁴⁴⁹ Deutlich wird an diesem Gegensatzpaar, wie die jeweiligen Heilchancen voneinander abhängen, wobei die Verantwortung unterschiedlich verteilt ist: „Quisquis enim ad uiuendum aliis in exemplo praeponitur, non solum ut ipse uigilet, sed etiam ut amicum suscitetur ammonetur. Ei namque uigilare bene uiuendo non sufficit, si non et illum cui praeest, a peccati rotpore disiungit.“ [Denn wer anderen als Vorbild für ihr Leben vorgesetzt ist, der wird ermahnt, nicht nur selbst wach zu sein, sondern auch den Freund aufzuwecken. Es genügt für ihn nun einmal nicht, selber durch ein gutes Leben wachsam zu sein, wenn er nicht auch jenen, dem er vorsteht, von der Betäubung durch die Sünde befreit.]⁴⁵⁰ Hier sieht man die Interdependenz wiederholt, die sich bereits oben bezüglich des Propheten und dem Volk Israel gezeigt hat: Ein Weckruf, verstanden als wie auch immer privilegierte Zustellung einer für alle wichtigen Information an den Einzelnen, ist immer mit der Pflicht zur Weitergabe verbunden. Dabei werden hierarchische Abstufungen gleichbedeutend mit Freundschaft verstanden und die Weitergabe ist somit zugleich Pflicht und Treuebeweis.

Hier werden die zwei Bildbestandteile aufgegriffen, welche in Gregors I. elfter Ezechielpredigt als zu übertragende Eigenschaften des Wächters ausgemacht werden: Höhe und Umsicht. Das Ideal der in der *Regula Pastoralis* entworfenen Wachsamkeit lässt sich somit am besten anhand Gregors I. Vergleich mit den „caeli animalia“ zusammenfassen:

⁴⁴⁶ Greg.-M., Past. III, Prologus (S. 255 J./R./M.), übers. v. Barthold (2022), S. 195.

⁴⁴⁷ Vgl. Greg.-M., Past. III, 1 (S. 262–266 J./R./M.), übers. v. Barthold (2022), S. 197, 199.

⁴⁴⁸ Greg.-M., Past. III, 4 (S. 274–284 J./R./M.), übers. v. Barthold (2022), S. 207–211.

⁴⁴⁹ Greg.-M., Past. III, 4 (S. 276 J./R./M.), übers. v. Barthold (2022), S. 207.

⁴⁵⁰ Greg.-M., Past. III, 4 (S. 278 J./R./M.), übers. v. Barthold (2022), S. 209.

Ammonendi sunt itaque qui praesunt, ut per circumspectionis studium caeli animalia fieri contendant. Ostensa quippe caeli animalia in circuitu et intus oculis plena describuntur, dignumque est, ut cuncti qui praesunt intus atque in circuitu oculos habeant, quatinus et interno iudici in semetipsis placere studeant, et exempla uitae exterius praebentes, ea etiam quae in aliis sunt corrigenda deprehendant.

[Deshalb sind die Vorsteher zu ermahnen, dass sie alles im Blick haben und den himmlischen Wesen gleich werden sollen. Wie geschrieben steht, sind diese himmlischen Wesen innen und außen ringsum mit Augen bedeckt. Denn es ist angemessen, dass alle Vorsteher innen und außen ringsum Augen haben, das heißt, sie sollen sowohl danach streben, in ihrer eigenen Seele dem inneren Richter zu gefallen, als auch nach außen vorbildlich leben und zudem beachten, was an anderen zu verbessern ist.]⁴⁵¹

Hier wird die Idee des Ausschauhaltens nach dem Willen Gottes nach innen wie nach außen hin und die Beobachtung der Gläubigen gleichgestellt, wobei beides am Guten zu orientieren ist. Im Hinblick auf die gesamte *Regula Pastoralis* wird diese Art der Wachsamkeit als Grundhaltung des Geistlichen veranschlagt.

Zum Ende des III. Teils greift Gregor I. zum Bild des Hahns, um zu veranschaulichen, wie man die Wachsamkeit, die man multilateral aufzubringen hat, aufrecht erhalten kann.⁴⁵² Während die Kohärenz zwischen Wort und Tat ein zu beachtender Faktor des I. Teils ist, um sich für das Bischofsamt auszuweisen, schließt sich hier der Kreis, indem die Kohärenz wieder thematisiert wird. Allerdings wird zusätzlich herausgestellt, dass die Übereinstimmung von dem Inhalt, den man predigt, mit der eigenen Lebens- und Verhaltensweise vom Handlungsideal zur Hilfestellung wird, um das Amt wachsam und würdig auszuüben. Die Schrift endet im IV. und kürzesten Teil mit dem Hinweis darauf, dass der Prediger sich wachsam vor Hochmut und damit vor dem Fall in die Sünde hüten solle, wobei der Fall gleichzeitig einkalkuliert und am Beispiel König Davids als geradezu unvermeidbar dargestellt wird.⁴⁵³

Mit dieser Darlegung soll deutlich werden, dass Gregor I. vom Titel her zwar das Bild des Hirten ins Zentrum stellt, er aber die aus den Ezechielbüchern bekannte Wächter-Wachsamkeit von einem Bischofskandidaten erwartet. Dieses Wächteramt definiert sich dabei über eine zur Differenzierung fähige Übersicht über die anvertrauten Gläubigen (Umsicht) und eine strenge Beobachtung der eigenen Güte in Taten und Intentionen (Höhe). Der Bischof hat Vorbildfunktion, soll

⁴⁵¹ Greg.-M., Past. III, 4 (S. 278 J./R./M.), übers. v. Barthold (2022), S. 209.

⁴⁵² Greg.-M., Past. III, 40 (S. 402 J./R./M.), übers. v. Barthold (2022), S. 383.

⁴⁵³ Greg.-M., Past. IV (S. 400–404 J./R./M.), übers. v. Barthold (2022), S. 385–389. Bezeichnend ist zudem, dass Gregor I. in der elften Ezechielpredigt in den Ausführungen über das Wächteramt seine eigene Wächtertätigkeit reflektiert und dabei ausschließlich die eigene Unzulänglichkeit beschreibt, vgl. in Ezech. 1, 11, 5f. (CCL 142, 171f.), übers. v. Bürke (1983), S. 218–220.

in dieser Haltung also auch nachgeahmt werden. Dank der Analogie zum Wächteramt erhalten auch die Untergebenen Subjektstatus: Beiden, dem Bischof und den ihm Anvertrauten, ist die innere Instanz des „Richters“ gemeinsam, vor welcher beide persönlich Rechenschaft ablegen müssen. Dennoch wird deutlich herausgestellt, dass die Anvertrauten Gegenstand der Observanz des Bischofs sind. Bei beiden lässt sich so ein Fokus auf das individuelle Leben und die Beziehung zu sich selbst feststellen, wobei das individuelle Schicksal mit dem des Verkünders und *vice versa* verbunden ist.

Hiermit wurde das Wächteramt der Ezechielbücher und das Wachsamkeitsideal in Gregors I. *Regula Pastoralis* vorgestellt. Daran mag deutlich geworden sein, weshalb gerade die Figur des Wächters und das Weckmotiv im geistlichen Tagelied aus einem Kontext stammen, der sich über die Teilgenese der Wächterfigur aus dem biblischen und patristischen Kontext skizzieren lässt. Dabei darf jedoch nicht vergessen werden, dass beim geistlichen Tagelied eine durchaus vielschichtige Genese zu vermuten ist. So ist an dieser Stelle noch ein Blick auf die Wächterfigur im Tagelied als Minneliedgattung zu werfen, um die Vorbemerkungen zum Wächter damit abzuschließen.

c Der Wächter im weltlichen Tagelied

Innerhalb der volkssprachlichen Dichtung ist die Wächterfigur zu den typischen Gattungsmerkmalen des Tagelieds zu zählen, welches eine Subgattung der Minnelyrik darstellt.⁴⁵⁴ Um 1200 taucht die Wächterfigur als Stimme in den Tageliedern auf und kommt dann besonders häufig im 13. Jahrhundert vor.⁴⁵⁵ Ihre entscheidende Rolle wird bei Wolfram von Eschenbach ausgeprägt und erfährt ab da Variationen.⁴⁵⁶ Im Blick auf das weltliche Tagelied zeigt sich, dass sich das Ausmaß der „poetologischen Valenz“⁴⁵⁷ der Wächterfigur in der mittelhochdeutschen Dichtung gerade in der Beziehung zu anderen Sprecherrollen zeigt.⁴⁵⁸ Im Dialog mit anderen Figuren entfaltet er seine Rolle für den Konflikt, der die Tagelieder normalerweise bestimmt. Das Liebespaar wird oft von einem Wächter auf das Anbrechen des Tages und damit auf das nun notwendige Abschiednehmen hingewiesen.⁴⁵⁹ Sie erfüllt nicht nur die Rolle eines „reine[n] Morgenzeichen[s]“⁴⁶⁰. Vielmehr nimmt sie *erstens* eine katalysatorische Rolle ein, welche den Konflikt

454 Vgl. u. a. Kiening, *Poetik*, S. 159.

455 Vgl. Müller, *Ovid*, S. 466.

456 Vgl. Kellner, *Spiel*, S. 344.

457 Mohr, *Tagelied*, S. 538.

458 Vgl. grundlegend hierzu Kellner, *Spiel*, S. 338–355.

459 Vgl. zum Unterschied von Figur und Stimme ebd., S. 350, 354f.

460 Ackerschott, *Tagelieder*, S. 74.

einleitet, der im Tageliedsujet in der Trennung des Liebespaares bei Tagesanbruch besteht.⁴⁶¹ Dieser Konflikt wird durch die Ankündigung des anbrechenden Morgens ausgelöst und veräußert.⁴⁶² *Zweitens* wird die Grenze von Nacht auf Tag in der Wächterfigur durch eine dialogfähige Signalstimme diskutierbar. Der strukturelle Aufbau des Lieds wird somit um eine Reflexionsebene erweitert. Im Dialog lässt sich der Konflikt zwischen dem Verlangen des Liebespaares (oder der Frau oder des Mannes), die Nacht zu verlängern, und ihre Ohnmacht, dem nachzukommen, steigern, indem die Wächterstimme die Unausweichlichkeit des Sonnenaufgangs verbal bestärken, verteidigen oder mitbeklagen kann. Damit trägt die Wächterfigur *drittens* dazu bei, den episierenden Duktus, den die Erzählerstimme in die Tagelieder einfließen lässt, zugunsten der Vergegenwärtigung der Trennungssituation aufzubrechen:

Der Wächter dagegen [im Gegensatz zum Sänger, der als Erzählinstanz fungiert, A.C.F.] ist unmittelbar in das Geschehen involviert, er ist dabei. Sein Sang erreicht den Ort der Liebe, wie unbestimmt auch immer jener bleibt, er spricht mit der Dame in Gegenwart ihres Geliebten, er ist eine Figur der Szene.⁴⁶³

Gerade diese zusätzliche Dimension wird im Folgenden zentral sein, um auch die weckende Stimme im *Hohenfurter Liederbuch* als Wächterstimme auszuweisen.⁴⁶⁴

d Wachsamkeit im geistlichen Lied

Bei der nun folgenden Interpretation der Lieder im *Hohenfurter Liederbuch* wird daher nach der Funktion der Weckstimme gefragt und untersucht, wie sich die Weckstimme zu dieser Funktion verhält: Geht sie in dieser Funktion auf, das heißt ist sie ‚reines Morgenzeichen‘, ertönt sie, um zu wecken und um dann wieder zu verstummen? Welche Funktionen erfüllt sie darüber hinaus? Entscheidend hierfür werden die Bilder und Bedeutungen der Stimme und des sie umgebenden Bildfeldes als Wächterstimme sein, die aus den unterschiedlichen oben angeführten Traditionslinien übertragen werden und entstehen.

Hinzugekommen sind die in dieser Teileinleitung geschilderten Traditionen: Vom biblischen Verständnis her kommend ist die Wachsamkeit als Auftrag an den Menschen bereits Gegenstand der Schöpfungsgeschichte, in welcher der Mensch

⁴⁶¹ Vgl. Kiening, Poetik, S. 170.

⁴⁶² Vgl. Müller, Ovid, S. 458. Dieser verankert die Wurzeln des Tagelieds in der altprovenzalischen Alba, wo bereits die Wächterfigur vorkommt.

⁴⁶³ Kellner, *Spiel*, S. 350.

⁴⁶⁴ Zu der Interferenz erotisches und geistliches Lied vgl. zusammenfassend Kellner/Rudolph, Semantik, S. 401–404.

zum Bestellen und Hüten im Garten Eden bestimmt wird.⁴⁶⁵ Wie gezeigt wurde, geht es dabei nicht allein darum, die Grundfaktoren des Überlebens zu sichern. Mit dem Überblick aus dem Alten Testament und der Frühen Kirche wurde vielmehr deutlich, dass es um die Verantwortung des Einzelnen für mehr geht. So soll im Hinblick auf fünf Lieder des zweiten Teils des *Hohenfurter Liederbuchs* auch gefragt werden, ob in diesem religiösen Kontext eine geistlich gewendete, in den moralischen Bereich übertragene Wachsamkeit analog zu der des militärischen Wächters und des aufmerksamen Feldbestellers funktioniert. Handelt es sich bei ‚Wachsamkeit‘ um den gemeinsamen Nenner, den diese Verhaltensweisen miteinander teilen? Wie wirkt sich das auf die verwendeten Bildbereiche aus: Welche Rolle spielt der Wächter, welche Rolle spielt die Wachsamkeit in den verschiedenen Beispielen als Metapher?

Wie am Beispiel Ezechiels und der *Regula Pastoralis* gezeigt wurde, kann die Rolle des Wächters verschiedene Dimensionen ins Spiel bringen. Brownlee schreibt zu Ezechiel und dessen Wächteramt: „[T]he role of the watchman is not just military, but moral.“⁴⁶⁶ Eichrodt bezeichnet die Verwendung des Wächters als „das Gleichnis vom Wächter“⁴⁶⁷. Wenn Gregor I. über Ezechiel predigt und sich die Eigenschaften des Wächters vornimmt, die er bei Ezechiel sieht, um mit ihnen die Ausübung des Bischofsamts darzulegen: Beziehen sich sowohl das Ezechielbuch als auch Gregors I. Ezechielpredigt auf denselben Wächter, der qua Amtes diese Dimensionen bereithält?

Davon ausgehend stellt sich also die Frage, ob die moralische Dimension des Wächteramts in den in der Folge untersuchten Liedern als Bestandteil der Metapher hinzukommt oder ob sie konstitutiv für das Wächteramt ist? Während die Wächterfigur im weltlichen Tagelied wohl noch sehr viele Eigenschaften mit dem militärischen Wachposten gemeinsam hat und als Figur in das Tagelied besondere davon ableitbare poetologische Dimensionen hineinträgt, präsentiert sich die Lage im geistlichen Tagelied und spezifischer im *Hohenfurter Liederbuch* weniger eindeutig kategorisierbar. Wie bereits angedeutet, zwingen die Formulierungen und die unterschiedlichen Liedformen dazu, von einer festen Wächterfigur abzusehen und stattdessen von einer Wächterstimme oder einer Weckstimme auszugehen. Während der *sünder* über den Zyklus hinweg in seiner fürglichen Konstanz

⁴⁶⁵ Vgl. Levin, *Vigilate*, S. 11.

⁴⁶⁶ Brownlee, *Parable*, S. 399.

⁴⁶⁷ Eichrodt, *Wächteramt*, S. 33, er verweist in seinen anschließenden Überlegungen eher auf einen metaphorischen Gebrauch, bei der „die prophetische Deutung [...] über das Bild hinaus[greift]“. Die Diskrepanzen würden sich erstens daran zeigen, dass der Wächter nicht von den Bürgern, sondern von Gott selbst eingesetzt werde und dass zweitens der Wächter nicht vor dem Angriff eines Feindes, sondern vor dem Handeln Gottes warnen solle (vgl. ebd., S. 33 f.).

nachvollziehbar bleibt, sind es bei der Wächterstimme eine Sammlung an Eigenschaften, welche wiederum in den Liedern von verschiedenen Instanzen übernommen werden und daher erst vom Rezipierenden in der Rezeption als eigene Transferleistung einer Wächterfigur zugeordnet werden.

Die in dieser Studie angestellten Überlegungen zur Wächterstimme sollen daher zeigen, wie die Verwendung der Eigenschaften, welche auf eine Wächterstimme schließen lassen, dazu dient, die Wachsamkeit in ihrem Ideal als dauerhafter Zustand vorzuführen. Dabei bedarf aber die Wachsamkeit in ihrer hier spezifischen Ausformung einer inhaltlichen Entfaltung, welche jedes Lied auf spezifische Weise, wohl am umfangreichsten aber das Krautgartenlied liefert.⁴⁶⁸ Denn Dauerhaftigkeit ist weder ein leicht vorstellbares,⁴⁶⁹ noch ein erschöpfendes Charakteristikum der Wachsamkeit, um die es im *Hohenfurter Liederbuch* geht.

Die für die folgenden Interpretationen zu überprüfende These lautet: Die Wachsamkeit stellt sich als Grundcharakteristik des Zyklus dar. Sie ist die Haltung, die den Rezipierenden vorgeführt wird, indem sie durch die von der Wächterstimme markierte Grenze zwischen zwei Alternativen provoziert und generiert wird: die Grenze zwischen einer Lebensführung, welche sich auf zeitnahe Annehmlichkeiten vor dem Tod konzentriert, und einer Lebensführung, welche sich auf ein gutes Leben nach dem Tod fokussiert, im Diesseits jedoch durch Unannehmlichkeit geprägt ist. Als solche eröffnet sie einen Entscheidungsraum für den *sünder*, der sich um Bekehrung bemüht. Der *sünder* als potentielle Identifikationsfolie stellt Rezipierende vor dieselbe Entscheidung. Die Wachsamkeit ist insofern auch in ihrer spezifischen Form übergreifendes Charakteristikum des zweiten Teils, da sich im Laufe der Interpretationen zeigen wird, dass die hier als für sich stehend eingeführten Instanzen, *sünder* und Wächterstimme, im Zyklus nicht durchgängig vollständig voneinander zu trennen sind.

In fünf Interpretationen werden nun ausgewählte Lieder unter Berücksichtigung ihrer Kotexte genauer untersucht. Zur Darlegung der Thesen werden die Lieder 40, 43, 52, 65b und 74 des *Hohenfurter Liederbuchs* analysiert. Lied 40 wurde gewählt, da es das erste des Zyklus ist, anhand dessen die Wächterstimme und das mit ihr verbundene Wächteramt vorgestellt wird. Lied 43 wird deswegen untersucht, weil sich hier bereits zeigt, inwieweit die Wächterstimme im Inneren des *sünders* verankerbar ist. Lied 52 dient zur Veranschaulichung des Entscheidungsspielraums: Hier wird gezeigt, dass sich der Bekehrungsprozess zwischen Willen und Sehnsucht des *sünders* und der Initiative Gottes abspielt. Lied 65b stellt ein

⁴⁶⁸ Siehe unten Abschnitt 2.6.

⁴⁶⁹ Ersichtlich wird das beispielsweise in Gregors I. *Regula*, wo er die Störungen der Wachsamkeit im IV. Teil einkalkuliert und auch sein eigenes Leben als Beispiel bringt, dass sie nicht dauerhaft zu halten ist.

Loblied der Inkarnation dar und bietet als geistliches Tagelied die Möglichkeit, die Auswirkungen der verschiedenen Traditionslinien zu betrachten. Abschließend wird mit Lied 74 das Krautgartengedicht vorgestellt, welches die Wachsamkeit sowohl als Ergebnis als auch als Förderin anderer Tugenden in einer längeren Gartenallegorie entwickelt.

2.2 Wächteramt und Wächterruf (Lied 40 „Wach auf dw sündler schwacher man“)

In diesem ersten Interpretationskapitel wird die Wächterstimme eingeführt: Am besten lässt sie sich anhand der Analyse des ersten Lieds des Zyklus, Lied 40,⁴⁷⁰ präsentieren. In der Folge soll gezeigt werden, dass der Wächterruf, der das Lied 40 im *Hohenfurter Liederbuch* prägt, nicht nur weckt, sondern auch in eine soziale Verbundenheit ruft, die er gleichzeitig durch den Ruf konstituiert. Wenn nun in der folgenden Interpretation des Lieds 40 die Wächterfigur beschrieben, analysiert und interpretiert wird, dient das auch dem Zweck, das Verständnis von Gemeinschaft im Zyklus offenzulegen.

Im gesamten *Hohenfurter Liederbuch* ist weder in den Rubriken noch in den Liedern die Rede von einem Wächter. Wie der Beginn des ersten Lieds (40) im Zyklus und die rote Überschrift jedoch deutlich machen, ertönt hier eine Stimme, die zum Aufwachen ruft. In der Rubrik heißt es über den *sündler*: *von erst, wie er oft ward innbenig ermant, aufczwsten von dem schlaff* (fol. 65^r). Als Adressat des im Lied getätigten Weckrufs wird der (*grosse*) *sündler* genannt.⁴⁷¹ Die Figur, die den Weckruf tätigt, bleibt eine Stimme. Im Zyklus ertönt sie in vielen Liedern immer wieder als aufweckende Stimme. Wer den Weckruf tätigt, wird in den auf Lied 40 folgenden rubrizierten Überschriften oder im jeweiligen Lied mit bestimmten Rollen beschrieben. Während die weckende Sprecher-Rolle kontinuierlich aufweckt und warnt, variiert die Zuteilung dieser Rolle auf unterschiedliche Instanzen. Im Verlauf des Zyklus verändert sich somit, wer aufweckt. Konstant bleibt dabei, dass aufgeweckt wird. So wird auch zu beobachten sein, wie sich der *sündler* im weiteren Verlauf an ein Kollektiv wendet und dabei Funktion und Sprechakte der Wächterfigur übernimmt.

Das Kapitel folgt in der Analyse dem Aufbau des Lieds. Zuerst werden die formalen Eigenschaften vorgestellt, auf welche eine kurze Zusammenfassung folgt. Kern

⁴⁷⁰ Fol. 65^r–67^v; Bäumker, S. 38 f.

⁴⁷¹ Vgl. Vorkommen von *sündler* in Lied 40: Strophen 1, v. 1; 2, v. 1; 10, v. 1; 12, v. 1; 15, v. 1; 28, v. 1.

des Kapitels bildet die dreischrittige Analyse, deren Ergebnisse in einer abschließenden Diskussion aufgegriffen und in einem Fazit zusammengefasst werden.

Text – Lied 40 „Wach auf dw sündler schwacher man“

Hohenfurter Liederbuch, Vyšší Brod, Stiftsbibl., Ms. 8b, fol. 65^r–67^v.⁴⁷²

- | | |
|--|---|
| 1 Wach auf, dw sündler, schwacher man!
dw hast dich ser verschlaffen,
Dein sel muß zw der hell ab gan:
ste auf vnd lauff, verleg ir die strassen! | Wach auf, du Sünder, armseliger Mensch! Du hast dich übermäßig verschlafen, deine Seele muss in die Hölle hinab gehen: Steh auf und renn, versperr ihr den Weg! |
| 2 Wach auf, dw sündler, nym dein war!
das gut hast dw verschlaffen,
Ste auf vnd eyl jm hinden nach,
ob es dir noch möcht widerfaren! | Wach auf, du Sünder, nimm dich selbst wahr! Das Gut hast du verschlafen, steh auf und renn hinter ihm her, vielleicht kann es dir noch zuteilwerden! |
| 3 Wach auf! die nacht schleicht her auf dich,
den tag hastu verschlaffen,
Dein veint die streyten wider dich:
ste auf vnd leg an dich die waffen! | Wach auf! Die Nacht schleicht sich zu dir! Den Tag hast du verschlafen, deine Feinde, die kämpfen gegen dich: Steh auf und bewaffne Dich! |
| 4 Wach auf zw got! dw kumbst in not,
das süess wirt dir noch sawrre.
Was ligstu hie in disem kot?
ste auf, geleich dich nicht den säwen! | Wach auf zu Gott hin! Du geräts in Not, das Süße wird dir noch sauer. Was liegst du hier in diesem Kot? Steh auf, mach dich nicht den Schweinen gleich. |
| 5 Ste auf, gelaub vnd nicht verczag!
das gut mag dir noch werden
Von dem, der alle ding vermag:
ste auf vnd lauff, ercaig dich dem herren! | Steh auf, glaube und verzage nicht! Du kannst das Gut noch erlangen von dem, der aller Dinge fähig ist: Steh auf und eile, zeige dich dem Herrn! |
| 6 Der herr ist mild vnd gütig gar,
er weist dich auf die strassen.
Lasß varen allew andre hab!
er wirt dich warlich nicht verlassen. | Der Herr ist barmherzig und sehr gütig, er zeigt dir den Weg. Lass ab von jedem weiteren Besitz! Er wird dich wirklich nicht verlassen. |
| 7 Dar vm ker wider, nicht verczag!
er ist das ewig leben.
Lasß varen alle andre hab,
er wil sich dir noch wider geben. | Darum kehr um, verzage nicht! Er ist das ewige Leben. Lass ab von jedem weiteren Besitz, er will sich dir noch immer ein weiteres Mal schenken. |

⁴⁷² Text ist übernommen aus Bäumker, S. 38f., in Rechtschreibung, Groß- und Kleinschreibung und Zeichensetzung; Kürzungen und in der Handschrift nachträgliche Hinzufügungen sind kursiviert; Übers. A.CF.

- | | |
|--|--|
| <p>8 Dar vm so kum, versaſwm dich nicht,
val nyder für den herren!
Wan er so gar parmherczig ist,
das er sich nicht mag von dir keren.</p> | <p>Darum also komm, trödle nicht, fall nieder vor dem Herrn! Da er so überaus barmherzig ist, dass er sich nicht von dir abwenden kann.</p> |
| <p>9 Dar vm so schrey, mit nichte feyr,
daß in die himel klinge!
alls himlich her das stet dir pey,
Maria, dy rain küniginne.</p> | <p>Darum also schrei, feire bloß nicht,⁴⁷³ dass es bis in die Himmel schalle! Das himmlische Heer steht dir bei, und Maria, die reine Königin.</p> |
| <p>10 O sündler, last dir grausen nicht!
dw must hie sein verwegen.
zw got hab starcke zwuersich
wildw pesiczen ewigs leben!</p> | <p>Oh Sünder, lass es dich nicht grausen! Du muusst hier fest entschlossen sein. Habe großes Vertrauen in Gott, wenn du das ewige Leben haben willst!</p> |
| <p>11 Hab rew vnd laid, peichtt vnd würck puess!
got will dich jm versehen,
als ainen frewnt haben in huet,
den er gar lang nicht hat gesehen.</p> | <p>Empfinde Reue und Leid, beichte und übe Buße! Gott will dich bei sich bewahren,⁴⁷⁴ als einen Vertrauten unter seiner Obhut haben, den er sehr lange nicht gesehen hat.</p> |
| <p>12 Des frey dich, armer sündler hie,
ker wider zw dem herren!
wan er dich hat noch also lieb,
das er dir hat so lang vbersehen.</p> | <p>Darüber freu dich, armer Sünder hier, kehr um zum Herrn! Da er dich noch derart lieb hat, nachdem er dir gegenüber so lange nachsichtig war.</p> |
| <p>13 Dar vm ker wider, thue das schier,
vnd wart nicht auf das ende!
das vrtail fürst alzeyt mit dier,
das dir wirt sein dan also strenge.</p> | <p>Deshalb kehr um, mache das schnell und warte nicht bis zum Ende! Das Urteil trägst du jederzeit mit dir herum, das dann so hart für dich ausfallen wird.</p> |
| <p>14 Gedenck dar an vnd laß da von,
gedenck dein armes leben!
dein sel muß zw der hell ab gan,
wildw dich hye des nicht verbeugen.</p> | <p>Denke daran und lass davon ab, denk an dein armes Leben! Deine Seele muss in die Hölle hinab gehen, wenn du hier nicht darauf verzichten willst.</p> |
| <p>15 Doch sündler, so verczweifel nicht!
magst dw der sünd nicht lassen,
schrey auf zw got, des nicht vergys!
er wirt dich warlich nicht verlassen.</p> | <p>Aber Sünder, verzweifle nicht! Bist du nicht fähig, von der Sünde abzulassen, schrei zu Gott, vergiss das nicht! Er wird dich wirklich nicht verlassen.</p> |
| <p>16 Ja pistu aber also frey
des höchsten gutz vergessen,</p> | <p>Ja, bist du trotzdem derart unbekümmert, und denkst nicht an das höchste Gut, dann erkenne</p> |

⁴⁷³ Vgl. Bäumker, S. 93: *feire nicht!*

⁴⁷⁴ *bewahren* ist der Übersetzungsvorschlag Bäumkers, S. 93.

- | | |
|---|---|
| <p>so merck dw warlichen dapey,
das dich verdampnûß hat pesessen.</p> | <p>wahrhaftig dabei, dass dich die Verdammnis in Besitz genommen hat.</p> |
| <p>17 Des thue erschricken da dein hercz,
ste auf, schlach in dich selber,
vnd last dir das nit sein ain scherzc,
thue dich gen got dem herren melden!</p> | <p>Darüber erschrecke sofort dein Herz, steh auf, gehe in dich, und nimm es nicht zu leicht, zeige dich vor Gott, dem Herrn!</p> |
| <p>18 Ste auf vnd eyl, ker dich czw got,
gedenck der seinen güte,
der dich nye lies in kainer not!
ste auf vnd danck jm seiner gütte!</p> | <p>Steh auf und eile, kehre dich Gott zu, bedenke die Güte desjenigen, der dich nie im Stich ließ! Steh auf und danke ihm seine Güte!</p> |
| <p>19 Den tod des sünders nicht pegert,
nur das er sich pekere
vnd widerumb sein diener werd,
jn gutem willen zw jm kere.</p> | <p>Nicht den Tod des Sünders begehrt [er], sondern, dass dieser sich bekehre und von neuem sein Diener werde, sich ihm in guter Absicht zuwende.</p> |
| <p>20 Dar vm so kum, gefangner man!
er löst dich aus den panden⁴⁷⁵;
siecht er dich diemütigen stan,
er schait dich warlich nicht von dannen.</p> | <p>Darum also komm, gefangener Mann! Er befreit dich aus den Fesseln; Wenn er dich demütig dastehen sieht, wird er dich wahrhaftig nicht wegschicken.</p> |
| <p>21 Nym an dich sölchen vesten mut,
schut auß den alten menschen,
vernew dich, als der fenix thuet,
so wirt dich got warlich erkennen.</p> | <p>Bilde dir eine beständige Gesinnung aus, schüttele den alten Menschen aus, erneuere dich wie der Phönix, so wird dich Gott wahrlich erkennen.</p> |
| <p>22 Chum, kum, kum vnd versawm dich nicht!
das tor ist dir noch offen,
süch dir kaynn auszug falscher list,
das dir das nicht werd gar verschlossen!</p> | <p>Komm, komm, komm und trödle nicht! Das Tor steht dir noch offen, suche dir keinen Ausweg mit einer falschen List, nicht, dass es dir endgültig verschlossen werde!</p> |
| <p>23 Rüff an die liebsten muter sein,
dy wirt dich nicht verlassen,
vnd all sein heiling auch dapey!
damit wirstu die sünd hie lassen.</p> | <p>Ruf seine liebste Mutter an, sie wird dich nicht verlassen; und zusätzlich auch all seine Heiligen! Dadurch wirst du die Sünde hier zurücklassen!</p> |
| <p>24 Ob das hinfür verczogen würd,
dar vm solt nicht verczagen.
als oft ste auf, schrey für vnd für!
Got wais die stund mit seinen genaden.</p> | <p>Falls das noch weiter hinausgezögert wird, sollst du deswegen nicht den Mut verlieren. Stehe jedesmal auf, schrei weiter und weiter! Gott kennt die Stunde mit seiner Gnade.</p> |

475 Korrektur für Tilgung, auf Zeilenfüßsel geschrieben.

- | | |
|--|--|
| <p>25 Pistu erstanden von dem tod,
der herr dich hat erhoret,
pys dan[ck]par, lob vnd er jm sag,
dye weil dw lebest hie auf erden!</p> | <p>Bist du von dem Tod erstanden, hat dich der Herr
erhört, sei dankbar, lobe und preise ihn, während du
hier auf Erden lebstest!</p> |
| <p>26 Siech nicht mer vm, wer nach dir kum,
pys stät an guttem leben,
pys an dein end peleyb dw frum!
ewigew freyd wirt dir gegeben.</p> | <p>Schau dich nicht um, wer nach dir kommt, sei be-
ständig darin, ein gutes Leben zu führen, bis an dein
Ende bleibe du fromm! Ewige Freude wird dir ge-
geben.</p> |
| <p>27 Des hilff vns got, du ewigs gut,
thue vns zw dir auf czihen!
dw pist allain, der uns pehüet;
hilff vns, das wir die sünd hie fliehen!</p> | <p>Dazu verhilf uns Gott, du ewiges Gut, ziehe uns zu dir
hinauf! Du allein bist es, der uns behütet; Hilf uns,
hier der Sünde zu entfliehen!</p> |
| <p>28 Siech an den armen sündler hie,
der jm nicht mag gehelffen!
erlöß jn aus den panden schier,
chum, herr, vnd hilf jm, ee er sterbe!</p> | <p>Schau auf den armseligen Sünder hier, der sich nicht
zu helfen vermag! Befreie ihn schnell von den Fes-
seln, komm, Herr, und hilf ihm, ehe er stirbt!</p> |
| <p>29 Dein leiden an jm nicht verlewß
vnd dein gar pitters sterben,
dein parmherczigkait jm auf schleuß
vnd jn nicht lass dort, herr, verderben!</p> | <p>Lass dein Leiden nicht an ihm verloren sein und
deinen so überaus bitteren Tod, öffne ihm deine
Barmherzigkeit und lass ihn, Herr, nicht dort zu-
grunde gehen!</p> |

Interpretation

Das Lied besteht aus 29 vierversigen Strophen, die dem Kreuzreimschema streng folgen. Die ersten, dritten und vierten Verse einer Strophe sind jeweils vierhebig, während der zweite Vers immer dreihebig ist. Die Kadenzen alternieren, angefangen mit männlichen Kadenzen. Die rubrizierte Überschrift befindet sich auf dem oberen Drittel von fol. 65^r. Daran schließt sich die Notation der Melodie in drei vierzeiligen Systemen an, unter denen die Verse der ersten Strophe eingetragen sind. Die Verszeilen auf den folgenden Seiten sind durchweg abgesetzt. Der erste Buchstabe einer Strophe ist immer rubriziert gestrichelt, ebenso bis einschließlich zur 8. Strophe im oberen Viertel von fol. 66^r auch der erste Buchstabe des dritten Verses.

Inhaltlich lässt sich das Lied in drei Abschnitte aufteilen. Die Strophen 1 bis 5 bilden den Weckruf und drücken somit unmittelbar die Aufforderung der Weckstimme aus. Es folgt der Abschnitt von Strophe 6 bis 26, welcher sich grob durch die Handlungsanweisungen charakterisieren lässt, zu denen die Weckstimme im Zuge des Aufstehens oder im Anschluss daran aufruft. Den Abschluss bilden die Strophen 27 bis 29, in welchen sich die Weckstimme in Fürsprache für den *sünder* an

Gott wendet. Im gesamten Lied gibt es nur eine Sprecherrolle, die des Wächters. Für die Untersuchung dieses Lieds steht nun diese weckende Stimme und die Grenze, die sie markiert, im Fokus: Inwieweit ist sie Teil des *grossen sünders*, was hat sie ihm andererseits voraus? In welchem Beziehungsgeflecht verortet sie den *sünder*? Worauf lenkt sie seine Aufmerksamkeit und wohin richtet sie ihn aus?

Erster Abschnitt

Der Vorgang des Aufweckens bestimmt das Lied. Deutlich wird das am Weckruf, der in den ersten vier Strophen als *Wach auf* (1–4, v. 1) stark präsent ist. Dem Aufwecken folgt die Aufforderung zum Aufstehen, welche insgesamt zehnmal als *ste auf* Bestandteil eines Verses bildet.⁴⁷⁶ Das Verb wird ausschließlich im Imperativ verwendet. Das anfängliche *Wach auf* wird erst mit dem *ste auf* gekoppelt (1–4) und in der 5. Strophe durch das *Ste auf* ersetzt. Die Aufforderung, aufzuwachen, wird um die Aufforderung, aufzustehen, erweitert. Somit erhält sie verstärkt sowohl eine direktionale als auch eine körperliche Bedeutung. Beide Aufrufe sind als Sprechen auf bildlicher Ebene zu verstehen. Auf dieser Ebene bleiben auch die weiteren Handlungsanweisungen, mit denen der Aufruf, aufzustehen, jeweils verbunden wird. Diese Anweisungen auf Bildebene zielen insbesondere darauf ab, den *sünder* umzuorientieren und, ein weiteres metaphorisches Feld bedienend, von dem Weg abzubringen, auf dem er sich befindet:

Wach auf, dw sünders, schwacher man!
dw hast dich ser verschlaffen,
Dein sel muß zw der hell ab gan:
ste auf vnd lauff, verleg ir die strassen! (Lied 40, Str. 1)

Der eingeschlagene Weg führe zur Hölle, wirft das Sprecher-Ich dem *sünder* vor, was insbesondere seine *sel* betreffe (1, v. 3). Gleich zu Beginn des Lieds und des Zyklus kommen so mehrere Bilder zusammen: einerseits das Wecken und das Aufstehen, welche hier einen Zustand des Bewusstseins, beziehungsweise einen Zustand der Bewusstlosigkeit und den Umgang damit veranschaulichen. Andererseits ist ihnen die Metapher des Wegs zur Seite gestellt.⁴⁷⁷ Aus der Verwendung und Kombination dieser Metaphern lässt sich aus der 1. Strophe Folgendes über den *sünder* ableiten. Erstens kann seine Lebensführung mehr oder weniger bewusst sein. Zweitens wird der *sünder* unabhängig von seinem Bewusstseinsstatus als unterwegs begriffen. Die Wegmetapher speist sich somit aus dem „Selbstver-

⁴⁷⁶ Vgl. Strophen 1, v. 4; 2, v. 3; 3, v. 4; 4, v. 4; 5, vv. 1, 4; 17, v. 2; 18, vv. 1, 4; 24, v. 3.

⁴⁷⁷ Zur Wegmetapher siehe Ohly, *Metaphern*, S. 126–129 und Friedrich, *Lebensweg*.

ständnis, das den Menschen u. a. als peregrinus mit festem jenseitigen Ziel sieht⁴⁷⁸. Der Weg ist als Raumelement insbesondere ein „Bedeutungsträger“⁴⁷⁹, welcher sich im *Hohenfurter Liederbuch* zu den anderen Metaphern hinzugesellt und den bildlichen Überbau des Lieds 40 sowie des gesamten Zyklus prägt. Der Weg evoziert die „Vorstellung von einer Bewegung auf ein determiniertes oder nur erreichbares, ersehntes oder gefürchtetes Ziel zu“⁴⁸⁰. In seiner umfangreichen Studie über die Bildlichkeit des Wegs im Mittelalter betont Wolfgang Harms, dass es „durch spezielle Eigenschaften ausgezeichnete einzelne Sonderformen des Weges“⁴⁸¹ im Gegensatz zur generellen Bedeutung dieser Metapher sind, die „eigentlich Mittelalterliches, nämlich die Wirkung der Dinglichkeit auf die Darstellung dieser Situation“⁴⁸², erlauben. Dabei konstatiert er, dass die Konzentration auf den Einzelfall nicht eine „Entfernung von dem allgemeinen humanen Problem, das in der bivium-Situation des homo viator gespiegelt wird“⁴⁸³, bedeute, sondern das Gegenteil. Denn „gerade in dem dinglichen Detail ist im Mittelalter – und nicht nur in dessen engen Grenzen – verlässlich abzulesen, inwiefern sich die Substanz dieser Wahlsituation je nach ihrem historischen Ort, der nicht unbedingt mit einem geistesgeschichtlichen Ort identifizierbar ist, wandelt“⁴⁸⁴. Dabei werden nicht nur „starre Traditionsbindungen“⁴⁸⁵, sondern auch deren in dem spezifischen Fall geschehene Wandlungen deutlich.⁴⁸⁶ Während Harms insbesondere die Weggabe- und ihre Auswirkung auf denjenigen, der zu wählen hat, untersucht, heißt es hier „verleg ir die strassen“ (1, v. 4). Hier wird daher weniger zu einer Entscheidung aufgefordert, als dazu, der *sel* den Weg zu versperren, um sie umzuleiten.⁴⁸⁷

Der Weckruf markiert die Grenze zwischen Schlafen und Wachen und charakterisiert hier gleichzeitig beide Bereiche. Das Schlafen bezeichnet dabei bildlich eine fehlende Aufmerksamkeitsqualität. Es steht für ein Selbstverhältnis, das sich durch ein mangelndes Bewusstsein auszeichnet. Genauer gesagt fehlt die Auf-

478 Harms, *Homo viator*, S. 14.

479 Ebd., S. 20.

480 Ebd., S. 22.

481 Ebd., S. 23.

482 Ebd.

483 Ebd.

484 Ebd., S. 23f.

485 Ebd., S. 23.

486 Vgl. ebd., S. 24.

487 Vgl. zur Bedeutung von *verleg* die Figur des Persers Mâzêus im Alexanderroman des Rudolfs von Ems, welcher für die Aufsicht über die Straßen und Wege zuständig ist und den Weg tatsächlich versperrt, als Alexander kommt: „Mâzêus der der wege phlac / und die strâzen ê verlac, / was komen vîentliche / mit helden muotes riche / und dranc ûf Alexandern hin.“ (vv. 12643–12647).

merksamkeit des *sünders* gegenüber seiner *sel*. Dass dieser Mangel an Aufmerksamkeit zugleich mit einem Mangel an Selbstbeherrschung einhergeht, wird anhand zweier weiterer Metaphern veranschaulicht. Diese stecken in der Warnung, dass der Angesprochene den Feinden (Str. 3) und einem Leben, das mit dem Leben eines Tiers im Stall verglichen wird, ausgeliefert sei (Str. 4).

Bereits in der Rubrik zu diesem Lied wird die Metapher des Schlafens aufgerufen und eine Auslegung angeboten: *aufczwusten von dem schlaff das ist von den sünden wye her nach stet* (fol. 65^v). Dem Schlafen, das einem Leben in Sünde gleichgesetzt wird, wird das Wachsein als das Wahrnehmen seiner selbst entgegengesetzt, wie es in der 2. Strophe heißt:

Wach auf, dw sündler, nym dein war!
das gut hast dw verschlaffen,
Ste auf vnd eyl jm hinden nach,
ob es dir noch möcht widerfaren! (Lied 40, Str. 2)

Der Aufmerksamkeitsmangel gegenüber sich selbst wird dem *sünder* demnach in der 2. Strophe nochmal durch die positive Aufforderung attestiert, dass er sich und alles, was zu ihm gehört, wahrnehmen solle (2, v. 1). Sich selbst *war nemen* bezeichnet dabei die Aufforderung zu einem Selbstverhältnis: Der Aufruf lenkt erstens die Aufmerksamkeit des *sünders* erstmalig oder erst wieder auf sich selbst. Zweitens ruft die Weckstimme so den *sünder* in ein Verantwortungsverhältnis sich selbst gegenüber. Drittens jedoch geht es nicht nur um Selbstachtung, sondern auch um eine Art Selbstbeobachtung, die einer Selbstbewachung gleichkommt. *War nemen* kann nämlich zudem bedeuten, sich seiner selbst anzunehmen, aktiv die eigenen Sinne und weitere potenziell zur Sünde verführende Neigungen zu beherrschen.⁴⁸⁸ So lässt sich bereits in der 2. Strophe feststellen, dass die Weckstimme den eigenen Sprechakt im Angesprochenen reproduzieren möchte: Der Weckruf zielt an dieser Stelle darauf ab, einen Wächterposten im *sünder* zu aktivieren.

⁴⁸⁸ Eine Unterstützung für diese Bedeutungsdimension findet sich in einer Predigt aus dem 14. Jahrhundert, einer Predigt zum 13. Sonntag nach Pfingsten, in welcher der Aussatz, von dem zehn Männer im Tagesevangelium geheilt werden, in Sünden umgedeutet wird. Hier handelt es sich um die *inwendig* Trägheit, welche die im Folgenden beschriebene Selbstwahrnehmung verhindert: „das der mensch sinf selbf war nem das er siner sinnen huet oder sich selber nider truk in zorn in nid in hasf in hochfart in gitkeit in ungeordnoter zitlicher liebi Dis warnemen des menschen sin selbf in im selber .e. das diu untugent harus brech das denn der mensch sich selber stilti Das weri dem menschen besser denn innendes zehen münden gebet und er aber sin untugent niut trukti oder toti es ist ein gar grosz ding so man ein vigilia kniuwent an einr stat bettot noch vil gröszter ist das. das der mensch in dem kor oder an andren stette sinen schlaf brichet und sin natur aso überwindet.“ (Wackernagel, *Predigten*, S. 201–208, z. 191–200).

Mit dieser Aufforderung zum Selbstverhältnis wird an dieser Stelle, gleich zu Beginn des Zyklus, ein reflexives Verhältnis des *sünders* zu sich selbst, hier als *sünder-Du*, als Möglichkeit eingeführt. Wie später gezeigt wird, entsteht mit einem solchen Verhältnis zu sich selbst ein „Bereich, in dem das Ich ganz bei sich, ganz einheitlich“⁴⁸⁹ sein könnte. Dem Du wird somit hier die Möglichkeit eingeräumt, „Subjekt der Reflexion [...] und in dieser Reflexion einheitlich“⁴⁹⁰ zu sein. Daran lässt sich eine Perspektive für das *sünder*-Ich im Zyklus erkennen. Diese Möglichkeit des Selbstverhältnisses, das dem Selbst Ermächtigung über sich trotz einschränkender anderer Faktoren in Aussicht stellt, ist hier von der grammatischen Person gelöst und wird zu Beginn des Zyklus als Verständnis des *sünders* eingeführt.

Die Gegensätzlichkeit zwischen Schlafen und Wachsein wird insbesondere anhand der 5. Strophe ersichtlich:

Ste auf, gelaub vnd nicht verczag!
das gut mag dir noch werden
Von dem, der alle ding vermag:
ste auf vnd lauff, ercaizg dich dem herren! (Lied 40, Str. 5)

Während es in der 2. Strophe noch heißt: „das gut hast dw verschlaffen“ (2, v. 2), wird dieses *gut* in der 5. Strophe wieder in Aussicht gestellt: „das gut mag dir noch werden“ (5, v. 2). Das Wachsein beschreibt somit den Zustand, den der *sünder* erreichen soll und in welchem ein verloren gegangenes *gut* als wiedererlangbar dargestellt wird.

Die Anweisungen, die mit der Aufstehforderung verbundenen werden, verweisen den *sünder* somit einerseits auf sich selbst zurück: Er soll sich seiner selbst gewahr werden. Auch wird er dazu aufgefordert, seine gegenwärtige Situation als seiner unwürdig anzuerkennen: „Was ligstu hie in disem kot? / ste auf, geleich dich nicht den säwen!“ (4, vv. 3f.) lautet die Aufforderung in der 4. Strophe. Andererseits wird an diesen Rückverweis die Aufforderung zu einer Neuausrichtung gekoppelt. Der *sünder* soll sich neu auf Gott hin positionieren: „[D]as gut hast dw verschlafen, / Ste auf vnd eyl jm hinden nach“ (2, vv. 2f.).

Blickt man auf die ersten fünf Strophen, klingt hier die Wegmetaphorik stark an. Die Seele geht den Weg zur Hölle, wenn der *sünder* sie nicht daran hindert und den Weg einschlägt, den die Weckstimme ihm weist. Von der räumlichen Dimension her gesehen ist der Anfang vom Unteren und Niederen her geprägt. Zur Hölle führt der Weg hinab, der *sünder* wird als *im kot* liegend beschrieben und auch das

⁴⁸⁹ Störmer-Caysa, *Gewissen*, S. 28.

⁴⁹⁰ Ebd.

Aufstehen ist eine Bewegung von einem niedrigeren zu einem höheren Punkt, von der Horizontalen in die Vertikale. Damit wird die Ausrichtung durch die Weckstimme auf Gott hin durch die räumliche Eigenschaft des Vertikalen ergänzt und veranschaulicht. *Lauff, eyl, gan, kum* und *widerkeren* sind Verben, die die Wegmetaphorik in ihrer prozesshaften Dimension aufrufen und dem Lied durch ihre Häufung eine starke Dynamik verleihen.⁴⁹¹ Die bereits in den ersten fünf Strophen entstehende Bewegung erhöht dadurch die Dringlichkeit, dem Weckruf unaufschiebbar Folge zu leisten.

Gleichzeitig wird auch das Gegenteil des Aufstehens, das Verschlafen, in den ersten drei Strophen angesprochen (1, 2 und 3, jeweils v. 2). Es entsteht eine Spannung zwischen dem als unaufschiebbar dargestellten Handlungsbedarf und dem Zustand des Schlags, aus dem der Angesprochene sich nicht aus eigener Initiative lösen kann. Diese Spannung wird durch folgendermaßen entstehende Interferenzen mit dem Tagelied und den Psalmen erhöht: Das Verschlafen, aber auch die Verortung der Weckstimme in der Dichotomie zwischen Schlafen und Wachen stellt eine assoziative Verbindung zum Tagesanbruch und damit zur Gattung des Tagelieds her.⁴⁹² Der Verweis auf Tag und Nacht findet sich auch explizit: „Wach auf! die nacht schleicht her auf dich, / den tag hastu verschlaffen“ (3, vv. 1f.). Das Gattungsmerkmal des weltlichen Tagelieds wird erinnert, gleichzeitig jedoch chronologisch umgekehrt. Der Morgen ist verpasst: Es handelt sich um die Abenddämmerung, in die der Weckruf zeitlich situiert wird. Die Verbindung zur alttestamentarischen Tradition der Psalmen ist eine weitere Assoziation, die die traditionsreichen und weit verbreiteten metaphorischen Verknüpfungen Tag/Nacht, hell/dunkel, gut/böse hervorrufen kann.⁴⁹³ In den Psalmen unterscheidet sich der Anbruch der Nacht vom Tagesanbruch meist darin, dass die Nacht den Bedeutungsraum von Bedrohlichkeit und Erwartung des Ungewissen bedient. Der Anbruch eines neuen Tags wird hingegen mit der hoffenden Erwartung verbunden, welche sich in den Psalmen auf die Hilfe Gottes richtet.⁴⁹⁴ Der Morgen ist Gelegenheit eines Neubeginns und der Zeitpunkt, zu dem diese Hilfe eintrifft. Der Abend als Anbruch der Nacht wird so zu einer Zeit der gesteigerten Wachsamkeit, da die Nacht im Gebet zur Vorbereitung auf die Ankunft Gottes durchwacht wird.⁴⁹⁵

⁴⁹¹ Vgl. Strophen 1, vv. 3f.; 2, v. 3; 5, v. 4; 7, v. 1; 8, v. 1; 12, v. 2; 13, v. 1; 14, v. 3; 18, v. 1; 22, v. 1. In Str. 27 sind es *aufziehen* und *fliehen* (Str. 27, vv. 2 u. 4).

⁴⁹² Zur Wächterstimme im Tagelied vgl. oben Abschnitt 2.1.

⁴⁹³ Vgl. Kochs, *Tagelied*, S. 9–11.

⁴⁹⁴ Vgl. McKay, *Psalms*, S. 229; Janowski, *Rettungsgewissheit*, S. 2: Die Hoffnung auf Gottes Hilfe am Morgen „gehört seit alters zu den Grundelementen christlicher Frömmigkeit“; Wolf, *Einleitung*, S. 12.

⁴⁹⁵ Vgl. McKay, *Psalms*, S. 231.

Wie in den Psalmen wird in dem hier besprochenen Lied ebenfalls verdeutlicht, dass der Tag für eine präferierte Zeit der Gnade und Offenbarung steht. Die Wächterstimme listet in den ersten drei Strophen auf, was der *sünder* im Schlaf verpasst hat:

Wach auf, dw sünder, schwacher man!
dw hast dich ser verschlaffen (Lied 40, Str. 1, vv. 1–2)

Wach auf, dw sünder, nym dein war!
das gut hast dw verschlaffen (Lied 40, Str. 2, vv. 1–2)

Wach auf! die nacht schleicht her auf dich,
den tag hastu verschlaffen (Lied 40, Str. 3, vv. 1–2)

Dem *sünder* wird vorgeworfen, *dich*, *das gut* und *den tag* verschlafen zu haben. Diese Parallelkonstruktion erlaubt, *tag* in Verbindung mit *dich* und *gut* zu lesen. [*D*]ich kann metonymisch für die Seele gelesen werden und wird durch den Parallelismus eng mit dem *gut* verbunden. Die Möglichkeit, im Besitz der eigenen Seele zu sein, wird dem *sünder* mit *gut* gleichgesetzt. [*T*]ag lässt sich dank der dreifachen Parallelkonstruktion als äquivalent für *gut* und *dich* lesen. Somit werden hier wieder die beiden Ausrichtungspole aufgespannt, die bereits oben als Ziel der Neuausrichtung festgestellt wurden: Von dem *sünder* wird einerseits ein bestimmtes Verhältnis zu sich selbst und andererseits eines zum *gut*, welches im Laufe des Lieds weiter als erstrebenswert expliziert wird,⁴⁹⁶ gefordert. So bedeutet auch in diesem Lied der Tag Ankunft und Zeitraum eines anzustrebenden Heils. Die Nacht hingegen ist ein Zeitraum des lauernden Verderbens und somit der geforderten erhöhten Wachsamkeit. Löst man die Metapher auf, bedeutet wach zu sein im Umkehrschluss, im Bewusstsein seiner selbst und im Bewusstsein dessen, was gut ist, zu leben und sich auf Gott hinzubewegen und auszurichten. Gleichzeitig gilt Wachen als ein Zustand erhöhter Aufmerksamkeit, deren Objekt in der Zukunft liegt.

Die ersten vier Strophen beginnen mit dem Weckruf *Wach auf*. Dieser vierfache Beginn verstärkt die Dringlichkeit, die durch den Hinweis auf das Verschlafen von *dich*, *gut* und *tag* betont wird. Die Verschiebung des Aufweckens vom Morgen auf den Beginn der Nacht und der dreifache Hinweis auf das Verschlafen scheinen den ertönenden Weckruf zu spät erklingen zu lassen. Der Weckruf gilt einer bereits verloren geglaubten Existenz. Ausgehend von der Treueverpflichtung von Wächter und Ritter im nicht-geistlichen Tagelied stellt sich die Frage nach der

496 Vgl. Strophen 2, v. 2; 5, v. 2.

Beziehung der Wächterstimme zum *sünder*.⁴⁹⁷ Während der Wächter im Tagelied das Liebespaar aufweckt, bevor die Sonne aufgeht, scheint die Wächterstimme in Lied 40 den Aufzuweckenden zu spät zu alarmieren. Allerdings bietet diese spezielle Aufwecksituation den Rezipierenden einen niedrigschwelligen Einstieg, die eigene Situation mit der geschilderten zu vergleichen. Die starke Dynamik der ersten fünf Strophen involviert die Zuhörer- oder Leserschaft und unterstützt damit eine Identifikation mit dem geweckten *sünder*. Dessen Ausgangssituation untertrifft den angestrebten Zustand des Wachseins weit, sodass zur Identifikation mit dem *sünder* wenig Ansprüche an den Rezipierenden gestellt werden. Der Weckruf eröffnet sowohl das Lied als auch den Zyklus und tut dies, indem er das scheinbar Endgültige, welches durch den bereits verschlafenen Tag suggeriert wird, relativiert.

Wo aber lässt sich die Wächterstimme in der Beziehung zwischen Gott und dem *sünder* einordnen? Wie in den ersten fünf Strophen deutlich wird, hat die Stimme eine gewisse Einsicht in das Innere des *sünders*, kennt die Wege seiner Seele und vermag die Dinge aus dessen Sicht zu sehen. Das *gut* wird innerhalb der ersten fünf Strophen zweimal als dasjenige erwähnt, für das sich der *sünder* in Bewegung setzen soll. Es scheint verloren, ist aber, wie die Weckstimme in der 5. Strophe versichert, von Gott wieder erlangbar. Gott wird als derjenige vorgestellt, der über das verschlafene *gut* und darüber, wem es gegeben wird, verfügt. Bekehrung zu Gott lässt sich hier als „Rückkehr zum Ursprung und Wiederherstellung eines verlorenen Ideals“⁴⁹⁸ zusammenfassen, bei der die Wächterstimme die ausschlaggebende Rolle spielt.

Zweiter Abschnitt

Der zweite Abschnitt des Lieds lässt sich durch die Handlungsanweisungen charakterisieren, mit denen die Weckstimme im Zuge des Aufstehens oder im Anschluss daran aufruft. Ziel der Weckbemühungen ist die Bekehrung des *sünders*. Strophe 6 bis 9 widmet sich zunächst dem Ziel der Bekehrung: Gott. Der geschilderten Verspätung des *sünders* wird in der 6. Strophe die Güte Gottes gegenübergestellt, die sich in einer ständigen Begleitung äußert:

Der herr ist mild vnd gütig gar,
er weist dich auf die strassen.
Lasß varen allew andre hab!
er wirt dich warlich nicht verlassen. (Lied 40, Str. 6)

⁴⁹⁷ Vgl. Hatto, *Eos*, S. 75, 77–79; Wapnewski, Wächterfigur, S. 80.

⁴⁹⁸ Meier, *Krise*, S. 21.

Die Begleitung Gottes ist grundsätzlich verfügbar, beruht jedoch auf Gegenseitigkeit. Die dadurch entstehende Spannung durchzieht sowohl das Lied als auch den gesamten Zyklus. Sie entsteht dadurch, dass Begleitung nicht automatisch verfügbar ist, die Wächterstimme aber dennoch den Willen Gottes, sich dem *sünder* schenken zu wollen, als ununterbrochen vorhanden darstellt: „Lasß varen alle andre hab, / er wil sich dir noch wider geben“ (7, v. 4). Diese Spannung wird auch dadurch veranschaulicht, dass auf das biblische Gleichnis des verlorenen Sohns Bezug genommen wird.⁴⁹⁹ Eine erste Parallele befindet sich in der 4. Strophe, in der der *sünder* dazu aufgefordert wird, nicht wie die Schweine zu leben. In der 11. Strophe wird Gott mit dem Bild desjenigen bezeichnet, der den *sünder* wie einen lange nicht gesehenen Vertrauten erwartet:

Hab rew vnd laid, peichtt vnd würck puess!
got wil dich jm versehen,
als ainen frewnt haben in huet,
den er gar lang nicht hat gesehen. (Lied 40, Str. 11)

Während der Verweis auf die *frewntschafft* zwar eine hierarchisch gleichgestellte Beziehung suggeriert, wird im gleichen Vers auf ein Schutzverhältnis hingewiesen, in das sich derjenige begibt, der sich Gott zuwendet: „als ainen frewnt haben in huet“ (11, v. 3). Im Laufe des Lieds wird dieser Aspekt mit dem Hinweis auf ein Herr-Diener-Verhältnis weiter verstärkt: „vnd widerumb sein diener werd, / jn gutem willen zw jm kere“ (19, vv. 3f.). Damit wird ein Beziehungsangebot beschrieben, das von Gottes Seite einerseits besteht, andererseits jedoch nur zugänglich ist, wenn der *sünder* sich „jn gutem willen“ (19, v. 4) Gott zuwende. Dem fügt die Wächterstimme noch weitere Bedingungen hinzu, etwa allen Besitz verlassen,⁵⁰⁰ Reue, Beichte und Buße vollziehen⁵⁰¹ und sich Gott zugehörig erweisen⁵⁰².

Die Wächterstimme orientiert auf Gott hin, der mit Bildern wie Vater, Behüter, Herr oder Freund veranschaulicht wird. Zudem werden ihm verschiedene Rollen in der Bekehrungsdynamik zugeschrieben. Als Quelle des gesuchten *gut*, des ewigen Lebens, stellt Gott das Ziel der Umkehr dar: „Dar vm ker wider, nicht verczag! / er ist das ewig leben.“ (7, vv. 1f.). In Strophe 6 und 7 wird verdeutlicht, dass das *gut*,

⁴⁹⁹ Vgl. Lk 15:11–32 (Inhalt: Hier lässt sich der Sohn sein Erbe auszahlen und braucht es vollständig auf. Aus Scham lebt er in Armut, bis er beim Anblick des besseren Lebens der Schweine eines Gutsherrn den Entschluss fasst, zu seinem Vater zurückzukehren. Dieser empfängt ihn entgegen den Befürchtungen des Sohnes mit einem großen Fest, ihm alles verzeihend. Dieses Gleichnis dient der Darstellung der Vaterschaft Gottes gegenüber dem Menschen).

⁵⁰⁰ Vgl. Strophen 6, v. 3; 7, v. 3.

⁵⁰¹ Vgl. Str. 11.

⁵⁰² Vgl. Str. 19.

welches zwar verloren ging, jedoch wiedererlangt werden kann,⁵⁰³ jeden anderen Besitz erübrigt und gleichzeitig diese Exklusivität einfordert. In der 7. Strophe wird Gott mit dem ewigen Leben identifiziert und damit dem erstrebten *gut* gleichgesetzt. Die Verbindung von Gott mit Besitz und dem *ewig[] leben* wird auch in der 10. Strophe bestärkt: „zw got hab starcke zwuersich / wildw pesiczen ewigs leben!“ (10, vv. 3f.). Mit dem ewigen Leben hängt auch die ewige Freude zusammen: „pys an dein end peleyb dw frum! / ewigew freyd wirt dir gegeben“ (26, vv. 3f.). Die Wächterstimme verheißt dem geweckten *sünder* Freude und Leben bei Gott. Beides ist dabei gewünscht als etwas, das die irdische Existenz in die Ewigkeit hinein überdauern soll. Der genaue Zusammenhang und eine klare Zuschreibung werden dabei durch unterschiedliche metonymische Verbindungen und verschiedene Identifizierungen verwischt. Das ewige Leben, das Gott selbst ist, ist gleichzeitig von ihm zu erlangen. Die unklare Trennung zwischen Gott und Leben führt dazu, dass eine Spannung zwischen Gott als Begleitung, die als präsentisch versprochen wird, und dem ewigen Leben, das in der Zukunft Besitz sein soll, entsteht.

Der Aspekt der Ewigkeit kontrastiert stark mit der Unbeständigkeit, die den Bekehrungsweg prägt. Ersichtlich wird Letztere daran, dass die Wächterstimme zum Handeln auffordert und gleichzeitig vor verschiedenen Gefahren warnt, die den Bekehrungsweg aufhalten könnten. In den Strophen zwischen dem anfangs geäußerten Weckruf und den drei letzten Strophen, die ein Gebet formulieren, antizipiert die Wächterstimme diese verschiedenen potentiellen Störungen. Sie lassen sich in drei Gruppen aufteilen.

1. Sie warnt davor, keine Zeit zu verlieren und des Todes zu gedenken.⁵⁰⁴ Am deutlichsten wird das in der 13. Strophe ausgesprochen:

Dar vm ker wider, thue das schier,
vnd wart nicht auf das ende!
das vrtail fürst alzeyt mit dier,
das dir wirt sein dan also strenge. (Lied 40, Str. 13)

Auch die Wächterstimme vermag den genauen Todeszeitpunkt nicht vorauszusagen. Da dieser nicht bekannt ist, dürfen die Bemühungen um die Umkehr nicht hinausgezögert werden. Die Unaufschiebbarkeit, die schon im ersten Abschnitt deutlich wurde, wird hier explizit bestärkt. Die daraus resultierende Dringlichkeit

⁵⁰³ Vgl. auch Strophen 2 und 5.

⁵⁰⁴ Dies geschieht erstens durch die Dringlichkeit, die in den ersten fünf Strophen erzeugt wird, und zweitens durch Verse wie in den Strophen 8, v. 1: „Dar vm so kum, versawm dich nicht“; 13, v. 1: „Dar vm ker wider, thue das schier“; 18, v. 1: „Ste auf vnd eyl, ker dich czw got“; 22, v. 1: „Chum, kum, kum vnd versawm dich nicht!“.

steigert sich weiterhin bis zum Ende des Lieds. Hier vermittelt die Wächterstimme in der 22. Strophe mit einem dreimaligen *kum* dem *sünder* Motivation und Zuversicht:

Chum, kum, kum vnd versawm dich nicht!
 das tor ist dir noch offen,
 süch dir kaynn auszug falscher list,
 das dir das nicht werd gar verschlossen! (Lied 40, Str. 22)

Das *Chum, kum, kum* ermöglicht es, jede Silbe zu betonen, wodurch sich jeder der Imperative mit Nachdruck aussprechen lässt. Der Angesprochene wird somit nicht allein durch das Lexem ‚kommen‘ zur Bewegung aufgefordert, sondern auch durch die performativen Möglichkeiten, die an dieser Stelle eingebaut sind. Gleichzeitig ist das ‚Kommen‘ Teil einer Bildlichkeit, die sich im Neuen Testament findet und in Strophe 22 aufgerufen wird. Das *tor*, welches *noch offen* steht (22, v. 2), lässt sich mit dem Tor verbinden, durch das die klugen Jungfrauen im Jungfrauengleichnis (Mt 25: 1–13) gehen dürfen, da sie wachend auf den Bräutigam gewartet haben.⁵⁰⁵ Ebenso wie in dem Gleichnis ist auch in dieser Strophe von verschlossenen Türen die Rede. Im Gleichnis kommen diejenigen Jungfrauen durch die Tür, die sich mit ausreichend Lampenöl versorgt hatten. Somit ruft die Tür in dieser Strophe das neutestamentliche Ideal der Wachsamkeit auf, welche eine ständige Bereitschaft zur Folge haben soll. Die moralische Deutung des Gleichnisses zielt auf die Tugenden der Keuschheit und Unschuld ab, mit welchen die Wachsamkeit und Bereitschaft einhergeht. Eschatologisch wird das Gleichnis auf das Weltgericht hin ausgelegt, welches mit dem Kommen Christi, des Bräutigams in dem Gleichnis, am Jüngsten Tag eintritt.⁵⁰⁶ Das dreifache *kum* der 22. Strophe ruft den Einzelnen auf, sich in dem Moment des Hörens – somit jedem beliebigen Moment, der durch den Gesang aktualisiert wird – wieder neu auf das Kommen des Todes und des Jüngsten Tages vorzubereiten. Gleichzeitig ist dieser Moment des Kommens ins Präsens gesetzt: „das tor ist dir noch offen“ (22, v. 2). Stellt man die Verbindung zum Gleichnis her, ist der Tag des Jüngsten Gerichts immer schon angebrochen, der Bräutigam immer schon gekommen, die Tür, durch die man ihm folgt, aber noch offenstehend.

⁵⁰⁵ Vgl. Mt 25:10–13: „Während sie noch unterwegs waren, um es [Lampenöl] zu kaufen, kam der Bräutigam. Die Jungfrauen, die bereit waren, gingen mit ihm in den Hochzeitssaal und die Tür wurde zugeschlossen. Später kamen auch die anderen Jungfrauen und riefen: Herr, Herr, mach uns auf! Er aber antwortete ihnen und sprach: Amen, ich sage euch: Ich kenne euch nicht. Seid also wachsam! Denn ihr wisst weder den Tag noch die Stunde.“

⁵⁰⁶ Vgl. Sachs, Jungfrauen, Sp. 458.

[N]och kommt sechsmal im Lied 40 vor⁵⁰⁷ und bezeichnet an fünf dieser Stellen, dass etwas fort dauert, obwohl es eigentlich schon vorbei sein müsste.⁵⁰⁸ Beim jüngsten Gericht handelt es sich jedoch um ein Ereignis, das erst in ungewisser Zukunft eintreten soll. Hier ist dieses Ereignis jedoch in die Gegenwart beziehungsweise in die unmittelbare Vergangenheit verlegt. Dieser Darstellung hält ein lineares Zeitverständnis nicht stand, bei dem die Zeit berechenbar vergeht und in ein verlässliches Vorher-Nachher aufteilbar ist. Strophe 22 zeigt, dass der gegenwärtige Moment durch die Entscheidungsnotwendigkeit, die er als solcher mit sich bringt, die Ereignisse zeitlich neu verortet. Die Möglichkeit, mit dem angekommenen Bräutigam hinter verschlossenen Türen zu feiern, das heißt, das ewige Leben zu erlangen, füllt das Jetzt, da eine Realisierung dieser Möglichkeit von einer Entscheidung abhängt, welche immer nur in der Gegenwart getroffen werden kann. Somit ruft die Wächterstimme zur Entscheidung im Jetzt auf.

2. Die zweite Gruppe der Dinge, vor denen die Wächterstimme warnt, betrifft den Hochmut als eine der Haltungen, die die Entscheidung zur Umkehr verhindern könnte. Dieser kommt insbesondere in den Strophen 16 und 17 vor:

Ja pistu aber also frey
des höchsten gutz vergessen,
so merck dw warlichen dapey,
das dich verdampnûß hat pesessen.

Des thue erschrecken da dein hercz,
ste auf, schlach in dich selber,
vnd last dir das nit sein ain scherz,
thue dich gen got dem herren melden! (Lied 40, Str. 16 f.)

Hier bestätigt die Wächterstimme, was sie bereits zu Beginn des Lieds deutlich macht. Der *sünder*, der sich bekehren möchte, soll sich auf das *gut* ausrichten, welches für das ewige Leben bei Gott steht. In Strophe 16 wird das bestätigt, indem auch die Abkehr von Gott in Beziehung zum *höchsten gut*] (16, v. 2) verstanden wird. Die Zeit vor dem Weckruf wird anhand dieser Beziehung definiert: Sie ist geprägt durch die *verdampnûß* (16, v. 4), die die Folge der Abkehr ist. [F]rey (16, v. 1) beschreibt hier eine Haltung, die von diesem Ziel losgelöst ist. Dies kann sich in Vergesslichkeit äußern (16, v. 2) oder in einer mangelnden Ernsthaftigkeit resultieren, welche in Strophe 17 angemahnt wird: „vnd last dir das nit sein ain scherz“ (17, v. 3). Der Hochmut zeigt sich folglich in der Reaktion, dass man keine Notwendigkeit zur Umkehr bemerkt. Insofern werden hier insbesondere innere

507 Vgl. Strophen 2, v. 4; 4, v. 2; 5, v. 2; 7, v. 4; 12, v. 3; 22, v. 2.

508 Vgl. hierzu bspw. die Interpretation zu Strophen 2 und 5 oben.

Handlungen von der Wächterstimme eingefordert. Das Vergessen soll als schlecht anerkannt werden, was durch das Adverb *warlichen* bekräftigt wird (16, v. 3). Das Herz des Angesprochenen soll darüber erschrecken (17, v. 1) und er soll in sich gehen. An dieser Aufforderung lässt sich sehen, dass Bekehrung als Ausrichtung auf Gott hin, aber gleichzeitig als Reflexion auf sich selbst gedacht wird. Sich Gott zu präsentieren, soll einhergehen mit einer ernsthaften Selbstbetrachtung.⁵⁰⁹ Hat der Angesprochene erkannt, dass es notwendig ist, zu Gott zurückzukehren, soll er dieser Entscheidung nicht mit der Flucht in eine Täuschung „auszug falscher list“ (22, v. 3) ausweichen.

Wenn der Weckruf ertönt und der *sünder* aus seinem Sündenschlaf erwacht, hat er demnach noch einige Hindernisse zu bewältigen. Die Entscheidung für das ewige Leben bei Gott geht mit einer bewussten Anerkennung und Reue über das, was diesen Bekehrungsschritt notwendig macht, einher. Zusätzlich zu dem oben zitierten *merck* (16, v. 3) und dem „schlach in dich“ (17, v. 2) wird der *sünder* dreimal aufgefordert, zu *gedencken*. Der Gegenstand dieses Kontemplierens ist unterschiedlich: dass er durch seinen Lebenswandel sein eigenes Urteil mit sich führe,⁵¹⁰ sein bisheriges Leben im Generellen⁵¹¹ und schließlich die Güte Gottes⁵¹². Auch hier lässt sich die zweifache Ausrichtung sowohl auf sich selbst als auch auf Gott hin erkennen.

Neben den kognitiven Hinweisen äußert die Wächterstimme auch Handlungsanweisungen, die sich vor allem körperlich ausdrücken sollen. Diese zielen auf intensives und inniges Gebet, welches Maria, den Heiligen und Gott entgegengebracht werden soll.⁵¹³ Die körperlichen Aufforderungen beinhalten dabei das „val nyder für den herren“ (8, v. 2) und das Sprechen, welches vor allem lautstark sein soll: „Dar vm so schrey, mit nichte feyr, / daß in die himel klinge!“ (9, vv. 1f.), „schrey auf zw got, des nicht vergys!“ (15, v. 3) und „als oft ste auf, schrey für vnd für!“ (24, v. 3).

3. Der dritte und häufigste Hinweis auf eine Störung ist die Warnung der Wächterstimme davor, den Mut zu verlieren. Bereits in der 5. Strophe beginnt die Weckstimme, den *sünder* zu ermutigen: „Ste auf, gelaub vnd nicht verczag!“ (5, v. 1). Verzagten stellt dabei das Gegenteil zum Glauben, zum Umkehren dar. Diese Aufrufe stehen der scharfen Zurechtweisung der ersten vier Strophen entgegen und ent-

⁵⁰⁹ Schnyder erkennt in 17, v. 2 mit Verweis auf das DWb auch die Reue über das eigene Unrecht (vgl. Schnyder, *Tagelied*, S. 327).

⁵¹⁰ Vgl. Str. 14, v. 1.

⁵¹¹ Vgl. Str. 14, v. 2.

⁵¹² Vgl. Str. 18, v. 2.

⁵¹³ Vgl. auch Strophen 23, vv. 1 u. 3; 25, v. 3.

schärfen so die eingangs eingeführte Strenge. Strophe 15, die die Mitte des Lieds bildet, lautet dementsprechend:

Doch sündler, so verczweifel nicht!
magst dw der sünd nicht lassen,
schrey auf zw got, des nicht vergys!
er wirt dich warlich nicht verlassen. (Lied 40, Str. 15)

Dem Aufruf an den *sünder*, nicht zu verzweifeln, folgt die Aufforderung zum Gebet zu Gott. Entgegen der schlechten Ausgangssituation soll der *sünder* mit starker Zuversicht den Kampf gegen die Sünde angehen.⁵¹⁴ Mit dem Phönix ruft die Stimme in Strophe 21 ein Bild auf, das bereits im antiken Christentum Symbol der Auferstehung Jesu ist, da er laut dem *Physiologus* alle 500 Jahre verbrennt, um nach drei Tagen als voll ausgewachsener Vogel aus der Asche neu zu entstehen.⁵¹⁵ Als Symbol für die Auferstehung der Toten, das ewige Leben oder Christus,⁵¹⁶ findet es sich zugleich auch als „Symbol bzw. Attribut[...] von Tugenden“ wie *castitas*, *constantia* und *spes*.⁵¹⁷ Hier, im Kontext von Lied 40, wird das Bild verwendet, um den Übergang vom Sündenschlaf zum Wachsein zu beschreiben und den *sünder* in die Christusnachfolge zu rufen. Der *alte[] mensch[]* (21, v. 2) steht für den Zustand des unbewussten, sündhaften Lebens. Diesen hinter sich zu lassen, ihn abzuschütteln (21, v. 2), bedeutet, sich vollständig zu erneuern, ebenso wie der Phönix durch das Feuer neu entsteht. Somit wird ein weiterer Bedeutungshorizont der Schlaf-Wach-Thematik aufgespannt, welcher den rein biologisch physiologischen Vorgang erweitert. Das Bild des Phönix bietet Raum, um Stationen der Heilsgeschichte bildlich anzudeuten. Im Kontext des Lieds 40 wird dieses Bild auf das Leben des *sünders* bezogen und stellt somit heraus, dass eine Bekehrung des *sünders* ein komplexer Vorgang ist, bei dem er einen ausschlaggebenden, jedoch nicht den einzigen Beitrag leistet. Die Forderung zur Eigenaktivität wird an den Formen des Imperativs wie „schut auß“ (21, v. 2) und „vernew dich“ (21, v. 3) und dem Hinweis auf den „vesten mut“ (21, v. 1) deutlich.

Aufgrund der Häufigkeit des Vorkommens lässt sich sagen, dass die Hauptfunktion der Wächterstimme in der Ermutigung des *sünders* zu liegen scheint. So wie in Strophe 15 wird der Aufruf dazu, nicht zu verzweifeln und nicht aus Angst

⁵¹⁴ Vgl. zudem die Strophen 7, v. 1; 10; 21, v. 1; 24.

⁵¹⁵ Vgl. Hutter, Phönix, Sp. 266.

⁵¹⁶ Vgl. auch eine Handschrift aus der Tradition des *Speculum Humanae Salvationis*, BSB Cgm 3974, fol. 51^v, wo der Phönix neben dem Pelikan, dem Einhorn und der Löwin mit auferweckten Jungen eines der Christussymbole darstellt.

⁵¹⁷ Vgl. Kramer, Phönix, Sp. 430 f.

handlungsunfähig zu werden, immer wieder mit Gewissheitsbekundungen der Wächterstimme darüber gestärkt, dass diese Hoffnung nicht vergebens sei. Wie oben bereits dargelegt, drückt sich das auch durch die Bestärkung aus, dass Gott allein darauf warte, dass der *sünder* sich ihm zuwendet:

Den tod des sünders nicht pegert,
 nur das er sich pekere
 vnd widerumb sein diener werd,
 jn gutem willen zw jm kere. (Lied 40, Str. 19)

Betrachtet man die reimenden Wörter, wird durch das Spiel mit *pegeren* und *pekere* die Reziprozität der Beziehung zwischen dem Willen Gottes und dem des *sünders* lautlich verdeutlicht. Der *gute wille* wird hier als wichtige Charakteristik der Umkehr genannt. Das erlaubt zu sagen, dass im Zentrum des Lieds die Entscheidung des *sünders* steht. Der mittlere Abschnitt endet mit der finalen Aufforderung an ihn, beständig in Frömmigkeit zu leben und so das ewige Leben zu erhalten,⁵¹⁸ der Aufweckruf aber zielt auf einen bewussten Schritt, der dieser Beständigkeit vorgeschaltet sein muss.

Dritter Abschnitt

Ein Gebet über drei Strophen beendet das Lied. Dort wendet sich die Wächterstimme Gott zu und fleht ihn um Hilfe für den *sünder* an.⁵¹⁹ In der Erinnerung Gottes an seine Barmherzigkeit enthält die Bitte hier alles, was die Wächterstimme in den Strophen zuvor vom *sünder* fordert: das Befreien von den Fesseln der Sünden,⁵²⁰ das Einschlagen des zu Gott führenden Wegs,⁵²¹ die Flucht vor der Sünde⁵²² und die Bitte um das Ausgießen seiner Barmherzigkeit⁵²³. Auch wenn die zum *sünder* gesprochenen Strophen in der Aufforderung zur Beständigkeit enden, wird durch die Vielschichtigkeit und Menge dieser Aufforderungen diese Beständigkeit des *sünders* als sehr unwahrscheinlich dargestellt. Der *sünder* wird in diesem ersten Weckruf mit seiner eigenen Fragilität konfrontiert, die Teil der wachsamen Haltung ist.

⁵¹⁸ Vgl. Str. 26.

⁵¹⁹ Ob es sich hier nach Schnyder um „das Verschmelzen des zuvor abgehobenen wächterhaften Ichs mit dem Du des sünders“ (Schnyder, *Tagelied*, S. 328) handelt, ist zu bezweifeln, da die Wächterstimme vom *sünder* in der dritten Person spricht.

⁵²⁰ Vgl. Strophen 20, 28.

⁵²¹ Vgl. Strophen 6, 27.

⁵²² Vgl. Strophen 23, 27.

⁵²³ Vgl. Str. 29, v. 3.

So verkörpert die Wächterstimme einerseits die Funktion des Wächters. Andererseits fungiert sie als Vermittler zwischen dem *sünder* und Gott, was ihr nur durch die Teilhabe sowohl am irdischen als auch am transzendenten Bereich möglich ist. Diese Vermittlerposition bietet gleichzeitig den Rezipierenden des Lieds die Möglichkeit, im Schlussgebet performativ nachzuvollziehen, wozu die Wächterstimme auffordert: „magst dw der sünd nicht lassen, / schrey auf zw got, des nicht vergys!“ (15, vv. 2f.). Diese Verse aus der Mitte des Lieds verleihen dem ersten Lied des Zyklus somit programmatischen Charakter. „Das Thema – die lineare Unwiderruflichkeit christlicher Existenz“⁵²⁴ – wird zwar anfangs als solches angesichts des Todes und des drohenden jüngsten Gerichts präsentiert, im Laufe des Lieds jedoch durch die Ermutigungsfunktion der Wächterstimme unterwandert. Somit wird die Widerruflichkeit der Entscheidung gegen den Weg zu Gott vorgeführt. Mithilfe von „rew vnd laid, peichtt vnd [...] puess“ (11, v. 1) soll dieser Weg beschritten werden. Die Wächterstimme in ihrer Verortung zwischen *sünder* und Gott ermöglicht dieses Nebeneinander von dem ‚nicht mehr‘ und ‚noch nicht‘, da sie als Grenzfigur diese beiden Bereiche erst als solche sichtbar macht. Dabei ist die Stimme um ein Ineinander beider Bereiche bemüht. Mit demselben *chum*, mit dem sie den *sünder* in Strophe 22 zur Entscheidung ermutigt, ruft sie Gott zu Hilfe:

Siech an den armen sünder hie,
der jm nicht mag gehelffen!
erlöß jn aus den panden schier,
chum, herr, vnd hilf jm, ee er sterbe! (Lied 40, Str. 28)

Ebenso wie die Stimme in dem mittleren Abschnitt des Lieds darum bemüht ist, dass sich der *sünder* zu Gott hinbewegt, nimmt sie im Schlussabschnitt die Position des *sünders* ein, um Gott dazu zu bewegen, ihm entgegenzukommen. Gleichzeitig richtet sich die zeitliche Perspektive hier auf den *sünder*, dessen irdische Präsenz von einer vergehenden Zeit abhängt, welche die Dringlichkeit der Entscheidung wiederum erhöht.

Gemeinschaft im Hohenfurter Liederbuch

In dem Lied 40 spricht nur das Wächter-Ich und unklar bleibt in den 29 Strophen der Weckbemühung, wer hinter der Wächterstimme steht. Im Laufe des Zyklus wird in Lied 46 „Wohlauf, wir wellens wecken!“ die Wächterstimme in die Nähe eines klerikalen Amtes rücken könnte, da es dort Prediger sind, die Weckrufe äu-

524 Schnyder, *Tagelied*, S. 328.

ßern. Ihnen wird die Weckfunktion explizit zugeschrieben.⁵²⁵ Die in der Einführung vorgestellte metaphorische Verbindung zwischen Wächter und klerikalen Ämtern zeigt sich im *Hohenfurter Liederbuch* aber nur als eine mögliche Ausformung der Wächterstimme unter vielen. Die Figur des Predigers bleibt ein Einzelmerkmal des Lieds 46. Man könnte von der Thematisierung der Beichte am Ende des Lieds 40 überlegen, ob die Wächterstimme einem Priester in der Rolle des Beichtvaters zuzuordnen wäre. Ein solcher wird jedoch an keiner Stelle im *Liederbuch* erwähnt. Neben den Predigern werden die bereits im Zusammenhang mit dem ersten Teil des *Hohenfurter Liederbuchs* vorgestellten *kirchfertter* genannt, die dort angewiesen werden, anstelle von *vnnuczen eytelen scha[dehal]ftigen worten und wercken* Rufe oder geistliche Lieder zu singen.⁵²⁶ Der Begriff *pischolff* fällt zwar auch, jedoch beschreibt er hier Mitglieder des Rates im Passionsruf, der über Jesu Verurteilung berät.⁵²⁷ Mit einem klerikalen Amt ist die Wächterstimme daher nicht gleichzusetzen, sondern auch sie weist sich als Identifikationsfolie aus, die unterbestimmt bleibt.

Während die Weckstimme im Lied 40 nicht explizit einer Wächterfigur zugeordnet wird, wird der *sünder* und Gott oft als solche benannt. In den weiteren Liedern wird das Handeln der Weckstimme als *erwecken* und *ermanen*, aber meist in passivischer Form beschrieben, deren Subjekt der *sünder* ist,⁵²⁸ und wie in der Rubrik, die dem Lied 40 vorangestellt ist, enthalten die rubrizierten Zwischenüberschriften zwar oft einen expliziten Hinweis auf die das nachfolgende Lied bestimmende Metaphorik, sprechen jedoch an keiner Stelle von einem Wächter. Auch in der Rubrik zum ersten Lied wird die Ermahnung in passivischer Form als Inhalt der dem Text folgenden Lieder angekündigt, allerdings wird sie zudem als *innbenig* beschrieben.⁵²⁹ Damit lässt sich die Weckstimme oder zumindest ihre Wirkung im Inneren des *sünders* verorten. Das Lied offenbart einige Dimensionen der Beziehung zum *sünder* und zu Gott. Mit dem *sünder* steht sie in einer engen Beziehung, sie kennt sein Innerstes besser als er zu Beginn des Lieds in der Lage zu sein scheint. Die Stimme der Ermahnung wird zu Beginn des Zyklus in der Rubrik als eine eingeführt, die innerlich ertönt, andererseits aber auch über den *sünder*

525 Vgl. fol. 74^v–75^r; Bäumker, Lied 46, S. 45.

526 Fol. 24^v; Bäumker, Lied 12, S. 16.

527 Vgl. u. a. fol. 27^r; Bäumker, Lied 13, Str. 13f., S. 18: „Sye sambten auf jn ainen rat, / wan er der czaichen vil volpracht. / Dye pischölff, gleichsner, gschriftgelertn, / wie sie den herren möchten töttñ.“

528 Vgl. Lied 40: „Von erst, wie er oft war innbenig ermant“; Lied 42: „Hie ward der sünder ermant“; Lied 44: „Mer ward der sünder ermant“; Lied 48: „Mer ward der sünder vermant“; Lied 52; Lied 57.

529 Fol. 65^r.

hinausweist. Somit unterstreicht die Weckstimme im Inneren des *sünders* eine Spannung zwischen Innen und Außen. Denn selbst wenn man ohne Fremdeinwirkung aufwachen kann, ist das Aufwecken kein reflexiver Vorgang. Wird man aufgeweckt, impliziert dies immer einen äußeren Faktor. Das spannungsreiche Verhältnis zwischen aktiv Handelndem und passiv Betroffenen im Inneren des *sünders* besteht somit von Beginn an. Dieses wird durch die wiederholte Aufforderung der Wächterstimme unterstrichen, dass der *sünder* das Verhältnis zu sich selbst angehen solle. Wie gezeigt wurde, ist eine Bekehrung nicht möglich, ohne dass der *sünder* über sich selbst reflektiert. Die Weckstimme stellt den *sünder* also in eine Beziehung zu sich selbst, welche er aktiv angehen soll. In diese Reflexion werden die Instanzen der Seele und des Herzens einbezogen: Der gewählte Lebenswandel des *sünders* wirkt sich am Ende auf seine Seele aus und das Herz spielt eine verstärkende Rolle bei der Empfindung der Reue.⁵³⁰

Darüber hinaus hat die Wächterstimme eine gemeinschaftsstiftende Dimension. Außer der Verbindung Wächterstimme-*sünder* zeigen sich weitere Arten von Beziehungen zwischen *sünder* und Gott. Sie wird als Vaterschaft, *frewntschaft* und auch als Dienstverhältnis dargestellt. Der *sünder* steht sowohl als Einzelner in Beziehung zu Gott, als auch als Teil eines Kollektivs – die Menschheit – das in einer Gottesbeziehung steht. Es ist meist Christus, der mit allen Menschen als *menschait* in Beziehung tritt.⁵³¹ Mit Bezugnahme auf die Inkarnation wird Gott aufs Engste mit der Menschheit in Beziehung gesetzt: „Got der ist vns warden gleich / Dy menschait hie an sich gelayt“ (Lied 73, Str. 2, vv. 3f.)⁵³². Dadurch, dass Christus als Gottessohn und Mensch geboren wird, wird er in der Inkarnation eins mit der Menschheit. So wird die oben beschriebene Gleichzeitigkeit im Zyklus nochmal verstärkt: Einerseits ist der *sünder* aufgerufen, sich Gott wieder zuzuwenden, andererseits hieße das, in eine schon bestehende Einheit zurückzukehren.

Dadurch, dass der *sünder* nicht nur den Einzelnen darstellt, sondern Teil eines Kollektivs ist und Projektionsfläche für jeden bietet, zeigt sich die Verbindung zwischen Wächterstimme und *sünder* auch als soziale Verbundenheit, die sich als *communio* verstehen lässt: Dieser Gemeinschaftsbegriff ergibt sich nicht nur aus Lied 40, sondern lässt sich – allerdings lediglich implizit – über den Zyklus hinweg in den Liedern bestätigen. Ab der Mitte des Zyklus, mit Lied 51, wendet sich der *sünder* an andere und spricht dabei selbst als Wächter-Ich. Die Apostrophe beginnt

⁵³⁰ Vgl. Str. 17, v. 1.

⁵³¹ Vgl. Lied 68: Mit der Anrede „ir toten jung und alte“ (1, v. 2) bezieht der Sprecher, Christus, alle mit ein, denen der Richterspruch der ewigen Verdammnis vorausgesagt wird (Strophen 5–11), und auch die, denen das ewige Leben mit Gott zugesagt wird (Strophen 12–15).

⁵³² Fol. 119^v; Bäumker, S. 79; vgl. auch: Lied 70, Str. 3, vv. 1f.; Lied 53, Str. 17, v. 2: „Der zw vns kam, die menschait an sich nam[]“.

mit dem Aufruf, sich als Gemeinschaft zusammenzufinden. Im Imperativ definiert das Sprecher-Ich die Charakteristiken einer solchen Gemeinschaft: „Wol auf, auff, wer sich schaiden well / der kömm her nach, sey mein gesell!“ (Lied 51, Str. 1, vv. 1f.).⁵³³ Es ist die Einladung in eine soziale Verbundenheit, die sich aus denen zusammensetzt, die sich von der Welt trennen wollen, wie es das Sprecher-Ich in Lied 51 exemplarisch vorführt. Gemeinschaft wird im weiteren Verlauf des Zyklus auch als über den Tod hinausgehend begriffen, wie Lied 61, Strophe 25, veranschaulicht:

Amen, das das geschee,
das wunscht her wider mir,
Dort aneinander sehen
vor got dem höchsten herren
nach disem elend hye! Amen. (Lied 61, Str. 25)⁵³⁴

Das Sänger-Ich drückt den Wunsch aus, dass man sich wieder vor Gott treffen möge, beschränkt allerdings in der vorangehenden Strophe seine Angesprochenen auf die *gutbilligen hie* [die hier guten Willens Seienden] (Lied 61, Str. 24, v. 2).⁵³⁵

Konstitutiv für diese Gemeinschaft ist das Nachfolgen, wozu in Lied 51 aufgerufen wird: Wer seinen (des *sünders*) Wunsch teile, solle ihm nachfolgen in der Trennung von der Liebe zur Welt.⁵³⁶ Somit lässt sich das Verhältnis zwischen dem Sprecher-Ich und denen, die er aufruft, als eines zwischen Gleichgesinnten bezeichnen, in das aber zugleich hierarchische Ebenen eingeschrieben sind. Das Sprecher-Ich in Lied 51, in welchem sich der *sünder* des Zyklus erkennen lässt, hat nun, nachdem er in den Liedern zuvor der Adressat der Wächterstimme war, deren Funktion übernommen und ist selbst zum Aufweckenden geworden.⁵³⁷ Daraus

⁵³³ Fol. 86^v; Bäumker, S. 53.

⁵³⁴ Fol. 104^r; Bäumker, S. 67.

⁵³⁵ Ebd.

⁵³⁶ „nun aller welt sey widersayt!“ (Lied 51, Str. 13, v. 2). In dem Lied wird veranschaulicht, wie sich die Einschreibung des Wächteramts im Ich vollzogen hat. Der *sünder* ab Lied 51 verfolgt das ewige Heil nicht mehr nur als eigenes Ziel, sondern versucht, auch andere hierfür zu gewinnen.

⁵³⁷ Auch wenn es nicht explizit gesagt wird, könnte der Weckruf zu Beginn von Lied 51 von demselben Sprecher-Ich geäußert werden, das in Lied 51 mit einer Frauenstimme über das Abschiednehmen diskutiert. Das Sprecher-Ich lässt sich in dem Dialog als Sünder-Ich erkennen und zeichnet sich durch eine veränderte Perspektive auf das Transzendente aus. Das zeigt sich an den Koordinaten des Wertesystems, innerhalb dessen er die Beziehung zu seiner Liebsten (der Frauenstimme) neu bewertet. Im Vergleich zu den vorangehenden Liedern zeigt er sich nun ihren Avancen gegenüber weniger geneigt. Zu dem „hie“ gibt es für ihn nun ein „dort“. Das Wächteramt hat sich auf den Sünder verschoben: Er hat das eigene Seelenheil als für sich bedeutungsvoll verinnerlicht.

wird deutlich, dass sich in den Liedern 40 bis 50 die Beziehung zwischen der Wächterstimme und dem *sünder* entwickelt und über ihn gemeinschaftsgründend hinausgreift.

Fazit

Lied 40 präsentiert die Wächterstimme für den zweiten Teil des *Hohenfurter Liederbuchs*. Für die Untersuchung dieses Lieds stand die weckende Stimme und die Grenze, die sie markiert, im Fokus. Die weckende Stimme lässt sich mit unterschiedlichen Weckkontexten verbinden. Wie der Wächter den Übergang von Nacht zu Tag durch den Weckruf verkündet, so lässt sie sich auf einer Grenze zwischen verschiedenen Bereichen verorten, welche sie durch ihr eigenes Ertönen hervortreten lässt.⁵³⁸ Diese werden anhand der Metaphern angedeutet, die das Lied enthält. Die Bildlichkeit ist dabei von Dichotomien geprägt: Schlafen und Wachen, Tag und Nacht, Licht und Dunkelheit, Gefangenschaft und Freiheit. Dem gegenüber steht die Metapher des Weges, welche potenzielle Verbindungen zwischen dem Gegenübergestellten aufzeigt. Die Verwendung der Bildlichkeit zeigt, wie die Grenze die von der Wächterstimme überblickten Bereiche von denjenigen trennt, die sowohl ihr als auch dem *sünder* zugänglich sind. Durch ihren Weckruf eröffnet die Wächterstimme dem *sünder* die ihm zuvor nicht zugänglichen Gründe. Als Vermittler zwischen dem dem *sünder* Bekannten und dem ihm Unbekannten löst die Weckstimme die Spannung zwischen aktiver Handlung und passivem Empfangen nicht auf, sondern macht sie gerade deutlich. Durch den Weckruf werden die hier beschriebenen Beziehungen und somit auch die Spannungen, die sie darstellen, explizit. Die Wächtermetapher leiht sich ihre Bildlichkeit vom Bild des Wächters auf dem erhöhten Punkt, wie er bei Gregor I. charakterisiert wurde. Damit ergibt sich aus dieser Metapher an dieser Stelle die Bedeutung, dass der Sprecher im Lied den Überblick über den eingeschlagenen Weg des *sünders* sowie dessen einzuschlagenden Weg hat. Dank seines Überblickens ist der Sprecher in der Lage, den Sinn beider Wege einzuschätzen und dem *sünder* diesen zu vermitteln. Zugleich hat er aufgrund der Voraussicht eine Hoffnung voraus, die die als gegenwärtig geschilderte Situation des *sünders* übersteigt. Diese veranlasst die Weckstimme zu einer Gewissheit darüber, dass es nicht zu spät ist, den Bekehrungsweg einzuschlagen.

Zudem zeigt der über mehrere Strophen dauernde Weckruf zu Beginn, dass die Weckstimme selbst Teil einer Wissenshierarchie und nicht die Spitze davon ist. Sie hat keine Gewissheit über den Zeitpunkt des Todes des *sünders* oder die Ankunft

⁵³⁸ Vgl. zu diesem Phänomen im (erotischen) Tagelied ausführlich Kiening, Poetik, insbesondere S. 157 f., 168 f.

des Jüngsten Tages. Dem *sünder* gleich hat sie die Gewissheit, dass der Tod zwangsläufig kommen wird. Ihm voraus hat sie die Gewissheit darüber, dass ebenso das Heil erlangbar ist. Die Quelle des Heils veranlagt sie in Gott und verdeutlicht über den Verlauf des Lieds, dass das Heil darin besteht, in Gemeinschaft mit Gott zu sein. So weit lassen sich also die Bereiche ausmachen, die sie mit dem *grossen sünder* teilt, und diejenigen, die sie ihm voraushat.

Worauf lenkt die Weckstimme seine Aufmerksamkeit und wohin richtet sie ihn aus? Die Weckstimme richtet den *sünder* reflexiv sowohl auf ihn selbst als auch auf Gott hin aus. Ergebnis dieser Reflexion können Reue und inniges Gebet sein. Auf Gott hin ausrichten bedeutet dabei, den *sünder* in dessen Gemeinschaft zu rufen. Die Aufnahme dorthin erfolgt nicht automatisch, sondern bedarf des *sünders* Entscheidung. Trifft er diese, ist Gemeinschaft mit Gott möglich. Die Weckstimme lässt keine Zweifel an der Möglichkeit, diese zu erlangen, kann die Entscheidung aber auch nicht für den Sünder fällen. Ein beständig wachsameres Leben wird als Mittel angestrebt, um das finale Ziel der Gemeinschaft mit Gott zu dienen – wobei das Ziel zugleich als Weg dargestellt wird.

Fünf Strophen konstituieren den Weckruf. Danach lässt die Dringlichkeit nicht nach, sondern wird aufrechterhalten. Die Wächterstimme bleibt dabei unterbestimmt und drückt dadurch eine besondere Art der Wachsamkeit aus, da sie über sich hinausverweist. Sie gibt grundlegende Impulse, ohne dass dabei ein Eigeninteresse kenntlich wird. Dennoch ertönt ihr Weckruf mit einer Dringlichkeit, die fragen lässt, wodurch sie selbst stimuliert wird.

Aufwachen wird hier als umfassender Bewusstwerdungsprozess präsentiert. Mithilfe des Aufweckens wird gezeigt, dass das Wachsein des *sünders* der Weg ist, der ihn zu Gott führt, und ihn zugleich hin zur Gemeinschaft mit seinen Mitmenschen öffnet. In dem Zustand werden sowohl der *sünder* als auch die Rezipierenden fähig, die Wächterstimme und sich selbst auf Gott hin zu überschreiten. Dabei scheint es, als arbeite die Wächterstimme auf ihre eigene Abschaffung hin. Die Gemeinschaft, in die sie ruft, betrifft den oder die *sünder* und Gott. Die Effekte, die sie bewirken möchte, führen dazu, dass der *sünder* ihre Tätigkeit selbst übernimmt und sich an die Mitmenschen richtet. Ein grundlegender Unterschied zwischen dem Wächter und der Wächterstimme zeigt sich darin: Aufgrund ihrer Unterbestimmtheit aber gleichzeitigen Präsenz im Inneren des *sünders* taugt sie nicht als ein die Gemeinschaft konstituierendes Mitglied.

2.3 Aufnahme des Wächterrufs (Lied 43 „Wol auf, mein sel“)

Von Lied 40 auf Lied 41 findet ein Umschwenken vom Äußeren eines beliebigen Sünders ins Innere des *sünders* statt. Die Interpretation des Lieds 40 zeigte, dass die

von außen ertönende Wächterstimme Einblick in das Innere des Aufzuweckenden hat. Diese Perspektive intensiviert sich in den folgenden Liedern. Auf den Weckruf (Lied 40) folgen vier Dialoglieder (Lieder 41, 42, das hier im Zentrum stehende Lied 43 und Lied 44). Die Dialoge bilden dabei keine Entwicklung des *sünders* hin zu seinem eigenen Heil oder eine moralische Besserung ab, sondern zeigen im Gegenteil, wie schwer diese Umkehr umzusetzen ist. Lied 41 und 42 zeigen den *sünder*, wie er geweckt und ermahnt wird. Seine Reaktion lässt sich als Bewusstwerdungsprozess verstehen. Lied 41 „Stand auf, dw armer sünder!“ (fol. 67^v–69^r) besteht in den ersten neun Strophen aus einem Dialog zwischen dem Aufwecker und dem aufgeschreckten *sünder*. Ersterer motiviert ihn, sich trotz der bereits verschwendeten Zeit Gott zuzuwenden. Der *sünder* antwortet: „wo thet ich hin mein synne! / we meiner armen sel!“ (Lied 41, Str. 4, vv. 3f.), Bewusstwerdung wird somit als Prozess begriffen, bei dem interne Zerstreuung zurück in eine ganzheitliche Eigenwahrnehmung integriert werden soll.

Um eine Entscheidung treffen zu können, bedarf es eines „Entscheidungsspielraums“⁵³⁹. Dieser ergibt sich aufgrund unterschiedlicher Alternativen. Lied 40 stellt mit der Wegmetaphorik zwei scheinbare Alternativen vor: den Weg zum ewigen Heil oder den Weg zum ewigen Verderben. Die Pointe ergibt sich daraus, dass zwar das ewige Verderben als Drohszenario aktualisiert, der Weg zum ewigen Heil jedoch als einzig annehmbare Alternative vorgestellt wird. Die Wächterstimme weist jede Entscheidung für den Weg des ewigen Verderbens als unannehmbar aus. Sie koppelt das ‚zu spät‘ an die immer wieder neue Möglichkeit, sich Gott zuzuwenden, sodass auch eine Entscheidung für den falschen Weg wieder vor die Entscheidung zurückführt, den Weg des ewigen Heils zu wählen. Die Interpretation dieses Kapitels folgt der Frage, wo nun die Wächterstimme zu verorten ist und wie sie den *sünder* vor die Entscheidung für das ewige Heil stellt. Damit rücken erneut die Hindernisse in den Blick, welche eine solche Entscheidung anfechten und sogar nichtig machen können.

Text

Lied 43 „Wol auf, mein sel“

Hohenfurter Liederbuch, Vyšší Brod, Stiftsbibl., Ms. 8b, fol. 70^v–72^r.⁵⁴⁰

Wye der ausser vnd jnder mensch mit einander lebten, das ist dy vernunft vnd dy sindlickait in dem sünder. Der ausser mensch wil wol hie es-	Wie der äußere und innere Mensch miteinander lebten, das ist die Vernunft und die Sinnlichkeit in dem Sünder. Der äußere Mensch will hier gut
--	---

⁵³⁹ Quast, Entscheiden, S. 35.

⁵⁴⁰ Text aus Bäumker, S. 42f.

sen vnd trincken, rue haben. Der jnder wolt gern essen und trinken, Ruhe haben. Der innere dort rue haben vnd der ausser mensch hebt an: würde gerne dort Ruhe haben und der äußere Mensch beginnt:

- | | |
|---|---|
| 1 Wol auf mein sel, gehab dich wol!
wir wellen vns ergezzen wol;
frey dich mit mir an trawren! ⁵⁴¹ | Komm, auf, meine Seele, lass es dir gut gehen!
Wir wollen uns richtig erfreuen; Freu dich mit mir ohne traurig zu sein! |
| 2 ‚Wo wild dw ⁵⁴² mich hin füren doch?
die hell ist tieff, der himel hoch.
pedenck dich, mein geselle!‘ | ‚Wo aber willst du mich hinbringen? Die Hölle ist tief, der Himmel ist hoch. Denke darüber nach, mein Freund.‘ |
| 3 Wol auf mit mir! wir wellen gan;
geczieret ist der haiden plan
mit pluemen vnd mit rosen. | Komm los, mit mir! Wir wollen gehen;
Geschmückt sind die Weiten der Aue mit Blumen und mit Rosen. |
| 4 ‚Gesel der mein, es pringt vns pein:
volg mir, pleib hie, für mich ⁵⁴³ nit ein,
für mich nicht ein jn leiden!‘ | ‚Mein Freund, es bringt uns Schmerzen: Folge mir, bleib hier, ziehe mich nicht mit hinein, ziehe mich nicht in die Leiden!‘ |
| 5 Warumb, mein sel, petrüebest dich?
wol auf mit mir, nicht laidig mich,
lass vns ain weil ermayen! | Warum, meine Seele, betrübst Du dich? Komm los, mit mir, beleidige mich nicht, lass uns eine kurze Zeit lustig sein! |
| 6 ‚O we vns armen deines gangs!
dw czuntest an der hellen flam.
volg mir, pleib hie, gesselle!‘ | ‚Ach, welchen Schmerz haben wir Armen durch Dein Gehen! Du entzündest die Flamme der Hölle. Folge mir, bleibe hier, Freund!‘ |
| 7 O dw, mein sel, es ist zw schwär,
solt ich sein hie an freyd so lär,
ja ee czeyt müst ich sterben. | Oh du, meine Seele, es ist zu schwer, wenn ich hier so ganz ohne Freude bleiben sollte, ja, dann müsste ich vor der Zeit sterben. |
| 8 ‚Gesel der mein, dw stirbest nicht,
allain dw lebes ewiglich:
schaid ab von disen freyden ⁵⁴⁴ !‘ | ‚Mein Freund, du stirbst nicht.
Sondern du lebst ewig: Trenne dich von diesen Freuden!‘ |
| 9 So ich mich nun von disen schaid,
was muß hinfür dan sein mein freyd,
ich armer hie auf erden! | Wenn ich mich nun von diesen trenne, was wird dann künftig meine Freude sein, ich Armer hier auf Erden! |

541 *r* nachträglich eingefügt.

542 Bäumker ediert das *dw* als *du*.

543 *vns* durchgestrichen und *mich* drübergeschrieben.

544 *dingen* durchgestrichen und *freyden* danebengeschrieben.

- | | |
|--|---|
| 10 ‚Gehab dich wol vnd nicht verczag!
der herr, der dich peschaffen hat,
wirt sein dein freyd an ende.‘ | ‚Sei unbesorgt und verliere nicht den Mut! Der Herr, der dich geschaffen hat, wird deine Freude ohne Ende sein.‘ |
| 11 O dw, mein sel, ich wol erken,
das got ist mild vnd auch ⁵⁴⁵ gar streng.
o we mir, armen sündler! | Oh du, meine Seele, ich erkenne wohl, dass Gott gütig und auch sehr streng ist. Ach, mir armer Sünder! |
| 12 ‚Gesel der mein, volg meinen rat,
hab got vor augen frue vnd spat!
der wirt dich nicht verlassen.‘ | ‚Mein Freund, folge meinem ⁵⁴⁶ Ratschlag, habe Gott vor Augen, früh und spät! Er wird dich nicht verlassen.‘ |
| 13 O dw mein sel, we thuet die pein,
als wie der tod dem meinem leib;
von dir ich nicht gern schaide. | Oh du meine Seele, die Schmerzen tun so weh, wie der Tod mich schmerzt; von dir trenne ich mich nicht gerne. |
| 14 ‚Gesel, der mein, wan es muß sein,
leid hie oder dort die strengen pein,
volg mir, leyd hie ain weyle!‘ | ‚Mein Freund, da es sein muss, ertrage hier oder dort die starken Schmerzen, folge mir, leide hier eine Zeit lang!‘ |
| 15 Nun wolt ich leyden, wie das wär;
allain die pein ist mir zw schwär ⁵⁴⁷ .
halt vast, mein sel, getrewel! | Nun würde ich gerne erleiden, wie auch immer das wäre; nur sind mir die Schmerzen zu unerträglich. Halte feste zu mir, meine treue Seele! |
| 16 ‚Gesel der mein, wan ich pin dein,
got mich dir gab hie in dein schrein.
nun hut mein wol, geselle!‘ | ‚Mein Freund, wo ich doch dein bin, Gott gab mich hier in deine Obhut. Nun beschütze mich gut, Freund!‘ |
| 17 O dw mein sel, nun pin ich kranck,
ain kurzew pein ist mir als langk:
o we, mir armen sündler! | Oh du, meine Seele, jetzt bin ich schwach, ein kurzer Schmerz kommt mir so lang vor: Ach weh, ich armer Sünder! |
| 18 ‚Gesel, der mein, verlewstu mich,
am jungsten tag verlewst auch dich
vnd ewigklich verdarben ⁵⁴⁸ .‘ | ‚Mein Freund, verlierst du mich, dann verlierst du dich selbst am jüngsten Tag, und (du musst) ewig Zugrundegehen.‘ |
| 19 O dw, mein sel, da schreckest mich;
ich will dir volgen ewigklich.
got mir sein gnad mittaille! | Oh du, meine Seele, da erschreckst du mich; ich will dir in Ewigkeit folgen. Gott möge mir seine Gnade zuteilwerden lassen! |

545 auch nachträglich drübergeschrieben.

546 Anm. v. Bäumker, S. 94: *meinen* = *meinem*.

547 In Handschrift ist *zw schwär* zusammengeschrieben.

548 Doppel-*f* vor *b* getilgt.

20 Der vns das lyed von erst hie sang,
ain grosser sündler ist genand:
genad jm got, der herre.

Der, der uns das Lied von Beginn an hier vortrug,
wird ein großer Sünder genannt: Möge Gott, der
Herr, ihm gnädig sein!

21 Er singt vns das, vil andrew mer.
ain yeder mensch pebar sein sel,
pebar sein sel mit trewen!

Er singt uns davon, in vielen weiteren unter-
schiedlichen Liedern.⁵⁴⁹ Ein jeder Mensch be-
wahre seine Seele, bewahre seine Seele in
Treue!

Interpretation

Das Lied besteht aus 21 dreizeiligen Strophen. Wie fast alle anderen Lieder dieses Abschnitts im *Hohenfurter Liederbuch* hat auch dieses eine Melodie. Das Reimschema ist a–a–b, wobei das Lied einige Reimunregelmäßigkeiten aufweist. Die Sprecherrolle alterniert zwischen *sünder* und *sel* in Strophe 1 bis 19. In den letzten beiden Strophen wird der Dialog von einer externen Stimme reflektiert. Im Lied versucht die als *sel* angesprochene Stimme den dazugehörigen Menschen im Dialog dazu zu bringen, sich nicht den Freuden hinzugeben, die er anstrebt. Sie äußert Bedenken wegen der Konsequenzen dieser Freuden, da sie das ewige Leben verhindern würden. Sie fordert den *sünder* zur Umkehr auf und verweist dabei auf die Leiden, die damit zusammenhängen. Der *sünder* hingegen kämpft mit den Forderungen und reflektiert sie im Dialog als unannehmbar, nähert seine Position aber im Laufe des Dialogs der Position der *sel* an. Das Lied lässt sich in vier Abschnitte aufteilen. Die beiden Sprecherpositionen werden im Folgenden als *sünder* und *sel* bezeichnet. Von Strophe 1 bis 19 spricht der *sünder* die ungeraden, die *sel* die geraden Strophen.

Das Zwiegespräch in Strophe 1 bis 6 handelt von dem Vorhaben des *sünders*, sich zu erfreuen und von seinem Versuch, die *sel* dafür zu begeistern. Die *sel* begegnet diesem Vorhaben zurückhaltend und warnend. In Strophe 7 bis 12 drückt der *sünder* seine Angst vor den Schmerzen und seinen Zweifel an deren Sinn aus. Die *sel* ermutigt ihn und versucht, ihn von der Sinnhaftigkeit der Schmerzen zu überzeugen. Ab Strophe 13 bis zum Ende des Dialogs, Strophe 19, beklagt der *sünder* die Leiden unter dem Vorzeichen der Trennung von der *sel*. Diese ermutigt ihn dazu, die Leiden auf sich zu nehmen und verweist auf die zu erwartenden Konsequenzen im Falle, dass er dem nicht nachkomme. Die letzten beiden Strophen bilden den Abspann. Hier spricht eine Stimme von außerhalb in wir-Perspektive, aus der Sicht des Hörers. Sie stellt den Sänger als großen *sünder* vor und formuliert als Zusammenfassung, dass jeder Mensch auf seine *sel* achtgeben solle.

549 Alternative Übersetzung wäre: „Er singt uns dieses [Lied], und noch viele weitere.“

Durch die vorhergehenden Lieder kristallisieren sich zwei Spannungsverhältnisse heraus. Erstens übt der Ausblick auf eine Existenz nach dem Tod einen gewissen Druck auf den gegenwärtigen Zustand aus, da die Lebensweise im Jetzt Auswirkungen auf das Jenseits haben wird. So entsteht die Frage nach der Neubewertung von Freude und Leid. Zweitens wird diese Spannung im Inneren des *sünders* anhand der zwei Positionen sichtbar, die im Widerstreit sind. Ausgehend von der ersten Interpretation des Lieds 40 lässt sich sagen, dass es den gesamten Zyklus mit einer Weckdynamik prägt. Was wird aus der Weck-Stimme im Zusammenspiel dieser beiden Spannungsverhältnisse und der Verankerung im Inneren des *sünders*? Wie trifft dieser Entscheidungen? Was lässt sich über die *sel* aussagen?

Erster Abschnitt

„Wol auf mein sel, gehab dich wol!“ (1, v. 1) lautet der erste Vers des Lieds.⁵⁵⁰ Der *sünder* spricht die *sel* als die Seine an. Dadurch wird sowohl ein affektives Verhältnis als auch ein Zugehörigkeitsbewusstsein zwischen den Dialogpartnern konstituiert. Beides bestätigt sich im Laufe des Lieds, in welchem sich diese Ansprache in weiteren sieben der zehn Dialogstrophen des *sünders* wiederholt.⁵⁵¹ Mit dem Ruf *Wol auf* (1, v. 1) verbinden sich durch Wiederholung die Strophen 1, 3 und 5 zum ersten Abschnitt. Er suggeriert eine Aufbruchssituation. Der Imperativ reiht sich in die Folge der ersten drei Lieder des Zyklus ein, die jeweils mit einem Imperativ beginnen:

Wach auf, dw sünder, schwacher man! (Lied 40, Str. 1, v. 1)

Stand auf, dw armer sünder! (Lied 41, Str. 1, v. 1)

Nun schmuck dich, sünder, schmuck dich, (Lied 42, Str. 1, v. 1)

Wol auf mein sel, gehab dich wol! (Lied 43, Str. 1, v. 1)

Dadurch lässt sich eine starke Bewegtheit zu Beginn des Zyklus feststellen. In Lied 43 wird sie fortgesetzt, gleichzeitig aber anders kanalisiert. Im Gegensatz zu den vorhergehenden Liedern äußert hier nicht eine unbestimmte Weck-Instanz die Aufforderung, sondern der *sünder* selbst. Er wird vom Angesprochenen zum Sprecher. Dabei kehrt er aber die Ausrichtung um, welche die Imperative der vorherigen Lieder intendieren. Der *sünder* ruft nicht als Erwecker und auch nicht als an Gott Gewandter auf, der sich seiner Bekehrung widmet – im Gegenteil, er wendet sich nicht Gott zu, sondern bleibt der Welt verhaftet. Zu sehen ist dies

⁵⁵⁰ Dieser könnte für sich gelesen auch als Abschiedsformel verstanden werden. Allerdings sprechen die Zuneigung ausdrückenden Apostrophen dafür, dass hier der Sünder die Seele dazu auffordert, es sich gut gehen zu lassen.

⁵⁵¹ Strophen 5, v. 1; 7, v. 1; 11, v. 1; 13, v. 1; 15, v. 3; 17, v. 1; 19, v. 1.

eindrücklich an der Verwendung der Metapher der Blumen. Im vorhergehenden Lied, Nummer 42, betont der *sünder* an zentraler Stelle die Abkehr von den Freuden der Welt mithilfe der Blumenwiesenmetapher:

Nun schaiden ab der haiden
vnd ewiglich peleyben!
O ewigklich peleiben,
ich schaid mich ab der haiden! (Lied 42, Str. 8)

Das Bild der Blumen wird hier dazu verwendet, die Freuden, für die sie stehen, als Vergängliche auszuweisen und sie dem Unvergänglichen gegenüberzustellen. In Lied 43 stellen diese Freuden hingegen das Ziel der Bewegung dar:

Wol auf mit mir! wir wellen gan;
gezieret ist der haiden plan
mit pluemen vnd mit rosen. (Lied 43, Str. 3)

Die Bekehrung im vorhergehenden Lied scheint somit in Lied 43 rückgängig gemacht. Die beiden Lieder lassen sich als Abfolge lesen, da das *sünder*-Ich in Lied 42 von *thummer man* (42, 2, v. 1) zum Bekehrenden wird, während sich der *sünder* in Lied 43 der irdischen Freude zuwendet, indem er sich bewusst gegen den Vorschlag der *sel* entscheidet.⁵⁵² Ziel des Aufrufs sind also die Freuden, die der Kurzweil dienen und belustigen: „wir wellen uns ergeczen wol / frey dich mit mir an trawren!“ (1, vv. 2f.) und „lass vns ain weil ermayen“ (5, v. 3). Der *sünder* möchte Freuden genießen, die der Vergnügung dienen.

In der Äußerung des Gegenparts, die als solche angesprochene *sel*, zeigt sich ein Zögern. Die *sel* teilt die Euphorie nicht, mit der der *sünder* zum Aufbruch ruft:

Wo wild dw mich hin füeren doch?
die hell ist tieff, der himel hoch.
pedenck dich, mein geselle! (Lied 43, Str. 2)

Es entwickelt sich eine Diskussion, in der die *sel* eine neue Perspektive einführt: „die hell ist tieff, der himel hoch“ (2, v. 2). Mit *tief* und *hoch* schreibt sie Himmel und Hölle lokale Eigenschaften zu, womit die Diskussion durch eine räumliche Ge-

552 In zwei späteren Liedern wiederholt sich das *Wol auf* wortgleich, in den Liedern 46 und 51. In Lied 46 sagen es Wächterfiguren, die in der Rubrik *prediger* genannt werden, unter sich, um sich dazu zu ermuntern, den *sünder* nun wecken zu gehen. Lied 51 handelt davon, wie sich der *sünder* in einem Dialog mit der Geliebten von ihr abwendet und damit dem Aufruf *Wol auf* (Lied 51, Str. 1, v. 1) zur Trennung von der Welt folgt.

staltung strukturiert wird, welche bereits in anderen Liedern ausgestaltet wurde. Die Frage „Wo wild du mich hin füeren doch?“ (2, v. 1) weist die Gesprächssituation als Entscheidungssituation aus, die mit der Wegmetapher veranschaulicht wird. Entscheiden muss sich der *sünder* nicht zwischen rechts und links, sondern zwischen oben und unten. So wird hier die Wegmetaphorik des Lieds 40 weiter aufgenommen und unterstreicht liedintern den Zusammenhang von Wahl und den damit einhergehenden Konsequenzen, intertextuell jedoch den liedübergreifenden Zusammenhang. Auch hier entscheidet er nicht darüber, welches die Handlungsalternativen wären, sondern sie sind bereits entschieden. Zwischen ihnen wählt der *sünder* das irdische Vergnügen.

Da Lied 43 ein Dialoglied und nicht mehr ein Monologlied wie Lied 40 ist, erhält hier das Ziel des Wegs als Entscheidungskriterium einen größeren Raum, da zwei gegensätzliche Meinungen von *sünder* und *sel* vorgebracht werden. Die *sel* stellt das Ziel zur Diskussion und weist damit Charakteristiken der Wächter-Stimme auf, denn sie hat einen größeren Horizont im Blick und weist den *sünder* warnend darauf hin. So etabliert sie eine Reflexionsebene, auf der in der Folge auch der *sünder* seine Bedürfnisse und Entscheidungen bedenkt.

Zugleich bestätigt die erste Seelenstrophe den affektiven Charakter der Beziehung von *sünder*-Ich und *sel*, die in der ersten Sünderstrophe bereits angedeutet wurde: Der *sünder* wird als *geselle* (2, v. 3) angesprochen und fast durchgängig in jeder Strophe, in der die *sel* spricht, so genannt.⁵⁵³ Damit wird die possessive Konnotation, die der Beziehung zwischen *sünder* und *sel* durch die Anrede *mein sel*⁵⁵⁴ anhängt, um eine ebenbürtige erweitert. Das *Hohenfurter Liederbuch* weist mehrere Konzeptionen von affektiven Beziehungen auf, zu denen beispielsweise Freundschaft und Liebesbeziehung gehört. Verhandelt werden diese Beziehungen nicht anhand theoretischer Überlegungen, sondern hauptsächlich über Adjektive und Apostrophen. *Frewntschaft* kommt als solche im 59. Lied vor, in welchem sich der *sünder* über eine Gott- aber auch Weltverlassenheit beklagt:

Wo ich hinker
auf dieser erd,
Kain lieb ich spüer noch frewntschaft mer. (Lied 59, Str. 1; fol. 98^v)⁵⁵⁵

Im ersten Teil des Liederbuchs kommt *frewnt* in Lied 19 vor, in einem Abschnitt aus dem Passionsruf mit der Rubrik *Wye er an den ölpergk gieng* (fol. 35^v).⁵⁵⁶ Hier

553 Vgl. Strophen 4, v. 1; 6, v. 3; 8, v. 1; 12, v. 1; 14, v. 1; 16, v. 1; 18, v. 1.

554 Vgl. Strophen 1, v. 1; 5, v. 1; 7, v. 1; 11, v. 1; 13, v. 1; 15, v. 3; 17, v. 1; 19, v. 1.

555 Bäumker, S. 62.

556 Bäumker, S. 22.

spricht Jesus mit Petrus, Jakobus und Johannes, welche er von den Jüngern auswählt, um mit ihm zu warten: „Ir allerliebsten frewt die mein, / seyt starck vnd tröst euch hie allain!“ (19, Str. 12; *frewt* steht hier für *frewnt*)⁵⁵⁷. Aber nicht nur diese ihm nahestehenden Jünger, sondern auch Judas wird im Passionsruf im Augenblick des Verrats von Jesus mit *frewnt* angesprochen: „Zw jm sprach gütiglich der herr: / ,frewnt, warczw pistu kummen her?“ (20, Str. 41). Dass *frewntschafft* hier durch Treue charakterisiert wird, lässt sich anhand der Ex-negativo-Formulierung der letzten Strophe des 20. Ruf-Abschnitts vermuten, der als Gebet formuliert ist: „Vnd vns pehüt vor judas kusz, / vor aller vntrew vnder vns.“ (20, Str. 46). Judas' Vergehen wird hier als Untreue charakterisiert, vor welcher es sich zu schützen gilt. *frewnt* werden Petrus, Judas und die anderen Jünger ein weiteres Mal in der Rubrik zum Abschnitt des Passionsrufs genannt: *Von den schmerczen marie, als nun ir sun gefangen ward.* (Fol. 43^v)⁵⁵⁸ Hier zeigt sich im Gespräch zwischen Johannes und Maria, dass „liebster frewnt der mein“ eine Anrede unter sich nahestehenden Personen ist, hier zwischen Maria und Johannes.⁵⁵⁹ Auf den Bericht des Johannes hin, dass Judas Jesus verraten, Petrus ihn dreimal verleugnet habe und die anderen geflohen seien,⁵⁶⁰ sagt die als Maria bezeichnete Figur:

Nun haben das sein frewnt getan,
den er vor hat vil gutz gethan.
Was thain jm dan sein grimig veint,
die jn hetten alczeyt in neyd? (Lied 24, Str. 38 f.)

Insofern lässt sich bestätigen, dass im *Hohenfurter Liederbuch* die Anrede *frewnt* eine Beziehung impliziert, die sich durch Treue definiert und insbesondere auf Jesus und seine Jünger oder Maria und seine Jünger angewendet wird. *frewntschafft* wird folglich im *Hohenfurter Liederbuch* durch Auswahl, Treue, Zuneigung und Loyalität charakterisiert.

Gesel kommt auch des Öfteren vor; bezeichnet jedoch leicht andere Aspekte. In Lied 57 „Ir tanczer vnd spranczer“ (fol. 94^r–96^v)⁵⁶¹ wird die *welt* als Sammelbegriff für „ain yeder mensch“ (1, v. 10) zur Umkehr aufgefordert. Der *welt* wird in der sechsten Strophe gedroht mit den „gesellen der hellen, die werden dein da warten“ (6, v. 4). Wie oben im Rahmen der *communio* beschrieben, bezeichnet Lied 51, „Wol

557 Vgl. Bäumker, S. 90.

558 Bäumker, S. 26.

559 Vgl. Lied 24, Str. 32.

560 Vgl. Lied 24, Str. 36 f.

561 Bäumker, S. 59–61.

auf, auff, wer sich schaiden well“ (fol. 86^r–87^v)⁵⁶² mit dem Aufruf „Wol auf, auff, wer sich schaiden well, / der kömm her nach, sey mein gesell!“ (Str. 1) eine Einladung in eine soziale Verbundenheit aller, die sich von einem gottlosen Leben ab- und Gott zuwenden wollen oder genereller gesprochen, dieselbe Entscheidung bezüglich ihrer Lebensführung treffen wollen oder getroffen haben. Eine Gruppierung von *gesellen* findet sich beispielsweise auch in Lied 57 in der Hölle: Hier sind es alle, die sich dem Lied nach im Laufe ihres Lebens nicht gegen ein in dem Lied geschildertes sündhaftes Leben entschieden haben und demnach der Hölle zugeteilt werden: „All sündler hie, got weys wol wie, ab in die hell geczogen.“ (Lied 57, Str. 4, v. 13) Die *sünder*, die sich nicht vor ihrem Tod zu Gott bekehren, bilden eine Gruppierung in der Hölle und diejenigen, welche sich für die Bekehrung noch im irdischen Leben entscheiden, bilden eine weitere. In Lied 43, welches im Zentrum dieser Interpretation steht, kommt *gesel* neunmal vor, immer nur als Anrede, mit der die *sel* den *sünder* adressiert. In Strophe 16 kommt es zweimal vor:

Gesel der mein, wan ich pin dein,
got mich dir gab hie in dein schrein.
nun hut mein wol, geselle! (Lied 43, Str. 16)

In Strophe 16 konstatiert die *sel* eine deutliche Abhängigkeit vom *sünder*, was durch den Vergleich der Apostrophen bestätigt wird. Obwohl der *sünder* diese Apostrophe nicht wiederholt, erwidern die *sünder*-Strophen dennoch die Zuneigung mit der achtmaligen Apostrophe *mein sel*. So auch im Anschluss an Strophe 16 mit „O dw mein sel, nun pin ich kranck“ (17, v. 1). Auch wenn sich ein possessives Verhältnis zeigt, in welchem der *sünder* die *sel* sein Eigen nennt und diese sich ihm auch als solche zuschreibt, wird in dieser Abhängigkeit eine Affektivität und eine Zugehörigkeit zueinander betont. Damit öffnet sich ein Spielraum zwischen Abhängigkeit und Freiheit in dieser Beziehung zwischen *sünder* und *sel*.

Die Wegmetapher aus der ersten Seelenstrophe wird in der 4. Strophe fortgesetzt:

Gesel der mein, es pringt vns pein:
volg mir, pleib hie, für mich nit ein,
für mich nicht ein jn leiden! (Lied 43, Str. 4)

Das *fieren* formt hier und in anderen Strophen das Wegbild als Bewegung an einen anderen Ort durch *hin fieren* (2, v. 1), *ein fieren* (4, vv. 2f.) und den *gang* (6, v. 1) weiter aus. Dabei stellt die *sel* in Strophe 4 die Orientierung und das Ziel dieser

562 Bäumker, S. 52f.

Bewegung weiter infrage. Sie setzt den Weg, den der *sünder* anstrebt, mit Schmerz, Leiden und der Hölle in Verbindung. Somit untermauert sie in der Diskussion die Reflexionsebene, die sie in Strophe 2 einführt. Die mehrfache Wiederholung der affektiven Anrede „mein geselle“ oder „Gesel der mein“, die Verwendung der rhetorischen Frage zu Beginn von Strophe 2, der häufige Imperativ und der Ausruf in der 6. Strophe „O we vns armen deines gangs!“ (6, v. 1) zeigen die Besorgnis der *sel*, die auch in der 5. Strophe explizit vom *sünder* angesprochen wird:

Warumb, mein sel, petrüebest dich?
wol auf mit mir, nicht laidig mich,
lass vns ain weil ermayen. (Lied 43, Str. 5)

Die *sel* ist in großer Sorge, weshalb der *sünder* ihr in der 5. Strophe implizit vorwirft, ihm die Freude zu verderben (5, v. 2). Dadurch spezifiziert sich das Abhängigkeitsverhältnis zwischen ihnen. Der *sünder* ist auf die *sel* angewiesen, um die angestrebten Vergnügungen zu erreichen und als solche genießen zu können. Ihre Bedenken verhindern, dass er die Freuden vorbehaltlos verfolgen und auch erlangen kann. Die *sel* macht andererseits deutlich, dass sie unter den Konsequenzen seines Handelns leiden wird. Die Entscheidungshoheit darüber, welcher Weg eingeschlagen wird, liegt aber beim *sünder*. Verdeutlicht wird das durch die verschiedenen Verwendungen von *füeren* (2, v. 1; 4, vv. 2f.) und *volgen* (4, v. 2; 6, v. 3; 12, v. 1; 14, v. 3; 19, v. 2). Die *sel* fordert den *sünder* auf, statt zur Hölle zu führen, sich in der Richtungswahl an ihr zu orientieren.

Auch die unterschiedliche Verwendung von Personal- und Possessivpronomina zeigen das komplexe Abhängigkeits- und Zugehörigkeitsverhältnis zwischen ihnen an. Der *sünder* spricht hauptsächlich im Plural und in der Form des Hortativs, wenn es um das Erlangen der irdischen Freuden geht: „wir wellen vns ergezzen“ (1, v. 2), „wir wellen gan“ (3, v. 2), „lass vns ain weil ermayen“ (5, v. 3). Für ihn geht es darum, die Freuden gemeinsam mit der *sel* zu erleben.

Die *sel* hingegen spricht nur bezüglich des Verderbens im Plural: „Gesel der mein, es pringt vns pein“ (4, v. 1) oder „O we vns armen deines gangs“ (6, v. 1). Sie zeigt damit ein erhöhtes Bewusstsein dafür, dass die Konsequenzen der Handlungen von beiden getragen werden müssen. Wichtig wird hier eine andere Stelle: „volg mir, pleib hie, für mich nit ein“ (4, v. 2) – *mich* ist auf fol. 71^r eine Korrektur, die über einem durchgestrichenen ‚uns‘ steht.⁵⁶³ Der Plural wurde somit im Nachhinein in die Singularform des Personalpronomens korrigiert. Durch diese nachträgliche Hervorhebung der Eigenständigkeit der *sel* wird die Spannung zwischen Zugehörigkeit und Abhängigkeit der beiden Parteien erhöht. Deutlich wird, dass

563 Fol. 71^r.

sünder und *sel* zusammengehören, der *sünder* durch seine Handlungen das Wohlergehen beider bestimmt und die *sel* durch ihre Zielvorstellungen den *sünder* in seinen Handlungen zu lenken vermag.

Dreh- und Angelpunkt ist in diesem Konflikt das *hie*. „Volg mir, bleib hie“ (4, v. 2; 6, v. 3) fordert die *sel* den *sünder* zweimal auf. Beide Male ist das *hie* mit dem Imperativ *pleib* verbunden. Die Aufforderung zum Bleiben deutet an, dass *hie* einen Zustand beschreibt, in dem sich *sünder* und *sel* bereits gemeinsam befinden. Dem Aufruf des *sünders*, zu gehen und sich aufzumachen, entgegenet die *sel* mit der Aufforderung, zu bleiben, wo sie sind.

Dadurch ist der erste Abschnitt geprägt von Spannungen: das Abhängigsein voneinander und die Freiheit des *sünders*, Entscheidungen zu treffen und auch zu verfolgen. Beides ist in der affektiven Beziehung zwischen *sel* und *sünder* in die Zugehörigkeit zueinander eingebunden. Andererseits ergibt sich die Spannung zwischen der Erwartung von Himmel oder Hölle, die der *sel* Grund zur Sorge gibt. Dem scheint zu widersprechen, dass die *sel* auf das *hie* besteht, da es sich dabei um Zukunftserwartungen handelt. Hier wird jedoch deutlich, dass das Jetzt mit dem Jenseits derart eng verbunden wird, dass Himmel und Hölle bereits präsent gemacht werden können. So klagt die *sel* in Strophe 6:

O we vns armen deines gangs!
dw czuntest an der hellen flam.
volg mir, pleib hie, geselle! (Lied 43, Str. 6)

Jenseitserwartung drückt sich hier so aus, dass sich das Jetzt und die entsprechende Heilserwartung in den *sel*-Strophen stark annähern. Dadurch wird der Fokus gleich zu Beginn auf die Entscheidungsfähigkeit des *sünders* gelegt. Deutlich wird das zudem an der Wegmetaphorik. In den *sel*-Strophen droht der eingeschlagene Weg in die Hölle und zu Schmerz zu führen. Für den *sünder* hingegen ist das Jetzt rein immanent, was daran deutlich wird, dass Weg und Freude in eins fallen.

Man kann sagen, dass die *sel* im ersten Abschnitt als Weck-Stimme fungiert: Sie fordert den *sünder* auf, nachzudenken und sich dabei des angestrebten Ziels und potentieller Auswirkungen bewusst zu werden. Insbesondere geschieht das dadurch, dass sie auf die Verquickung von gegenwärtiger Situation und Jenseits aufmerksam macht. *sel* und *sünder* sind dabei zwei Teile einer Einheit, die in der affektiven Bindung bestätigt wird, jedoch im ersten Abschnitt als Zweiheit zwischen Abhängigkeit und Autonomie changiert.

Zweiter Abschnitt

In den Strophen 7 bis 12 drückt der *sünder* seine Angst davor aus, im Hinblick auf die Ewigkeit Schmerzen im Jetzt ertragen zu müssen. Die *sel* ermutigt ihn und

versucht, ihn von der Sinnhaftigkeit der Schmerzen zu überzeugen. In diesem Abschnitt hat sich die Euphorie des *sünders* aufgelöst, wodurch sich eine darunterliegende Unsicherheit offenbart. Prägnant lässt sich das daran veranschaulichen, dass bis zum Ende des Dialogs seine Strophen bis auf zwei Ausnahmen mit dem Ausruf „O dw mein sel“ (Strophen 7; 11; 13; 17; 19) beginnen. Die 7. Strophe lautet folgendermaßen:

O dw mein sel, es ist zw schwär,
solt ich sein hie an freyd so lär,
ja ee czeyt müst ich sterben. (Lied 43, Str. 7)

Das *hie* bezeichnet ähnlich wie in den Strophen 4 und 6 die gegenwärtige Situation. Er befürchtet, dass dieser Situation, in die ihn auch die *sel* ruft („volg mir, bleib hie“; 4, v. 2; 6, v. 3), die Freude fehlt, zu deren Suche er aufbrechen wollte. Das würde das *hie* derart schwer ertragbar machen, dass der *sünder* einen frühzeitigen Tod als notwendige Konsequenz sieht: „ja ee czeyt müst ich sterben“ (7, v. 3). Die Aussicht darauf, diese Freuden nicht erleben zu können, lässt ihn klagen: „was muß hinfür dan sein mein freyd, / ich armer hie auf erden!“ (9, vv. 2f.). Während das *hie* in der 7. Strophe einen Zustand bezeichnet, der sich zeitlich und räumlich mit der gegenwärtigen Situation des Sprecher-Ichs deckt, beschreibt es in der 9. Strophe die Lebensdauer. Die sich abzeichnende Notwendigkeit, die Freuden nicht anzustreben, veranlassen den *sünder*, sich Sorgen über die Zukunft zu machen. Das wird an Ausdrücken wie „zw schwär“ (7, v. 1) ersichtlich, aber auch an der geäußerten Befürchtung der Freudlosigkeit während des gesamten Lebens auf der Erde (9, v. 2). Das *hie* beschreibt in der 9. Strophe somit die irdische Existenz aus einer bestimmten Perspektive und zwar als ein Leben, das sich aus der Entscheidung gegen die irdischen Freuden ergibt.

Auch in den *sel*-Strophen ändert sich ab der 7. Strophe die Stimmung. Diese wandelt sich zur Ermutigung und Unterstützung:

Gesel der mein, dw stirbest nicht,
allain dw lebes ewigklich:
schaid ab von disen freyden! (Lied 43, Str. 8)

Wieder nimmt die *sel* die Perspektive auf das Jenseits ein, indem sie in 8, v. 2 vom ewigen Leben spricht. Zudem positioniert sie sich damit – „allain dw lebes ewigklich“ – zweifach gegensätzlich zum *sünder*: Für ihn bedeutet der Verzicht auf die Freude Tod, während die *sel* das verneint und dem das ewige Leben gegenüberstellt. Zweitens strebt der *sünder* nach der Freude, die sich auf eine Zeitspanne

beschränken lässt („lass vns ain weil ermayen!“; 5, v. 3)⁵⁶⁴ und die *sel* stellt dieser beschränkten Zeit das ewige Leben gegenüber, falls er diese Freuden hinter sich lässt.

Strophe 7, 8, 9 und 10 beziehen sich jeweils explizit aufeinander. Durch die Wiederholung von einzelnen Satzteilen des anderen Gesprächspartners lässt sich der Argumentationsgang in diesem Abschnitt Schritt für Schritt nachvollziehen. Die *sel* greift die Befürchtung des *sünders* auf, indem sie sie verneint: „ja ee czeyt müst ich sterben“ (7, v. 3) – „‘Gesel der mein, du stirbest nicht““ (8, v. 1). Die Aufforderung, sich von den Freuden zu verabschieden, greift der *sünder* als Konditionalsatz auf: „[‘]schaid ab von disen freyden!“ (8, v. 3) – „So ich mich nun von diesen schaid“ (9, v. 1). Die rhetorisch gemeinte Frage des *sünders* danach, was dann seine Freuden sein könnten, beantwortet die *sel* mit einem Verweis auf Gott: „was muß hinfür dan sein mein freyd“ (9, v. 2) – „[.]der herr; der dich peschaffen hat, | wirt sein dein freyd an ende.“ (10, vv. 2f.).

Außerdem findet sich hierin eine weitere Markierung der Affektivität, welche der Beziehung zwischen *sel* und *sünder* eingeschrieben wird. Um ihm bei den geforderten Veränderungen zu helfen, ist die *sel* darum bemüht, dem *sünder* Mut zuzusprechen. Explizit äußert sich das an der Ermutigung, mit der sie ihn zum Durchhalten auffordert, beispielsweise in 10, v. 1: „Gehab dich wol vnd nicht verzag!“ Implizit wird das an der Verwendung des Lexems *freyd* ersichtlich. In Strophe 7 bis 10 kommt es in jeder einzelnen Strophe vor. *Freyd* ist dabei ein Begriff, welcher aufgrund seiner Polyvalenz sowohl von *sel* als auch vom *sünder* als erstrebenswert vorgestellt wird. In diesem Abschnitt wird *freyd* als das Phänomen, das der *sünder* sucht, in den Mittelpunkt gestellt. Der von der *sel* geforderte Verzicht auf die Freuden erscheint weniger schwerwiegend, da es aufgrund der polyvalenten Verwendung des Lexems nach wie vor möglich scheint, die Freude zu erlangen. Die *sel*-Strophen greifen *freyd* jeweils vom *sünder* auf, deuten es aber mit Pronomina und Veränderung der Quantität anders: In 8, v. 3 spricht die *sel* von *diesen freyden* und in 10, v. 3 von *dein freyd*. Die Ausbesserung auf fol. 71^v in 8, v. 3 von *dingen* zu *freyden* lässt sich als Zeichen dafür lesen, dass es dem Korrektor um die durchgehende Verwendung des Lexems und das Spiel mit seiner Mehrdeutigkeit an dieser Stelle ging. Entscheidend ist, dass die *sel* die *freyd*, die der *sünder* bereits anzustreben schien, in einen anderen Bedeutungszusammenhang verschiebt. Die Freuden, von denen der *sünder* anfangs spricht, dienen der Vergnügung und sind auf eine Zeit beschränkt. Die *freyd*, auf welche sich hingegen die *sel*

⁵⁶⁴ Vgl. auch Strophe 3, welche mit der Blumenmetaphorik die Vergänglichkeit als Charakteristikum der von dem *sünder* angestrebten Freuden bereits impliziert: „Wol auf mit mir! wir wellen gan; / geczieret ist der haiden plan / mit plumen vnd mit rosen.“ (Lied 43, Str. 3).

bezieht, bestehe in Gott und damit auf ewig, wie sie in 10, v. 2f. sagt: „der herr, der dich peschaffen hat, / wirt sein dein freyd an ende.“ Das Erlangen dieser Freude liegt in der Zukunft, wie das *wirt sein* in 10, v. 3 anzeigt. Damit hat die Freude in der Bedeutung, wie sie die *sel*-Strophen verwendet, einen Anfang, jedoch kein Endpunkt, da sie *an ende* sein wird.

Die 11. Strophe, welche formal das Zentrum des Lieds bildet, lautet im zweiten Vers: „das got ist mild vnd auch gar streng“. Damit steht im formalen Zentrum des Lieds ein Gegensatz, den der *sünder* in Gott ansiedelt. Die Spannung von Leid und Freude, von hier und Jenseits findet so auch eine Korrelation in Gott selbst, wie der *sünder* bekennt:

O dw, mein sel, ich wol erken,
das got ist mild vnd auch gar streng.
o we mir, armen sünder! (Lied 43, Str. 11)

Mit dieser Erkenntnis steigert sich seine Befürchtung zur Bedrängnis, welche in dem Ausruf (v. 3) zu Tage tritt. Diese Bedrängnis speist sich erstens aus der Möglichkeit, die Gott hier eingeräumt wird, dass er dem *sünder* gegenüber nicht Großzügigkeit, sondern Strenge walten lassen könnte. Zweitens birgt diese Doppelbesetzung die Möglichkeit der Unberechenbarkeit. Das *mild*-sein drückt sich in Barmherzigkeit und Gnade aus und bezeichnet im Kontext von Schuld, Vergebung, Strafe und Gerechtigkeit eine Aufhebung oder Minderung der Strenge der Bestrafung, welche gerechterweise legitim wäre.⁵⁶⁵ Es bezeichnet demnach ein Verhalten, das der Strenge diametral entgegensetzen scheint. Wenn Gott sowohl großzügig als auch streng sein kann, wonach entscheidet sich, wie er im konkreten Einzelfall urteilt?

Für den *sünder* wiegt der Aspekt der Strenge schwerwiegender, was anhand des *gar* unterstrichen wird. Die Ausrichtung auf die Transzendenz, die durch die *sel*-Strophen eingeführt wird, führt dazu, dass der *sünder* seine eigene Lebensführung reflektiert. Ersichtlich wird das daran, dass die Bezeichnung *sünder* in diesem Lied über Selbstzuschreibung eingeführt wird (11, v. 3 und 17, v. 3). Die Erkenntnis Gottes als *mild* und *streng* (11, v. 1f.) bringt den *sünder* dazu, seine eigene Heilssituation zu benennen. Ab Strophe 11 positioniert sich der *sünder* somit vor demselben Horizont, den die *sel* bereits zu Beginn des Liedes aufmacht. Ausrufe wie „o we mir“ (11, v. 3 und 17, v. 3) zeigen zudem an, dass das *sünder*-Ich mehr Angst vor der Strenge Gottes hat, als es auf Gottes Barmherzigkeit vertraut.

⁵⁶⁵ Vgl. Winger, Milde, Sp. 250: „Sie bezeichnet hierbei zunächst das Aufbrechen rigoroser Strafgerechtigkeit zugunsten einer auf die Entfaltungschancen des Betroffenen setzenden und auf dessen Einsicht und Dankbarkeit vertrauenden Vergabungsgerechtigkeit“.

Darauf reagieren die *sel*-Strophen. In der 12. Strophe erinnert die *sel* daran, dass die Wahl des Wegs einer entsprechenden Zielorientierung bedarf:

Gesel der mein, volg meinen rat,
 hab got vor augen frue vnd spat!
 der wirt dich nicht verlassen. (Lied 43, Str. 12)

Die *sel* fordert den *sünder* dazu auf, sich nach ihrem Rat auszurichten. In diesem Fall konkretisiert sie das in einem Ratschlag, mit dem sie sich auf seinen Sehsinn bezieht, den er morgens und abends auf Gott ausrichten soll. Es handelt sich somit um eine doppelte Ausrichtung, die voneinander abhängig gemacht wird: einerseits das Hören auf die *sel*, die andererseits zur Ausrichtung seines Körpers über den Sehsinn auf Gott führen soll. Die *sel* vermittelt damit zwischen Gott und *sünder*. Dabei stellt sie die Verbindung her, bleibt aber Zwischenglied in dem Beziehungsgeflecht und gehört als solches dem *sünder* an.

Der Transzendenzverweis der *sel* ändert im Vergleich zu den ersten sechs Strophen seinen Charakter. Während sie dort vor Himmel und Hölle warnt und damit vor allem die Jenseitserwartung in der Gegenwart aktualisiert, geht es in diesem Teil um einen personalen Gott. Er sei der, „der dich peschaffen hat“ (10, v. 2) und er „wirt dich nicht verlassen“ (12, v. 3). Die *sel* beschreibt die Schöpfung hier in einer personalisierten Weise, direkt auf den *sünder* zugeschnitten. Gott wird nicht in einem generellen Sinn als Ursprung aller Dinge, sondern als Schöpfer des angesprochenen *sünders* vorgestellt. Damit wird Gott über die *sel*-Strophen als Begleiter eingeführt, der von Anfang an präsent ist und es weiterhin bleiben wird. Dennoch bedarf der *sünder* weiterhin der Vermittlung durch die *sel*.

Im zweiten Abschnitt des Lieds gewinnt der Ausblick auf die Existenz nach dem Tod somit an Wirkmacht für den *sünder*. Er erkennt sich als *sünder*, wird allerdings von der Angst vor der potentiellen Strenge Gottes erfasst. Es ist hier weniger ein Widerstreit zwischen *sel* und *sünder*. Stattdessen versucht der *sünder* der *sel* zu folgen, wozu sie ihn bereits im ersten Abschnitt auffordert. Hier macht die *sel* ihre Wächterfunktion geltend, da sie den *sünder* in gewisser Weise aufweckt: Sie bringt ihn zu einem größeren Bewusstsein seiner selbst und des *hie*, indem sie von dem personalen Gott spricht. Das Wachsein äußert sich darin, dass er seine eigene Situation und ihre Position auf dem Heilsweg erkennt. Die angestrebte Freude bringt ihm dies allerdings nicht. Im Gegenteil, das eigene Schicksal scheint von einem Gott bestimmt, der auch zur Strafe fähig wäre, welche der *sünder* für sich fürchtet.

Dritter Abschnitt

Ab Strophe 13 bis zum Ende des Dialogs, Strophe 19, beklagt der *sünder* die Leiden unter dem Vorzeichen der Trennung von der *sel*. Diese fordert ihn verstärkt dazu auf, die Leiden auf sich zu nehmen und verweist auf die Konsequenzen für den Fall, dass er dem nicht nachkomme. Dieser Abschnitt weist eine höhere Intensität im Ausdruck der Affektivität auf als die anderen Abschnitte. Jede *sel*-Strophe (Strophen 14, 16, 18) beginnt mit „Gesel der mein“ und jede *sünder*-Strophe (Strophen 13, 15, 17, 19) enthält die Anrede *mein sel*. Tatsächlich wird in diesem Abschnitt das Verhältnis von *sel* zu *sünder* expliziter als in den vorhergehenden diskutiert und in enger Beziehung zum Schmerz besprochen:

O dw mein sel, we thuet die pein,
als wie der tod dem meinem leib;
von dir ich nicht gern schaide. (Lied 43, Str. 13)

Neu ist hier die Möglichkeit eingeführt, dass *sünder* und *sel* getrennt werden könnten. Vers eins und zwei sind über den Vergleich verbunden: Die Schmerzen fügen dem *sünder* ein solches Leid zu, wie der Tod es dem Körper zufügen würde. Todesschmerzen fürchtet der *sünder*, wenn es keine Freude gibt (vgl. Str. 7). Schmerz bezeichnet für den *sünder* alles, was nicht vergnüglich ist. Diese Negativ-Beschreibung ermöglicht es, alle Schmerzen und Unannehmlichkeiten, die jede beliebige Lebensform bereithalten könnte, hineinzulesen. So wird auch mit der Polyvalenz von *pein* und *leyden* gespielt. Die *sel* warnt in der 4. Strophe davor, dass sie Schmerzen erwarten, wenn der *sünder* den Vergnügungen nachgeht. Damit meint sie die Schmerzen, die sie mit einem Leben nach dem Tod in der Hölle verbindet. Ebenso wie die Freude im zweiten Abschnitt werden hier Schmerz und Leid für zwei Bedeutungen verwendet: eine weiter gefasste, auf das Irdische begrenzte und eine auf die Höllenqualen zugeschnittene. In der 13. Strophe benutzt der *sünder* *pein* in der ersten Bedeutung.

In Strophe 14 verdeutlicht die *sel*, dass eine Existenz ohne eine Art der beiden Schmerzen nicht möglich ist:

Gesel, der mein, wan es musz sein,
leid hie oder dort die strengen pein,
volg mir, leyd hie ain weyle! (Lied 43, Str. 14)

Wiederum präsentiert sie dem *sünder* eine Wahlmöglichkeit: Leiden muss sein – entweder *hie*, in der Gegenwart, oder *dort*, im Jenseits. Damit werden die zwei Wege, die sie zu Beginn vorstellt, um den Aspekt des Leidens erweitert: Zum Himmel geht der Weg durch das Leiden, erreicht man die Hölle, schiebt man die Leiden bis dorthin auf. Mit „volg mir, leyd hie“ (14, v. 3) werden damit fast wörtlich

Verse aus dem ersten Abschnitt wiederholt: „volg mir, pleib hie“ (4, v. 2; 6, v. 3). Während sie dort den *sünder* dazu aufruft, dem gegenwärtigen Moment und den entsprechenden Umständen nicht zu entfliehen, wird in Strophe 14 *pleiben* durch *leyden* substituiert. Dadurch bestärkt die *sel* einmal mehr eine enge Verbindung zwischen dem Leben im *hie* und der Notwendigkeit, Leid zu ertragen.

Die Abhängigkeit des *sünders* von der *sel* besteht somit nicht nur darin, dass er ohne sie die Vergnügungen nicht genießen kann. Wählt er den falschen Weg, bedeutet dies den Verlust der *sel*. Explizit wird dies nur im bereits zitierten Vers 13, v. 3 („von dir ich nicht gern schaide“) vom *sünder* geäußert. Die Entscheidungsfreiheit über die Handlungen bleiben zwar weiterhin ihm als *sünder* überlassen, aber gleichzeitig gewinnt es für den *sünder* an Bedeutung, dass er der *sel* folgt. Wie bereits gezeigt bedeutet *volgen* in diesem Zusammenhang, sich bei der Entscheidungsfindung an der *sel* und ihren Ratschlägen zu orientieren. Da die *sel* dazu auffordert, das Leid auszuhalten, scheint dem *sünder* in diesem Sinn keine andere Wahl zu bleiben, als die Schmerzen zu wählen.

Konflikt im *sünder* schafft daher das Ausmaß der Leiden und seine Unfähigkeit, sie zu ertragen: „Nun wolt ich leyden, wie das wär; / allain die pain ist mir zw schwär“ (15, v. 1 f.) oder „O dw mein sel, nun pin ich kranck, / ain kurzew pein ist mir als langk“ (17, v. 1 f.). Der Konflikt spitzt sich dahingehend zu, dass der *sünder* aufgrund der eigenen Schwäche Angst hat, die *sel* zu verlieren. Dem Eingeständnis seiner Schwäche in Strophe 17 folgt wie bereits in Strophe 10 der Ausruf der Verzweiflung und Hilflosigkeit: „o we, mir armen sünder!“ (17, v. 3). Die Leiden zu ertragen, stellt die Bedingung dar, um die *sel* zu behalten, und gerade darin sieht er sich vor die Grenzen seiner Fähigkeiten gestellt.

Die Diskrepanz zwischen Wollen und Können des *sünders* prägt somit den dritten Abschnitt. Die *sel* bestärkt ihn zwar darin, die Schwierigkeiten anzugehen, und versichert ihm im zweiten Abschnitt, dass Gott ihn begleite. Sie dient der Orientierung, kann aber keine Hilfestellung leisten, welche die Schmerzen erleichtern würde, da sie dem *sünder* weder Mühe noch Entscheidung abnehmen kann.⁵⁶⁶ Die *sel* ist somit hauptsächlich Kanal der Handlungsmaßstäbe.

In der oben zitierten Strophe 16 beschreibt die *sel* die Beziehung zum *sünder* explizit als „wan ich pin dein“ (16, v. 1) und bestätigt die possessive Konnotation, die

⁵⁶⁶ Lied 42 beschreibt, wie sich der *sünder* überreden lässt, sich von den irdischen Freuden abzuwenden. Dort allerdings verspricht ihm Christus selbst Unterstützung dabei, die Leiden zu ertragen: „Nun duck dich, sünder, nicht verczag! / ich wil dirs trewlich helffen tragen. / Mein leiden wirt dein trost hie sein, / das wirt dir ringern all dein pein!“ (Lied 42, Str. 11). Die Diskrepanz zu den unterstützenden Versen der *sel* in diesem Lied kann als Erklärung für den Umstand dienen, dass der *sünder* seine Umkehr aus dem vorherigen Lied rückgängig gemacht zu haben scheint.

in der Anrede des *sünders*, „mein sel“, anklingt, verortet ihren Ursprung jedoch in Gott (16, v. 2). Sie ist zwar dem *sünder* zur Obhut gegeben und ihm anvertraut, macht aber gleichzeitig ihre Herkunft von Gott durch Ratschläge und Warnungen dem *sünder* gegenüber geltend. Ihre Vermittlerposition und das Agieren als Weck-Stimme erhalten darin ihren Ursprung. Somit gehen die Zugehörigkeit zum *sünder* und die Verantwortung für ihn miteinander einher. So fordert die *sel* mit dem Imperativ „nun hut mein wol, geselle“ (16, v. 3) diese auch von dem *sünder* ein.

An dieser Stelle sei kurz rekapituliert: Der *sünder* wird sich im Laufe des Lieds bewusst, dass die kurzweiligen Freuden, die er anstrebt, der *sel* nicht zum Wohl gereichen. Dies geschieht insbesondere in Strophe 1 bis 6, in welchen die *sel* dies durch Klagen und Warnungen verdeutlicht. Die Alternative – das leidvolle Dasein auszuhalten – erscheint dem *sünder* unerträglich. Mit dem Verweis auf einen Gott, der persönlicher Begleiter sein könnte, möchte ihn die *sel* ermutigen. Der *sünder* wird sich seiner eigenen Sündhaftigkeit bewusst und sieht wenig Hoffnung, vor einem strengen Gott zu bestehen. Angesichts sowohl der Schwere des Leids als auch seiner Unfähigkeit, sie zu ertragen, steigert sich seine Angst, die *sel* zu verlieren.

Die letzte *sel*-Strophe wiederholt die Konsequenzen, die eintreten würden, falls der *sünder* den Leiden ausweichen und damit den falschen Weg wählen sollte:

Gesel, der mein, verlewstu mich,
am jungsten tag verlewst auch dich
vnd ewigleich verdarben. (Lied 43, Str. 18)

Der falsche Weg hätte den Verlust der *sel* und seiner selbst am Ende der Zeit zur Folge. Wiederum wird deutlich, dass das Verhältnis zwar vom *sünder* dominiert wird, da er die *sel* verlassen kann. Diese Dominanz ist ihm aber als Verantwortung übergeben, die letztlich an sein eigenes Wohl gekoppelt ist. Somit wird das eigene Wohl als gleichbedeutend gehandelt wie die Einheit mit und Ausrichtung nach der *sel*. Alternative ist das ewige Verderben (18, v. 3).

Die *sel* beendet das Gespräch von ihrer Seite demnach mit einer Drohung. Die Ermutigungen und Empathie in Strophe 10 und 12 erbringen nicht die Wirkung im Dialogpartner, ihm die Leiden durch Trost erträglicher zu machen. Die Aussicht auf einen strafenden Gott lässt den *sünder* vielmehr befürchten, die *sel* zu verlieren. Dies greift die *sel* zum Abschluss des Dialogs auf. Mit dem drohenden Verlust wird die Angst dabei didaktisch instrumentalisiert. Ziel ist, den *sünder* daran zu hindern, dem Leiden zu entfliehen. Der Dialog endet mit einer Bekräftigung des *sünders*, der *sel* Folge leisten zu wollen:

O dw, mein sel, da schreckest mich;
ich will dir volgen ewigklich.
got mir sein gnad mittaille! (Lied 43, Str. 19)

Der erschreckte *sünder* beteuert seinen Willen, der *sel* ewig folgen zu wollen und um Gottes Gnade zu flehen. Der Dialog endet hier, der Schrecken steht demnach als letzte Motivation, die den *sünder* zu bewegen scheint. Darin unterscheidet sich das Lied von den meisten Liedern des Zyklus. Oft enden sie in einem Gebet oder mit der Versicherung des *sünders*, dass sich alles mit Gottes Hilfe zum Guten wende. Hier bleiben jedoch die Spannungen zwischen Freude und Leid, Jetzt und Jenseits, Milde und Strenge Gottes bestehen. Das Wohl scheint vom Handeln des *sünders* abzuhängen, welches nur im Erleiden der Schmerzen zielführend wäre. Der *sünder* erlangt zwar über das Lied hinweg den Wunsch, das Leid anzunehmen, bleibt aber dennoch mit seiner Schwachheit konfrontiert und von ihr verunsichert. Eine Hauptentwicklung des Lieds ist somit, dass nicht ein gewolltes Fehlverhalten, sondern die Leidensunfähigkeit dem *sünder* das Verderben im Jenseits zu bringen droht.

Für den ewigen Tod oder das ewige Leben scheint die Entscheidung im *hie* zu zählen, was in diesem Lied sowohl für das gesamte irdische Leben, als auch die gegenwärtige Situation des Einzelnen steht. Gut sind diese Entscheidungen, wenn sie sich nach der *sel* ausrichten, welche wiederum auf Gott hin ausrichtet, da sie eine Gabe von ihm ist. Der Widerstreit zwischen *sel* und *sünder* löst sich im dritten Abschnitt auf. Der *sünder* unterstellt sich der Führung der *sel*, deren Wohlergehen als zentrales Kriterium für den *sünder* und seine Entscheidungen vorgestellt wird. Der Widerstreit im Innern des *sünders* legt sich aber nicht, sondern verschiebt sich auf die Spannung zwischen dem Wunsch, die Leiden auszuhalten, und der zu niedrigen Schmerztoleranz, die ihm dies unmöglich zu machen scheint.

Vierter Abschnitt

Zum Abschluss spricht in den letzten beiden Strophen eine Stimme von außerhalb des Dialogs zwischen *sünder* und *sel* in wir-Perspektive. Aus der Sicht der Hörenden stellt sie den *grossen sünder* als Sänger vor:

Der vns das lyed von erst hie sang,
ain grosser sünder ist genand:
genad jm got, der herre. (Lied 43, Str. 20)

Der Abschluss stellt damit den Dialog in Lied 43 als Dialog im *sünder* aus, sodass die *sel* als Teil des *sünders* verstanden werden kann. Zudem zeigen die letzten beiden Strophen, dass die Selbstzuschreibung als *sünder* in den *sünder*-Strophen nicht nur ein Erkennen des eigenen Heilszustands bezeichnet, sondern auch eine Identifikation mit dem *sünder* erlaubt, der über den Zyklus hinweg als Protagonist verstanden werden kann. Lied 43 lässt sich so als wichtigen Bestandteil des Zyklus des

zweiten Teils des *Hohenfurter Liederbuchs* erkennen, zumal es in Strophe 21 heißt: „Er singt vns das, vil andrew mer“ (21, v. 1).

Die Spannung, die zum Ende des Dialogs in den *sünder* verschoben ist, hebt auch der Sprecher der letzten beiden Strophen mit dieser Distanznahme zu dem Konflikt zwischen *sel* und *sünder* nicht auf. Vielmehr formuliert er einen Wunsch an die Hörenden:

Er singt vns das, vil andrew mer.
ain yeder mensch pebar sein sel,
pebar sein sel mit trewen! (Lied 43, Str. 21)

Dabei verweist der Sprecher mit dem Personalpronomen *er* auf den *grossen sünder* (20, v. 2), für den sich dieses Bewahren als Kampf entpuppt hat. Indem der Sprecher das Lied als Teil einer scheinbaren Biographie des *sünders* herausstellt, setzt er einer möglichen Identifikation von Rezipierenden mit dem *sünder* eine Grenze. Dabei bietet sich eine solche Identifikation jedoch während des Dialogs an. Aufgrund der Polyvalenzen von Leid und Freude, welche in ihren Konsequenzen für das persönliche Heil und durch Metaphern und Vergleiche spezifiziert werden, beschreibt des *sünders* Rede ein Leid, das jeder in beliebigen alltäglichen Situationen vorfinden könnte. Dies erlaubt den Hörenden, die jeweils persönliche Situation hineinzulesen. Andere Lieder enden mit einem Gebet für den *sünder* oder einem von ihm gesprochenen und geben dadurch die Möglichkeit, das, was man durch die Identifikation als Eigenes erkannt hat, nun selbst im Gebet zu äußern. Hier wird dem jedoch Einhalt geboten. Zwar wird dem *sünder* die Gnade Gottes gewünscht („genad jm got, der herre“; 20, v. 3), aber den Abschluss bildet der Wunsch, dass jeder seine *sel* treuevoll bewahren möge. Gnade und Milde Gottes bleiben in den Bitten des *sünders* („got mir sein gnad mittaille!“; 19, v. 3) und des Sprechers in Strophe 21 als Anrufungsmöglichkeit präsent, die die Hoffnung auf unvorhergesehene und unverdiente Güte ausdrücken. Den Abschluss bildet jedoch ein Wachsamkeits-Aufruf an alle Hörenden und Lesenden: Jeder soll seine eigene Seele beschützen und bewahren. Dadurch legt dieses Lied den Fokus auf die Entscheidungsfreiheit des Einzelnen, die dem *sünder* im Lied zugeschrieben wurde. Die Freiheit hat die Verantwortung eines jeden sich selbst gegenüber zum Resultat, die wahrgenommen werden und sich im Hören auf die eigene *sel* vollziehen soll.

Die Wächterstimme im Inneren des *sünders*

Ziehen wir einen kurzen Vergleich mit den vorausgehenden Liedern. In Lied 40 kommt der *sünder* nicht zur Sprache. Die Weck-Stimme hat dort Einblick in die *sele* und das Selbst, welches *verschlaffen* ist. Auch in der rubrizierten Überschrift zu

Lied 40 wird die Stimme als innere bezeichnet.⁵⁶⁷ Die Interpretation von Lied 40 ergab, dass die Wächterstimme sowohl innerlich, als auch von außerhalb des *sünders* ertönt, um ihn aus seinem Sündenschlaf aufzuwecken. Das ‚Innere‘ wird dabei in Lied 40 weder begrifflich konkretisiert, noch bildlich beschrieben oder systematisiert. Ist es eine innere Stimme, ein innerer Lehrer, die Seele, das Gewissen? Woraus besteht das Selbst, auf das die Wächterstimme den *sünder* in Lied 40 zurückwirft und welche sie zu Beginn des Zyklus miteinander bekannt macht?

Gleichzeit beweist der *sünder* in seiner Unterbestimmtheit in den Liedern Handlungsfähigkeit. Das Innere soll Objekt der Handlungsbefähigung des *sünders* sein. Im ersten Lied wurde ihm zur Aufgabe gemacht, die Verantwortung für das Innere auf sich zu nehmen. Dieses Selbstverhältnis des *sünders* zu sich selbst, wie es die Weckstimme im ersten Lied fordert, lässt sich mit dem Begriff des ‚Bewusstseins‘ bezeichnen, welches meint, „dass einer seiner selbst innewird, während er etwas tut“⁵⁶⁸.

Es wird deutlich, dass sich in dem Selbstverhältnis des *sünders* Hierarchien in der Handlungsmacht ergeben. Mithilfe des hier interpretierten Lieds wurde nun versucht, mehr über seine innere Beschaffenheit zu erfahren. Hierfür wurde genauer nach den einzelnen Bestandteilen des *sünder*-Ichs und dem Verhältnis zwischen diesen Bestandteilen gesucht.

Es zeigt sich, dass sich dieses Innere nicht auf das Gewissen reduzieren lässt. Erst in Lied 45 wird in der rubrizierten Überschrift das *gewissen* eingeführt,⁵⁶⁹ welches sich dort ähnlich der Weckstimme an den *sünder* wendet und ihn aufruft, den Kampf gegen die Sünde nicht aufzugeben, welcher dort auch mit der Kampfmetapher verbildlicht wird⁵⁷⁰:

Nur lass nit ab pey nacht vnd tag,
fleuch, fleuch, eyl und eyl!
All deinen veinten wiedersag!
fleuch, fleuch, eyl und eyl! (Lied 45, Str. 10)⁵⁷¹

⁵⁶⁷ Vgl. Fol. 65^r; Bäumker, S. 38: *Von erst, wie er oft ward innbenig ermant, aufczwsten [...]*.

⁵⁶⁸ Störmer-Caysa, *Gewissen*, S. 3.

⁵⁶⁹ Fol. 73^v; Bäumker, S. 44: *Hie fragt jn sein gewissen, was er doch da thue, er solt den dingen widersten*. Das Lied 46 beginnt mit „Was thustu, sünder, hie?“ (ebd.).

⁵⁷⁰ Zur Kampfmetapher siehe Ohly, *Metaphern*, S. 112–117, wo er insbesondere Peter Comestor als Autor vorstellt, der mit der Gleichsetzung von Gefangennahme und Schläfrigkeit des Sünders operiert (S. 115).

⁵⁷¹ Fol. 74^v; Bäumker, S. 44, Verse 2 u. 4 sind weder in der Hs. noch bei Bäumker so verzeichnet, jedoch bei beiden in den ersten Strophen eingetragen, sodass sie einen Refrain bilden und eine Fortsetzung intendiert scheint, zudem die Melodie diese Zwischenzeilen einbezieht.

Zum Abschluss des Lieds 45 antwortet der *sünder*:

Hilff herr, mein got, ausz aller not,
 hilf, hilf, es ist spat!
 nach disem leben kumbt der tod.
 hilf, hilf es thuet not!
 mein veint, die wellen mir den tod! (Lied 45, Str. 12)⁵⁷²

Die Verwendung des Lexems *gewissen* ist hier von Bedeutung, da es sich als deutsche Bezeichnung vor allem mit Luther in der Reformation durchsetzt, vorher jedoch im süddeutschen Sprachraum das Gebrauchswort für *conscientia* ist.⁵⁷³ Aus einem Korpus an Wissensliteratur aus dem späten 14. und 15. Jahrhundert ergibt sich die Bedeutung des ‚moralischen Bewusstseins‘ für das Gewissen.⁵⁷⁴ Wie agiert nun dieses Bewusstsein, wie nimmt es Einfluss, wie wird es selbst beeinflusst? Handelt es sich dabei um eine ‚Wächterstimme‘? Messen, Vergleichen und Wählen sind entsprechende Schlüsselhandlungen bei einer durch das Gewissen informierten Handlung.⁵⁷⁵ In ihrer umfangreichen Studie zur Entstehung des Gewissensbegriffs setzt Störmer-Caysa das „literarische[] Modell ‚Gewissen‘“⁵⁷⁶ mit einer „inneren Richterinstanz“⁵⁷⁷ gleich.

Im zweiten Lied, Lied 41, tritt die Weck-Stimme in einen Dialog mit dem *sünder*. Der *sünder* befindet sich in einem Zustand, in dem ihm sein Selbst und seine Bedürfnisse nur in geringem Maße bewusst sind – etwas, was den Sündenschlaf charakterisiert. Schlaf steht als Metapher für diesen Zustand, der sich auch mit *acedia*, Trägheit, beschreiben lässt, was in Lied 41 auch explizit als Adjektiv (*träger*; Lied 42, Str. 4, v. 4) vorkommt. So wird im Schlafen ein breiter Diskurs in mittelalterlichen Tugend- und Lasterkatalogen, in Bußliteratur, Predigten und weiterer theologischer und philosophischer Prosa in einer Metapher zusammengefasst, welche sich auf die Ursprünge des *acedia*-Diskurses bezieht, wo die Schläfrigkeit als

572 Fol. 74^v; Bäumker, S. 44. Von Strophe 11 zu 12 ist einerseits ein Sprecherwechsel durch die Änderung von 2. Person Sg. (Strophen 1–11) zu ‚Ich‘ (Strophe 12) und andererseits eine Veränderung der Refrainzeile und der Wechsel von Aufforderung (Strophen 1–11) zu Gebet (12) erkennbar.

573 Vgl. Störmer-Caysa, *Gewissen*, S. 8f. Das deckt sich mit der Verortung des *Hohenfurter Liederbuchs* als bayerisch-österreichischem Dialekt (vgl. oben Abschnitt 1, v. a. aber Bäumker, Einleitung, S. xiii).

574 Vgl. Brendel u. a., *Wort*, S. 54.

575 Vgl. Störmer-Caysa, *Gewissen*, S. 25.

576 Ebd., S. 26.

577 Ebd.

tatsächliche Folge der *acedia* gesehen wurde.⁵⁷⁸ Jedoch lässt sich die Schlaf-Metapher nicht im *acedia*-Diskurs auflösen, da insbesondere ab dem 12. Jahrhundert *acedia* häufiger mit *tristitia* gleichgesetzt wurde.⁵⁷⁹

Der erste Schritt des in den Liedern gezeichneten Bewusstwerdungsprozesses ist, dass der *sünder* eine Entfremdung feststellt, die ihn selbst betrifft. Voraussetzung dafür ist, dass der *sünder* im *Hohenfurter Liederbuch* mit dem Potential zur Selbstreferenz entworfen wird. Das bedeutet, dass es ein *sünder*-Ich gibt, welches als „Fixpunkt“⁵⁸⁰ im Sinne eines „bündelnden Ich[s]“⁵⁸¹ mehrere Bestandteile vereint, zu welchen es sich explizit verhalten kann. In Lied 41 sind Herz, Verstand (*synne*) und Seele jene Bestandteile, die als solche jedoch nur eine fragile Einheit bilden. Die Rolle der Weck-Stimme besteht darin, diesen Prozess anzustoßen und zu begleiten. So spricht die Stimme in der fünften Strophe des Lieds 41 den *sünder* als *träger leyb* an, der aufgrund des Sündenschlafs seine *sele* verloren hat:

Dw hast geschlaffen sere
vil lange czeit vnd weyl,
verloren hie dein sele,
dw armer träger leyb (Lied 41, Str. 5)⁵⁸²

Hier wird der *sünder* nicht als Person angesprochen, sondern direkt als eines seiner Bestandteile. Offen bleibt, als was sich die Wächterstimme hier identifizieren lässt: Deckungsgleich mit dem *sünder* ist sie nicht, sondern sie wendet sich an diesen, indem sie ihn metonymisch mit einem seiner Bestandteile gleichsetzt. Der *leyb* hat als Sammelbegriff für die irdischen Bedürfnisse nicht die bündelnde Kraft

578 Vgl. Conference 5 of Abt Serapion: *On the 8 principal faults*: Cassian beschreibt *acedia* in seinen Väterlektionen dabei folgendermaßen: Sie entstehe ohne äußere Provokation (Kapitel 9), sei verbunden mit anderen Lastern (Völlerei, Unzucht, Habgier, Zorn, Niedergeschlagenheit; K. 10) und es gebe zwei Arten: Die eine schickt den Betroffenen in den Schlaf, die andere lässt ihn die Zelle verlassen und fliehen (K. 11); sie habe folgende Sünden zur Folge: Faulheit, Schläfrigkeit, Unhöflichkeit, Unruhe, Umherschweifen, Instabilität von Geist und Körper, Geschwätzigkeit, Neugierde (K. 16); das Gegenteil ist der Mut (K. 23). Cassian wird so auch bei Thomas von Aquin aufgegriffen (vgl. S. th. II-II q. 35 a. 1 arg. 2 und a. 1 ad 2).

579 Vgl. Thomas von Aquin, S. th. II-II q. 35, wo er *acedia* als eine Unterart der Traurigkeit beschreibt („*acedia est quaedam passio, est enim species tristitiae*“; S. th. II-II q. 35 a. 1 arg. 1 und „*acedia, secundum quod hic sumitur, nominat tristitiam spiritualis boni*“; q. 35 a. 1 co.); vgl. hierzu Schlögel, *Acedia*, Sp. 109 f. Als Laster wurde es insbesondere durch Gregor den Großen geprägt und von Petrus Lombardus weiter ausgeführt.

580 Störmer-Caysa, *Gewissen*, S. 27.

581 Ebd., S. 28.

582 Fol. 68^r; Bäumker, S. 40.

des *sünder*-Ichs, was daran deutlich wird, dass die *sele* von ihm dissoziiert ist: „verloren hie dein sele“ (Lied 41, Str. 5, v. 3).

Auch in Lied 42 spricht eine Weck-Stimme mit dem *sünder* und ermahnt ihn nachdrücklich in einem Dialog. Hier wird nicht mehr nur angedeutet, sondern die Weck-Stimme ertönt explizit im Inneren des *sünders*. In der zweiten Hälfte des Dialogs fragt sich der *sünder* als Ich:

Was ist die stim, die in mir hilt,
so gütigkleichen vnd so mild
Verhaisset mir das ewig lebē?
ich wil der haid gantz vrlaub gebē. (Lied 42, Str. 10)⁵⁸³

Lied 42 ist ein Dialoglied zwischen Weckstimme und *sünder*-Ich darüber, was eine potentielle Bekehrung dem *sünder* abverlangen würde. Die Weck-Stimme versucht, die unvergängliche Freude im Himmel der vergänglichen auf Erden gegenüber zu stellen. Gleichzeitig verweist sie darauf, dass es für die Erlangung der ewigen Freuden notwendig ist, Demut zu üben. Was anfänglich als unbestimmte Weck-Stimme erklingt, wird im schließenden Teil des Liedes mit Jesus Christus identifiziert:

Nun duck dich, sünder, nicht verczag!
ich wil dirs trewlich helffen tragen.
Mein leiden wirt dein trost hie sein,
das wirt dir ringern all dein pein! (Lied 42, 11)⁵⁸⁴

Hier spricht das vorher als Weckstimme sprechende Ich von dem Leiden, das sie schon erlitten hat, und gibt sich mit diesem Bezug auf die Passion Jesu als Jesus selbst aus. Somit spricht Jesus mit der Stimme, die der *sünder* in der Strophe zuvor als innerlich wahrnimmt, aus dessen Inneren. Dennoch bleibt dem *sünder* die Paarung von Leiden im irdischen Leben und den Freuden im ewigen Leben im Gegensatz zu Freuden im irdischen Leben und Leiden im ewigen Leben schwer nachvollziehbar. Diese Spannung wird in Lied 43 zugespitzt.

Selbst wenn bereits in der rubrizierten Überschrift zu Lied 40 die Weckstimme im Inneren verortet wird, zeigt sich dies in den Liedern nur schrittweise: Die Auseinandersetzung zwischen Weck-Stimme und *sünder* verlagert sich im Laufe der ersten drei Lieder ins Innere des *sünders*, changiert aber gleichzeitig an der Grenze zwischen Innen und Außen. Lied 43 bildet einen Dialog zwischen *sünder*

583 Fol. 70^r; Bäumker, S. 41.

584 Fol. 70^r; Bäumker, S. 41.

und seiner *sel* ab, die als Weckstimme agiert und somit die Weckinstanz im Inneren des *sünders* verankert. Im Dialog wird die Lebensführung zum Thema, die die *sel* als Weck-Stimme in verschiedener Hinsicht als defizitär darstellt: defizitär im Hinblick auf das Verhältnis des *sünders* zu sich selbst, zu einem Leben nach dem Tod und im Hinblick auf seine Bereitschaft, dafür in der Gegenwart zu leiden, anstatt das Vergnügen zu suchen.

Der Dialog zwischen *sünder* und *sel* dient als rhetorisches Mittel, um etwas explizit darzustellen, was Beobachtenden eigentlich nicht zugänglich ist. Das Phänomen des Mit-sich-Ringens wird veranschaulicht, indem verschiedenstrebigen Kräften im *sünder* Stimmen gegeben werden. Die formale Geradlinigkeit des Lieds – dreiversige Strophen mit einem Paarreim (rein, unrein, rührend) und ein unge-reimter Vers (aab) – paart sich dabei mit einem inhaltlichen Gebilde von Gegenüberstellungen und Zugehörigkeiten. Der Konflikt in Lied 43, der sich im Dialog mit der *sel* als Bewusstwerdungsprozess des *sünders* etabliert, wird bereits in dem rubrizierten Vortext theoretisch eingeführt. Dabei wird das Spiel mit Polyvalenzen anhand des Begriffs *rue* durchgeführt. Der Prosavortext zu Lied 43 kündigt an, dass sich in dem folgenden Lied der äußere und der innere Mensch unterhalten:

Wye der ausser vnd jnder mensch mit einander lebten, das ist dy vernunft vnd dy sindlickait in dem sünder. Der ausser mensch wil wol hie essen vnd trincken, rue haben. Der jnder wolt gern dort rue haben vnd d'ausser mensch hebt an⁵⁸⁵

Der Vortext spaltet den Menschen in zwei widerstrebende Teile auf: einen äußeren und einen inneren. Den inneren Menschen weist er als *vernunft* und den äußeren als *sindlickait* aus.⁵⁸⁶ Die Rubrik unterscheidet sie gemäß den Zielen, die sie anstreben. Körperliche Bedürfnisse wie Essen, Trinken und Ausruhen werden dabei mit der Äußerlichkeit identifiziert und der *sindlickait* zugeordnet. Dem steht die *vernunft* entgegen, die dem *jnder mensch* zugeordnet wird, welche sich nach *rue dort* sehnt. Durch den Parallelismus im zweiten Satz werden scheinbare Gemeinsamkeiten und Gegensätze der beiden Positionen verdeutlicht. Gemeinsam scheint beiden das Streben nach *rue*, der Unterschied liegt im *hie* einerseits und im *dort* andererseits. Damit aktualisieren *hie* und *dort* unterschiedliche Bedeutungskonnotationen von *rue* und weisen auch die Unterschiedlichkeit dieses scheinbar gemeinsamen Ziels aus. Während die äußere Kraft ein Ausruhen im Diesseits er-

585 Fol. 70^v; Bäumker, S. 42.

586 Die Wortwahl *vernunft* und *sindlickait* könnte ein Hinweis darauf sein, dass Texte später hinzugefügt wurden, da sie den Inhalt des Lieds theoretisch einführen, jedoch nicht genau mit ihm übereinstimmen.

strebt, geht es der inneren um eine Seelenruhe und einen inneren Frieden im Jenseits.

Auch die Beziehung zwischen beiden Kräften wird beschrieben: *mit einander* leben sie *in dem sündler*. Einerseits widerstreben sie einander, andererseits aber bilden sie Teile desselben Ganzen, des *sünders*. Damit verlagert bereits die Rubrik den dargestellten Zielkonflikt in das Innere des *sünders*, ordnet das Lied in die Reihe der vorhergehenden Lieder ein und liefert theoretischen Hintergrund für den Dialog im Inneren des *sünders*.

Ausgehend von der Interpretation lässt sich feststellen, dass der Vortext in entscheidenden Fokussierungen nicht mit dem Lied übereinstimmt. Er teilt *vernunft* und *sindlickait* dem inneren und dem äußeren Menschen zu. Das Lied handelt jedoch von *sel* und *sünder*. Der Paratext suggeriert dabei eine Einschränkung des *sünders* auf die *sindlickait* und damit auf das *hie*, während das Lied dies weitaus differenzierter beschreibt. Zwar denkt das Lied diese Auseinandersetzung zwischen innerem und äußerem Menschen als Ausgangsposition mit. Die *sünder*-Strophen zeigen beispielsweise eine stärkere Neigung zum sich *ergezzen wol* (1, v. 2). Im Lied ist es aber gerade die *sel*, welche die Wichtigkeit des *hie* als Entscheidungszeitpunkt hervorhebt. Während im Vortext *vernunft* und *sindlickait* als gleichstarke gegensätzliche Kräfte erscheinen, wird im Lied gezeigt, dass der *sünder* zum Bewusstsein einer Entscheidungspflicht gelangt, die zwar durch Vernunft und Sinnesbefriedigung beeinflusst wird, aber letztlich über beide verfügen kann.

Sowohl im Lied als auch im Vortext wird mit Gegenüberstellungen gearbeitet: *ausser* und *jnder mensch*, *vernunft* und *sindlickait*, *sel* und *sünder*. Auch spielen beide mit den Polyvalenzen bestimmter Lexeme: *rue*, *freyd*, *leid/pein*. Dabei steht der Gegensatz von *hie* und *dort* als Kurzformel für den Bedeutungsunterschied. *rue*, *freyd*, *leid/pein* erhalten durch das *dort*, welches „die Frage nach dem Danach, dem Tod oder Leben nach dem irdischen Dasein“⁵⁸⁷ berücksichtigt, eine andere Bedeutung. Der *jnder mensch*, die *vernunft* der Rubrik und die *sel* im Lied haben dabei gemeinsam, dass sie diese Frage mitbedenken. Der *ausser mensch*, *sindlickait* bedenken diese Frage nicht mit. Der *sünder* zieht jedoch im Dialog mit der *sel* die Frage nach dem Jenseits im Laufe des Lieds in Erwägung. *Vernunft* und *sindlickait* sind somit Bestandteile des Menschen, die sich unter zwei Gesichtspunkten beschreiben lassen: unter der Beobachtbarkeit und unter der Empfänglichkeit. Äußerlich ist in diesem Sinn alles, was beobachtbar und von außen beeinflussbar ist. Innerlich hingegen ist, was nicht beobachtbar und nur von innen her beeinflussbar ist. Die in der Rubrik vorgenommene Aufteilung verstärkt dabei einen Dualismus,

587 Hörner, *Gnade*, S. 155.

den das Lied zwar aufnimmt, jedoch im Bewusstwerdungsprozess des *sünders* als solchen auflöst.

Aufwachen und sich Gott zuzuwenden ist in Lied 41 gleichbedeutend damit, sich der eigenen *sel*, ihren Bedürfnissen und der eigenen *synne* bewusstzuwerden, sodass der *sünder* ausruft:

O, das ich armer sünder
so lang geschlaffen hab!
nun wart ich nye recht münter
in dreysick iaren czwar. (Lied 41, Str. 11)

Das Lied 41 im Kleinen, der Zyklus im Großen zeigen etwas, was Uta Störmer-Caysa zu den Voraussetzungen für die Ausbildung eines Gewissensbegriffs zählt. Auch wenn *gewissen* im *Hohenfurter Liederbuch* konzeptionell nicht näher dargelegt wird, agiert die Stimme in dem zugehörigen Lied als „innere Instanz der Handlungskontrolle“⁵⁸⁸, indem es den *sünder* mit ausgeprägter Kampfmetaphorik zum Widerstand gegen seinen Feind im Inneren aufruft.⁵⁸⁹ Ab Lied 40 und im Laufe des Zyklus wird gezeigt, wie der *sünder* zu sich selbst kommt. Die Lieder um Lied 43 zeigen dabei, dass er „zu dem Bewusstsein kommen kann, Täter seiner Taten zu sein“⁵⁹⁰. Bewusstwerden heißt demnach im *Hohenfurter Liederbuch*, eine innere Vielstimmigkeit wahrzunehmen und unterscheiden zu können, welche Stimmen davon dem eigenen Heil dienen.

Fazit

Ziel der Untersuchung war, das Ich des *sünders* zu analysieren und damit seine innere Beschaffenheit zu erforschen. Zu Beginn zeigten sich zwei grundsätzliche Spannungsverhältnisse: dass die Lebensweise im Jetzt Auswirkungen auf das Jen-

⁵⁸⁸ Störmer-Caysa, *Gewissen*, S. 1.

⁵⁸⁹ Über die Entstehung des volkssprachlichen Gewissensbegriffs *gewissen* vgl. Brendel u.a., *Wort*, S. 54: „Einerseits ist das *ge-* als pleonastische Präfigierung der Konversion des Infinitivs zu deuten, andererseits ist die Bildung morphologisch und semantisch stark beeinflusst von der lateinischen Vorlage *conscientia*“; vgl. auch Störmer-Caysa, *Gewissen*, S. 8f.; Breitenstein, *Arten*, S. 21–28; vgl. zur Begriffsgeschichte im Hoch- bis Spätmittelalter in Latein und Volkssprache: Kellner/Reichlin, *Selbst- und Fremdbeobachtung*, S. 26–37. Zum lateinischen Begriff vgl. v. Moos, *Attentio*, S. 281–289.

⁵⁹⁰ Störmer-Caysa, *Gewissen*, S. 1. Außer dem bereits zitierten Beispiel aus Lied 41 wird es hieran ersichtlich: Lied 42, Str. 8: „O waffen, ihesu, waffen! / wie lang hab ich geschlaffen? / Der tag ist mer dan halber hin; / o we meins grossen ungebing“ (fol. 70^{r-v}; Bäumker, S. 41); Lied 44, Str. 10: „Als ich verste, so ist er der, / der mich da thut verfuren. / Vnd thät es jm noch ains als we, ich wil jn anderst schnüeren“ (fol. 73^r; Bäumker, S. 44).

seits haben wird und dass dies anhand der Frage nach Freude und Leid Spannung im Inneren des *sünders* provoziert.

Die Analyse des ersten Abschnitts, Strophe 1 bis 6, förderte dabei zutage, dass *sel* und *sünder* eine Einheit bilden und innerhalb einer affektiven Bindung in bestimmter Weise einander zugehören. Die *sel* ist vom *sünder* abhängig, da er die Freiheit besitzt, Entscheidungen zu treffen und auszuführen. Der *sünder* ist auf die *sel* angewiesen, da sie ihn als Weck-Stimme auf Dinge hinweist, von denen sein eigenes Wohlbefinden abhängt.

Diesen Hinweisen zu folgen als sein eigenes Wohl anzuerkennen, verlangt einen Prozess, der sich im zweiten Abschnitt des Lieds, Strophe 7 bis 12, vollzieht. Die *sel* als Weckinstanz bringt den *sünder* zu einem größeren Bewusstsein seiner selbst und führt zu einer Verquickung von *hie* und Jenseits, indem sie von einem personalen Gott spricht. Der *sünder* erkennt dadurch seine eigene Situation auf dem Heilsweg als bedroht.

Das Wohl der *sel* hängt von seinem Handeln ab. Die notwendige Handlung besteht im Erleiden der Schmerzen. Der *sünder* erlangt zwar den Wunsch, das Leid anzunehmen statt in die Vergnügungen zu flüchten. Doch bleibt er mit seiner Schwachheit konfrontiert und von ihr verunsichert. Im Laufe des Lieds verlagert sich der Widerstreit weg von *sel* und *sünder* hin zu dem Wunsch, die Leiden auszuhalten, und der zu niedrigen Schmerztoleranz, die ihm dies unmöglich zu machen scheint. Deutlich werden dadurch andere Stimmen, mit denen der *sünder* sich im Inneren seiner selbst auseinandersetzen muss, die in diesem Lied jedoch nicht explizit zur Sprache kommen. Das Lied schließt mit einem Wachsamkeits-Aufruf an alle Hörenden und Lesenden, der eigenen *sel* gegenüber treu zu bleiben: Aufgrund der Entscheidungsfreiheit findet die erste Auseinandersetzung gegen innere Kräfte statt, in der der Einzelne sein Anhängen an die *sel* verteidigen soll.

2.4 Die Bekehrung des *sünders* (Lied 52 „O sünder grosser sünder“)

Das Wort ‚Bekehrung‘⁵⁹¹ bezeichnet im heutigen Sprachgebrauch einen „Prozess mentaler Veränderung [...] – entweder durch den äußeren Wechsel zu einer anderen Glaubensgemeinschaft und / oder durch den inneren Vorgang einer Erneuerung und sozusagen Neufundierung innerhalb der religiösen Gruppierung“⁵⁹². In Bekehrungserzählungen wie den *Confessiones* des Augustinus oder *De temptatione cuiusdam monachi* von Othloh von St. Emmeram ist der Ausgangs-

⁵⁹¹ Dieser Abschnitt ist in ähnlicher Form erschienen in *ZfdPh*, 141. Band, Sonderheft (2022).

⁵⁹² Rein, *Conversio*, S. 13.

punkt dabei eine „problematische Lebenssituation, die gleichermaßen von Identitätskrise und Neuorientierung bestimmt ist“⁵⁹³. Die Erzählungen folgen einem Verlauf, der sich „als einen im Widerstreit der Seelenkräfte immer wieder zu erneuernden, als einen existentiellen Kampf“⁵⁹⁴ bezeichnen lässt. Theoretisch ist das Ziel dieses Kampfs, (wieder) zu Gott zu finden.⁵⁹⁵

Lied 52 schildert den bisherigen Bekehrungsprozess des ‚Ich‘, indem es den eigenen Lebensweg zwischen Gottes Initiative und den eigenen Entscheidungen rekapituliert. Dieser Reflexionsprozess wird als ein exemplarischer vorgeführt. In ihm werden die Initiative des Gläubigen und die Gnade Gottes im Zusammenspiel eines Bekehrungsprozesses explizit zur Sprache gebracht. Hierbei spielt die Erinnerung eine wichtige Rolle. So stellt sich erstens die Frage, wie der Bekehrungsprozess in diesem Lied dargestellt wird und, zweitens, wie dabei die Erinnerung Einflüsse, Entwicklungen und Dynamiken im Selbst offenbart, die den Bekehrungsprozess von innen her anregen, lenken und aufrechterhalten. Gemeinsam mit der Einordnung des Lieds 52 in den Zyklus wird das Lied im Folgenden vorgestellt und der Frage nachgegangen, welche Rolle die Erinnerung für den Bekehrungsprozess spielt.

Text

Lied 52 „O sündler grosser sündler“

Hohenfurter Liederbuch, Vyšší Brod, Stiftsbibl., Ms. 8b, fol. 87^r–89^r.⁵⁹⁶

Hye hernach singt <i>nun</i> der sündler anderñ⁵⁹⁷ sündlerñ vnd weltkinderñ auch den klainen ethlich rayen vnder weltlichen rayen noten jñ <i>vermanung</i>. das sye auch dauon liessen vnd sich	Im Anschluss singt nun der Sünder anderen Sündern und Weltkindern, auch den kleinen, einige Rayen mit Melodien weltlicher Rayen vor, sie ermahrend, dass sie auch davon abließen
---	--

⁵⁹³ Meier, *Krise*, S. 21.

⁵⁹⁴ Ebd., S. 28.

⁵⁹⁵ Dies auch in theoretischen Conversio-Überlegungen: Christel Meier stellt fest, dass insbesondere dieser Schritt der (Wieder-)Übereinkunft mit Gott eine starke „Kongruenz“ (ebd., S. 42) in unterschiedlichen theoretischen Überlegungen aufweist. Sie vergleicht hierfür die Autoren Origenes, Erigena, Isidor, Caesarius und Thomas von Aquin (vgl. ebd., mit Tabelle im Anhang: S. 44). Vgl. auch Gäbe, *Aufbau*, S. 47f.; Otloh von St. Emmeram, S. 260; vgl. Leclercq, *Psychology*, S. 478f., wo er feststellt, dass der bei Otloh dargestellte innere Kampf mit verschiedenen Anzweiflungen letztendlich auf die Hoffnung auf Gottes Güte verweist.

⁵⁹⁶ Text aus Bäumker, S. 53f., mit Rechtschreibung, Groß- und Kleinschreibung und Zeichensetzung übernommen; Kürzungen und in der Handschrift nachträgliche Hinzufügungen sind stillschweigend ausgeführt. Unterschiedliche Lesarten werden durch Anmerkungen kenntlich gemacht.

⁵⁹⁷ Bäumker ediert die Striche über den Nasallauten mit.

- | | |
|--|---|
| <p>czw got kerten, vnd den klainen czw vnderwey-
sung.</p> | <p>und sich zu Gott bekehrten, und den Kleinen zur
Unterweisung.</p> |
| <p>1 O sündler, grosser sündler,
got läst dich nicht lang <i>hie</i> stan.
Dw macht jm nicht entrinnen;
wan er wil, greift er dich an.</p> | <p>Oh Sünder, großer Sünder, Gott lässt dich nicht
lange hier stehen. Du kannst ihm nicht entrin-
nen; wann er will, fasst er dich an.</p> |
| <p>2 Hast dw den auch <i>verloren</i>,
so kum her vnd klag mit mir!
Wan er mir frömbt was werden,
des mein sel gert mit pegier.</p> | <p>Hast du diesen auch verloren, so komm her und
weine mit mir! Denn er war mir fremd gewor-
den, nach welchem sich meine Seele mit Ver-
langen sehnt.</p> |
| <p>3 Ich thet mich von jm schaiden,
der mein sel da speysen sold,
Nur durch mein schuld allaine;
wan ich jm nicht volgen wolt.</p> | <p>Ich trennte mich von ihm, der meiner Seele
Nahrung geben sollte, allein durch meine eige-
ne Schuld; da ich ihm nicht folgen wollte.</p> |
| <p>4 Ich thet mich von jm keren,
von dem höchsten schacz vnd guet.
Das klag ich <i>nun</i> auf erden
aller welt trawrigem muet.</p> | <p>Ich kehrte mich von ihm ab, von dem höchsten
Schatz und Gut. Das klage ich nun aller Welt auf
der Erde mit betrübtem Sinn.</p> |
| <p>5 Ich schied von jm an senden
czwainczick oder dreyssick iar,
Das klag ich <i>nun</i> an ende,
das ich selten sein gedacht.</p> | <p>Ich trennte mich von ihm ohne ihn zu vermissen,
zwanzig oder dreißig Jahre. Das beklage ich nun
ohne Ende, dass ich nie an ihn gedacht habe.</p> |
| <p>6 Als ich von jm thet wencken,
der mich lieb het, sach mich an,
In lieb nach mir thet senden:
,ker herwider, armer man!</p> | <p>Als ich von ihm wich, sah mich der an, der mich
liebte. In Liebe schickte er mir nach: ‚Kehre zu-
rück, armer Mann!</p> |
| <p>7 ,Cher dich zw mir, vil armer!
ich pin hie vnd wart noch dein,
Wan dw mir noth erparmest,‘
sprach, der mir der liebste sold sein.</p> | <p>Dreh dich um zu mir, Ärmster! Ich bin hier und
halte noch Ausschau nach dir, denn du erbarmst
mich notgedrungen,‘ sprach der, der mir der
Liebste sein sollte.</p> |
| <p>8 ,Lass dich von mir nicht dringen,
ker zw mir, erkenn mich pas,
Die weil dw mich macht vinden!
lass das faren⁵⁹⁸, das ich hass!</p> | <p>,Lass Dich nicht von mir drängen, kehre um zu
mir, erkenne mich besser, solange du mich fin-
den kannst! Lass das los, was ich hasse!</p> |

598 Bäumker ediert entgegen der Handschrift *varen*.

- | | |
|---|--|
| <p>9 Er wolt nicht <i>von</i> mir schaiden.
oft vnd dick sprach er mir zwe
Vnd trewet mir auf leiden,
auf die straff der hellen grueb.</p> | <p>Er wollte sich nicht von mir trennen. Oft und
öfter sprach er zu mir und wies mich drohend
auf Leiden, auf die Strafen des Höllengrabs
hin.</p> |
| <p>10 Was mich der liebste <i>vermanet</i>
vnd mich zw jm <i>rayczen</i> wolt,
Ain anders zw mir kame:
,pleyb pey mir vnd hab mich hold!'</p> | <p>Woran der Liebste mich erinnerte und mich zu
ihm ziehen wollte, kam noch einmal zu mir:
,Bleib bei mir und behalte mich lieb!'</p> |
| <p>11 Er czaigt mir ewigs leben,
vnd das ander sölchen schein,
Ich solt mich des verbegen,
vnd in wollust pey jm sein.</p> | <p>Er zeigt(e) mir ewiges Leben, und das andere so
gestalteten Schein, ich sollte mich dafür ent-
schließen, und in Wollust bei ihm sein.</p> |
| <p>12 Der liebste schickt mir auch poten,
<i>von</i> mir nicht gar schaiden wolt.
Er czaigt sich mir in nöten,
das er mich noch haben wolt.</p> | <p>Der Liebste schickte mir auch Boten, er wollte
sich nicht vollständig von mir trennen. Er zeigte
sich mir, als ich in Bedrängnis war, dass er mich
noch haben wollte.</p> |
| <p>13 Er gund sich ye verpergen
vnd mich nit wolt sehen an,
Doch mich nit lies verderben,
jn den nöten zw mir kam.</p> | <p>Er begann von da an, sich verborgen zu halten
und wollte mich nicht ansehen, doch ließ er
mich nicht verderben, kam zu mir in der Be-
drängnis.</p> |
| <p>14 Jch merckt sein grosse liebe,
die mir ward zw herczen gan;
O hart ich mich da schiede,
<i>von</i> dem andern abczelan!</p> | <p>Ich bemerkte seine große Liebe, die mir mit der
Zeit zu Herzen ging; O, mit großer Mühe ent-
schied ich mich, von dem anderen abzulassen!</p> |
| <p>15 Ich rüft zw jm mit schreyen
vmb erpärmung vber mich.
Wie wol der liebste thet schweygen,
doch halff er mir haimelich.</p> | <p>Ich rief zu ihm schreiend um Erbarmen mit mir.
Obwohl der Liebste schwieg, half er mir den-
noch im Verborgenen.</p> |
| <p>16 Er czoch mich auß den veinten,
die mein sel <i>verbunten</i> hart,
Vnd half mir trewlich streyten
vnd mich wider zw jm pracht.</p> | <p>Er riss mich von den Feinden fort, die meine
Seele fest gefesselt hatten, und half mir, in Treue
zu kämpfen und brachte mich wieder zu ihm.</p> |
| <p>17 Von jm ich <i>nymmer</i> schaide
hin pys an das ende mein;
Wan er ist, der mir haillet
all mein wunden, all mein pein.</p> | <p>Von ihm werde ich mich nie mehr trennen bis an
mein Ende; Denn er ist es, der alle meine
Wunden, all meinen Schmerz heilt.</p> |

- | | |
|---|---|
| <p>18 Wer wil die lieb erkennen,
der sol das also versten:
Jhesum ich euch wil nennen,
der der allerliebste sold sein.</p> | <p>Wer die Liebe erkennen will, der soll es auf diese Weise verstehen: Jesus will ich euch nennen, der der Allerliebste sein sollte.</p> |
| <p>19 Das ander, wil ich melden,
ist der wollust diser welt,
Der thuet vil menschen fellen
von ihesu, wie vor gemeld.</p> | <p>Das andere, das möchte ich mitteilen, ist die Wollust dieser Welt, die viele Menschen zu Fall bringt, weg von Jesus, wie vorher erzählt wurde.</p> |
| <p>20 Wer den nun hat verloren,
allem ding verloren hat,
Der suech jn wider klagend,
pys er jn gefunden hat.</p> | <p>Wer diesen nun verloren hat, hat alle Dinge verloren, der suche ihn wieder, klagend, bis er ihn gefunden hat.</p> |
| <p>21 Das sey also gesungen
hie dem allerliebsten mein
Vnd⁵⁹⁹ allen menschen frummen,
die sein lob gern hören seind.</p> | <p>Das sei hier also gesungen meinem Allerliebsten und allen Menschen zum Nutzen, die von seinem Lob gerne hören.</p> |
| <p>22 Den Wunsch ich ewigs leben
von dem allerliebsten mein.
Das jn das werd gegeben,
sprechet amen algeleich!</p> | <p>Denen wünsche ich das ewige Leben von meinem Allerliebsten. Dass sie es erhalten mögen, spricht zusammen Amen!</p> |

Interpretation

Das Lied besteht aus 22 vierversigen Strophen im Kreuzreim, die auf jeweils alternierende Kadenzten enden. Es lässt sich in drei Abschnitte aufteilen. Die Strophen 1–5 schildern die Situation, in der sich der *sünder* zu Beginn des Liedes befindet. Dieser Abschnitt etabliert die Lage, aus der heraus das Lied gesungen wird. Strophen 6–16 schildern die Geschehnisse, die zur Bekehrung des *sünders* führten aus dessen Sicht. Mit Strophe 17 beginnt der Schlussabschnitt. Hier ist der Sprecher wieder im Jetzt angelangt. Er wendet sich an das Publikum und präsentiert Schlussfolgerungen aus dem zuvor Erzählten. Das Lied endet mit einem Gebet. Lied 52 „O sünder, grosser sünder“ steht an zwölfter Stelle des Zyklus. Während ein *nimmermehr* im vorhergehenden Lied (51) noch das Abwenden von der Welt bestärkt, geht es in Lied 52 darum, dass die Hinwendung zu Gott immerwährend sein soll.

599 Bäumker ediert entgegen der Handschrift *Und*.

Erster Abschnitt

Die erste Strophe beginnt mit der Apostrophe „O sünd̄er, grosser sünd̄er“ (1, v. 1). Diesem *grossen sünd̄er* wird gesagt, dass Gott ihn zum einen nicht allein lässt und dass zum andern niemand Gott entkommen kann:

O sünd̄er, grosser sünd̄er,
got lāst dich nicht lang hie stan.
Dw macht jm nicht entrinnen;
wan er wil, greift er dich an. (Lied 52, Str. 1)

Das „hie“ (1, v. 2) schafft eine Aktualität des Geschehens. Es eröffnet einen Raum, in dem sich Zuhörer und Leser, Sprecher und Angesprochene und auch Gott befinden. Wie bereits etabliert, bezeichnet das *hie* auf der Ebene des gesamten Zyklus das irdische Dasein, dessen Verhalten Konsequenzen für das ewige Leben hat. Der Übergang in dieses kann jederzeit geschehen, Gott in das irdische Dasein eingreifen (1, v. 4). An dieser Stelle bezeichnet das *hie* den gegenwärtigen Moment und zeichnet ihn als solchen aus. Gleichzeitig macht es aber durch die Warnung vor der Unberechenbarkeit von Gottes Eingreifen dessen Allgegenwärtigkeit deutlich, welche als Möglichkeit das *hie* prägt. Es stellt auch den Bezug zum unmittelbar vorhergehenden Lied 51 her, in welchem sich der *sünd̄er* dazu entschließt, sich in dem *hie* vollständig auf das ewige Leben auszurichten und daher von den Vergnügungen abzusehen, die auf das irdische Leben begrenzt sind.⁶⁰⁰ Neu kommt in diesen Liedern daher die Dimension des *hie* hinzu, in dem Gott als zukünftiger Richter und als Gegenüber präsent ist. Durch die Verbindung zum vorherigen Lied wird zugleich deutlich, dass sich der dort bekehrte *sünd̄er* nun mit der Apostrophe (1, v. 1) der ersten Strophe an die *andern sünd̄er* wendet, wie in der rubrizierten Überschrift angekündigt wird. Somit wird mit den ersten sechs Versen mehrfach darauf hingearbeitet, Zuhörende einzubeziehen. Die Ansprache *sünd̄er* weitet sich von der auf den Einzelnen ausgerichteten Anrede auf alle aus, die sich in der getätigten Appellation als Sünder begreifen und angesprochen sehen. Als solche sind sie von der Warnung eines möglichen plötzlichen Todes betroffen, aber auch zur nun anschließenden Klage eingeladen.

Denn in diesem ersten Abschnitt kündigt sich auch an, dass der Sprecher klagen wird: „so kum her vnd klag mit mir“ (2, v. 2), „Das klag ich nun auf erden“ (4, v. 3) und „Das klag ich nun an ende“ (5, v. 3). Auch wird erklärt, wie es zu dieser Klage kam, aus der heraus der *sünd̄er* das Lied singt, wenn Strophe 3 und 4 mit parallel gebauten Versen folgendermaßen beginnen: „Ich thet mich von jm schaiden, / der mein sel da speysen sold“, lautet es in 3, vv. 1f. „Ich thet mich von jm

⁶⁰⁰ Mehr zu Lied 51 folgt im Abschnitt „Die Rolle der Erinnerung“ am Ende dieses Kapitels.

keren, / von dem höchsten schacz vnd guet“, heißt es in Strophe 4, vv. 1f. Die damit beschriebene Trennung von Gott muss vor dem Zeitpunkt stattgefunden haben, zu dem das *hie* des Lieds situiert wird. Gott wird in dritter Person Singular und mit Relativsätzen umschrieben. Dass *jm* Gott (Jesus) bezeichnet, wird erst gegen Ende des Lieds, in Strophe 18, explizit gemacht. Die Klage zu Beginn dieses Lieds eröffnet eine Referenz auf die Klage-Tradition der mittelhochdeutschen Liebeslyrik. Wie aus der Minnekanzone bekannt, ist auch in Lied 52 Grund der Klage die Distanz zwischen zwei Figuren. Allerdings klagt der *sünder* hier über sich als Urheber der Distanz im Gegensatz zu einem Werber, der die Unnahbarkeit der umworbenen Dame beklagt. Genauer beschrieben wird das in Strophe 2, vv. 3f., wo es heißt, „Wan er mir frömbt was warden, / des mein sel gert mit pegier.“ Dadurch entsteht zu Beginn ein defizitäres Verhältnis zwischen *sünder* und Gott, das sich daraus ergibt, dass der Kontrast zwischen Erwünschtem und Erlebtem bei der Aufführung des Liedes aktualisiert wird – Rezipierende werden explizit eingeladen, sich selbst dieses Kontrastes bewusst zu werden und an der Klage teilzunehmen: „Hast dw den auch verloren, / so kum her vnd klag mit mir!“ (2, vv. 1f.).⁶⁰¹

Zugleich wird der Klagegrund durch Schuldbekennnisse ergänzt: „nur durch mein Schuld allaine / wan ich jm nicht volgen wolt.“ (3, vv. 3f.) Und ausführlicher unter Einbeziehung des Lebensalters heißt es in der fünften Strophe:

Ich schied von jm an senden
 czwainczick oder dreyssick iar,
 Das klag ich nun an ende,
 das ich selten sein gedacht. (Lied 52, Str. 5)

Entfremdung und der Unwille zu folgen führten den Sprecher weg von Gott. Aber auch die Dauer der Trennung lässt ihn klagen: 20 bis 30 Jahre lang blieb die Sehnsucht nach Gott aus und er vergaß ihn. Daraus ergibt sich ein Grundkonflikt, der die Position des *sünders* charakterisiert: Gott wird einerseits als existentiell notwendig beschrieben, indem er beispielsweise in 3, v. 2 als Speise für die „sel“ bezeichnet wird. Obwohl Gott somit eine lebensnotwendige Rolle zugeschrieben wird, ist es andererseits möglich, dass sich der *sünder* ihm gegenüber indifferent verhalten kann. Dieser paradoxe Zustand ist der Ursprung des Konflikts, den der *sünder* zu Beginn des Lieds beklagt. Er trauert darüber, dass er gegen sein Wohl handeln und sich darüber hinaus damit zufriedengeben kann. Die Diskrepanz

⁶⁰¹ Allerdings endet die dialogische Ausrichtung nach sechs Versen, sodass der Sprecher in der Folge die Klage ähnlich der Minnekanzone als „expressiven Selbstausdruck ohne liedinterne Adressierung“ verwendet und somit die Nähe zur Klage-tradition der Minnekanzone verstärkt (Schmitt, Werbung, S. 247).

zwischen dem, wonach er sich sehnen soll, und dem, wonach er sich sehnt, prägt diese Ausgangssituation.

Zweiter Abschnitt

Im Modus der Erinnerung erzählt das Ich des *sünders* im zweiten Abschnitt (Strophe 6–16) ausführlicher von der Trennung und ihren Folgen. Die Schilderung beginnt mit seinem Abwenden von Gott und Gottes Reaktion darauf. Gott wird als Werbender dargestellt, der zum *sünder* spricht und ihn darum bittet, zu ihm zurückzukehren:

Als ich von jm thet wencken,
der mich lieb het, sach mich an,
In lieb nach mir thet senden:
‘ker herwider, armer man![] (Lied 52, Str. 6)

Das Bitten durchzieht den zweiten Abschnitt. So heißt es in der siebten Strophe: „‘Cher dich zw mir, vil armer! / ich pin hie vnd wart noch dein![]“ (7, vv. 1f.). Und weiter in der achten Strophe heißt es: „‘Lass dich von mir nicht dringen, / ker zw mir, erkenn mich pas![]“ (8, vv. 1f.). Der *sünder* stellt den Dialog nach und zitiert dabei Gott mit direkter Rede, sodass dessen Werben das größtmögliche Maß an Unmittelbarkeit zukommt. Die erinnerte Szene wird so aus einer beliebig entfernten Vergangenheit im Moment der Lektüre oder des Vorsingens aktualisiert. Während der klagende Beginn thematisch das Minneparadox aufruft, wird hier deutlich, dass das erinnerte Werben Gottes auf Erfüllung hofft. Vorerst versucht Gott das ‚Ich‘ nach dessen anfänglicher Unentschiedenheit dazu zu bewegen, sich wieder für ihn zu entscheiden. Unterstrichen wird sein Nachdruck durch den Imperativ *ker*, den alle drei Strophen (6–8) enthalten. Da es hier Gott ist, der um den *sünder* wirbt, wird von Gottes Seite ein Überfluss an Sehnsucht deutlich. Somit wird das in der Klage beschriebene Sehnsuchtsgefälle auch von Gottes Seite her bestätigt. Die so unterstrichene Asymmetrie der Sehnsucht zwischen *sünder* und Gott verstärkt den Ausgangskonflikt. Strophe 10 und 11 führen dies weiter, indem sie eine dritte Figur vorstellen:

Was mich der liebst vermanet
vnd mich zu jm rayczen wolt,
Ain anders zw mir kame:
‘pleyb pey mir vnd hab mich hold!‘

Er czaigt mir ewigs leben,
 vnd das ander sölchen schein,
 Ich solt mich des verbeugen,
 vnd in wollust pey jm sein. (Lied 52, Str. 10 f.)

Wie in Strophe 19 aufgelöst wird, ist mit dem *anderen* die „wollust“ gemeint (19, v. 2). Diese konkurriert mit Gott um den *sünder*. Obwohl Gott die Trennung mit unterschiedlichen Argumenten zu verhindern versucht, gibt das ‚Ich‘ seinem Werben nicht nach. Es folgt der *wollust*, welche das ‚Ich‘ mit einem Abglanz des ewigen Lebens für sich gewinnt (11, vv. 1 f.). Diese Art des Ringens lässt sich mit Bernhard Teuber als „Psychomnestie“⁶⁰² beschreiben, womit das rhetorische Verfahren des Werbens um die Seele im Gespräch gemeint ist: Während die *Psychomachie* den Kampf (griech. μάχη) bezeichnet,⁶⁰³ den die Tugenden und Laster miteinander um die Seele austragen, soll *Psychomnestie* dagegen die „Liebes- beziehungsweise Brautwerbung um die Seele“⁶⁰⁴ bezeichnen (griech. μνηστεία: Brautwerbung). Diese wird im zweiten Abschnitt des Lieds durch beide Werbende gesteigert. Der mögliche Raum, in welchem eine solche Psychomnestie stattfinden kann, ist die Seele.⁶⁰⁵ Das Gespräch, welches im Lied 52 erinnert wird, hat seinen Platz somit im Inneren des *sünders*. Daher lässt sich hier von einem erinnerten Seelengespräch reden, bei dem das ‚Ich‘ eine Konversation mit Gott „erinnernd [...] imaginiert“⁶⁰⁶. Gott ist dem erinnernden ‚Ich‘ ein Gegenüber, das eine Antwort oder Reaktion einfordert. Somit handelt es sich einerseits um ein Selbstgespräch, in dem „ein Selbst, ein Ich der Seele, ein Subjekt zum Sprechen gebracht wird“⁶⁰⁷. Andererseits nimmt der Sprecher dabei sowohl Gott als auch die *wollust*, die ihn von Gott entfernt, als von außen an ihn herantretend wahr. Die Referenz zur Minnekanzone ruft mithilfe ihrer Gattungserwartung ein paradoxales Verhältnis zwischen den Gesprächspartnern auf, welches im Standesunterschied zwischen umworbener Dame und werbendem Sänger die gesellschaftliche Perpetuierung der unveränderbaren Distanz findet. Mit dieser Erwartung wird hier gebrochen, indem einerseits das ‚Ich‘ eben diese Distanz im Nachhinein bereut und sich andererseits Gott als Gesprächspartner nicht in eine Ständehierarchie einordnen lässt. Als Ge-

602 Teuber, Selbstgespräch, S. 71.

603 Näheres zu den konkurrierenden Bedeutungen der Psychomachie – Kampf der, in der oder um die Seele – findet sich bei Frisch, Einleitung, S. 20.

604 Teuber, Selbstgespräch, S. 71.

605 Vgl. ebd., S. 59.

606 Ebd., S. 62. Das ‚Seelengespräch‘ stellt keinen definierten Gattungsbegriff dar, dennoch lässt es sich als literarisches Verfahren häufig auffinden. Die entsprechenden Eigenschaften finden sich zusammengefasst ebd., S. 61.

607 Teuber, Selbstgespräch, S. 62.

sprächspartner befindet er sich außerhalb dieser Kategorie und stellt einen unvergleichlichen Partner dar. Das rhetorische Verfahren des erinnerten Gesprächs bewirkt dabei Folgendes: Die Erinnerung suggeriert, dass ein Gespräch stattgefunden habe. Da es aber gleichzeitig ein Selbstgespräch ist, ist es im unverfügbaren Innern des Sprechers verortet.⁶⁰⁸ Erst die Gesprächsform macht dieses verfügbar, veräußert das Selbstgespräch und wird so den Rezipierenden zugänglich. Dem, woran sich das Ich des *sünders* in Lied 52 erinnert, wird somit eine Ereignishaftigkeit zugeschrieben: Etwas muss geschehen sein. Die Übertragung des Geschehenen in ein Gespräch dient dazu, dieses unverfügbare Geschehen in Worte zu kleiden. So wird der ‚Stimme‘, die zu ihm sprach, einerseits Autorität zugewiesen, indem sie den *sünder* zu einer Entscheidung – wenn auch gegen sie – bringt. Andererseits hat sie eine dem *sünder* externe Dimension, deren Ausmaß allerdings schwer abzuschätzen ist, da das Gespräch als Seelengespräch auch ein Selbstgespräch bleibt. Verdeutlicht wird dadurch, dass es sich sowohl bei Gott als auch bei der „wollust“ (19, v. 2) um Einflüsse handelt, die nicht mit der Seele identisch sind. Gleichzeitig treten sie für die Rezipierenden nur durch das rhetorische Verfahren des Seelengesprächs nach außen und werden so verfügbar.

Die Distanz zeigt sich in der weiteren Schilderung. Nachdem die *wollust* die Psychomnestie für sich entschieden zu haben scheint, folgt eine Phase, in der nun eben diese Distanz zu Gott ausgeweitet wird. So kommuniziert Gott nunmehr über Boten mit dem Sprecher:

Der liebst schickt mir auch poten,
von mir nicht gar schaiden wolt.
Er czaigt sich mir in nöten,
das er mich noch haben wolt.

Er gund sich ye verpergen
vnd mich nit wolt sehen an,
Doch mich nit lies verderben,
jn den nöten zw mir kam. (Lied 52, Str. 12f.)

Als Konsequenz der getroffenen Entscheidung gegen ihn distanziert sich Gott. Er demonstriert seine Abwesenheit durch Schweigen und Verbergen. Konsequenter hält er dies allerdings nicht durch. Ist der *sünder* in Not, hilft er ihm. Durch Boten lässt er ihn weiterhin wissen, dass er sich nach ihm sehnt. Diese ständig abrufbare Präsenz beurteilt der *sünder* schließlich folgendermaßen:

⁶⁰⁸ Teuber beschreibt das mit dem Gegensatz ‚sichtbar‘ – ‚unsichtbar‘. Vgl. Teuber, Selbstgespräch, S. 61.

Ich merkt seine grosse liebe,
 die mir ward zw herczen gan;
 O hart ich mich da schiede,
 von dem andern abczelan! (Lied 52, Str. 14)

Dass Gott nicht ablässt und ihm in der Bedrängnis hilft, deutet der *sünder* als Zeichen für dessen „grosse liebe“ (14, v. 1). In der Rückschau erinnert er sich daran, dass ihm diese Liebe zu Herzen ging. Darauf folgt die Trennung von der *wollust*, die allerdings mit Schwierigkeiten verbunden ist. Verdeutlicht wird dies durch die Kriegsmetaphorik, mit der die Trennung von der *wollust* ausgemalt wird, wobei *Er* hier Jesus bezeichnet:

Er czoch mich ausz den veinten,
 die mein sel verbunten hart,
 Vnd half mir trewlich streyten
 vnd mich wider zw jm pracht. (Lied 52, Str. 16)

Bevor der letzte Abschnitt des Lieds untersucht wird, bietet es sich an, ein wenig bei den drei Strophen 14, 15 und 16 zu verweilen. In einem ersten Schritt ist festzuhalten, dass hier die Erinnerung einen Reflexionsraum schafft, in welchem der *sünder* die ihn angehenden Akteure ausmacht, ihr Handeln bedenkt und seine eigenen Reaktionen beobachtet und beurteilt. In einem zweiten Schritt lässt sich beobachten, dass der Sprecher die beiden Werbenden um seine Seele unterschiedlich bewertet: Während die Entscheidung für die *wollust* zwar leichter fällt, führt die verringerte Distanz zu dieser Werbenden zur Gefangenschaft seiner Seele, die als negativ bewertet wird und deren Aufhebung nur mit Gewalt möglich scheint.⁶⁰⁹ Dem anderen Werbenden, „Jhesum“ (18, v. 3), hingegen, wird dessen anhaltendes Werben als „grosse liebe“ angerechnet und die verringerte Distanz zu diesem, welche aus der Entscheidung für ihn folgt, als positiv bewertet. So heißt es im folgenden Abschnitt: „Wan er ist, der mich haillet / all mein wunden, all mein pein.“ (17, vv. 3 f.) Aus dieser positiven Bewertung ergibt sich auch die Reue, welche zu Beginn Grund der Klage ist. In einem dritten Schritt lässt sich die Funktion der gewählten rhetorischen Form, das erinnerte Seelengespräch, für die hier relevante Fragestellung darlegen: Indem das innere Geschehen in dem Gespräch nach Außen tritt, zeigt sich als Grundcharakteristik des Reuegeschehens in diesem Zyklus, dass Gott und *sünder* nie identisch werden. Unabhängig davon, wie weit diese Beziehung ins Innere verlagert wird, wird dabei ein Reflexionsraum im *sünder* bewahrt: der

⁶⁰⁹ Hierdurch wird indirekt das Minneparadox bestätigt: Eine Aufhebung der Unnahbarkeit bringt auch hier keinen Mehrwert.

Raum des Reflektierens über das, was provoziert. Die Appellation zu Beginn, „O sündler, grosser sündler“ (1, v. 1), wird damit nicht Instrument einer Subjektivierung, der Unterwerfung unter die hier anklingenden Maßstäbe, sondern soll Ermahnung an den Rezipierenden sein, sich zu dieser innersten Reflexionsebene im Selbst Zugang zu verschaffen. Auch wenn sich der *sündler* der *wollust* gegenüber als ohnmächtig erkennt, wird ihm von Gott nur aufgrund dessen eigenen Initiative geholfen:

Ich rüft zu jm mit schreyen
vmb erparnung vber mich.
Wie wol der liebste thet schweygen,
doch halff er mir haimelich. (Lied 52, Str. 15)

Dritter Abschnitt

Mit Strophe 17 ist der Sprecher wieder in der Gegenwart angelangt. Entschieden kündigt er an, sich nun bis zum Tod nie mehr von Gott zu trennen: „Von jm ich nymmer schaide / hin pys an das ende mein“ (17, vv. 1f.). Diese Entscheidung resultiert aus der Erkenntnis über die Liebe Gottes. Entscheidung bedeutet hierbei, von der *wollust* Abschied zu nehmen. Dieser Abschied zeigt sich dabei als Konsequenz aus der Selbstreflexion und den Feststellungen über die eigene Freiheit und das eigene Wohlergehen. Die Entscheidung beinhaltet in Lied 52 damit diese zwei Schritte des Reflektierens und der Trennung. Während im unmittelbar vorhergehenden Lied 51 „Wol auf, auff, wer sich schaiden well“ die Trennung von der Welt das Thema ist, geht es in Lied 52 um die Reflexion darüber. Indem das Trennungsgeschehen veranschaulicht wird, soll es mit seinen Reflexionsmomenten den Rezipierenden zugänglich gemacht werden. Dementsprechend lautet Strophe 18:

Wer wil die lieb erkennen,
der sol das also versten:
Jhesum ich euch wil nennen,
der der allerliebste sold sein. (Lied 52, Str. 18)

Der *sündler* wendet sich an die Zuhörer und löst die Rede vom Liebsten und vom Anderen auf, indem er erklärt, dass es sich um Jesus und die „*wollust*“ handelt (19, vv. 1f.). Auf diese Auflösung wurde über das ganze Lied hinweg mit Umschreibungen und Ersatznamen hingearbeitet. Unterstrichen wird die Zentralität des Namens *Jesum* auch auf musikalischer Ebene. Durch die Stellung am Versbeginn erhält die erste Silbe *Je* zwei Semibreves, also die mehrfache Normallänge. Damit greift sie die zwei Semibreves auf der ersten Silbe des ersten Verses auf, sodass sich *Wer* und *Je* melodisch eng aufeinander beziehen lassen. Auch ist nach dem ersten Vers eine Pause eingezeichnet, sodass dieser Vers jeweils ein wenig

abgesetzt zu lesen ist.⁶¹⁰ Aus dieser Verbindung der Verse „Wer wil die lieb erkennen“ (18, v. 1) und „Jhesum ich euch wil nennen“ (18, v. 3) ergibt sich eine Aufmerksamkeitsstrategie. So wird an dieser Stelle signalisiert, dass sich der Sprecher nun weg von der Seelengesprächssituation hin zu den Rezipierenden wendet. Durch die Pause wird der erste Vers zur Frage, mit der er sich an Zuhörende wendet, auf welche aber gleichzeitig der dritte Vers die Antwort bildet. Unterstrichen wird diese Hörerlenkung sowohl durch die Tonverteilung auf *Wer* und *Je-* als auch durch den Kreuzreim, welcher *erkennen* und *nennen* direkt aufeinander bezieht. Das verallgemeinernde *Wer* wiederholt sich dann in der 20. Strophe:

Wer den nun hat verloren,
 allew ding verloren hat,
 Der suech jn wider klagund,
 pys er jn gefunden hat. (Lied 52, Str. 20)

Die Frage zu Beginn in der zweiten Strophe: „Hast dw den auch verloren, / so kum her vnd klag mit mir!“ (2, vv. 1f.) wird in der 20. Strophe wieder aufgegriffen, wobei das *dw* nun zum *wer* verallgemeinert und der Verlust in der 20. Strophe zum Verlust *allew ding* gesteigert wird. Um diesen wieder einzuholen, empfiehlt der Sprecher, zu klagen und zu suchen. Er empfiehlt somit, dasjenige zu tun, woran er sich selbst in diesem Lied erinnert.

Diese Steigerung unterstreicht einen Wandel, der sich nicht nur innerhalb des erinnerten Geschehens, sondern auch im Lied abbildet. Deutlich wird dieser Wandel an den letzten beiden Strophen. Diese sind mit einem Parallelismus zwischen dem jeweils zweiten Vers verbunden. In den Strophen 21, v. 2 und 22, v. 2 wird beide Male von „dem allerliebsten mein“ gesprochen: „Das sey also gesungen / hie dem allerliebsten mein“ (21, vv. 1f.) und „Den wunsch ich ewigs leben / von dem allerliebsten mein.“ (22, vv. 1f.) Dieser Parallelismus stellt eine Wiederholung dar, die den zu Beginn aufgemachten Kontrast zwischen dem, wonach der Sprecher sich sehnen sollte, und dem, wonach er sich sehnt, am Ende als überwunden darstellt. Das Lied endet mit einer Widmung des Lieds an Gott und dem Wunsch, dass alle, die zuhören, das ewige Leben erhalten mögen. Der Schlussvers fordert die Rezipierenden auf, dem mit einem gemeinsamen *Amen* zuzustimmen, und kennzeichnet dadurch das Lied als Gebet: „sprechet amen algeleich!“ (22, v. 4).

⁶¹⁰ Die Melodie findet sich hier: fol. 87^v; Bäumker, S. 53.

Die Rolle der Erinnerung

Die Interpretation von Lied 40 „Wach auf, dw sündet, schwacher man“ stellt die Weckstimme vor, die von außen an den *sünder* herantritt und Reflexion anregt. Im ersten Teil des Zyklus, das heißt in den zwölf vorangehenden Liedern (40–51), wird der *sünder* kontinuierlich ermahnt. Gemäß der rubrizierten Überschrift zu Lied 40 ist es das Ziel des Ermahnens, dass andere Sünder sich an ihm, dem *grossen sünder*, ein Beispiel nehmen.⁶¹¹ Viermal wird die Ermahnung explizit in den Rubriken angekündigt. Die Ankündigung steht dabei immer im Passiv, es bleibt daher offen, wer die Ermahnung tätigt: *Von erst, wie er oft ward innbenig ermant, aufczwsten von dem schlaff, das ist von den sünden*⁶¹² (Rubrik vor Lied 40) oder *Hie ward der sünder vermant, er solt dy welt verlassen vnd sich ducken vnd schmucken, wie hernach stet*⁶¹³ (Rubrik vor Lied 42) oder *Mer ward der Sünder ermant*⁶¹⁴ (Rubrik vor Lied 44). Lied 48 wird angekündigt mit *Mer ward der sünder vermand vnd er hies dy vermanung seinen frewnt, wie hernach stet*⁶¹⁵. Als solcher *frewnt* wird die Stimme auch im dazugehörigen Lied 48 angesprochen, in welchem sie den niedergeschlagenen *sünder* zu Hoffnung ermahnt:

Nur vertraw, verczweyfl nicht,
hab czwuersicht!
er läst dich nicht. (Lied 48, Strophe 3, vv. 9–12)⁶¹⁶

Vom ersten Lied an soll die Ermahnung der Ermutigung des *sünders* dienen, welcher seine Situation als aussichtslos wahrnimmt. Die Rubrik zu Lied 52 handelt davon, dass der *sünder* sich nun mit der Ermahnung an andere Sünder wendet: *Hye hernach singt nun der sünder anderñ sündern vnd weltkindern auch den klainen ethlich rayen vnder weltlichen rayen noten, jn vermanung*⁶¹⁷. Die Rückschau bestätigt, dass die Lieder 40 bis 52 einer Figur des *grossen sünders* zugeordnet werden können, weswegen der Sprecher des Liedes 52 und der *sünder*, der kontinuierlich im Zyklus erscheint, als identisch gesehen werden.⁶¹⁸ Der *sünder* „als *pars pro toto*

⁶¹¹ Vgl. die Rubrik zum ersten Lied: fol. 65^v; Bäumker, S. 38.

⁶¹² Fol. 65^v; Bäumker, S. 38.

⁶¹³ Fol. 69^v; Bäumker, S. 41.

⁶¹⁴ Fol. 72^v; Bäumker, S. 43.

⁶¹⁵ Fol. 76^v; Bäumker, S. 47.

⁶¹⁶ Ebd.

⁶¹⁷ Fol. 87^v; Bäumker, S. 53.

⁶¹⁸ Deutlich wird das auch an den intertextuellen Verbindungen, die sich mit den Liedern über den Zyklus hinweg ergeben: Strophe 7, vv. 1 f., des Liedes 52, „Cher dich zw mir, vil armer! / ich pin hie vnd wart noch dein[.]“ wird dem Inhalt nach dem *sünder* in Lied 40 und 41, den ersten beiden Liedern des Zyklus, verkündet (vgl. fol. 65^v; Bäumker, S. 39, Lied 40, 7, v. 4; Lied 40, 7, v. 2 u. 9,

de[s] sündenbefangenen Menschen schlechthin⁶¹⁹ wird immer wieder neu zwischen Reue, Beichte und Buße situiert. Es wird auch deutlich, dass sich in Lied 52 die Figurenkonstellation im Gegensatz zu den vorherigen Liedern verschiebt: Hier ist der *sünder* nicht Adressat der Ermahnung, sondern er selbst spricht sie aus. Im vorhergehenden Lied, Lied 51 „Wol auf, auff, wer sich schaiden well“⁶²⁰ vollzieht sich die Trennung des *sünders* von der Welt in einem Dialog zwischen ihm und einer weiblichen Stimme, die die Welt personifiziert. Trotz ihrer Verführungskünste trennt sich der *sünder* von ihr. „Gesegen dich got! ich schaid von dir; / wan nymmermer kum ich zw dir“ (Lied 51, Str. 12),⁶²¹ ruft er zum Schluss aus. Die Abkehr wird als eine ewige beschworen, im Schlussgebet aber an den ewigen Beistand Gottes geknüpft: „Pestät mich Gott in ewigkait! / nun aller welt sey widersayt!“ (Lied 51, Str. 13). Die für eine Bekehrung notwendige Abkehr ist somit zwar vollzogen, aber gleichzeitig wird ihre Fragilität suggeriert, indem sie im abschließenden Gebet vom Beistand Gottes abhängig gemacht wird. Die im Zyklus vorgeführte Bekehrung lässt sich somit keinem „geradlinigen Perfektibilitätsmodell“⁶²² zuordnen und tatsächlich wird zehn Lieder später ein Rückfall besungen.⁶²³ Die Umkehr beginnt im ersten Lied des Zyklus damit, dass ein *sünder* dazu aufgefordert wird, sich von einem Leben in Sünde ab- und einem gottgefälligen Leben zuzuwenden. Dem folgt der Moment der Krise und der Neuorientierung, welcher sich in einer Abfolge von immer wieder neuen Hinwendungen des *sünders* zu Gott äußert. Auch das ‚Ich‘ im letzten Lied der Handschrift (Lied 79)⁶²⁴ fleht noch darum – am Ende des Lebens angekommen –, sich bekehren zu können und von den Sünden befreit zu werden:

vv. 2f.). Die Strophen 9 und 10 des Liedes 52 erinnern daran, wie Gott dem *sünder* immer wieder zuredet. So wundert sich der *sünder* auch in Lied 42 über eine innere Stimme, die ihm das ewige Leben verheißt und ihn von der Welt als Ort der vergänglichen Vergnügungen abbringen will (vgl. fol. 69^r; Bäumker, S. 41, Lied 42, 4, vv. 1f. u. 10, vv. 1–3). Die *wollust* aus Strophe 10 und 11 und dann explizit aus Strophe 19 wird bereits in Lied 45 als Feind besungen und findet sich als Mischwesen in der ersten Zeichnung des Zyklus (vgl. fol. 74^r; Bäumker, Lied 45, 1, v. 3 u. 3, v. 4; Zeichnung: vgl. fol. 78^r).

619 Feistner, Semantik, S. 2. Sie legt in diesem Aufsatz dar, wie sich im Verlauf des Mittelalters schrittweise eine Entwicklung hin zu einem Ich-Bewusstsein feststellen lässt. Dabei ist das überindividuelle Ich eine Charakteristik der frühmittelhochdeutschen Sündenklagen, die nicht die persönliche Umkehr eines Individuums bezeichnen, sondern mit diesem generellen Begriff jeden als dieser Umkehr bedürftig sehen.

620 Fol. 86^r–87^r; Bäumker, S. 52f.

621 Fol. 87^r; Bäumker, S. 53.

622 Meier, Krise, S. 21.

623 Vgl. fol. 104^r–105^r; Bäumker, Lied 62 „Fleuch, fleuch wider haim“, S. 67f.

624 Fol. 130^r; Bäumker, S. 84.

dye czeýt ist hin nach vngebin,
des ich mich nun muesz schamen. (Lied 79, 1, vv. 3f.)

Mein czeýt thet ich verczeren,
der sünd mich nit erberen (Lied 79, 2, vv. 1f.)

Mit Reue über das eigene Leben bittet das Ich in Lied 79 Gott, Maria und die Heiligen um Hilfe und Gnade.⁶²⁵

Die Erinnerung in Lied 52 spielt sich dabei auf drei Ebenen ab: Auf einer *ersten* Ebene erinnert sich der *sünder* innerhalb des Lieds an ein Geschehen, sodass das Lied selbst zum Großteil aus erzählten Erinnerungen des Ich besteht. Im Rückblick wird so ein Prozess reflektiert, der nicht nur in der Erinnerung, sondern auch in den vorhergehenden Liedern abgebildet ist. Rezipierende sind bereits in das Geschehen eingeweiht und erkennen dieses wieder, sofern sie den Zyklus rezipierten. Allerdings setzt die Rückschau des *sünders* in Lied 52 an einem früheren Zeitpunkt als der Zyklus an. Die Trennung, die zu Beginn von Lied 52 geschildert und betrauert wird, ist vor dem ersten Lied des Zyklus, Lied 40, bereits vollzogen, da sich hier eine weckende Stimme um den bereits im Sündenschlaf versunkenen *sünder* bemüht. Die Retrospektive des *sünders*, der sich in Lied 52 an das Verhalten Gottes erinnert, hat bezüglich der vorhergehenden Lieder auch erklärenden Charakter. In den jeweiligen Liedern wird dem *sünder* das erinnerte Werben Gottes immer durch eine immer unterschiedlich zugeordnete Weckstimme berichtet, fast nie agiert Gott direkt.⁶²⁶ Im hier untersuchten Lied 52 wird die Herkunft der Weckstimme auf Gott (Jesus) zurückgeführt. In der Erinnerung wird somit nahegelegt, dass die Weckstimme Gottes Stimme zu sein scheint – allerdings zum Teil zweifach vermittelt, wenn beispielsweise diese Weckstimme einer konkreten Instanz zugeschrieben wird. Die erste Ebene der Erinnerung veranschaulicht somit anhand des Zusammenhangs zwischen liedinhärenter Erinnerung und intratextuellen Bezügen, wie sich die Weckstimme des Zyklus als Stimme Gottes verstehen lässt, die den *sünder* zu sich zurückruft. Es sind die „poten“ (12, v. 1), anhand derer Gott zum *sünder* spricht, nachdem dieser sich abwendet: „Der liebste schickt mir auch poten, / von mir nicht gar schaiden wolt“ (12, vv. 1f.).

Die *zweite* Ebene der Erinnerung befindet sich allein auf der Ebene von Lied 52. Es handelt sich hier um die Erinnerung an die Wahrnehmung, die Liebe Gottes als solche erlebt zu haben. Wie oben beschrieben, gilt die Klage, welche den ersten Abschnitt des Lieds 52 prägt, der Trennung, besonders aber der fehlenden Seh-

⁶²⁵ Vgl. fol. 132; Bäumker, Lied 79, 3, vv. 3f.; 4, v. 3; 5–9.

⁶²⁶ Lediglich Lied 59 wird als direkter Dialog zwischen Sünder und Herr ausgegeben, vgl. fol. 98^r–99^v; Bäumker, S. 62f.

sucht, der Entfremdung, dem Unwillen, nachzufolgen, und dem Vergessen Gottes. Nicht nur die im Lied 51 vollzogene Trennung von der Welt, sondern auch die zu Beginn erinnerte Trennung von Gott wird als eine Entscheidung in vollem Bewusstsein bewertet, aufgrund derer sich der *sünder* als schuldig bekennt. Denkt man an die Hintergrundmetapher des gesamten Zyklus, welche im Schlafen und Wachen das Leben in und den Kampf gegen die Sünde abbildet, zeigt sich, dass das Abwenden von Gott, welches vor Lied 40 bereits geschehen ist, durch Einschlafen nur teilweise veranschaulicht werden kann. Während das Einschlafen Passivität suggeriert, wird die zum Sündenschlaf führende Entscheidung, das Abwenden von Gott, in diesem Lied als ein Moment der Aktivität eingeführt. Das Passive als Charakteristikum des Schlafs findet sich zwar in der Ohnmacht wieder, an welche sich der *sünder* mit Blick auf die Fesseln der *wollust* erinnert, aber dennoch schreibt sich der *sünder* mehr Aktivität zu, als ihm durch das Bild des Schlafens zugestanden wird. So wird in diesem Lied die Initiative zur Sünde auf der Seite des *sünders* verortet, was durch die Hintergrundmetaphorik des gesamten Zyklus nicht derart betont wird.

Interessant bezüglich der Asymmetrie der Sehnsucht sind die Modalverben und der Wechsel zwischen *wellen* und *suln*. Als Verhaltensbeschreibung Gottes kommt *wellen* häufig vor: „wan er wil, greift er dich an“ (1, v. 4). Er will den *sünder* nicht verlassen: „Er wolt nicht von mir schaiden“ (9, v. 1); „von mir nicht gar schaiden wolt“ und „das er mich noch haben wolt“ (12, vv. 2 u. 4). Auch will er ihn wieder für sich gewinnen: „Was mich der liebste vermanet / vnd mich zu jm rayczen wolt“ (10, vv. 1f.). Der *sünder* hingegen wird nur als eine Sache wollend beschrieben: „wan ich jm [Jhesum] nicht folgen wolt.“ (3, v. 4) Die Diskrepanz zwischen dem, was der *sünder* soll und was er will, vermittelt auch die Verwendung des Verbes *suln*: Wenn es auf Gott bezogen ist, beschreibt *suln* die Bedeutung, die dieser für den oder alle *sünder* haben soll (3, v. 2; 7, v. 4; 18, v. 4).⁶²⁷ Man sollte ihn zum *allerliebste* haben – tatsächlich ist dies aber zu Beginn nicht der Fall. Der starke Kontrast zu dem unaufhörlichen Werben Gottes um den *sünder* resultiert, wie oben beschrieben, in einer Asymmetrie des Verlangens. Der entscheidende Moment der Bekehrung besteht darin, dass der *sünder* der Liebe im Handeln Gottes gewahr wird: „Ich merckt seine grosse liebe / die mir ward zw herczen gan“ (14, vv. 1f.). Erst als der *sünder* das Verhalten Gottes als Liebe wahrnimmt, beginnt die Hinwendung zu Gott. Das Bewerten der Handlungen Gottes als Liebe steht nicht nur am Beginn der Bekehrung, sondern auch am Beginn der Aufhebung dieser Asymmetrie des Sehns. Ersichtlich wird das am oben erwähnten Parallelismus

⁶²⁷ „der mein sel da speysen sold“ (3, v. 2); „sprach, der mir der liebste sold sein“ (7, v. 4); „Jhesum ich euch wil nennen, / der der allerliebste sold sein“ (18, vv. 3f.).

der letzten beiden Strophen. Sie bezeichnen Gott jeweils an der gleichen Stelle als „allerliebsten mein“. Keines der beiden Modalverben *wellen* oder *suln* kommt in dieser Konstruktion vor. Somit ist es zum Ende des Lieds nicht mehr eine Frage des Vermögens oder der Pflicht, eine affektive Beziehung zu Gott zu haben, sondern Gott nimmt – bezeichnet durch den Superlativ des *allerliebsten* – nun das Ziel der Sehnsucht ein. Somit wird über das Lied hinweg im Laufe der Erinnerung die Bekehrung selbst nachvollzogen und gezeigt, wie sie mit einer Veränderung der Sehnsucht einhergeht. Das durch die Klage anzitierte Minneparadox wird aufgehoben, da die Werbung Gottes Erfolg hat und erhört wird.

Erinnerung wird nicht allein als Wissensspeicher an vergangenen Handlungen verstanden, sondern stellt im Kontext der mittelalterlichen Beichtvorbereitung auch essentielles Medium und „Zeuge“ dar.⁶²⁸ In dieser Verwendung erscheint *memoria* in einem Handbuch für Beichtväter aus dem 13. Jahrhundert: „Wer vollständig beichten will, sollte den ganzen Schatz seines Gedächtnisses einer sorgfältigen Prüfung unterziehen, indem er daraus seine vergangenen Taten herausnimmt und sie alle vor seinem geistigen Auge Revue passieren lässt.“⁶²⁹ Mit Mary Carruthers lässt sich Erinnerung als integraler Bestandteil der Tugend der Klugheit (*prudentia*) verstehen, welche moralische Beurteilung ermögliche.⁶³⁰ Ein „trained memory“⁶³¹ von Wissen präge demnach das moralische Urteilsvermögen, indem Erlerntes und Erfahrungen bewahrt, generalisiert und beurteilt werden.⁶³² Unter Rückgriff auf die Vernunft werden gemachte Erfahrungen in konkreten Einzelsituationen in die Erinnerung gebracht und bedacht („facilitated and consensual“).⁶³³ Im Fall des Lieds 52 spielen diese Aspekte von Erinnerung

628 Vgl. Murray, Confession, S. 276–278.

629 „Debet itaque qui plene vult confiteri cogitatione sua perscrutari totum thesaurum memorie sue ut de illo eruat omnia facta sua omnium temporum preteritorum et coram oculis intelligentie sue statuatur“, in: Oxford, Bodleian Library, MS Bodleian 52, fol. 153^r; zitiert bei Murray, Confession, S. 277, lateinischer Text: Anm. 1 (Übers. A.CF.).

630 Vgl. Carruthers, *Book*, S. 12.

631 Vgl. ebd., S. 8: „Memoria meant, at that time, trained memory, educated and disciplined according to a well developed pedagogy that was part of the elementary language arts“.

632 Vgl. ebd., S. 82f., wo unter Bezugnahme auf Cicero und Thomas von Aquin die Bedeutung von „experience“ als „memories generalized and judged“ (ebd., S. 86) für die Tugend der Klugheit dargelegt wird. Zum Begriff der *memoria* siehe die Zusammenstellung bei Kulagina/Lallinger, *Ars memoria*, S. 201–203.

633 Somit unterscheide sich die menschliche Klugheit (*prudentia*) von einer automatischen, die beispielsweise bei Tieren aus einem Instinkt heraus agiere: „the human virtue is ‚ex ratione‘, from considered judgement. And because this is so, human prudence requires both memory of the past and the ability to recollect it in a considered manner; for prudence (meaning something like ‚the ability to make wise judgements‘) can project into the future only because it also knows the present and remembers the past.“ (Carruthers, *Book*, S. 86).

mit hinein und es handelt es sich um eine „erinnernde *attentio*“⁶³⁴, eine „Nachbereitung in der *memoria*“⁶³⁵, die sich im Erinnern der Art und Weise des Wirkens Gottes bewusst zu werden versucht.⁶³⁶ Diese ‚Übung‘ ermöglicht es, Erinnertes als Erfahrung im Vollzug der Erinnerung neu zu erleben und im Zuge der Aufführung Rezipierende daran teilhaben zu lassen.⁶³⁷ Bewerkstelligt wird das durch die verschiedenen Mittel, welche das Geschehen aktualisieren: die Verwendung des *hie* zu Beginn des Lieds und die unmittelbare direkte Rede, mit der Gott erinnert wird. Die *memoria* speichert diese Ereignisse und lässt sie einerseits zum Gegenstand, andererseits zur Grundlage moralischen Beurteilens werden. Dabei treten neben erlerntem Wissen, welches Lektüre und damit einhergehende *meditatio* und *ruminatio* anreichern, auch angesammelte und bewahrte Erfahrungen in die Erinnerung.⁶³⁸ Die erinnerte Erfahrung wird hier zu einem Wis-

634 v. Moos, *Attentio*, S. 274.

635 Ebd.

636 Ebd., beobachtet dies bezüglich der „*Confessiones*“ des Augustinus.

637 Memoria bildet einen der fünf *sensus interiores* und steht für das Gedächtnis; vgl. Teuber, der die *sensus interiores* unter Bezugnahme auf Aristoteles, patristische Quellen und Thomas von Aquin folgendermaßen zusammenfasst: „aestimatio (Einschätzung) beziehungsweise cogitatio (Denken) beim Menschen, imaginatio (Einbildung von schon Gesehenem) einschließlich der phantasia sive imaginativa (Einbildung von Erfundenem) und memoria (Gedächtnis)“. Sie „verarbeiten das Informationsmaterial, welches von den äußeren Sinnen der Seele geboten wird.“ (Teuber, Selbstgespräch, S. 60). So führt Thomas von Aquin aus: „Ad harum autem formarum retentionem seu conservationem ordinatur ‚phantasia‘, sive ‚imaginatio‘, quae idem sunt: est enim phantasia sive imaginatio quasi thesaurus quidam formarum per sensum acceptarum. – Ad apprehendendum autem intentiones quae per sensum non accipiuntur, ordinatur vis ‚aestimativa‘. – Ad conservandum autem eas, vis ‚memorativa‘, quae est thesaurus quidam huiusmodi intentionum.“ („Auf das Behalten und Bewahren dieser Formen aber ist die Phantasie oder die Einbildungskraft hingeordnet, die dasselbe sind. Die Phantasie oder die Einbildungskraft ist nämlich gleichsam eine Art Schatzkammer der durch die Sinne empfangenen Formen. – Auf das Wahrnehmen der Bestimmtheiten aber, die durch die [äußeren] Sinne nicht aufgenommen werden, ist das Schätzungsvermögen hingeordnet. – Auf das Aufbewahren derselben die Gedächtniskraft, welche die Schatzkammer dieser Bestimmtheiten ist“, in: Thomas von Aquin, *Summa*, I, q. 78 a. 4 c. [S. 140]). Wichtig ist zu bedenken, dass die *sensus interiores* in einen Erkenntnisprozess eingebunden sind, der sowohl körperliche als auch andere Sinne engagiert, „das Erkennen ist eine Tätigkeit des gesamten Menschen“ (Goris, *Anthropologie*, S. 139). Das bleibt auch vor dem Hintergrund zu bedenken, dass Thomas von Aquin „eine ganz bestimmte menschliche Natur“ unter einer bestimmten Perspektive beschreibt, nämlich als „die Natur des Viators, der das Ziel, zu dem er bestimmt worden ist, gleichsam von Natur aus verfehlt.“ (ebd., S. 137) Mit ‚Ziel‘ ist gemeint: „die Schau des göttlichen Wesens“ (ebd.) und ‚von Natur aus verfehlt‘ ergibt sich daraus, dass er nur unter Angewiesenheit auf die sinnliche Wahrnehmung erkennt.

638 Vgl. Carruthers, *Book*, S. 80, und Kulagina/Lallinger, *Ars memoria*, S. 202.

sensbaustein, der den ersten Schritt der Entscheidung für Gott darstellt und auch zum Überzeugungsmittel anderer dienen soll.

Die dritte Ebene der Erinnerung betrifft die Rezipierenden und hat mit der Kontrafaktur, dem ‚Umgang‘⁶³⁹ mit weltlichen und geistlichen Liedern und Texten zu tun. Die Melodie des Liedes 52 stammt von einem weltlichen Lied („Nun laube, Lindlein, laube“) ab.⁶⁴⁰ Es handelt sich um ein Kontrafakturverfahren, das die Melodie übernimmt, ohne explizit auf den dazugehörigen weltlichen Text Bezug zu nehmen. Die Weise eines weltlichen Liedes zu hören, erinnert jedoch implizit an den damit besungenen Inhalt, vorausgesetzt, das Lied ist den Rezipierenden bekannt.⁶⁴¹ Das Spiel mit dem Sehnen aus dem weltlichen Lied hat mit der eingangs formulierten Frage zu tun, wie die Initiative des Gläubigen und die Gnade Gottes zusammenspielen. Theologisch gesehen, vor 1215, wird der Ursprung von Glaubensbestrebungen des Einzelnen, unter welche sich der Wunsch nach einer Beichte einordnen lässt, bei Gott verortet als Autor jeder Regung, die zu ihm

⁶³⁹ Suerbaum, Kontrafaktur, S. 288.

⁶⁴⁰ Vgl. Bäumker, Einleitung, S. xvii, und S. 54; vgl. zudem Berthold, *Beiträge*, S. 17–19, wo auf S. 17 Fassungen der ersten beiden Strophen des weltlichen Liebeslieds, welches als Vorbild gilt, abgedruckt sind:

Ai laev aus, Lendle laev aus!
Ich kon's ni lenger dertroen:
Ich hor verloen mai Livle,
Hor goer a'n traurige Tog.

„Houst du verlorn dai Livle
Houst du a'n traurige Tog,
Gi aunder dosselvig Leindle
Briech dir zwä Kranzlein ô!“

(dort zitiert aus: *Deutscher Liederhort. Auswahl der vorzüglicheren deutschen Volkslieder von Ludwig Erk*, neubearb. u. fortges. v. F. M. Böhme, Bd. 2, Nr. 405, Str. 1f.). Zum Vergleich mit den ersten beiden Strophen im *Hohenfurter Liederbuch* siehe Berthold, *Beiträge*, S. 18f.

⁶⁴¹ Vgl. Holznagel, Trinklied, S. 202f., wo er dies als „semantischen Transfer“ (S. 202) beobachtet, welcher zwischen zwei unterschiedlichen zeitlichen Ebenen wirkt: der Ebene der aktuellen Rezeption und der Ebene der Erinnerung an den „Prätext“ (S. 203). Dass das Lied durchaus bekannt gewesen sein könnte, zeigt ein Quodlibet im *Glogauer Liederbuch* (zw. 1475–1485), in welchem der Beginn des Lieds („Nun laube, Lindlein, laube“) einen Strophenbestandteil bildet (vgl. das Faksimile: Kraków, Biblioteka Jagiellńska, *Glogauer Liederbuch*, und die Edition: Ringmann, *Glogauer Liederbuch*, S. 41f., 131): „Das Glogauer Liederbuch ist [...] eine wichtige Quelle für schriftlich überlieferte Volkslieder aus der Zeit vor 1500. Es stellt ferner die früheste deutsche Quelle für kunstvolles mehrstimmiges Quodlibetsingen dar. Hierbei wurden nicht mehr eine beliebige Zahl von Liedern aneinandergereiht, sondern aus Liedteilen wohl proportionierte Kunstliedsätze mit Stollen und Abgesang gestaltet.“ (Fink/Salmen, *Glogauer Liederbuch*). Hierfür wurde „all das kompiliert, was man kennt und schätzt“ (Salmen, *Erbe*, S. 8).

strebt.⁶⁴² Der freie Wille (*liberum arbitrium*) werde dadurch jedoch nicht unterwandert, „sondern befreit, damit er aus dem finsternen zum leuchtenden werde, aus einem verkehrten zum geraden aus einem kranken zum gesunden, aus einem unklugen zum umsichtigen.“⁶⁴³ Die Diskussion darüber, weshalb sich im Inneren des Menschen ein Wunsch nach Neuausrichtung zu Gott hin regen sollte und wie eine derart qualitativ angereicherte Freiheit des Einzelnen aussieht, ließe sich in vielen Glaubensbekenntnissen und kirchlichen Lehrentscheidungen bis zum Tridentinum und darüber hinaus verfolgen.⁶⁴⁴ Die anzitierten Passagen sollen den Horizont skizzieren, vor dem sich das Bekehrungsgeschehen des spätmittelalterlichen Lieds lesen lässt.⁶⁴⁵ Denn mit der Kontrafaktur auf das Lied „Nun laube, Lindlein, laube“ erfährt der Wunsch nach Neuausrichtung auf Gott hin eine besondere Qualität. Der ursprüngliche Gehalt des Lieds, die Klage eines Mädchens über die Abwesenheit ihres Liebsten und die verschiedenen Gegenstände, mit denen sie seine Abwesenheit zu ersetzen versucht, wird religiös gewendet. Dafür wird auf die Intensität des Sehens fokussiert.⁶⁴⁶ Nach Almut Superbaum ist das Kennen der benutzten Bilder und Melodien Voraussetzung für die vollständige Wirkung der ‚concordance‘ bei Rezipierenden, unabhängig davon, in

642 Vgl. u.a. *Indiculus Coelestini* (DH 238–249), hier DH 248; die Bestimmungen der Zweiten Synode von Orange (DH 370–400) insbes. DH 374.

643 *Indiculus Coelestini* (DH 238–249), hier DH 248: „Quo utique auxilio et munere Dei non aufertur liberum arbitrium, sed liberatur, ut de tenebroso lucidum, de pravo rectum, de languido sanum, de imprudente sit providum.“ Vgl. auch unter den Bestimmungen der Zweiten Synode von Orange (DH 370–400) insbes. DH 374: „Si quis, ut a peccato purgemur, voluntatem nostrum Deum expectare contendit, non autem, ut etiam purgari velimus, per Sancti Spiritus infusionem et operationem in nos fieri confitetur, resistit ipsi Spiritui Sancto“ („Wer behauptet, Gott warte auf unseren Willen, damit wir von der Sünde gereinigt werden, aber nicht bekennt, es geschehe durch die Eingießung und das Wirken des Heiligen Geistes in uns, daß wir auch gereinigt werden wollen, der widerstreitet dem Heiligen Geist selbst“).

644 Unter Bezugnahme auf das *Indiculus Coelestini* (DH 238–249) und die Bestimmungen der sog. Zweiten Synode von Orange (529, DH 370–400) wird Thomas von Aquin folgende Erkenntnis bezüglich des freien Willens zugeschrieben: „Eine Freiheit Gott gegenüber gibt es für den *Sünder* nicht – der ‚Anfang des Glaubens‘ (*initium fidei*) und der ‚Anfang des guten Werkes‘ (*initium boni operis*), also der erste Schritt auf Gott hin ist dem Sünder nur möglich, wenn Gott ihm zuvor dazu seine Gnade schenkt und seinen Willen bewegt.“ Diese Meinung exisitierte bis nach Luther (vgl. hierfür: Pesch, Thomas von Aquino, S. 445f.).

645 Vgl. hierzu auch Bowden, Introduction, S. 6f., wo Sarah Bowden zu dem Schluss kommt: „[W]e can nonetheless consider the Middle Ages as a deeply penitential period, a time in which people were acutely aware of their own sinfulness, their potential for salvation and also the work that they have to undergo in order to achieve this salvation.“ (Zitat auf S. 7).

646 Vgl. Böhme, *Altdeutsches Liederbuch*, S. 165f., Nr. 175.

welchem Umfang inhaltlich auf das Lied Bezug genommen wird.⁶⁴⁷ Wachinger führt das aus:

Kontrafakturen in diesem speziellen Sinn [gemeint ist der des *Hohenfurter Liederbuchs*] sind dann geistliche Lieder in geläufigen weltlichen Weisen, die den Horizont der nicht eigentlich artifiziellen weltlichen Liedkultur, aus denen die Weisen stammen, zumindest tendenziell, oft aber auch explizit präsent halten und sich damit in den Zusammenhang der Weltabkehr, der *conversio*, stellen.⁶⁴⁸

Wachinger suggeriert, dass bereits durch die Melodie des weltlichen Lieds der zugehörige weltliche Text im Rezipierenden aufgerufen werde. Den so präsenten weltlichen Motiven stellt sich der gehörte geistliche Text gegenüber. Er bietet sich zum direkten Vergleich an. So wird der Rezipierende daran herangeführt, sich zu entscheiden und die Sehnsuchtsdiskrepanz abzubauen, an die der *sünder* in diesem Lied erinnert, oder er wird an die eigene Entscheidung erinnert, die er vielleicht bereits getroffen hat.⁶⁴⁹ So enthält dieses geistliche Lied auf einer dritten Ebene der Erinnerung eine Aufforderung dazu, umzukehren, die anhand des weltlichen Texts beim Sehnen des Rezipierenden ansetzt.

Fazit

Conversio bringt uns zurück zu der Frage, welchen Wert die Erinnerung für die *conversio* hat und umgekehrt, inwiefern die *conversio* die Erinnerung dieses Lieds bestimmt. Wozu werden die Rezipierenden anhand der drei Erinnerungsebenen (1. auf der Ebene des Lieds, 2. auf der Ebene des Zyklus, 3. auf Ebene des ursprünglich weltlichen Texts auf dieselbe Melodie) angeleitet, welche sowohl die Abkehr von Gott als auch Bekehrung zu ihm als Momente der Entscheidung darstellen? Mithilfe der Untersuchung des Lieds 52 im Rahmen des Zyklus lässt sich zeigen, wie die Erinnerung den Bekehrungsprozess des *grossen sünders* anregt. Dabei wird deutlich, dass die Weckstimme – auch wenn sie in anderen Liedern oder deren Rubriken als Seele oder Gewissen konkretisiert wird – die Stimme Gottes vermittelt und sie zur Quelle hat. Damit geht sie nie in der Innerlichkeit des *sünders* auf. Bekehrung ist hier in erster Linie ein innerer Prozess. Die Weckstimme hilft dem *sünder* dabei, sich der eigenen Innerlichkeit und ihrer Heilchancen bewusst zu werden. Den Konflikt der sich widersprechenden Sehnsüchte trägt er dort aus. Dabei wird die Erinnerung zur Hilfestellung, Erlebtes derart zu beurteilen, dass er die Wegrichtung hin zu Gott ändert. Anhand des nacherzählten

⁶⁴⁷ Vgl. Suerbaum, Kontrafaktur, S. 295.

⁶⁴⁸ Wachinger, Gattungsprobleme, S. 100.

⁶⁴⁹ Vgl. zu diesem Effekt von Kontrafakturen auch oben Abschnitt 1.1.

und erinnerten Seelengesprächs gilt das sowohl für den *sünder* als auch für die Rezipierenden des Liedes.

Kehren wir zum Abschluss zur ersten Strophe des Liedes zurück:

O sünder, grosser sünder,
got läst dich nicht lang hie stan.
Dw macht jm nicht entrinnen;
wan er wil, greift er dich an. (Lied 52, Str. 1)

Beim rekursiven Lesen fällt diese erste Strophe besonders auf. Es gibt kein Entkommen vor Gott und keine Macht darüber, den Zeitpunkt zu bestimmen, an dem er zugreift. Diese Drohung mahnt implizit die Unberechenbarkeit des Todeszeitpunktes an und nährt damit die Grundsorge, dass der Tod einen unvorbereitet ereile. Es verwundert, dass die restlichen 21 Strophen an die eigene Abwendung des *sünders* erinnern und somit fast Anlass bieten, die Furcht davor zu beschwichtigen, zum entscheidenden Zeitpunkt unvorbereitet zu sein. So ist abschließend die Frage nach der Rolle des Lieds im Zyklus zu beantworten: Handelt es sich um die unauflösliche Inkonsequenz des hier dargestellten iterativen Bekehrungswegs des *sünders*? Das Lied porträtiert den Spielraum, in dem die Entscheidung für Gott kontempliert und getroffen wird. Dabei wird darauf hingewiesen, dass die Entscheidung, sich hierhin oder dorthin, sich der *wollust* oder *Jesum* zuzuwenden, von der jeweiligen Anziehung motiviert wird, die den *sünder* an einem unhintergehbaren inneren Ort trifft. Dieser Punkt bleibt uneinnehmbar – weder durch die Botenfigur, die kontinuierlich als Weckstimme ertönt, noch durch Gott selbst, der sich eher zurückzieht, als dass er diesen inneren Ort übergeht oder auch übergehen kann. Obwohl der Widerspruch zwischen der Drohung in der ersten Strophe und den geschilderten Fehlentscheidungen des *sünders* im Lied bestehen bleibt, lässt sich die Rolle des Lieds 52 folgendermaßen beschreiben: Der *sünder* ermutigt die Rezipierenden, indem er die erfahrene Güte in der Zuwendung Gottes bezeugt. Die Darstellung des *sünders* zielt darauf ab, diesen Spielraum der Reflexion wahrzunehmen und mit der eigenen Erinnerung auszufüllen.

2.5 Ein geistliches Tagelied (Lied 65b „Ich siech den tag her leichten“)

„Ich siech den tag her leichten“ ist ein Lied, das Gott mithilfe von Metaphern des Lichts und des Tag-/Nacht-Wechsels lobt. Im Unterschied zu anderen Liedern des Zyklus ist hier eine didaktisch-paränetische Absicht nur sehr vermindert und subtil enthalten. Die Lichtmetaphorik wird verwendet, um die Inkarnation als Zentrum der christlichen Heilsgeschichte zu preisen. Der Tag steht dabei für den Sohn

Gottes, dessen Menschwerdung mit dem Tagwerden verglichen wird. Dabei wird die Menschheitsgeschichte in ein Davor und Danach eingeteilt und diese mit Nacht und Tag veranschaulicht. Im Zentrum der Interpretation steht die Bedeutung des Lichts für das Lied und die Grenzen und Möglichkeiten der Darstellung transzendenter Inhalte durch welt-immanente Abläufe.

Die Rubrik zu Lied 65b lautet: *ein tagelied auch in diser weys*⁶⁵⁰. Als solche stellt sie eine Kontinuität her, die sowohl das unmittelbar vorhergehende Lied einbezieht als auch eine den ganzen Zyklus miteinbeziehende Struktur andeutet. Das vorhergehende Lied 65 lautet „Ich siech den margensterne“⁶⁵¹ und handelt von Maria als der Mutter Gottes, die als der hell leuchtende Morgenstern und die Morgenröte den nahenden Morgen anzeigt, der für die Erlösung durch Christus steht. Die Verbindung zwischen beiden Liedern besteht somit auch über die gemeinsame Metapher. Lied 65b folgt Lied 65 auf bildlicher Ebene chronologisch: In Lied 65b erfolgt der Sonnenaufgang, den der Morgenstern und die Morgenröte in Lied 65 ankündigt.

Der Fokus liegt hier auf dem Licht, das der Tag und damit der Tagesanbruch bringt. Da es sich dabei um eine Metapher handelt, steht diese im Mittelpunkt der Untersuchung. Im Laufe der Interpretation soll zudem untersucht werden, auf welche Weise die Wächterstimme wirkt. Die Interpretation liest von Beginn an die explizite Auflösung der Metapher aus der letzten Strophe mit.

Text

Lied 65b „Ich siech den tag her leichten“

Hohenfurter Liederbuch, Vyšší Brod, Stiftsbibl., Ms. 8b, fol. 108^v–109^v.⁶⁵²

Ain taglied auch in diser weys
1 Ich siech den tag her leichte[n]⁶⁵³
mit seiner margenröt,
kain liecht jm mag⁶⁵⁴ gleichen
auf diser gantzen erd.

Ein Tagelied auch in dieser Melodie
Ich sehe den Tag hierher leuchten mit seiner Mor-
genröte, kein Licht auf dieser ganzen Erde kann ihm
gleichen.

⁶⁵⁰ Fol. 108^v.

⁶⁵¹ Fol. 107^r–108^v; Bäumker, Lied 65, S. 70 f. Vgl. hierzu ausführlicher Schnyder, *Tagelied*, S. 145, 338; Berthold, *Beiträge*, S. 15 f., in der sie niederländische Lieder aus dem 15. Jahrhundert bespricht, die das gleiche Incipit teilen.

⁶⁵² Text aus Bäumker, S. 71 f., mit Rechtschreibung, Groß- und Kleinschreibung und Zeichensetzung übernommen; Kürzungen und in der Handschrift nachträgliche Hinzufügungen sind stillschweigend ausgeführt. Unterschiedliche Lesarten werden durch Anmerkungen kenntlich gemacht.

⁶⁵³ Anm. Bäumker, S. 96: leichte = leichten. Weinhold § 167.

⁶⁵⁴ Anders als Bäumker und Schnyder lese ich hier *mag* statt *mach* (fol. 108^v).

- | | |
|---|--|
| <p>2 Er leicht vns hie auf erden,
der den peschaffen hat,
der ewiglich ist werden;
sein schein der nymbt nicht ab.</p> | <p>Er leuchte uns hier auf Erden, der den erschaffen
hat, der auf Ewigkeit Werden ist; sein Schein nimmt
nicht ab.</p> |
| <p>3 Er ist ain liecht, das prinnet
jn himel vnd in erd;
vnd wer davon anzündet,
der siecht in ener welt.</p> | <p>Er ist ein Licht, das brennt im Himmel und auf Erden;
Und wer davon etwas anzündet, der wird sehend in
jener Welt.</p> |
| <p>4 Das liecht pran vor verpargen,
ee himel vnd erd her ward;
nun ist es offen warden,
der schön, war, liechte tag.</p> | <p>Das Licht brannte vorher verborgen, bevor Himmel
und Erde entstanden; nun ist es offenbar geworden,
der schöne, wahre, helle Tag.</p> |
| <p>5 Da sich dy nacht sold enden,
der tag sich naigen her
vnd in dy erden sencken,
das merckten, hort nun, wer?</p> | <p>Da die Nacht zu Ende gehen und der Tag sich her
neigen und auf die Erde herabsenken sollte, be-
merkten das – hört nun! – wer?</p> |
| <p>6 Dye weysen das vernummen,
der geist in jn erhal:⁶⁵⁵
weye das der tag wurd kummen,
dy nacht wurd treyben ab,</p> | <p>Die Weisen hörten davon, der Geist ertönte in ihnen:
wie der Tag nun kommen würde, die Nacht ver-
treiben würde,</p> |
| <p>7 Von oben sich her lassen
vnd naygen in die erd
vnd sich hie sehen lassen
mit seiner margenröt.</p> | <p>Von oben sich herab lassen und in die Erde neigen
und sich hier sehen lassen würde mit seiner Mor-
genröte.</p> |
| <p>8 Er was vns lang verpargen,
ja ethlich tawsend iar;
vil menschen da verdarben,
die musten faren ab.</p> | <p>Er war uns lange verborgen, ja viele tausende Jahre;
viele Menschen gingen da zu Grunde, sie mussten
hinabfahren.</p> |
| <p>9 Den tod sie musten leyden,
des liechtz perawbet sein.
o, langk was jn die weyle
jn diser armen pein!</p> | <p>Den Tod mussten sie erleiden, des Lichts beraubt
sein. Ach, lange dauerte dieser Zeitraum für sie in
diesem elenden Leid!</p> |

⁶⁵⁵ Bäumker setzt hier ein Semikolon. Schnyder ersieht dies als „nicht zweckmäßig“ (Schnyder, *Tagelied*, S. 338), da die folgenden Verse als indirekte Fragesätze den Inhalt dessen wiedergeben, was der Geist den Weisen vermittelt. Daher scheint mir ein Doppelpunkt sinnvoll.

- | | |
|---|--|
| 10 Nun ist vns wol gelungen,
wir sehen weg vnd steg;
wan vns scheind recht die sunne,
des sich der plint erbert. | Nun ist es uns gut ergangen, wir sehen Weg und Pfad; denn uns erhellt die Sonne wirklich, was dem Blinden verwehrt ist. |
| 11 Nun leicht her, liechter tage,
zw allen venstern ein,
erleicht vns mit genaden!
wo dw nit scheinst, ist pein. | Nun leuchte her, heller Tag, zu allen Fenstern hinein, erleuchte uns mit Gnade! Wo du nicht scheinst, ist Leid. |
| 12 Durch gewiß die hercz von oben
mit himelischem tawb,
damit sie dich hie loben
jn diser armen aw! | Durchgieße die Herzen von oben mit himmlischem Tau, damit sie dich hier loben in diesen elenden Gefilden! |
| 13 Gib wasser allen prünnen,
die hie pesigen sind,
das sie die flüss gewingen
die erd frucht davon pring! | Gib Wasser allen Brunnen, die hier versiegt sind, dass sie die Flüsse bereichern, die Erde dadurch Frucht bringe! |
| 14 Nun schein her miltigkleichen,
dw ewigs liecht an end!
vor dir müssen hin weichen
all veint mit irr gespenst. | Nun scheine hierher voll Großzügigkeit, du ewiges Licht ohne Ende! Vor dir müssen alle Feinde mit ihren trügerischen Verlockungen weg fliehen. |
| 15 Schein her an vnserm ende,
so vns das liecht erlischt,
da es vns ligt gar strenge
manigerlay enprist! | Schein her an unserem Ende, wenn uns das Licht erlischt, wenn uns das schwer angeht und vieles fehlt! |
| 16 Dan leicht vns in das leben,
das dw pist, warer got,
all sünd vns hie vergeben,
vnd wir nit sterben dort! | Dann leuchte uns hinein in das Leben, das du bist, wahrer Gott, auf dass du uns alle Sünden hier vergibst, und wir dort nicht sterben! |
| 17 Das sey also gesungen
zw lob dem liechten tag:
dem waren gottes sune,
der her geparen ward. | Das sei nun so gesungen, um den hellen Tag zu preisen: dem Sohn des wahren Gottes, der hierher geboren wurde. |

Interpretation

Das Lied besteht aus 17 Strophen, die sich aus jeweils vier Versen zusammensetzen. Die Verse sind im Kreuzreim geschrieben. Von der Metrik her lassen sich die Verse allerdings als dreihebig und alternierend auf weibliche und männliche Kadenz

endend erkennen,⁶⁵⁶ obwohl die Melodie keine rhythmische Differenzierung verzeichnet. Das Lied lässt sich in folgende drei Sinnabschnitte einteilen: Der erste Sinnabschnitt umschließt die ersten vier Strophen. Hier wird die Lichtmetapher eingeführt. Sowohl Christus als auch die Inkarnation werden durch das Sonnenlicht und den Tagesanbruch implizit angedeutet, gleichzeitig wird auf Gott als Schöpfer implizit Bezug genommen.⁶⁵⁷ Strophe fünf bis zehn beschreiben unter Verwendung der Tag-Nacht-Metapher die Heilsgeschichte bis hin zu Gottes Menschwerdung, auch dies implizit. Die Zeit vor Christi Geburt wird dabei charakterisiert durch das Erwarten Christi durch die *weysen* und das Verderben, dem die Menschheit aufgrund seiner noch ausstehenden Ankunft anheimgefallen sei.⁶⁵⁸ Der letzte Abschnitt von Strophe elf bis 17 enthält Bitten an Gott als leuchtendes Licht und schließt mit einer Strophe ab, in der die Metapher des Lichts das erste Mal explizit Jesus Christus zugeordnet wird.

Erster Abschnitt

Das Lied beginnt mit einem Satz, der eine Wächterstimme suggeriert: „Ich siech den tag her leichte[n] / mit seiner margenröt“ (1, vv. 1–2). Bereits wach, teilt das Sprecher-Ich hier die Beobachtung des nahenden Tagesanbruchs mit, der sich durch die Morgenröte ankündigt. Damit schließt sich inhaltlich ein Bogen zum vorherigen Lied 65, in welchem es heißt:

Das sey zw lob gesungen
der schonen margenrött,
auß der vns ist entsprungen
das war liecht auf die erd. (Lied 65, Str. 10)⁶⁵⁹

Auch der jeweils erste Vers von beiden Liedern, 65 und 65b, bilden einen Parallelismus. Im Unterschied zu Lied 65b erblickt das Sprecher-Ich in Lied 65 nicht den Tag, sondern noch den Morgenstern. Es entsteht eine Kontinuität in der Sprecherfigur, die bereits in Lied 65 angibt, im Dunkeln den Morgen zu erwarten und kontinuierlich sein Werden zu beobachten und ihn daher auch ankündigt.⁶⁶⁰ Da-

⁶⁵⁶ Vgl. Schnyder, *Tagelied*, S. 338.

⁶⁵⁷ Schnyder beschränkt den ersten Abschnitt auf die ersten drei Strophen als „Preis des göttlichen Lichts“ (ebd., S. 339). Wie im Folgenden aber noch gezeigt werden soll, steht auch die vierte Strophe in einem Sinnzusammenhang mit den ersten drei Strophen.

⁶⁵⁸ Schnyder teilt diese Einteilung dem heilsgeschichtlichen Schema *sub lege* (Strophe 4–9) – *sub gratia* (Strophe 10) zu (vgl. ebd.).

⁶⁵⁹ Fol. 108^v–109^r; Bäumker, S. 71.

⁶⁶⁰ Vgl. fol. 108^v–109^r; Bäumker, S. 71, Lied 65, Strophen 3, v. 1; 3, v. 2; 5, v. 3; 10, v. 4.

mit weisen beide Sprecher-Ichs Eigenschaften eines Wächters auf. Im Gegensatz zu anderen Liedern des Zyklus, in denen eine Wächterstimme vorkommt, setzt sich die Ankündigung im weiteren Verlauf von 65b nicht in einem Weckruf fort, sondern beschreibt in den ersten vier Strophen das Licht, das es erblickt. Das Element des den Tagesanbruch ankündigenden Sprechers (1, v. 1) stellt einen zweifachen Verweis dar: Zum einen spielt es mit dem Wächter in seiner Amtsfunktion, welche beinhaltet, nach dem Tagesanbruch Ausschau zu halten, als erster die aufgehende Sonne zu sehen und somit als wichtiger Informant zu agieren. Damit wird auch kulturelles Wissen aufgerufen, welches im Eingang zu diesen Interpretationen dargelegt wird. Das wiederum schlägt die Brücke zu der zweiten vom Sprecher-Ich angedeuteten Wächterfigur, die in Strophe 6 als die *weysen* auftaucht.

Im ersten Abschnitt wird die Lichtmetapher eingeführt. Sieben Mal kommt *liechten*, *leichten* oder *schein* in diesem Abschnitt vor und damit knapp vierzig Prozent aller Lichtverweise des Lieds.⁶⁶¹ Erst die letzte Strophe löst auf, dass der Tag für Gottes Sohn steht: „zw lob dem liechten tag: / dem waren gottes sune“ (17, vv. 2 f.). Die ersten vier Strophen bauen die Metapher in der Art eines Rätsels auf, indem verschiedene Eigenschaften dieses Lichts beschrieben werden. Die erste Strophe stellt dabei die Unvergleichbarkeit des vom Sprecher-Ich erblickten Lichts heraus, an das auf Erden keines heranreicht:

Ich siech den tag her leichte[n]
mit seiner margenröt,
kain liecht jm mag gleichen
auf diser gantzen erd. (Lied 65b, Str. 1)

Die Kontinuität der Wächterfigur aus Lied 65 wird in Lied 65b, Strophe 1, v. 2 bestärkt und fortgesetzt. Von hinten her gelesen, lässt sich der Morgenröte und dem Tagesanbruch die Empfängnis Jesu durch Maria und die Inkarnation zuordnen,⁶⁶² sodass dieser unmittelbare und notwendige Zusammenhang zwischen der Austragung Jesu durch Maria und seiner Menschwerdung mit der Metapher der Morgenröte und dem darauffolgenden Sonnenaufgang veranschaulicht wird.

Wichtiger Bestandteil sind die Indikatoren, die die metaphorisch verbundenen Elemente lokal und temporal verorten. So taucht gleich im ersten Vers des Lieds der

⁶⁶¹ Vgl. Strophen 1, vv. 1 u. 3; 2, vv. 1 u. 4; 3, v. 1; 4, vv. 1 u. 4.

⁶⁶² Für mehr Beispiele dieser sehr gängigen Metapher, vgl. Salzer, *Sinnbilder*, S. 23, l. 7–24, l. 36; S. 384, l. 13–388, l. 18.

Indikator *her* auf, der sich noch weitere sieben Mal im Lied wiederholt.⁶⁶³ Auch im letzten Vers des Lieds kommt er vor, wo es lautet: „der her geparen ward“ (17, v. 4). Damit wird verdeutlicht, dass das Lied die Bewegung Gottes vom Himmel zur Erde, die im Konzept der Inkarnation enthalten ist, als durchgängiges und zentrales Motiv enthält. Versteht man *her* im ersten Vers in der Bedeutung von ‚her, hierher‘, wird die Strahlrichtung ausgewiesen, dessen Ziel die Erde, aber auch die lokale und temporale Situation des Sprecher-Ichs ist. Gleichzeitig verdeutlicht sich darin das Prozesshafte des Sonnenaufgangs, dessen Licht lange zu sehen ist, bevor die Sonne aufgeht. *Her* kann an dieser Stelle auch in der Bedeutung von ‚vornehm, herrlich, glänzend‘ gelesen werden, und somit den ankommenden Christus beschreiben. Blickt man auf die weiteren Verwendungen von *her* im Lied, ist jedoch die richtungsangegebende Bedeutungskomponente überzeugender.

Während die erste Strophe den Prozess des Tagwerdens als natürlichen und rein immanenten Vorgang beschreiben könnte, kommt in der zweiten Strophe die Eigenschaft des Ewigen zur Sprache:

Er leicht vns hie auf erden,
der den peschaffen hat,
der ewigklich ist werden;
sein schein der nymbt nicht ab. (Lied 65b, Str. 2)

In der zweiten Strophe scheint der Tag auf der Erde angekommen zu sein: „hie auf erden“ (2, v. 1). Fragt man nach der Bedeutung des Tages für diese Strophe, ergeben sich mehrere Optionen. Problematisch ist hierbei die Verwendung von Personal- und Relativpronomina, welche unterschiedlich aufeinander beziehbar sind, jedoch kein eindeutig definiertes Bezugswort haben. Im Folgenden sollen verschiedene Möglichkeiten der Zuschreibung durchgespielt werden.

Das Personalpronomen *er* (1, v. 1) kann dabei einerseits auf den in der 1. Strophe eingeführten Tag verweisen. Damit nimmt *er* Bezug auf den natürlichen, immanenten Prozess des Tagesanbruchs. Andererseits weist *er* diesen jedoch gleichzeitig als Metapher aus, da die folgenden Verse verdeutlichen, dass hier die transzendente Ebene vorgestellt wird und *er* auch für Gott stehen kann. Wenn damit Gott einbezogen wird, stellt sich die Frage, was sich vom Lied her über das zugrundeliegende Gottesbild aussagen lässt. Die Relativpronomen *der*, *den* (2, v. 2) und *der* (2, v. 3) zeigen zwei Instanzen an: *der* zu Beginn von beiden Versen und *den* (2, v. 2) als Objekt von *der* (2, v. 2).

⁶⁶³ Vgl. Strophen 4, v. 2; 5, v. 2; 7, v. 1; 11, v. 1; 14, v. 1; 15, v. 1; 17, v. 4. Verglichen mit anderen Indikatoren wie *hie* (Strophen 2, v. 1; 7, v. 3; 12, v. 3; 13, v. 2; 16, v. 3) ist *her* der am häufigsten auftauchende Indikator.

Er leicht vns hie auf erden,
der den peschaffen hat,
der ewigklich ist werden;
 sein schein der nymbt nicht ab. (Lied 65b, Str. 2; Hervorhebung A.C.F.)

Zuerst soll untersucht werden, ob *Er* (2, v. 1) Gott Schöpfer oder Tag bezeichnet, ob *der* (2, v. 2) ebenfalls Gott Schöpfer meint und ob *den* (2, v. 2) Tag und *der* (2, v. 3) ebenfalls den Tag bezeichnen. Folgt man der Interpunktion Bäumkers, wie sie hier übernommen wurde, lässt sich sagen, dass *Er* (2, v. 1) nicht mehr ausschließlich Christus bedeutet, sondern Gott generell. Denn dann ist das sich auf *Er* beziehende Relativpronomen *der* im zweiten Vers gleichzeitig Subjekt des Ausdrucks „den peschaffen hat“ (2, v. 2). Gott ist dann nicht mehr wie in der 1. Strophe als Subjekt der Inkarnation durch Maria gemeint, sondern als Gott im Sinne von Schöpfer. Das schließt sich nicht aus, sondern integriert die Verehrung Gottes als trinitarischer Gott mit in dieses Lied. Dann wäre das Objekt des *peschaffen* (2, v. 2) *den*, welches sich dann auf den Tag rückbeziehen ließe, und nicht Christus oder die Menschwerdung bezeichnet, sondern den natürlichen Prozess der sich immer wiederholenden Tagwerdung meint. Auch das *der* (2, v. 3) könnte sich dann auf den Tag beziehen. Die Verbindung zum natürlichen Zeitenwechsel von Nacht zu Tag würde an den ambrosianischen Hymnus „Aeterne rerum conditor“ erinnern, der in der ersten Strophe Gott dafür preist, dass er als ewiger Schöpfer den Wechsel von Tag und Nacht und damit dem Menschen Erholung schafft.⁶⁶⁴ „Aeterne rerum conditor“⁶⁶⁵ wird Ambrosius zugeschrieben und ist bis heute Teil des klösterlichen Morgengebets.⁶⁶⁶ Ursprünglich war er nicht in einem klösterlichen Kontext situiert, sondern wurde von der Kirchengemeinde gesungen.⁶⁶⁷

664 Vgl. *Aeterne Rerum Conditor*, Str. 1: Aeterne rerum conditor / Noctem diemque qui regis / Et temporum das tempora / Ut alleves fastidium; [„Ewiger Schöpfer der Dinge / der du Nacht und Tag verwaltest / und den Zeiten ihre Zeiten gibst / um uns die Mühsal zu erleichtern.“] (Übers. A.C.F.). Zu der vielfachen, heterogene Einflussnahme auf die Gattungstradition des geistlichen Tagelieds sind auch die Hymnen zu zählen: Die lateinischen Hymnen des Mittelalters bilden einen festen Bestandteil des klösterlichen Stundengebetes und lassen sich von Inhalt, Gestaltung und Verwendung her auf der Schnittstelle zwischen Liturgie und Dichtung ansiedeln (vgl. Häussling, Hymnus, Sp. 361–366). Zum Einfluss der Hymnen auf das geistliche Tagelied vgl. Ruberg, Probleme, S. 19. Zu solchen Hymnen lassen sich beispielsweise zählen: „Ales diei nuntius“ und „Lux ecc surgit aurea“ (München, BSB, Clm 14698, fol. 31r–v und 32v–33r). Für Nachforschungen bezüglich der Wachsamkeitsmotivik in Hymnen danke ich Maxwell Phillips.

665 Für eine ausführliche Interpretation des Hymnus, vgl. Franz, *Aeterne*, S. 147–273; Eine kürzere und neuere Version der Interpretation findet sich hier: Franz, *Aufstehen*, S. 403–419.

666 Dieser Hymnus (einer der 14, die Ambrosius zugeschrieben werden) war eine Zeit lang der einzige Hymnus, der im Morgengebet verwendet wurde. So war er in das tägliche Gebet integriert (siehe Franz, *Aufstehen*, S. 405).

Zwei der semantischen Gegensätze des Hymnus sind Dunkelheit/Licht und Schlafen/Wachen. Hier symbolisiert ein Hahn den Tagesanbruch. Auf der intertextuellen Ebene zeigt das Tier die enge Verbindung zum Evangelium und verweist auf Mk 13:35.⁶⁶⁸ Hier wird die Ermahnung zur Wachsamkeit (*vigilate ergo*) mit der Warnung erklärt, dass der Herr zum Hahnenschrei kommen könnte. Sie bezieht sich gleichzeitig auf Lk 22:60.⁶⁶⁹ Petrus wird hier durch einen Hahnenschrei an Jesu Vorhersage erinnert, dass Petrus ihn verleugnen würde, bevor der Hahn dreimal kräht. In dem Hymnus wird der Hahn mit Attributen ausgestattet, die ihn jedoch als Metapher Jesu ausweisen. Für das vorliegende Argument liegt der Schwerpunkt auf der Anrufung in der 1. Strophe. Darin wird Gott für den regelmäßigen Wechsel der Zeiten gepriesen, um die Müdigkeit oder den Überdruß (*fastidium*) des Menschen zu mindern. Hier wird die Zeit durch den Wechsel von Licht und Dunkelheit eingeteilt. Gott wird als jenseits der Zeit gepriesen, der der Zeit die Zeit gibt (1, v. 3). Daraus begründet sich sein Herrschen über Nacht und Tag, was wiederum einen Bezug auf den ersten Schöpfungsakt darstellt.⁶⁷⁰ Der regelmäßig gesungene Hymnus und die Genesisreferenz führen dabei vor Augen, dass mit jedem Morgen der ursprüngliche Schöpfungsakt wiederholt wird.⁶⁷¹ Die Dankbarkeit für den verlässlichen Wechsel von Tag zur Nacht (und umgekehrt) impliziert eine Wertschätzung für die Nacht. Damit lässt sich auch die Frage angehen, was mit „ewiglich werden“ (zurück in Lied 65b, Str. 2, v. 3) bezeichnet wird?⁶⁷² Ein Problem ergibt sich aus der Zusammenstellung von ‚Ewigkeit‘ und ‚werden‘. Es verbindet auf widersprüchliche Weise Unveränderlichkeit, Entwicklung und Neuanfang. Ewigkeit trifft als Beschreibung auf den natürlichen Vorgang des Tag-Nachtwechsels schlecht zu, da dieser immanent irdisch ist, und somit ein Ende der Zeiten nicht

667 Vgl. Franz, *Tageslauf*, S. 17; vgl. auch Wennemuth, *Hymnus*, S. 32.

668 Mk 13:35: *Vigilate ergo / nescitis enim quando dominus domus veniat / sero an media nocte an galli cantu an mane.*

669 Lk 22:60–62: *et ait Petrus / homo nescio quid dicis / et continuo adhuc illo loquente cantavit gallus / 61 Et conversus Dominus respexit Petrum / et recordatus est Petrus verbi Domini sicut dixit / quia priusquam gallus cantet ter me negabis / 62 et egressus foras Petrus flevit amare*; vgl. Franz, *Aufstehen*, S. 406. Vgl. S. 407 f. für Referenzen zu den verschiedenen Bedeutungen, welche der Hahn in der europäischen Literatur seit der Antike erfahren hat. Eine detaillierte Übersicht findet sich bei Franz, *Tageslauf*, S. 161–186.

670 Vgl. Gen 1:3–5.

671 Vgl. Franz, *Tageslauf*, S. 192.

672 Vgl. Schnyder, *Tagelied*, S. 338. Die Suche nach weiteren Belegstellen für diesen Ausdruck war bisher ergebnislos. Ähnliche Begriffe waren beispielsweise *die ewige wirdekeit* (Vgl. FLG, Band 2, Seite 31, Handschrift Blattseite 2, Z. 22f.: *die wile das mir unser herre disú / wort saget, do sach ich die herliche warheit in der ewigen wirdekeit*; auch: FLG1, Band 5, Seite 169, Absatz 18, Zeile 5f.: *wante uf gat allú / min suessekeit in der hoehi der ewigen wirdekeit.*) Jedoch ist damit nicht ‚werden‘, sondern eher ‚Hohes Ansehen‘ zu verbinden.

überdauern würde.⁶⁷³ Mit der Zusammenlegung des Schöpfungsaktes und des Tagesanbruchs, wie es im Hymnus geschieht, löst sich dieser Widerspruch nicht auf, kann aber im Modus des Lobes Gottes nebeneinander stehen und einander bereichern.

Dennoch soll untersucht werden, ob andere Bezugnahmen nicht zu diesem Widerspruch führen. Wenn *Er*, Gott als dreifaltigen‘ statt ‚Gott Schöpfer‘, *der* (2, v. 2) ‚Gott Schöpfer‘, *den*, Tag‘ und *der* (2, v. 3) nicht ‚Tag als natürlicher Prozess‘, sondern ‚Tag als Metapher‘ bezeichnet: Ist mit *den* (2, v. 2) Tag gemeint, kann er ab v. 3 nicht mehr allein den natürlichen Prozess des Tagwerdens beschreiben („der ewigklich ist werden; / sein schein der nymbt nicht ab“; 2, v. 3f.), sondern bezieht sich hier auf seine metaphorische Bedeutung, Gott. Diese Interpretation lässt sich indirekt auch anhand des Vergehens der Zeit stützen. Vergehende Zeit hängt mit einer Veränderung des Lichts zusammen. Letzteres wird durch den Lauf der Sonne bestimmt. Über die Sonne als Metapher ist der Bezug zu Gott hergestellt.⁶⁷⁴ *Er* (2, v. 1) wäre dann nicht nur Gott als Schöpfer, sondern auf einer weiteren metaphorischen Ebene Christus als Sonne, und somit Ursache des Zeitenwechsels. Im Gegensatz zum Tag, dessen Beständigkeit im iterativen Vergehen und Werden besteht, vergeht das Licht Gottes nie: „sein scheyn der nymbt nicht ab“ (2, v. 4). Die angemessenere Metapher für einen derart beschriebenen Christus wäre die Sonne als beständige Quelle des Lichts und weniger der Tag, der sich durch Zu- und Abnehmen des Lichts auszeichnet. Hier zeigen sich die Grenzen der metaphorischen Beziehung zwischen Gott und Tag, da im Gegensatz zum vergehenden Tag Gott nicht vergeht.

Drittens soll untersucht werden, ob *Er*, Tag‘, *der*, Gott Schöpfer‘, *den*, Gottes Sohn‘ und *der* (2, v. 3) weder ‚Tag als natürlicher Prozess‘, noch ‚Tag als Metapher‘, sondern ‚Gott Schöpfer‘ bezeichnet. Denn würde man eine andere Zeichensetzung andenken, könnte man die Indikatoren anders zuordnen. Befände sich das Semikolon am Ende des ersten Satzes, würde die zweite Strophe folgendermaßen lauten:

Er leicht vns hie auf erden;
der den peschaffen hat,
der ewigklich ist werden,
sein schein der nymbt nicht ab. (Lied 65b, Str. 2)

Das Personalpronomen des ersten Verses *Er* würde sich dann auf den *tag* der 1. Strophe (1, v. 1) beziehen. Das Relativpronomen im Nominativ, *der* (2, v. 2), würde nach wie vor auf Gott als Schöpfer verweisen, aus dem jedoch Gottes Sohn, *den*

673 Aus der Perspektive des jüngsten Gerichts, welches drei Lieder später Thema ist (Lied 68), ist der Zyklus von Vergehen und Werden kein ewiger.

674 Vgl. zur Sonne als Metapher für Christus Lied 65, 9,4; Lied 65b, 10, 3.

(2, v. 2), durch die Inkarnation hervorging und nicht der Tag. Damit würde *der* (2, v. 3) den Ursprung des Tages und damit es Lichts bezeichnen und sich auf den Schöpfer beziehen, auf denjenigen also, der *den* (Christus) geschaffen hat, ewiges *werden* ist und dessen Schein nicht abnimmt. So wäre das Problem umgangen, das der Tag immer auch durch ein Abnehmen des Lichts endet. Schnyder äußert hierzu die Bedenken, dass das *peschaffen* des zweiten Verses einen Schöpfungsakt suggeriert, der „nicht für Christus [passt], der *genitus non factus* ist.“⁶⁷⁵ Ein Geschaffensein Christi würde dem Dogma der Dreifaltigkeit widersprechen, das von einem monotheistischen Gott ausgeht, in dem Vater, Sohn und Heiliger Geist als ungeschaffene Einheit begriffen werden.⁶⁷⁶ Allerdings erlaubt die indikatorische Ausdrucksweise durch Personal- und Possessivpronomina ohne explizite Zuordnung die Deutungsfreiheit, den letzten Vers sowohl auf Christus als auch auf Gott Schöpfer zu beziehen, womit er die „Einheit zwischen ‚Vater‘ und ‚Sohn‘ [...], die alle Zeit und Ewigkeit, das gesamte Offenbarungshandeln Gottes und die Fülle des eschatologischen Heils umfaßt [...]“⁶⁷⁷, darstellen würde. Stimmt man dieser Zeichensetzung und den Deutungskonsequenzen zu, rückt das Licht als Metapher – und nicht der Tag – in den Vordergrund. Das Licht als Metapher erweist sich in seiner Vielschichtigkeit geeigneter für den Versuch, den monotheistischen, aber doch dreifaltigen Gott abzubilden. Ungeklärt bleibt jedoch bei dieser Deutung, wie es sich theologisch stützen ließe, Gott als *werdend* zu bezeichnen.

Dass das Licht mit Christus auch den gesamten trinitarischen Gott bezeichnet, wird an Strophe 3 und 4 deutlich, wo dem Licht lokale und zeitliche Omnipräsenz zugeschrieben wird. So heißt es in der 3. Strophe: „Er ist ain liecht, das prinnet / jn himel vnd in erd“ (3, vv. 1–2). Während in den ersten beiden Strophen die in die Zukunft gerichtete Unendlichkeit des Lichts verdeutlicht wird, wird in der 4. Strophe mithilfe des Gegensatzes von *vor* und *nun* (4, vv. 1 u. 3) angedeutet, dass dieses Licht nicht nur ohne Ende, sondern auch ohne Anfang sei:

Das liecht pran vor verpargen,
 ee himel vnd erd her ward;
 nun ist es offen warden,
 der schön, war, liechte tag. (Lied 65b, Str. 4)

Gleichzeitig wird der Bogen zur ersten Strophe geschlossen und die Metapher vervollständigt. Vers 3 und 4 verdeutlichen ein metaphorisches Verhältnis zwischen Tagesanbruch und Inkarnation: Obwohl Christus bereits vor der Erschaffung

⁶⁷⁵ Schnyder, *Tagelied*, S. 338.

⁶⁷⁶ Vgl. Söding u. a., Trinität, Sp. 239–242.

⁶⁷⁷ Ebd., Sp. 240.

der Welt im dreifaltigen Gott bestand, ist er erst durch die Menschwerdung offenbar geworden, was durch den Aufgang der Sonne abgebildet wird.

Der Übergang von v. 2 auf v. 3 in der 4. Strophe impliziert einen Zeitsprung im Text wie auch in der Sprechersituation: „ee himel vnd erd her ward“ (4, v. 2) beschreibt die Situation vor der Erschaffung der Welt. „[N]un ist es offen worden“ (4, v. 3) bezieht sich auf die Geburt Christi, durch die Gott, hier als Licht metaphorisch bezeichnet, offenbar wurde. Das *nun* versetzt Sprecher-Ich und Rezipierende in eine Gegenwart, welche den Zeitpunkt der Geburt Christi enthält. Zwischen Vers 1 und 3 befindet sich also implizit eine Zeitspanne, welche sich zwischen Schöpfung und Inkarnation ausstreckt. Diese wird im nun folgenden Sinnabschnitt von Strophe 5 bis 15 behandelt und mithilfe der Metapher von Nacht und Dunkelheit abgebildet.

Zweiter Abschnitt

In diesem Abschnitt von Strophe 5 bis 10 wird die Tages-Metapher auf die Menschheitsgeschichte angelegt und dabei veranschaulicht, wie sie in der christlichen Heilslogik verstanden wird. Der Tagesanbruch wird dabei in diesem Abschnitt mit transzendenten Verweisen aufgeladen. In Strophe 5 bis 7 steht der Wechsel von Nacht zu Tag im Zentrum. Drei Viertel der Verse beschreiben den Vorgang des Tagwerdens, sodass dieser Prozess in eingehender Weise vergegenwärtigt wird:

Da sich dy nacht sold enden,
der tag sich naigen her
vnd in dy erden sencken, (Lied 65b, Str. 5, vv. 1–3)

wye das der tag wurd kummen,
dy nacht wurd treyben ab, (Lied 65b, Str. 6, vv. 3–4)

Von oben sich her lassen
vnd naygen in die erd
vnd sich hie sehen lassen
mit seiner margenröt. (Lied 65b, Str. 7)

Die Blickperspektive ist von der Erde aus nach oben gerichtet, von wo der Tag als sich herabneigend verstanden wird. Deutlich wird das an dem *her* (5, v. 2 und 7, v. 1) und *hie* (7, v. 3). Der Tag wird als Person begriffen, er handelt aktiv und präsentiert sich auf der Erde (7, v. 3). Auch die Morgenröte findet hier wieder Erwähnung (7, v. 4). Das Paar *nacht/tag* kommt zweimal vor (5, vv. 1 u. 2; 6, vv. 3 u. 4) und wird mit Verben verbunden, die Dynamik vermitteln: Die Nacht „sold enden“ (5, v. 1) und „wurd treyben ab“ (6, v. 4). Der Tag „[sold] sich naigen“ (5, v. 2) und „sencken“ (5, v. 3), „wurd kummen“ (6, v. 3), „her lassen“ (7, v. 1) und „naygen“ (7, v. 2). Diese

Beschreibung der verschwindenden Nacht und des nahenden Tages produziert eine Spannung auf einen Punkt hin, an dem die Nacht tatsächlich in den Tag übergeht. Gleichzeitig wird durch die fokussierten Bewegungen die Aufmerksamkeit auf das Prozesshafte gelenkt, sodass hier indirekt eine starke Spannung zum Vorschein kommt: die Spannung zwischen dem punktuellen Ereignis des Tagbeginns und dem Prozess der Tagwerdung, der als Hinführung und Bestärkung damit einhergeht.

Die Morgenröte (7, v. 4), die hier als Begleiterin des Tags personifiziert wird, markiert die Beschreibung vom Nacht-Tag-Übergang als Metapher für die Menschwerdung Gottes. Damit wird der Beginn des Lieds zitiert („mit seiner margenröt“; 1, v. 2), wo das Sprecher-Ich sich als Zeuge des Tagwerdens präsentiert (1, vv. 1f.). Das graduelle Ankündigen des Tages wird auf die Inkarnation übertragen, welche nicht explizit genannt, sondern dessen Erkennen den Rezipierenden überlassen wird. Die Morgenröte ist dabei ein Hinweis auf Maria als Mutter Gottes.⁶⁷⁸

Die Perspektive der Erwartung wird in den drei Versen zwischen der zweimaligen Beschreibung des Tagwerdens eingenommen:

das merckten, hort nun, wer? (Lied 65b, Str. 5, v. 4)

Dye weysen das vernummen,
der geist in jn erhal[] (Lied 65b, Str. 6, vv. 1f.)

Durch das „hort nun“ (5, v. 4) wird in besonderer Weise die Aufmerksamkeit der Rezipierenden gefordert. Es ist die einzige Apostrophe des Lieds und lenkt die Aufmerksamkeit auf die Aufmerksamkeit der *weysen*. Diese ist in dem „mercken“ (5, v. 4) enthalten, mit welchem sie die Ankunft des Tags feststellen. Damit spiegelt sich in ihnen die Wächterfigur, die bereits zu Beginn angedeutet wurde: „Ich siech den tag her leichte[n]“ (1, v. 1). Das Spiegeln reicht allerdings in die Vergangenheit, wie sich an dem Präteritum der Verbformen erkennen lässt. Es bietet sich daher an, „Dye weysen“ (6, v. 1) auf die Propheten des Alten Testaments zu beziehen, deren Prophezeiungen im Neuen Testament und in der exegetischen Tradition des Christentums auf die Menschwerdung bezogen wurden.⁶⁷⁹ Es zeigt sich eine dop-

678 Vgl. Salzer, *Sinnbilder*, S. 23, l. 7–24, l. 36; 384, l. 13–388, l. 18.

679 Als prominentes Beispiel könnte man hier nennen: Jes 7:14 und Mt 1:23; Eine zweite Option – *dye weysen* als die zu deuten, die sich aufgrund astronomischer Beobachtungen auf den Weg zum neugeborenen Jesus machten – findet keinen Rückhalt in anderen Quellen. Sie werden im Mittelalter als Könige beschrieben oder lateinisch als *magi*. Auch in anderen geistlichen Tageliedern über das Weihnachtsgeschehen werden sie als Könige bezeichnet. Vgl. „Ein wechter suß verkundet“ (Anonym, zitiert aus Schnyder, *Tagelied*, S. 151, 2,11) und „Eia herre got, was mag das

pelte Kontinuität: erstens in der Wachsamkeitshaltung sowohl der *weysen* als auch des Sprecher-Ichs und zweitens in dem Ereignis, das erwartet wird: dem Tagesanbruch. Darauf werden die Rezipierenden mit der Apostrophe hingewiesen und zugleich in diese Erwartungshaltung miteinbezogen.⁶⁸⁰ Vergleichen lässt sich auch die kognitiven Leistung, die den *weysen* und dem Sprecher-Ich gemeinsam ist. Sie betrachten alle sichtbaren Faktoren zusammen und interpretieren sie als Zeichen für das Vergehen der Zeit hin zu der Ankunft des Tags, welcher im Falle der *weysen* für Christi Geburt steht. In diesem Abschnitt haben wir ein Ineinander der beiden Abläufe: Ein Element des transzendenten Ablaufs der Inkarnation (die *weysen*) wird mit einem Element des immanenten Ablaufs (die erblickte Ankunft des Tags) verbunden. So wird die Aufmerksamkeit des Rezipierenden auf das Kommen der Inkarnation hin ausgerichtet.

Er was vns lang verpargen,
ja ethlich tawsend iar;
vil menschen da verdarben,
die musten faren ab.

Den tod sie musten leyden,
des liechtz perawbet sein.
o, langk was jn die weyle
jn diser armen pein! (Lied 65b, Str. 8f.)

Strophe 8 und 9 beschreiben die nach dem heilsgeschichtlichen Schema einzuteilende Zeit vor Christi Geburt. Hier wird aus dem Ich des 1. Verses ein kollektives *vns*, das die gesamte Menschheit chronologisch umfasst: „Er was vns lang verpargen, / ja

gesein?“ (Anonym, zitiert aus ebd., S. 83, 4,1). Vgl. auch Brückner, *Drei Könige*, Sp. 365. Die *Legenda Aurea* spricht von *tre magi* und erklärt ihre Bedeutung: *magnus enim dictur illusor, maleficus et sapiens* („Magier bedeutet in der Tat ‚Täuscher‘, ‚Zauberer‘ und ‚Weiser‘“), siehe: Iacopo di Varazze, *Legenda Aurea*: XIV. De Epiphania Domini, S. 154, Z. 16. In der *Legenda Aurea* ist die Erzählung der Heiligen Drei Magi eine von mehreren, die am Festtag der Epiphanie gefeiert werden, da sich hier die „Göttlichkeit des Kindes vor der Welt“ (Iacopo di Varazze, *Legenda Aurea*: Kommentar, S. 1486) offenbart. Die weiteren Erzählungen sind die Taufe Jesu im Jordan, die Hochzeit von Kanaa und die Brotvermehrung; Vgl. hierzu den Kommentar in Iacopo di Varazze, *Legenda Aurea*: Kommentar, S. 1486–1488; S. 1487: Auflistung der mittelalterlichen exegetischen Traditionen, aus denen sich *De Epiphania Domini* speist). So stellt die *Legenda Aurea* die drei Magi in eine Reihe mit Bileam, der als der erste im Alten Testament gesehen wird, der den Messias voraussagt (Num 24:15–17); Vgl. Brückner, *Drei Könige*, Sp. 364.

680 Dadurch entsteht eine Kontinuität zu der Sprecherfigur aus Lied 65, die angibt, im Dunkeln den Morgen zu erwarten, kontinuierlich sein Werden zu beobachten und ihn daher auch ankündigt: Lied 65, 3, vv. 1 u. 2; 5, v. 3; 10, v. 4.

ethlich tawsend iar“ (8, vv. 1–2).⁶⁸¹ Die Zeit vor Christi Geburt zeichnet sich demnach durch Verderben, Tod (8, vv. 3–4; 9, v. 1), Dunkelheit (9, v. 2) und Schmerz (9, v. 4) aus.

Die Zusammenstellung dieser zwei unterschiedlichen Abläufe dank der Metapher erzeugt beim Rezipierenden eine Spannung. Die verschiedenen Elemente des natürlichen Ablaufs ergeben zusammengefasst: Nacht, Morgendämmerung und Tagesanbruch. Alle drei Phasen gehen durch das Verstreichen der Zeit in die nächste Phase über, was zu einer Veränderung des Lichts führt, die wiederum von der Sonne bewirkt wird. Als Elemente des zweiten Ablaufs, der Inkarnation, erhalten diese Phasen bestimmte Zuschreibungen: Die Nacht bezeichnet die Zeit des Verderbens, die Zeit vor der Inkarnation, eine Zeit, in der Feinde und ihre Geister aktiv sind (14, v. 4) und wo die Erlösung noch nicht vorhanden ist. Diese Phase wird als schmerzhaft beschrieben.⁶⁸² Die Morgendämmerung als Ankündigung des Tags steht für Maria, die die Vorahnung der Inkarnation darstellt. Mit dem Vergehen der Zeit wird auch die Offenbarung Gottes als eine graduelle ausgewiesen. Der zeitliche Aspekt der Verwandlung der Nacht in den Tag steht dabei jedoch, wie bereits gezeigt, dem Zeitbegriff des transzendenten Geschehens entgegen. Dort wird die Zeit nicht quantitativ bemessen, sondern bemisst sich an der Nähe zur Erlösung.

Den Abschluss der Rückschau bietet Strophe 10, in der wieder der zeitliche Bogen zur Gegenwart des Sprecher-Ichs geschlossen wird:

Nun ist vns wol gelungen,
wir sehen weg vnd steg;
wan vns scheind recht die sunne,
des sich der plint erbert. (Lied 65b, Str. 10)

Mit der Feststellung, dass „nun“ (10, v. 1) die Sonne gut und klar scheine (10, v. 3), schließt die 10. Strophe chronologisch an die 4. Strophe an. Diese endet mit dem Hinweis darauf, dass der Tag nun begonnen habe: „nun ist es offen warden, / der schön, war, liechte tag.“ (4, vv. 3–4). In der 10. Strophe scheint die Sonne bereits so stark, dass alles sichtbar ist. „[W]eg vnd steg“ (10, v. 2) legen offen zu Tage, womit ein Problem vorheriger Lieder aufgegriffen wird. Beispielsweise beklagt das Sprecher-Ich in Lied 63, *weg vnd steg* zur Gottesmutter nicht sehen zu können und bittet darum, diese mit ihrer Hilfe beschreiten zu können.⁶⁸³ Übertragen auf die

⁶⁸¹ Anders als in den Liedern davor wird von Schnyder für dieses Lied konstatiert: „Übergang vom Tag der individuellen Bekehrung zum universalen Tag der kollektiven Heilsgeschichte“ (Schnyder, *Tagelied*, S. 575).

⁶⁸² Vgl. Str. 8 und 9.

⁶⁸³ Vgl. Lied 63, 3, v. 1; 11, v. 1.

Heilsgeschichte steht damit die Sonne als Christi Präsenz auf Erden dafür, dass nun die Wege erkennbar sind, mit denen das Heil zu erlangen ist und welche vor der Inkarnation in der Dunkelheit lagen und somit schwer begehbar waren.

Auch in Strophe 10 ist die Rede von *vns* und *wir*: Allerdings ist es hier im Gegensatz zu 8, vv. 1–2 zeitlich und heilsgeschichtlich aktualisiert und umfasst die Menschheit, für die nun das Heil dank der Menschwerdung Gottes erreichbar ist. Damit wird der zeitliche Sprung in die Vergangenheit, der sich mit der 5. Strophe vollzieht, wieder rückgängig gemacht: Das *vns* aus der 8. Strophe, dem der Tag, beziehungsweise Gott und Christus über tausende Jahre verborgen war, wird hier durch das *vns* ersetzt, dem die Sonne scheint und dem das Heil offenbar ist. Somit scheint die Heilsgeschichte an ihr Ziel gekommen.

„[D]es sich der plint erbert“ (10, v. 4), relativiert die scheinbar stringente Zielausrichtung der Heilsgeschichte, die durch die Metapher des Sonnenaufgangs, der einer natürlichen Gesetzmäßigkeit unterliegt, suggeriert werden könnte. Während Bäumker in dem Verb *erbern* liest, dass der Blinde verhindert ist, zu sehen,⁶⁸⁴ deutet Schnyder das Verb aktiver im Sinne des reflexiven *erwern*.⁶⁸⁵ Der Blinde wäre demnach derjenige, der nicht aufgrund einer Behinderung nicht sehen kann, sondern der sich gegen das Sehen wehrt. Aus der einen oder anderen Deutung ergibt sich der entscheidende Konflikt für die heilsgeschichtliche Gegenwart des Lieds, in der soweit alles offenbar ist. Es liegt am Menschen, ob er das Offensibargewordene sieht. Das Paradox besteht darin, dass das Licht der Sonne Orientierungsfunktion auf dem Weg zur Erlösung bietet, es jedoch durch extern oder selbstverschuldete Blindheit unverfügbar werden kann. In diesem Abschnitt wird deutlich, dass das Licht immer existiert, jedoch eine Zeit lang verborgen war – wie die Sonne, welche immer scheint, aber nicht auf alle Seiten der Erde. Nachdem es dann offenbar wurde, besteht nach wie vor die Möglichkeit zur Dunkelheit, die jedoch nicht die Abwesenheit der Lichtquelle zur Ursache hat, sondern ein Nicht-sehen vom Lichtsuchenden aus. Die Ursache dieser Blindheit bleibt allerdings zwischen einem aktiven Nicht-sehen-Wollen und einem erlebten Nicht-sehen-Können unentschieden.

Dritter Abschnitt

Der letzte Abschnitt von Strophe 11 bis 17 stellt eine Aneinanderreihung von Bitten an Gott als leuchtendes Licht dar und schließt mit einer Strophe ab, die den na-

⁶⁸⁴ Vgl. Bäumker, S. 96: „des (nämlich des Sehens), der plinte sich erwert woran er verhindert ist.“

⁶⁸⁵ Schnyder macht Bäumker entgegen das reflexive *erwern* prominent, welches „sonst immer im Sinne der Abwehr eines Übels verwendet“ (Schnyder, *Tagelied*, S. 339) werden würde.

türlichen Vorgang des Tagesanbruchs und Gott als Heilbringer, dessen Kristallisationspunkt in der Metapher des Lichts liegt, entflieht und somit das metaphorische Verhältnis explizit macht. Die 11. Strophe beginnt mit „Nun leicht her, liechter tage“ (11, v. 1), und wiederholt damit den ersten Vers des Liedes („Ich siech den tag her leichte[n]“; 1, v. 1) in Imperativform. Der Tag wird hier zum Angesprochenen und das Sprecher-Ich wird vom Beobachtenden zum bittenden Erwartenden. Damit vereint er das Sprecher-Ich des ersten Abschnitts und die *weysen* des zweiten Abschnitts, die bemerken, dass der Tag nun anbrechen würde. Das Paradox, das den zweiten Abschnitt in Strophe 10 abschloss, setzt sich in diesem Abschnitt fort. Somit steht das individuelle Bekehrungsgeschehen nicht außerhalb, sondern wird in das *vns* hineingenommen, da deutlich wird, dass um das Licht gebeten werden muss, welches alles offensichtlich erscheinen lässt. Hierin findet das Paradox der hier entworfenen christlichen Existenz seinen Ausdruck: Die Sonne ist da, aber dennoch endet das Lied in Bitten darum, dass sie scheinen möge. Im Kern zeigt sich dies in der 14. Strophe: „Nun schein her mitligkleichen / dw ewigs liecht an end!“ (14, vv. 1–2). Das ewige Licht erweist sich implizit als unverfügbar, da um seine Leuchtkraft gebeten werden muss.

Jede Strophe von Nummer 11 bis 16 äußert eine Bitte. Strophe 11 bittet darum, dass das Licht alles beleuchten möge, da ansonsten Schmerz vorherrsche:

Nun leicht her, liechter tage,
 zw allen vernstern ein,
 erleicht vns mit genaden!
 wo dw nit scheinst, ist pein. (Lied 65b, Str. 11)

Im Gegensatz zum Szenario der weltlichen Tagelieder wird hier gerade um das Leuchten des Tagesbeginns gebeten (11, vv. 1–2). Die Tagelieder, welche das Aufwachen eines Liebespaares nach einer gemeinsam verbrachten Nacht zum Thema haben, beinhalten meist eine negative Reaktion auf die ersten Zeichen des Tageslichts. Scheint dort das Licht durch die Fenster, ist dies ein Grund zur Klage und zur äußersten Eile.⁶⁸⁶ Aus der sich so ergebenden impliziten Distanz zwischen diesem geistlichen Tagelied und der in den weltlichen Tageliedern besungenen Situation wird zugleich das dort beschriebene Liebesverhältnis als schmerzhaft herausgestellt.

Strophe 12 und 13 wechseln von der Licht- und Tagesmetapher hin zum Wasser. Als „himelischem tawb“ (12, v. 2) und als „[...] wasser allen prünnen, / die hie pesigen sind“ (13, vv. 1–2) wird das, was bis dahin durch das Licht bezeichnet wird,

⁶⁸⁶ Vgl. Wolfram von Eschenbach, „Den Morgenblic bi wahtaeres sange erkôs“, 2,1 (L 3,12 2G,1); „Sine klâwen durch die wolken sint geslagen“, 5,1–2 (L 5,6 8G,1–2).

für die Welt erbeten. Das Wasser wird hier als Voraussetzung zum Lob Gottes, aber auch als Voraussetzung für ein fruchtbringendes Leben gesehen, wobei beides durch die gemeinsame Metaphorik in einen engen Zusammenhang gestellt wird. Das Wasser stellt dabei wie das Licht eine Metapher dar, beide zeichnet aus, dass sie als lebensnotwendige Grundlagen das Leben garantieren und somit unverzichtbar sind. Somit wird hier das Paradox durch eine weitere Metapher verstärkt: Das Erbetene ist Voraussetzung zum Leben, muss aber erwartet und erbeten werden. Das ewige Licht wird in der 14. Strophe als Beistand gegen die Feinde erfleht.⁶⁸⁷

Strophe 15 und 16 handeln von Tod und Leben. Strophe 15 erbittet dabei das Licht für den Moment, an welchem der Tod tatsächlich bevorsteht, und für die Dunkelheit der Sünde, aber auch des sonstigen Mangels, die des Lichts der göttlichen Gnade bedürfen. Die Bitten schließen mit der 16. Strophe ab, welche die paradoxe Verschränkung von Jenseits und Diesseits, die das gesamte Lied prägen, thematisiert:

Dan leicht vns in das leben,
das dw pist, warer got,
all sünd vns hie vergeben,
vnd wir nit sterben dort! (Lied 65b, Str. 16)

„[H]ie“ (16, v. 3), auf Erden, müssen die Sünden vergeben werden, um „dort“ (16, v. 4) das Leben zu haben. Dieses wird auch als „leben“ (16, v. 1) explizit so genannt und mit dem, was es bezeichnet, enggeführt: „das dw pist, warer got“ (16, v. 2). Es wird deutlich, dass alle mit „vns“ (16, vv. 1 u. 3) umschriebenen bis an ihr Ende und darüber hinaus des Lichts bedürfen, um das endgültige Ziel, das ewige Leben in der Gegenwart Gottes, zu erreichen. Die letzte Strophe des Gedichts macht nun die metaphorische Beziehung zwischen dem natürlichen Vorgang des Tagesanbruchs und Gott explizit:

Das sey also gesungen
zw lob dem liechten tag:
dem waren gottes sune,
der her geparen ward. (Lied 65b, Str. 17)

Gottes Sohn ist derjenige, der durch das Besingen des hellen Tages gelobt werden soll. Damit schließt sich der Bogen zum Beginn dieses Lieds. Insbesondere der letzte

⁶⁸⁷ Diese spielen in den vorhergehenden Liedern eine prominente Rolle. Dort verstricken sie den *grossen sinder* in Versuchungen und behindern ihn auf seinem Bekehrungsweg; vgl. auch oben Abschnitt 1.3.

Vers, „der her geparen ward“ (17, v. 4), aktualisiert die Menschwerdung Christi als abschließende Aussage. Er aktualisiert die Verkündigung des Sehens des Tags zu Beginn, die abwartende Haltung der *weysen* im mittleren Abschnitt, die die Inkarnation erahnen, und die Bitten des letzten Abschnitts, die die tägliche Inkarnation erbeten. Diese drei werden als Aspekte derselben Haltung qualifiziert, die im Inkarnationsglauben des Christentums münden. Spezifisch daran ist das Punktuelle des Ereignisses: Die Geburt Christi stellt einen Moment dar, der von einem Moment auf den anderen ‚ein Sein‘ schafft. Dieses ‚Sein‘ wird in jedem Abschnitt metaphorisch oder explizit beschrieben. Die existenzielle Notwendigkeit wird durch die Metapher basaler Voraussetzungen suggeriert, die biologisches Leben erst möglich machen: Sonnenlicht und Wasser. Der letzte Abschnitt, der aus Bitten besteht und ein Drittel des Lieds ausmacht, führt dabei vor, was die paradoxe christliche Existenz ausmacht: Unabhängig vom Heilszustand oder Lebensabschnitt des Gläubigen ist es notwendig für seine Existenz, um die Dinge zu bitten und sie zu erwarten, die sein Leben erst ermöglichen.

Die Metapher des Lichts

Im Zentrum der Interpretation des Lieds 65b steht die Bedeutung des Lichts für das Lied. Mit ihm lassen sich Grenzen und Möglichkeiten der Darstellung transzendenter Inhalte durch immanente Abläufe aufdecken. Der Fokus des Lieds liegt auf dem Licht, welches als Bild hohe Flexibilität aufweist, sodass es fähig ist, Unvereinbares in sich zu vereinen. Es markiert einerseits die vergehende Zeit, der der Tag-Nacht-Wechsel unterworfen ist. Damit erweist es sich aber gleichzeitig als ungeeignet, metaphorisch einen Gott darzustellen, der als ein überzeitlicher begriffen wird. Andererseits kann das Licht aber auch für die Sonne stehen, die die Quelle des Lichts darstellt. Diese kann metaphorisch wiederum für Gott stehen, da sie anhand ihrer Position im Sonnensystem fähig ist, auf die Ewigkeit Gottes zu verweisen. Allerdings ist die Sonne im Vergleich zum Licht und dem Leuchten in diesem Lied kaum präsent und lediglich indirekt als Lichtquelle erschließbar.

Dennoch ist es gerade die Verbindung von Tag – Licht – Christus/Gott, welche einen Reflexionsspielraum eröffnet, der die Schlaf-Wach-Thematik der bisherigen Lieder umfasst. Die unterschiedlichen Lieder des *Hohenfurter Liederbuchs* bilden einen Bekehrungsprozess ab, der nicht linear verläuft, aber doch ein festes Ziel hat. Dieses besteht darin, dass der *sünder* langfristig die Ewigkeit mit Gott teile und sich im irdischen Leben somit im Gebet und seiner Lebensführung Gott zuwende. Häufiger als der anbrechende Tag kommt dabei die Metapher des Schlafens zur Anwendung. Die Metapher des anbrechenden Tags ist jedoch als Fluchtpunkt notwendig, um der Schlaf-Wach-Thematik Wirkung zu verleihen.

Die prominente Rolle des Lichts in Lied 65b fügt der Schlaf-Wach-Thematik einen wichtigen Akzent hinzu. Die enge Bindung zwischen den Liedern 65 und 65b, die sich im Laufe der Untersuchung immer wieder erwiesen hat und durch die rubrizierte Überschrift zusätzlich unterstrichen wird, stützt die Vermutung André Schnyders, dass eine besondere Bindung einzelner Lieder über den Zyklus hinweg besteht.⁶⁸⁸ Schnyder erkennt in ausgewählten Liedern Elemente des Tagelieds, die sie zu „einer Art Tagelied höherer Ordnung“⁶⁸⁹ verschmelzen lassen, indem sie in ihrer Reihenfolge den für die Gattung ‚Tagelied‘ typischen Ablauf von Aufwecken durch eine Weckstimme, widerwilliges Wachwerden des/der Angerufenen und dem unaufschiebbaren Anbruch des Tages darstellen. Gleichzeitig schließt Schnyder daraus auf ein „Hypertagelied[...]“, [das] der Zyklus bildet“⁶⁹⁰. Unter Beachtung der Lieder, die zu Lied 65b hinführen, kommen diese Merkmale vor: In Lied 40 weckt eine Weck-Stimme den *sünder* aus dem Sündenschlaf, dieser folgt der Aufforderung nur widerwillig, was sich in mehreren Dialogen, beispielsweise in Lied 41 oder 43, zeigt. Es folgen Lieder der Bekehrung, ebenso Lieder des Rückfalls, sodass der von Schnyder vorgeschlagene Ablauf nicht ganz zutrifft. Prägend für den Zyklus ist eher die Fragilität des Bekehrungsgeschehens. Auch die Weckstimme verstummt bisweilen vollständig, sodass der *sünder* sich seiner selbst überlassen bleibt. Dennoch hilft seine Einteilung, um das Lied 65b als ein wichtiges im Bekehrungsgeschehen zu identifizieren.

Um zu einer abschließenden Schlussfolgerung über die Bedeutung des Lichts für den gesamten Zyklus zu kommen, soll daher dargestellt werden, auf welche Weise die Wächterstimme wirkt. Im ersten Abschnitt meldet sich ein Wächter-Ich, dass den Morgen erblickt, ihn ankündigt und ihn lobt. Durch den Aufbau der Lichtmetaphorik und Einführung des Indikators *her* schafft dieser erste Abschnitt die Verbindung von der Metapher und dem, was sie beschreiben will: Tagesanbruch und Inkarnation. Die Zusammenstellung von ‚Ewigkeit‘ und ‚werden‘ verbindet dabei auf paradoxe Weise Beständigkeit, Entwicklung und Neuanfang, da Tag und Nacht einem ständigen Zeitenwechsel unterworfen sind, Gott aber ewig ist. Dem Paradox wird versucht gerecht zu werden, indem zwischen Licht und Tag unterschieden wird. Licht ist dabei das göttlich Ewige und der Tag der Moment, an welchem dieses dem Menschen offenbar wird. Die Wächterstimme ist in der Lage, dies zu erkennen. Ihre Betonung des Lichts und insbesondere der Schein-Richtung

⁶⁸⁸ Vgl. Schnyder, *Tagelied*, S. 574–576.

⁶⁸⁹ Ebd., S. 575.

⁶⁹⁰ Ebd. Ob der Zyklus als ein solches ‚Hypertagelied‘ gesehen werden kann, ist zu bezweifeln. Generell ist dieser These zuzustimmen, allerdings gelingt es anhand weiterer Lieder außerhalb dieser siebener Gruppe zu Erkenntnissen bezüglich des „nicht näher charakterisierten Wächter-Ichs“ zu gelangen.

eröffnet die Möglichkeit, die Gnade Gottes nahbar wahrzunehmen. So macht das Sprecher-Ich, das zu Beginn als Wächter-Stimme spricht, die Bewegung Gottes zum *sünder* hin anschaulich. Diese Veranschaulichung kann die Sonne aufgrund ihrer Entfernung nicht leisten.

Im zweiten Abschnitt wird der Übergang von Nacht zu Tag betont. Auch in diesem Abschnitt zeigt der Indikator *her* die Blickrichtung von unten nach oben an. Fokussiert wird hierbei auf die Perspektive der Erwartung, die dem Tagesanbruch, der die Geburt Christi bezeichnet, vorausging – durch die zweifache Beschreibung des Herabneigens des Tages und durch das Verschwinden der Nacht. Das Sprecher-Ich fungiert in diesem Abschnitt als Weckstimme, die sich direkt an die Rezipierenden wendet. Durch Aufmerksamkeitslenkung mithilfe der einzigen Apostrophe im Lied *hort nun* richtet es das Publikum auf das *merken* der *weysen* aus. Diesen werden die Wege, das Heil zu erlangen, mit dem Aufgehen der Sonne als Christi Präsenz auf Erden ersichtlich. Es zeigte sich, welche Kontinuitäten in dem Erblicken des Tagesanbruchs einerseits und in der Lenkung der Blickrichtung des Rezipierenden andererseits in dem Lied und bezüglich des vorhergehenden Lieds bestehen. Durch die Apostrophe wird verdeutlicht, dass das Sprecher-Ich auch über Blickanleitung den Blick des Rezipierenden gewissermaßen erziehen möchte. Zu diesem ‚Erziehen‘ ist auch die vorgeführte Deutung der Zeichen des nahenden Tagesanbruchs zu zählen, welche das Sprecher-Ich (Str. 1) und die *weysen* (Str. 5–7) im Lied vollziehen.

Im *vns* vereint sich im dritten Abschnitt sowohl die Menschheit, der das Heil seit der Inkarnation zugänglich ist, als auch der *sünder*, der den Zyklus über nach dem richtigen Weg sucht und Identifikationsfigur für Rezipierende darstellen soll. Damit wird in diesem Lied das Ergebnis der geschilderten Heilsgeschichte, aber zugleich des im Zyklus skizzierten Bekehrungswegs vereint. Der durch die Menschwerdung präsent gewordene Gott, der durch das Licht beschrieben wird, stellt auch Ziel der Bekehrung des *sünders* dar. Das zeigt sich sowohl im Zyklus, als auch im Lied 65b selbst. Denn nachdem Gott – hier gezeigt am Licht, das herabscheint – offenbar wurde, besteht die Möglichkeit der Dunkelheit nur, wenn der *sünder* es nicht sehen will oder kann.

Der letzte Abschnitt veranschaulicht, was das für die Existenz dessen bedeuten würde, der sich um Glauben bemüht. Die Licht-Metapher wird hier durch weitere Metaphern verstärkt, die vom Bildbereich her Voraussetzungen für das Lebens darstellen. Die Metapher des natürlichen Ablaufs des Tagwerdens hinkt zwar bezüglich der Ewigkeit Gottes, drückt aber dennoch die skizzierte Notwendigkeit des *sünders* aus, stetig neu zu beginnen und sich vom Sündenschlaf zu erheben. Darin lässt sich auch das ins positiv gewendete Strahlen des Lichts durch alle Fenster einordnen. Während das in Beispielen des weltlichen Tagelieds Schmerz verursacht, stellt es hier den Moment dar, in dem der *sünder* wieder neu beginnen kann.

In den Bitten des Schlussteils wird zusammenfassend die christliche Existenz nachvollzogen: Die Sonnenstrahlen durch die Fenster am Morgen bezeichnen den Neubeginn eines gottzugewandten Lebens, das sich durch den stetigen Neubeginn kennzeichnet. Der Sündenschlaf wurde beendet und lässt den sich als sündig begreifenden Menschen den Morgen erleben. Dem folgt das Lob Gottes als Folge der Rettung und das sich aus der göttlichen Gnade speisende fruchtbringende Leben am Ende des Lieds. Dieses ist immer wieder Opfer von Versuchungen, welche dazu führen, dass der um den Glauben Bemühte immer des göttlichen Beistandes bedarf. Falls die Versuchungen nicht abgewehrt werden, könnte er in die Lage versetzt werden, besonders am Ende, wenn die Menge an Sünden am größten wäre, auf göttliche Hilfe angewiesen zu sein. Dieser fast zyklische Vorgang wird in kunstvoller Weise am Lied selbst abgebildet, welches sich anhand einer progressiven Lektüre lesen lässt, welche jedoch durch eine rekursive bereichert wird. Die letzte Strophe bietet Rezipierenden eine Anleitung, das Lied und die Reflexionsräume, die es durch die Metapher des Lichts enthält, auszuforschen und die Beziehungen zwischen den unterschiedlichen Elementen sowohl von Tagesanbruch als auch von Inkarnation zu entdecken.

Fazit

In Lied 65b wird das Tagwerden und das Licht in seiner weltimmanenten Bedeutung vorgestellt. Die vielfach mögliche transzendente Verbindung zu Gott als Trinität und Gott als Sohn und Schöpfer wird aufgefächert, ohne den kommenden Tag auf eine der beiden Zuschreibungen explizit festzulegen. Dabei werden Inkongruenzen deutlich, da ein immanenter Vorgang dort an sein Grenzen stößt, wo er das Transzendente nicht abbilden kann, was sich in der Formel „der ewiglich ist werden“ (2, v. 3) *in nuce* zusammenfassen lässt.

Der Wechsel von Nacht zu Tag rückt ebenfalls als Metapher in den Blick. Die Aufmerksamkeit der Rezipierenden wird implizit und explizit auf den Tag gelenkt. Der Übergang von Nacht zu Tag veranschaulicht die Spannung zwischen dem Prozess des Übergangs und dem punktuellen Umschlagen von Nacht in Tag. Der spezifische Moment wird indirekt anhand der Erwartungshaltung der *weysen* geformt – gemeint sind wohl die Propheten des Alten Testaments –, und so explizit für Rezipierende veranschaulicht. In ihrer Erwartungshaltung lassen sich alle Wächterstimmenreferenzen dieses und des vorhergehenden Lieds zusammenführen. Zeitlich wird der Vorgang des Tagwerdens weiter nachvollzogen, wobei die Diskrepanz zu einem Zeitverständnis, das sich nach der Nähe und Ferne zum Heil bemisst, deutlich wird: Entscheidend für den Bekehrungsweg des *sünders* ist, dass der angebrochene Tag nicht bedeutet, dass das Heil automatisch verfügbar wird, sondern dass es auch unverfügbar bleiben kann. Vielmehr wird das Erwarten des

Tags zur Bitte und verlagert die heilsgeschichtliche Perspektive von der gesamten Menschheitsgeschichte wieder auf den Einzelnen, der sich durch das Hineinversetzen in diese Bitthaltung begeben kann.

Die Betonung liegt stärker auf dem Licht als auf seiner Quelle. Das entsprechende Element im göttlichen Bereich kann als heilsbringende Gegenwart Gottes, Erlösung, segensreicher Hinweis auf einen Weg zur Erlösung oder der Erzeugung eines Seelenlebens beschrieben werden, lässt sich aber letztlich nicht eindeutig festlegen. In der Beziehung zwischen dem Vorgang des Tagwerdens und der Menschwerdung Gottes werden die verschiedenen Elemente weder vollständig herausgegriffen noch abschließend definiert. Viele Zusammenhänge sind implizit und fordern die Rezipierenden heraus, sie explizit zu machen.

2.6 Kultivierung der Wachsamkeit (Lied 74 „Ein gartt, ain edler garten“)

Die Wächterstimme wurde in Lied 40 vorgestellt. Es folgte die Lektüre eines *sünder*-Dialogs, welcher innere Entscheidungsabläufe im *sünder* in Lied 43 vorstellte. In Lied 52 kam die *memoria* als erinnerte Erfahrung, die die Urteilskraft stärkt, hinzu. Lied 65b zeigte, wie der Tagesanbruch und das Licht Inhalte des Glaubens einerseits verdeutlichen, andererseits verbergen und so den abwartenden Rezipierenden zum Gebet lenken. Dabei trug jede der Interpretationen einen weiteren Aspekt zur Beschreibung des *sünders*, aber auch der Wächterstimme bei.

In diesem abschließenden Kapitel wird es nun um die Wachsamkeit gehen. Lied 40 bis 45 positionieren den *sünder* immer wieder neu zwischen Verderben und Heil im Dialog mit der Wächterstimme, dem *gewissen*, der *sel*. Bis Lied 52 wird sein Ringen um eine Entscheidung, die er im vollen Bewusstsein seiner unterschiedlichen Bestandteile treffen kann, und um die Unfähigkeit, eine solche zu treffen, durchgespielt. Auf die erinnerte Bekehrung folgen Lieder, mit denen der *sünder* sich an andere *sünder* wendet. Dabei ist es die Wächterstimme in ihm, die ihn nicht nur die eigene Aufmerksamkeit auf Gott ausrichten lässt, sondern zugleich auf Weitergabe an andere drängt. Es folgen Lieder mit ähnlicher Thematik wie zu Beginn des Zyklus. Die Lieder 58 bis 62 thematisieren die Schwierigkeit der Aufrechterhaltung der eigenen gelebten *devotio*, auf welche im Neuen Testament in der Aufforderung zum unablässigen Gebet abgezielt wird.⁶⁹¹ Von dem Sprechen und Singen über eine solch dauerhaft versuchte Andacht bewegt sich der Zyklus zum Gebet. Auf Lied 62 folgen Marienlieder, Weihnachtslieder, Krippen- und Osterlieder. Alle, bis auf die lateinischen Cantionen, sind unical im *Hohenfurter Lie-*

⁶⁹¹ Vgl. v. Moos, *Attentio*, S. 271–281; vgl. 1 Thess, 5:17: „sine intermissione orate“.

derbuch überliefert. Dazwischengeschaltet ist aber noch das im Folgenden untersuchte Lied 74. Als Krautgartenallegorie schlägt es einen anderen Weg zur *devotio* ein. Inwiefern die Wachsamkeit dabei eine entscheidende Rolle spielt, ist Hauptgegenstand der Interpretation. Zusätzlich soll das Verhältnis zwischen der dem Menschen zugeschriebenen Handlungsmöglichkeit und -notwendigkeit einerseits und der Abhängigkeit von der Gnade, deren Ursprung transzendent verortet wird, andererseits untersucht werden.

Text

Lied 74 „Ein gartt, ain edler garten“

Hohenfurter Liederbuch, Vyšší Brod, Stiftsbibl., Ms. 8b, fol. 121^v–125^r⁶⁹²

- | | |
|---|---|
| <p>Von ainem garten, dar auß man auch wol
etwas mag nemmen.</p> <p>1 Ein gartt, ain edler garten,
den ain yeder pflanczen sol,
dar jnnen krewtlein wagsen,
jn die himel riechen wol.</p> <p>2 Von dem ist wol czesingen;
wan er ist gar tugentreich
vnd gar süesß frucht her pringet,
die da werden ewigleich.</p> <p>3 Wem diser frucht mag werden,
der hat wun vnd freyd gar vil,
den hungert nymmermere,
noch der durst jn czwingen ist.</p> <p>4 Ja, wer die frucht mag haben,
aller prechen ist er frey;
dar vmb pflanczt disen garten,
davon ir lebt ewigleich!</p> <p>5 Wer aber des nicht achtet,
alle vnkrawt reytt nicht aus,
dem pringt er grossen schaden,
vngheschmach vnd sölichen graws,</p> | <p>Von einem Garten, aus dem man auch gut etwas
nehmen kann</p> <p>Ein Garten, ein edler Garten, den ein jeder an-
pflanzen soll, darin wachsen Kräutlein
wohl duftend bis in den Himmel.</p> <p>Von dem ist gut zu singen; denn er ist wirklich reich
an Tugenden und bringt äußerst süße Früchte her-
vor, die auf ewig Bestand haben.</p> <p>Wer in den Besitz dieser Früchte kommen kann, der
erlangt sehr viel Herrlichkeit und Freude, der hun-
gert nie wieder, noch geschieht es, dass der Durst
ihn bezwingt.</p> <p>Ja, wer die Früchte besitzen kann, ist frei von allen
Gebrechen; darum pflanzt diesen Garten an, davon
lebt ihr in Ewigkeit!</p> <p>Wer aber nicht darauf achtet, nicht alles Unkraut
ausreißt, dem bringt er großen Schaden, Entwürdi-
gung und solcherlei Unannehmlichkeiten,</p> |
|---|---|

⁶⁹² Text aus Bäumker, S. 79–81, mit Rechtschreibung, Groß- und Kleinschreibung und Zeichensetzung übernommen; Kürzungen und in der Handschrift nachträgliche Hinzufügungen sind stillschweigend ausgeführt. Unterschiedliche Lesarten werden durch Anmerkungen kenntlich gemacht.

- | | |
|--|---|
| <p>6 Ewigen durst vnd hunger,
 allen prechen auch dapey⁶⁹³.
 ain yeder sey da munder;
 wan es wert auch ewigleich.</p> | <p>ewigen Durst und Hunger, mit allen Gebrechen dazu. Jeder Einzelne sei da wachsam; denn es hält bis in die Ewigkeit an.</p> |
| <p>7 Dar vm pflanczt recht den garten!
 so newst ir der frucht gar hoch.
 kain unkrawt da last wagsen,
 nembt der krewter ewen war!</p> | <p>Darum legt den Garten in rechter Weise an! So erneuert ihr die Menge der Früchte ins vielfache. Lasst da kein Unkraut wachsen, nehmt die Kräuter gleichmäßig wahr!</p> |
| <p>8 Der grunt⁶⁹⁴ ist rechter glauben,
 das der vest vnd gancz peleyb,
 dar⁶⁹⁵ auf man dan mag pawen
 disew krewter tugentreich.</p> | <p>Der Boden ist rechter Glaube, der möge fest und vollständig bleiben, dass man dann diese tugendreichen Kräuter darauf anbauen kann.</p> |
| <p>9 Dy maur vm disen garten
 ist genant dy stätigkait,
 dy sol sein vest vnd hoche,
 das kain dieb dar vber raich.</p> | <p>Die Mauer um diesen Garten wird Beständigkeit genannt, die soll fest und hoch sein, damit kein Dieb darüber gelange.</p> |
| <p>10 Das thor ist gottes vorchte,
 da mit thue peschliessen wol
 den garten vor gewalde;
 wan der veint ist vil dar vor.</p> | <p>Das Tor ist Gottesfurcht, damit verschließe gut den Garten vor dem Wald; denn der Feind ist viel dort.</p> |
| <p>11 Ffünf fensterlein dar jnne
 süllen sein gar wol pebart:
 das seinen die fünf synne,
 dar durch hütt man dises gartz.</p> | <p>Fünf kleine Fenster darin sollen sehr gut bewacht werden: das wären die fünf Sinne, dadurch hütet man diesen Garten.</p> |
| <p>12 Auch must dw jn vor dungen
 mit diemutigkait gar wol,
 da von die krewtlein kumen,
 wagsen auff prayt, weyt vnd hoch.</p> | <p>Auch musst du ihn vorher sehr gründlich mit Demut düngen, davon kommen die Kräutlein, wachsen in die Breite, in die Weite und hoch.</p> |
| <p>13 Dar auf magst dw dan pflanzen
 deinen garten also vol.
 wer da für reytt vnd spranczet,
 das er jm auch riech gar wol,</p> | <p>Darauf kannst du dann deinen Garten sehr üppig bepflanzen. Sodass, wer dort vorbei reitet und spaziert, er sich diesem auch wohl riechend darbietet</p> |

⁶⁹³ Bäumker ediert *da pey*, es ist jedoch *dapey*, da *a* und *p* verbunden sind (vgl. fol. 122^v).

⁶⁹⁴ Bäumker ediert *grund*, das Wort endet aber auf *t* (vgl. fol. 122^v).

⁶⁹⁵ Bäumker ediert *darauf*, wobei eine Verbindung der Wörter nicht zu erkennen ist (vgl. fol. 122^v).

- | | |
|---|---|
| <p>14 Vnd sich dar ab pestercke
nach den krewterñ plangen sey,
vnd irer tugend mercke,
vnd auch pflancz den garten sein.</p> | <p>und er sich daran stärke, es ihn nach den Kräutern
verlange und er sich ihrer Vortrefflichkeit bewusst
werde und auch seinen Garten pflanzen möge.</p> |
| <p>15 Von ersten must dw pflanczen
gar czway edlew krewtlein,
die ryecken auf gar schane
jn die himel weyt vnd prayt:</p> | <p>Zuerst musst du nur zwei edle Kräutlein anpflanzen,
die sehr schön hoch
in die Himmel weit und breit duften:</p> |
| <p>16 Das erst haist gottes liebe,
vnd das ander ist dem gleich;
da mit muß man sich vben,
wan dye frucht wert ewigleich.</p> | <p>Das erste heißt Gottes Liebe und das andere ist dem
ebenbürtig; darin muss man sich üben, denn die
Frucht hält auf ewig.</p> |
| <p>17 Das ander, solt dw mercken,
haist die lieb des nachsten deins,
da mit thuet man sich stercken
vnd dy frucht pringt grosse freyd.</p> | <p>Das andere, darauf sollst Du achten, nennt sich die
Liebe zu deinem Nächsten, damit stärkt man sich
und die Frucht bringt große Freude.</p> |
| <p>18 Wan aine anß⁶⁹⁶ die ander
jn dem garten nicht pestet,
seczt dw sie nicht czwsamen,
all dein ar bait⁶⁹⁷ ist nichtz wert.</p> | <p>Da eines ohne das andere in dem Garten nicht
überlebt, ist all deine Arbeit nichts wert, wenn du sie
nicht nebeneinander setzt.</p> |
| <p>19 Thustu die recht pebaren,
in dein gärtlein pflanczen wol,
so wagen sie dir hoche
fullen dir den garten vol.</p> | <p>Tust du sie gut bewahren, ordentlich in dein Gärt-
chen pflanzen, dann wachsen sie dir in die Höhe, sie
füllen dir den Garten voll.</p> |
| <p>20 Von disen czwain enspringen
alle ander krewter gut,
ob dw sie pflanczt mit synnen
vnd sie haltzt in stater huet.</p> | <p>Von diesen zweien entspringen alle anderen guten
Kräuter, wenn du sie mit Verstand anpflanzt und sie
in beständiger Obhut hältst.</p> |
| <p>21 Ain krawt must dw auch haben,
ist genant Geduldigkait;
das hat an jm dy krafte,
all dein veint von dir vertreybt.</p> | <p>Ein Kraut musst du auch haben, das wird Geduld
genannt; das bringt mit sich die Kraft, all deine
Feinde von dir zu vertreiben.</p> |

696 Bäumker ediert *an*, ignoriert damit den letzten Buchstaben, der ein *sz* zu sein scheint (vgl. fol. 123^v).

697 Bäumker ediert *arbeit*, es ist aber statt dem *e* ein *a*, heißt daher *ar bait* (vgl. fol. 123^v).

- | | |
|--|--|
| <p>22 Gerechtigkait ain krewtlein
secz auch in den garten dein,
nicht vast czw eng noch weyte,
das es geb auch seinen schein!</p> | <p>Gerechtigkeit, ein Kräutlein, setz es auch in deinen
Garten, fasse es weder zu eng, noch zu weit ein,
damit es auch sein Strahlen abgebe!</p> |
| <p>23 Zw dem secz noch ain krawtle!
ist parmherczigkait genant,
das wegst mit disem auffe:
die cway müssen sein gemengt.</p> | <p>Zu dem setz noch ein Kraut! Es wird Barmherzigkeit
genannt, das wächst mit diesem auf: die zwei müs-
sen zusammengestellt sein.</p> |
| <p>24 Mer ains⁶⁹⁸ secz in den garten!
ist genant peschaidenhait,
des muß man ewen warten,
andrew krewter das perayt.</p> | <p>Noch eines setze in den Garten! Es wird Beschei-
denheit genannt, darauf muss man gleichmäßig
warten, andere Kräuter bereiten es vor.</p> |
| <p>25 Milttigkait ist ain krawte,
secz czw der peschaydenhait!
dar czwe must dw oft schawen,
wild das es dir riechen sey.</p> | <p>Großzügigkeit ist ein Kraut, setze es zu der Be-
scheidenheit! Darauf muss du oft schauen, wenn du
willst, dass es für dich dufte.</p> |
| <p>26 Ain krawt ist alczeyt grüne,
gotbilligkum ist es genant;
das wegst an alle müee,
ethlichen gar wol erkant.</p> | <p>Ein Kraut ist immer grün, ‚Gott willkommen!‘ ist es
genannt; das wächst ohne jeden Aufwand, vielen
sehr wohl bekannt.</p> |
| <p>27 Noch ist ain krawt gar tewre,
das haist jnnigklichs gepet;
das gleicht sich czwe dem fewre,
wan es dringt auf in die höch,</p> | <p>Noch ein Kraut gibt es, sehr kostbar, das heißt in-
nigliches Gebet; das gleicht dem Feuer, wenn es in
die Höhe hoch drängt,</p> |
| <p>28 Vnd reucht auf in die himel.
wol dem, der es pflanczen kan!
der wirt erfreyet jimmer,
so er kumbt in enes land.</p> | <p>und hoch in die Himmel reicht. Wohl dem, der es
pflanzen kann! Der wird auf immer erfreut werden,
wenn er in jenes Land kommt.</p> |
| <p>29 Wer dises krawcz wil nyessen,
der muß in den garten gan,
sich nicht lassen verdriessen,
andrew krewter dar czw han.</p> | <p>Wer dieses Kraut genießen will, der muss in den
Garten gehen, sich nicht verdrießen lassen und an-
dere Kräuter dazu nehmen.</p> |
| <p>30 Mer ist ain edles krewtlein,
gut gepard ist es genant;
das dunckt ethlich gar veintleich</p> | <p>Es gibt noch ein edles Kraut, ‚Gutes Verhalten‘ ist es
genannt; das kommt einigen sehr feindlich vor und
ist nicht allen gut bekannt.</p> |

698 *ains* oben drüber geschrieben, im Nachhinein eingefügt.

vnd nicht allen wol erkant.

- | | |
|---|--|
| <p>31 Noch ist ain krawt⁶⁹⁹ vorhanden,
des solt dw auch nicht erpern,
das ist also genante:
alle ding zwm pesten kern.</p> | <p>Noch ein Kraut ist vorhanden, das soll dir nicht fehlen, das ist folgendermaßen genannt: alle Dinge beständig machen.</p> |
| <p>32 Das krawt ist kreftig, gute,
wenig lewten wolerkant⁷⁰⁰;
des solt dw gar wol hütten
wan dauon wirt dir der lan.</p> | <p>Das Kraut ist kräftig und gut, wenigen Leuten gut bekannt; das musst du sehr gut behüten, denn davon entsteht dir der Lohn.</p> |
| <p>33 Noch hab ich ains vernommen,
das ist auch gar tugentreich,
sein sam von himel kummen,
das das auch im garten sey.</p> | <p>Noch eins habe ich vernommen, das ist auch sehr tugendreich, sein Same kommt vom Himmel, damit es auch im Garten sei.</p> |
| <p>34 Dw solt nicht widerklaffen
(also ist das kraut genant),
noch nach⁷⁰¹ reden deinem nagsten,
das halt schon vnd auch das pflanz!</p> | <p>Du sollst nicht streitsüchtig sein (so wird das Kraut genannt), noch deinen Nächsten verleumden, pflege das gut und auch das pflanze!</p> |
| <p>35 Von andern lewten sünden
schweig, mitleyd⁷⁰², wo dw die siechst,
schau dich selb an geschwinde!
lernet dich das kreütlein hie.</p> | <p>„Von den Sünden anderer Leute schweig, leide mit, wo du sie siehst, schau schnell auf dich selbst!“ lehrt dich das Kräutlein hier.</p> |
| <p>36 Vnd wild dw also wandelē
hie für ainen cristen gut,
hör nicht gern von den andern!
afterkosen ist nicht gut.</p> | <p>Und willst du in derartiges Leben als guter Christ führen, höre nicht gerne von den anderen! Verleumden ist nicht gut.</p> |
| <p>37 Hast dw die kreuter alle,
noch must aines dar zue han,
das haisset danckperkayte,
vnd das nymmer von dir lan.</p> | <p>Hast du die Kräuter alle, musst du noch eines dazu besitzen. Das heißt Dankbarkeit, und das lasse niemals von dir weg.</p> |

⁶⁹⁹ Bäumker ediert *kraut*, es ist aber ein *w*, muss daher *krawt* heißen (vgl. fol. 124^r).

⁷⁰⁰ Bäumker ediert *wol erkannt*, es ist in der Handschrift aber zusammengeschrieben (vgl. fol. 123^r).

⁷⁰¹ Bäumker ediert *nachreden*, es ist in der Handschrift zusammengeschrieben (vgl. fol. 123^r).

⁷⁰² Bäumker ediert *mit leyd*, eine Verbindung ist zwischen *t* und *l* jedoch zu erkennen (vgl. fol. 123^r).

- | | |
|---|--|
| <p>38 Also pflancz deinen garten
auf ain sölchen guten grunt
mit disen krewtlein czarten;
ewig freyd dir da von kumbt.</p> | <p>So pflanze deinen Garten auf einen solchen guten
Boden mit diesen zarten Kräutlein;
ewige Freude kommt dir davon.</p> |
| <p>39 Vnd thue dar aus auch geten
alle vnkrawt gar mit vleys,
an allen enden seczen
guten frid, so wirst dw reich.</p> | <p>Und jäte daraus auch alles Unkraut mit großem Fleiß
und an alle Enden setze
guten Friede, dann wirst du reich.</p> |
| <p>40 Dar auß so wägst ain pluemen,
geistlich freyd vnd süßigkait.
nach ihesu wird dich plangen,
seiner gegenbürtigkait.</p> | <p>So wächst daraus eine Blume, geistliche Freude und
Süßigkeit. Nach Jesus wird dir verlangen, nach sei-
ner Gegenwart.</p> |
| <p>41 Nun sullen da auf wagsen
dysew kreüter tugentreich
jn deines herczen garten,
so leg dar an deinen vleys.</p> | <p>Sollen nun da diese tugendreichen Kräuter im Gar-
ten deines Herzens heranwachsen,
so lege deinen Fleiß daran.</p> |
| <p>42 Mit disen krewtern allen
laczt dw ihesum czw dir ein,
wan er hat wolgefallen
an ain sölchen gärtlein vein.</p> | <p>Mit all diesen Kräutern lässt du Jesus zu dir ein, denn
er hat Freude an solch einem feinen Gärtchen.</p> |
| <p>43 Wild, das er dir peleybe
vnd dar jnn spaceren sey,
so thue pöß kraut außreytten,
vnd das nicht jm garten sey.</p> | <p>Willst du, dass er bei dir bleibe und darin zum Spa-
zieren sei, so reiße das schlechte Kraut aus, dass es
nicht im Garten sei.</p> |
| <p>44 So gibt er dir den segen
vnd peschleüst das gärtlein dein
pys in das ewig leben,
da die frucht wern ewigleich.</p> | <p>So gibt er dir den Segen und verschließt dein Gärt-
lein bis in das ewige Leben, wo die Früchte in
Ewigkeit halten werden.</p> |
| <p>45 Das sey czw lob gesungen
got, der alle ding peschueff:
das wir all da⁷⁰³ hin kumen,
da dan ist ewigew rue.⁷⁰⁴</p> | <p>Das sei zum Lob gesungen, Gott, der alle Dinge er-
schaffen hat: auf dass wir alle dahin kommen, wo
dann ewige Ruhe ist.</p> |

⁷⁰³ Bäumker ediert *dahin*, es ist aber in der Handschrift getrennt geschrieben (vgl. fol. 125^v).

⁷⁰⁴ Am Ende steht in tironischen Noten „e“, das mit dem lat. „tc“ etc. ergibt.

Interpretation

Formal lässt sich über das Lied sagen, dass es aus Kreuzreimen besteht. Dietrich Schmidtke, der die Tradition des Krautgartenlieds in einer großen Studie untersuchte, identifiziert die Verse als vierhebig und stellt einen regelmäßigen Kadenzwechsel fest: Reim a ist jeweils zweisilbig klingend, während Reim b einsilbig-männlich klingt.⁷⁰⁵

Es gibt eine Texttradition, in der die Gartenallegorie in ähnlicher Weise konzipiert wird und deren zugehörige Texte unter den Namen ‚Krautgartengedicht‘ fallen.⁷⁰⁶ Das *Hohenfurter Liederbuch* scheint die einzige erhaltene Liedform dieser Gartenallegorie mit Melodie zu sein. Durch die Melodie weist sie höchstwahrscheinlich Änderungen auf, die der Text formal erfuhr, um auf die Strophenform zu passen.⁷⁰⁷ Sie ist der des Lieds 52 sehr ähnlich und stellt damit einen der geistlichen Reihen dar, die auf Folio 87^r angekündigt werden.⁷⁰⁸ Die Strophenform steht am Beginn einer breiten Überlieferung der Gartenallegoriegestaltung dieser Art, die in „fast alle deutschen Mundartgebiete“⁷⁰⁹ vordrang und weit verbreitet war.⁷¹⁰ Schmidtke geht davon aus, dass aus der Redaktion des *Hohenfurter Liederbuchs* eine lateinische Fassung hervorgegangen sein muss.⁷¹¹ Laut Schmidtke stammt die Liedfassung des *Hohenfurter Liederbuchs* von „einer erweiterten Handschrift der Redaktion II vom Typ W“⁷¹² ab und ist die einzige Fassung der Redaktion IIb. Weitere Fassungen sind Prag, Nationalbibl., Cod. XVI.G.31 [P], Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibl., 8 Cod. Ms. theol. 242f. [G] und Mainz, Wissenschaftliche Stadtbibl., Hs I 322 [M].⁷¹³

Die 45 Strophen des Hohenfurter Lieds lassen sich in drei große Abschnitte gliedern. Strophe 1 bis 7 enthalten die Aufforderung, den im Lied beschriebenen Garten anzupflanzen und beschreiben Lohn und auch Strafe, falls der Garten nicht angelegt wird. Der größte Abschnitt, Strophe 8 bis 37, entwirft die Anlage des Gartens und zählt die unterschiedlichen Kräuter auf, die gepflanzt werden sollen. Zuletzt, in Strophe 38 bis 45, werden abschließend die Früchte eines angepflanzten

⁷⁰⁵ Vgl. Schmidtke, *Studien*, S. 188.

⁷⁰⁶ Vgl. Schmidtke, ‚Krautgartengedicht‘; Schmidtke, *Studien*, S. 48–53, auf welchen er die verschiedenen Redaktionen verzeichnet.

⁷⁰⁷ Vgl. Schmidtke, *Studien*, S. 188.

⁷⁰⁸ Vgl. fol. 87^r; Bäumker, S. 53: *Hye hernach singt nun der sündern andern sündern vnd weltkindern auch den klainen ethlich rayen vnder weltlichen rayen noten [...]*.

⁷⁰⁹ Vgl. Schmidtke, *Studien*, S. 188.

⁷¹⁰ Es ist in elf Handschriften überliefert, die sich drei bis vier Redaktionen zuordnen lassen; vgl. Schmidtke, ‚Krautgartengedicht‘, Sp. 349; Schmidtke, *Studien*, S. 159.

⁷¹¹ Vgl. „De plantacione ortuli spiritualis“ (Rom, Biblioteca Nazionale, Mss. Varia 4, um 1500).

⁷¹² Vgl. Schmidtke, ‚Krautgartengedicht‘, Sp. 350.

⁷¹³ Transkriptionen dieser Handschriften finden sich in Schmidtke, *Studien*, S. 550–563.

Gartens beschrieben und der Zweck eines solchen Tugendgartens, die Gegenwart Gottes im eigenen Herzen, dargelegt.⁷¹⁴

Erster Abschnitt

Abschnitt 1 (Strophe 1–7) leistet eine generelle Einführung in die Bedeutung des Gartenbildes. Die Anrede ist die zweite Person Plural oder die allgemeine Form „ain yeder“ (1, v. 2). Gleich in der ersten Strophe wird der Garten eingeführt:

Ein gartt, ain edler garten,
den ain yeder pflanczen sol,
dar jnnen krewtlein wagsen,
jn die himel riechen wol. (Lied 74, Str. 1)

Der Garten, welcher als ehrenwert beschrieben wird (*edler*), soll zum Anliegen eines jeden werden. Es handelt sich um einen Garten, der Kräuter enthält, die durch ihren guten Duft Himmel und Erde verbinden. Damit ist das Hauptthema des Lieds, der Garten, eingeführt, und seine Bedeutung als Allegorie angedeutet. Dies geschieht im Duft als Verbindung zum *himmel*, welcher bereits auf das Transzendente hindeutend gelesen werden kann.⁷¹⁵ In der zweiten Strophe wird der Duft um die *süesß frucht* (2, v. 3) erweitert, die von den Pflanzen im Garten hervorgebracht werden sollen. Diese Früchte werden beschrieben als „die da werden ewigleich.“ (2, v. 4). Damit ist die allegorische Bedeutung des Gartens und auch das Maß der Inzwecknahme des Bilds herausgestellt: Der Garten steht für etwas, das ihn als natürlichen Kreislauf von Verfall und Wiederbeginn transzendiert. Dieser Vers („die da werden ewigleich.“; 2, v. 4) wiederholt sich in leichten Abwandlungen noch viermal in dem Lied:

davon ir lebt ewigleich! (4, v. 4)
wan es wert auch ewigleich. (6, v. 4)
wan dye frucht wert ewigleich. (16, v. 4)
da die frucht wern ewigleich. (44, v. 4).

⁷¹⁴ Schmidtke ist der Meinung, dass die rahmenden Partien 12 Strophen umfassen, macht aber nicht ersichtlich, welche; vgl. Schmidtke, *Studien*, S. 189.

⁷¹⁵ Zur allegorischen Verwendung des Dufts vgl. eine Predigt aus einer der bedeutendsten Predigtsammlungen des 13. Jahrhunderts: *Das andir daz ist, dar an ôch der geistliche mensche wol smeckit. Daz ist also, das des seligen menschen tugende vnd sin leben also reine sol sin, daz si vor gotte vnd vor den engelñ sÿzzeclichen smecken. Vnd niht alleine vor gotte: Ez sol ôch smecken von eime bröder zÿ dem anderen brodir; daz ein ieglich broder gebezzert werde von dem andern.* (St. Georgener Predigt 38, Z. 7–11).

Im jeweils vierten Vers dieser fünf Strophen wird die Bedeutung der Erzeugnisse für die Ewigkeit betont, aber auch erkundet. Die Konstante bildet das Wort *ewig-
gleich*. Als Adverb spezifiziert in vier der fünf Verse eine Variation von *werden*
beziehungsweise *wer(e)n*. *Werden* verwies bereits in den vorhergehenden Analysen
des Öfteren auf die Entwicklung: In der Bedeutung von ‚entstehen‘, ‚geschehen‘,
bezeichnet es einen Prozess. Um einen solchen ging es bereits in Lied 65b:

Er leicht vns hie auf erden,
der den peschaffen hat,
der ewigklich ist werden;
sein schein der nymbt nicht ab. (Lied 65b, Str. 2)⁷¹⁶

In Lied 65b wird der Tag als derjenige beschrieben, der Entstehen in Ewigkeit ist,
und dient dabei als Verweis auf Gott.⁷¹⁷ *Werden* ist seinem Ursprung nach ein Verb
der Bewegung. Es lässt sich in den Versen des Lieds 74 in einer doppelten Bedeu-
tungsdimension verstehen. Neben einem durativen ‚dauern‘, das das Bestehen-
bleiben einer Sache ausdrückt, verweist es auch auf die Dimension der Währung
und drückt aus, dass eine Sache ihren Wert und damit die Möglichkeit, mit diesem
Wert tauschfähig zu bleiben, behält.

Die jeweils vierten Verse aus den Strophen 2, 4 und 6 gliedern den ersten
Abschnitt. Der erste Vers (2, v. 4), schließt die ersten beiden Strophen ab, welche
den Garten als Bild einführen. Der Vers am Ende der vierten Strophe, „davon ir lebt
ewigklich!“ (4, v. 4), beschließt den zweiten Unterabschnitt, Strophe drei und vier.
Hier werden die positiven Effekte geschildert, die ein solcher Garten mit seinen
Früchten produziert.

Wem diser frucht mag werden,
der hat wun vnd freyd gar vil,
den hungert nymmermere,
noch der durst jn czwingen ist.

Ja, wer die frucht mag haben,
aller prechen ist er frey;
dar vmb pflanczt disen garten,
davon ir lebt ewigklich! (Lied 74, Str. 3f.)

Wer in den Besitz dieser Früchte kommt, genieße Freude, Wohlsein und erleide
weder Hunger, Durst noch Gebrechen jedweder Art. Auch hier kennzeichnet der
oben genannte refrainartige Vers den Übergang in die Transzendenz. So wie irdi-

⁷¹⁶ Fol. 108^v; Bäumker, S. 71.

⁷¹⁷ Siehe Abschnitt 2.5.

sche Unannehmlichkeiten, die durch unerfüllte menschliche Grundbedürfnisse entstehen, durch einen Nahrungspflanzen und Heilkräuter produzierenden Garten gelindert werden können, lindert der hier beschriebene Garten Hunger, Durst und Gebrechen. Die Bedeutung der Bildebene bleibt unausgesprochen, allein das refrainartig wiederholte *ewigleich* verweist darauf, dass die Früchte, die der bildliche Garten hervorbringt, die Heilschancen im Leben nach dem Tod betreffen. Hier ist es nicht das *werden*, sondern das *ewiggleich leben*, welches der Garten und sein Reichtum an Tugenden (2, v. 2) bewirkt. So wird die Abwesenheit von Hunger, Durst und Gebrechen übertragen zum Überwinden des als gewiss geltenden leiblichen Tods gesteigert.

Strophe 5, 6 und 7 bilden den letzten Unterabschnitt des ersten Teils. Durch ein Strophenenjambement zwischen Strophe 5 und 6 verbinden diese sich zum Gegenentwurf von Strophe 3 und 4. Sie schildern, was geschieht, wenn man sich nicht um diesen Garten kümmert. Das Gegenteil der durch die Erzeugnisse erwünschten Effekte tritt ein:

Wer aber des nicht achtet,
alle unkrawt reytt nicht aus,
dem pringt er grossen schaden,
vnGeschmach vnd sölchen graws,

Ewigen durst vnd hunger,
allen prechen auch dapey.
ain yeder sey da munder;
wan es wert auch ewigleich. (Lied 74, Str. 5f.)

Gibt man nicht auf diesen Garten acht, hat das Gebrechen, persönliche Schmach, Hunger und Durst zur Folge. Die eben noch positiven Effekte (3, vv. 3f.) werden in Strophe 6 (v. 1) in ihr Gegenteil umgekehrt (*nymmermere* – *Ewigen*).

Neben *ewigleich* strukturiert ein weiterer refrainartiger Vers diesen Abschnitt. In der ersten Strophe heißt es von dem Garten: „den ain yeder pflanczen sol,“ (1, v. 2). In der vierten Strophe heißt es „dar vmb pflanczt disen garten,“ (4, v. 3) und in der siebten Strophe schließlich „Dar vm pflanczt recht den garten!“ (7, v. 1). Die generelle Aussage zu Beginn lässt angesprochenen Rezipierenden Möglichkeiten zur Ausflucht offen, da es der persönlichen Reflexion bedarf, um von dem generellen *ain yeder* Rückschlüsse auf ein individuelles Ich zu beziehen. Die Aufforderung in der vierten Strophe schließt diese Ausfluchtmöglichkeit aus, indem sie die Rezipierenden direkt anspricht. Strophe 7 wiederholt diese direkte Aufforderung, verstärkt sie jedoch mit dem Adverb *recht* (7, v. 1).

Bevor die Aufzählung der verschiedenen Tugenden oder tugendreichen Handlungsweisen beginnt, wird in diesem letzten Unterabschnitt (Str. 5–7) beschrieben, was als Grundhaltung zu beachten ist. Es wird insbesondere gefordert,

achtsam den Garten vor Unkraut zu behüten (5, vv. 1f.). Diese Aufforderung wird in der siebten Strophe wiederholt. Zusammengefasst und begründet findet sich die geforderte Haltung in der sechsten Strophe: „ain yeder sey da munder; / wan es wert auch ewigleich“ (6, vv. 3f.). Mit *munder* werden alle aufgefordert, wach und aufgeweckt zu sein. Gerichtet werden soll diese Wachsamkeit auf alles, was gefährden könne, dass der Garten die gewünschten Erzeugnisse hervorbringt.

Dar vm pflanczt recht den garten!
so newst ir der frucht gar hoch.
kain unkrawt da last wagsen,
nembt der krewter ewen war! (Lied 74, Str. 7)

In Vers drei und vier der siebten Strophe wird die Warnung vor dem Unkraut wiederholt. Auch die Aufforderung, achtzugeben, wiederholt sich, wird hier aber überleitend erweitert bezüglich aller Kräuter. So sollen die Rezipierenden darauf, dass es kein Unkraut gibt, und gleichzeitig auf alle anderen Kräuter mit gleichverteilter Aufmerksamkeit achten. Somit werden Wachsamkeit und Aufmerksamkeit gleichzeitig gefordert: Man soll wachsam das Unkraut kleinhalten und achtsam alle Kräuter des Gartens pflegen. Die hier geforderte Sorgfalt ist nach zwei Seiten hin gleichzeitig ausgerichtet: abwehrend und wertschätzend, bewahrend.

Der Krautgarten erweist sich dadurch als ein Ort „gegensätzlicher Möglichkeiten“⁷¹⁸: Denn gerade durch diese latent möglichen Verwirklichungsweisen des Wachsens wird die Wachsamkeit des Hütenden in verstärkter Weise fordert. Die gegensätzlichen Möglichkeiten des guten wie des schlechten Wachstums bilden sich im geforderten Verhalten der Rezipierenden zwischen „Arbeit“ und „Muße“ ab.⁷¹⁹ *Munder*, verwendet in Kombination mit einem Hortativ (6, v. 3), ruft dabei in einen Zustand der Wachsamkeit. Im Bild des Gartens spiegelt sich somit der Konflikt, den der *sünder* der vorhergehenden Lieder mit sich austrägt. Während er in diesen als einer porträtiert wird, der im Dialog mit seinen natürlichen Anlagen und Bedürfnissen sich zu beherrschen versucht, wird diese Auseinandersetzung mit dem Inneren hier allegorisch auf das Bild des Krautgartens ausgelagert. Die wachsame Sorgfalt über die Tugend-Kräuter bilden dabei die Grundhaltung, mit der diese großzuziehen und aufrechtzuerhalten sind. Als solche stellt sie Basis der systematischen Tugendlehre dar, die das Gerüst der Gartenallegorie bildet. Werden Tugenden hier mit Pflanzen verglichen, bedeutet das, dass sie als der Entwicklung fähig verstanden werden und auf diesen Prozess positiv oder negativ Einfluss genommen werden kann.

⁷¹⁸ Frühe, *Paradies*, S. 3.

⁷¹⁹ Frühe, *Paradies*, S. 7.

In der sechsten Strophe findet sich auch der dritte der fünf Fälle, in denen der Vers über die Verbindung mit der Ewigkeit vorkommt (6, v. 4). Hier ist es das Verb *wern*, das an dieser Stelle in der Bedeutung ‚Bestand haben, von Dauer sein‘ zu lesen ist. Dennoch kann man auch eine meritorische Konnotation hineinlesen: In dem Maße, in dem man auf den Garten achtgeben wird, wird es einen Effekt auf die Ewigkeit haben und sich darin in die eine oder andere Richtung auszahlen. „Achten“ (5, v. 1), „munder“ (6, v. 3), „war nemen“ (7, v. 4) beschreiben dabei die nötige Haltung, damit er Gewinn bringt.

Der erste Abschnitt klärt damit Grundlegendes: Thema ist der Garten, dieser als Allegorie, um das Irdische und das Himmlische in dem Bild des Kreislaufs von natürlichem Wachstum des kultivierten Anpflanzens abzubilden. Darin spiegelt sich gleichzeitig der Konflikt, den der *sünder* des Zyklus austrägt. Im Vordergrund steht hierbei jedoch die Pflege der guten Anlagen, die im Stande sind, Früchte für die Ewigkeit hervorzubringen. Bei diesem Hervorbringen wird das Prozesshafte hervorgekehrt. Mit refrainartig sich wiederholenden Versen wird auf die anhaltende Bedeutung für das ewige Leben hingewiesen. Gleichzeitig wird die notwendige Disposition beschrieben, mit der die Pflege der guten Anlagen anzugehen ist: mit einem Blick auf diese selbst und mit einem Blick auf das Schlechte im Innern, das vernichtet werden muss.

Zweiter Abschnitt

Im zweiten Abschnitt wird nun der Garten vorgestellt, den man sich pflanzen soll. Dieser Teil lässt sich grob in zwei Unterabschnitte aufteilen: Der erste, Strophe 8 bis 12, handelt von der Anlage des Gartens und den Grundlagen, die das Pflanzen vorbereiten, und der zweite Abschnitt, Strophe 15 bis 37, listet die einzelnen zu pflanzenden Kräuter in ihrer Anordnung und Hierarchie auf. Die Strophen 13 und 14 bilden einen kurzen Einschub über die Wirkung eines solchen Gartens auf andere.

Der erste Unterabschnitt entwirft das Design des Gartens und benutzt dabei den Boden, die Mauer, das Tor mit Fenstern und den Dünger, um die Voraussetzungen für das Anpflanzen der Kräuter zu beschreiben. Die Anlage eines Gartens ist Ausdruck expliziter oder auch impliziter Annahmen über Bedeutung, Organisation, Nutzen des Gepflanzten und des Designs.⁷²⁰ So nennt Strophe 8 den „rechten glauben“ (8, v. 1) als Boden, der den zu kultivierenden Tugenden zur Grundlage

⁷²⁰ Vgl. Dixon Hunt, *Design*, S. 19.

dienen soll. Die äußerliche Beschreibung des Gartenbildes beginnt in diesem Fall mit der Oberfläche:⁷²¹

Der grunt ist rechter glauben,
das der vest vnd gancz peleyb,
dar auf man dan mag pawen
disew krewter tugentreich. (Lied 74, Str. 8)

Was *glaube* ist und was diesen als *recht* auszeichnet, wird nicht thematisiert. Im Nebensatz wird dieser Glaube zwar als „vest vnd gancz“ (8, v. 2) charakterisiert, aber die Kenntnis über theologische Inhalte und deren Lehre wird vorausgesetzt. Das „dan“ (8, v. 3) kennzeichnet eine chronologische Abhängigkeit des Anbaus von dem Vorhandensein des Bodens, welcher damit eingefordert wird. Die Bedingung, dass überhaupt fruchtbarer Boden für Tugenden vorhanden ist, wird in einer Strophe von 45 erwähnt, wodurch betont wird, dass dieses Lied keine theologischen Inhalte hinterfragt oder lehrt. Vielmehr behandelt das Lied eine Phase des Gläubigseins, die einer anfänglicheren nachgeordnet ist. Somit wird Glaube als der Entwicklung fähig verstanden. Deutlich wird hier zudem, dass es eine Abhängigkeitsbeziehung gibt, in der der Glaube den Tugenden übergeordnet ist, da von ihm alles weitere abhängt. Schmidtke stellt fest, dass dieser Bestandteil des Gartens, beziehungsweise seine Zuordnung zum *rechten glauben*, ein Alleinstellungsmerkmal im Vergleich zu anderen Redaktionen ist.⁷²² Auch wenn quantitativ wenig Platz eingenommen wird, ist diese Stelle insofern von grundlegender Bedeutung und stellt Rezipierende vor die Frage, was ein solcher Glaube sei und wie er zu erlangen sei.

Drei Tugenden und Geisteshaltungen sollen den Garten nach außen hin beschützen: Die Mauer, die „vest vnd hoche“ (9, v. 3) sein soll, steht für die „stätigkeit“ (9, v. 2). Sie soll den Garten vor Eindringlingen schützen (9, v. 4). Die Mauer hat das zur Eigenschaft, wofür sie in dieser Allegorie steht: die Standhaftigkeit. Als zweites dient die „gottes vorchte“ (10, v. 1) als Tor, das zum Wald hin gegen den darin sich aufhaltenden Feind schützen soll (10, vv. 3f.).⁷²³ Dieser Redaktion des Krautgartenlieds ist eigen, dass das Tor fünf Fenster besitzen soll, welche für die „fünf synne“ (11, v. 3) stehen, „da durch hütt man dieses gartz“ (11, v. 4).⁷²⁴ Der Garten

721 Vgl. moderne Gartentheorien, welche auch nach dem Schema „surface, enclosure, enrichment“ vorgehen: Eckbo, *Landscape*, S. 64.

722 Vgl. Schmidtke, *Studien*, S. 188.

723 Über die Mauer als Charakteristikum mittelalterlicher Gärten, ausgehend von dem Prototyp des Kreuzgangs, der ersten Form des Gartens im Mittelalter, vgl. Dixon Hunt, *Design*, S. 19f.

724 Vgl. Schmidtke, *Studien*, S. 188.

bedarf also des Schutzes nach außen hin. Dafür sind Standfestigkeit, Gottesfurcht und die Wache der fünf Sinne vonnöten. Das Tor als Durchgang zwischen Garten und Außenwelt stellt die Gottesfurcht dar. Übertragen bedeutet der Schutz nach außen dabei weniger eine reine Abschottung als ein bewusster Umgang mit der Außenwelt, der einerseits von der Dimension der Gottesbeziehung geprägt sein und andererseits alle fünf Wahrnehmungssinne involvieren soll. Insbesondere durch die Einführung der Fenster als fünf Sinne wird verdeutlicht, dass mit der Allegorie keine Weltflucht bemüht wird, sondern eher ein Vorschlag für den Umgang mit dem Gegebenen gemacht wird. Das Innere des Menschen wird damit zugleich als Raum dargestellt, der der besonderen Pflege und Fürsorge bedarf.

Neben dem Glauben und der Bewachung wird eine dritte Grundvoraussetzung aufgezählt:

Auch must dw jn vor dungen
mit diemutigkait gar wol,
da von die krewtlein kummen,
waghen auff prayt, weyt vnd hoch. (Lied 74, Str. 12)

Die Demut schließlich bereitet das Wachstum der Kräuter vor und hat auch direkt mit dem Boden zu tun. Da sie am Beginn steht und den Garten als Ganzen betrifft, stellt sie in diesem System neben dem Glauben, der Beständigkeit, der Gottesfurcht und der wachsamten Anwendung der fünf Sinne einen weiteren Grundbaustein des Tugendkatalogs dar. Nicht nur bereitet sie als Dünger den Boden vor, sondern lässt die Pflanzen „prayt, weyt vnd hoch“ (12, v. 4) wachsen, sodass die Sichtbarkeit des Gartens gestärkt wird. Übertragen lässt die Demut dadurch die Tugenden stärker werden und führt dazu, dass sie nach außen hin Betrachtenden überzeugend scheinen.

Dieser Effekt der Demut wird in Strophe 13 und 14 beschrieben, welche durch ein Enjambement miteinander verbunden sind.⁷²⁵ Sie setzen das ‚Du‘ fort, das in Strophe 12 eingeführt wird – mit der Demut wird in der Anrede von der zweiten Person Plural zur zweiten Person Singular gewechselt. Diese zwei Strophen sind zwischen den Voraussetzungen eines Gartens und dem Beginn der Aufzählung der Kräuter eingeschoben. So wird eine Pause in der Vorführung der Gartenarchitektur eingelegt. Strophe 13 beginnt auch mit der Einladung, den Garten nun bepflanzen zu können: „Dar auf magst dw dan pflanczen / deinen garten also vol“ (13, vv. 1f.). Für den Rest der Strophe 13 und Strophe 14 wird die Perspektive gewechselt und der Garten aus Sicht der Vorübergehenden beschrieben:

725 Beobachtung zuerst in Schmidtke, *Studien*, S. 188.

Wer da für reytt und spranczet,
das er jm auch riech gar wol,

Vnd sich dar ab pestercke
nach de krewterñ plangen sey,
vnd irer tugend mercke,
vnd auch pflancz den garten sein. (Lied 74, Str. 13, vv. 3f. und 14)

Nach den Bedingungen für einen solchen Garten tritt diese Parenthese an die Stelle, an der man nun die Gliederung des Aufbaus des Gartens vermuten würde. Sie beschreibt die erhoffte Wirkung eines solchen Tugendgartens auf die Mitmenschen, indem sie die Dynamik des Lernens an einem solchen Garten darlegt. So ist der erste Schritt das Riechen („*riech gar wol*“; 13, v. 4). Darauf folgt die Stärkung („*sich dar ab pestercke*“; 14, v. 1), die der Duft dem Betrachtenden schenkt. Das führt zu einem Verlangen nach derartigen Kräutern (14, v. 2), welches damit einhergeht, dass ihre Vortrefflichkeit als Quelle der Attraktion ausgemacht wird („*vnd irer tugend mercke*“; 14, v. 3). Die finale Folge soll sein, dass der Betrachter seinen eigenen Garten pflanzt. Damit wird den Rezipierenden in Aussicht gestellt, dass sie andere zum Nachahmen animieren können, sollten sie den Garten unter den vorhergenannten Voraussetzungen anlegen. Somit lässt sich ein Bogen zu dem Zyklus schlagen: Hier wendet sich der *sünder* in den Liedern 52 bis 57 an seine Mitmenschen, *anderen sündern vnd weltkindern* (Rubrik vor Lied 52).⁷²⁶ So berichtet der *sünder* in Lied 52 davon, wie er sich zu Gott bekehrte. Die Dynamik dieses Bekehrungsprozesses ist der hier geschilderten sehr ähnlich, da auch dort das *merken* und die Sehnsucht eine entscheidende Rolle spielen, um die Umkehr zu Gott zu vollziehen.⁷²⁷ Wichtig ist diese Parallele einerseits, da sie vermuten lässt, dass der Verfasser des Zyklus und der des Krautgartengedichts zumindest die Vorstellung darüber teilen, wie entwicklungsfördernde Entscheidungen im Glaubensleben getroffen werden. Das wiederum könnte die Annahme stärken, dass beide Verfasser identisch sind und das Krautgartenlied als Bestandteil des Zyklus gelesen werden kann. Andererseits lässt diese Parallele aufmerken, da *plangen* (von Bäumker mit ‚verlangen‘ übersetzt) und *merken* hier als Bestandteil der Gartenallegorie verwendet werden und damit einen Vorgang im bildlichen Bereich beschreiben sollen. Nicht nur einer Entscheidung im Glaubensleben, sondern auch einer vorerst areligiösen Entscheidungsdynamik werden demnach diese Schritte zugeschrieben. Sie werden somit als allgemein gültig begriffen. Dem Betrachter des Gartens bietet sich etwas in seinen Augen Schönes, er erfreut sich daran, erfährt Stärkung dadurch und wünscht sich, auch einen solchen Garten zu besitzen. Er

726 Fol. 87^r; Bäumker, S. 53.

727 Vgl. oben Abschnitt 2.4.

wird sich dessen bewusst, was er sieht, und macht sich daran, einen solchen Garten zu pflanzen. Die Schilderung ist auch von zentraler Bedeutung für die Frage, wie viel Eigenleistung und wie viel Gnade als nötig erachtet werden, um Tugenden zu erlangen. Die in Strophe 13 und 14 dargestellte Dynamik entscheidet diese Frage nicht in die eine oder andere Richtung, sondern weist den Prozess der Tugenderlangung als einen aus, an dessen Anfang ein kognitiver und erfahrungsreicher Erkenntnismoment steht.

Im letzten Unterabschnitt des zweiten Teils des Lieds entfaltet sich die Allegorie des Krautgartens nun vollständig. Keines der Kräuter hat einen botanischen Namen, sondern wird direkt in seiner übertragenen Bedeutung genannt. Die einzelnen Kräuter können dabei Haltungen, aber auch Verhaltensweisen sein. Sie werden einander zugeordnet und in bestimmten Reihenfolgen genannt. Untereinander bestehen Abhängigkeiten, die eine gewisse Tugendordnung entstehen lassen. Aussagen über den Grad der Bekanntheit oder Beliebtheit der Kräuter lassen dabei einen kritischen Blick auf die zeitgenössische Gesellschaft vermuten. Die Wachstumshöhe bemisst die Bedeutung der Tugend für die Beziehung zur Transzendenz.

Das erste Krautensemble wird in den Strophen 15 bis 20 beschrieben. Hierbei handelt es sich um die Liebe zu Gott und zum Nächsten (16, v. 1 und 17, v. 2). Strophen 15, 18, 19 und 20 enthalten Angaben darüber, wie diese zu pflanzen sind. So heißt es in Strophe 15: „Von ersten must dw pflanczen“ (15, v. 1). Die Liebe zu Gott ist damit nach den im ersten Unterabschnitt genannten Voraussetzungen die nächstwichtigste Haltung:

Das erst haist gottes liebe,
vnd das ander ist dem gleich;
da mit muß man sich vben,
wan dye frucht wert ewigleich. (Lied 74, Str. 16)

Da die ‚Liebe zu Gott‘ hier mit einem Genitiv ausgedrückt ist, schwingt der Genitivus subjectivus mit der Bedeutung der Liebe von Gott gleichzeitig mit. Die Gleichsetzung mit der Nächstenliebe (16, v. 2) und die Tatsache, dass es sich um einen Tugendkatalog handelt, lässt erstere Bedeutung in den Vordergrund treten. Mit den vorherigen Strophen ist die Leseerwartung darauf ausgerichtet, dass in diesem Abschnitt Haltungen und Handlungen beschrieben werden, die vom Menschen ausgehen. Durch die mitschwingende Lesemöglichkeit, dass die Liebe auch von Gott ausgehen könne, wird diese Erwartung erfüllt und gleichzeitig wird mit ihr gebrochen. So verdeutlicht die erste Tugendforderung, dass die Beziehung zum transzendenten Gott eine reziproke ist, in der Leistung auch bedeuten kann, etwas zu empfangen. Die explizite Handlungsaufforderung bezüglich dieser Tugend ist

das *vbēn* (16, v. 3), wobei die Bezugsgröße unklar ist, weil sich der Relativsatz sowohl auf Gottes Liebe als auch auf „das ander“ (16, v. 2), das dazugehörige Kraut der Nächstenliebe, beziehen könnte. 16, v. 4 bildet den vierten der refrainartigen Verse, die bereits dreimal im ersten Abschnitt vorkamen.

Die Nächstenliebe wird durch die Parenthese „solt dw mercken“ (17, v. 1) den Rezipierenden nahegelegt. Gleichzeitig wird ihr zugeschrieben, dass sie einen bestärke: „da mit thuet man sich stercken“ (17, v. 3), wodurch der Nachahmungsprozess aus Strophe 13 und 14 zitiert wird. Das Kraut selbst kann denjenigen stärken, der es zu sich nimmt. Diese Eigenschaft wird auf die Tugend der Nächstenliebe übertragen, wodurch hier der empfangende Charakter, der beim Genitivus subjectivus der „gottes liebe“ (16, v. 1) anklingt, verstärkt wird.

Handlungsanweisungen bezüglich dieser beiden Tugenden erfolgen in den Strophen 18 bis 20. Dabei wird betont, dass beide nur gemeinsam wachsen können, und der Aufforderung, sie zu „pebaren“ (19, v. 1), sie gut in dem Garten zu bewahren, ist die gesamte Strophe 19 gewidmet. Dieser Aufruf wird in der 20. Strophe unterstrichen und auf alle anderen Kräuter ausgeweitet:

Von diesen czwain enspringen
alle ander krewter gut,
ob dw sie pflanczt mit synnen
vnd sie haltzt in stater huet. (Lied 74, Str. 20)

Während in den Strophen 15 bis 17 die Tugend als etwas beschrieben wurde, was auch zu empfangen ist, wird in den Strophen 18 bis 20 beschrieben, was der Einzelne zu tun hat. So muss er „mit synnen“ pflanzen und soll die Kräuter „in stater huet“ (20, v. 4) halten. Damit wird die Ermahnung im ersten Abschnitt zur Aufmerksamkeit gegenüber den Pflanzen wiederholt. Zudem wird diese mit einer kognitiven Komponente, der Anwendung der Vernunft, verbunden. Diese zwei geistigen Leistungen sind hier Bedingung dafür, dass aus den zwei Kräutern, Liebe zu und von Gott zusammen mit der Liebe zum Nächsten „alle ander krewter gut“ (20, v. 2) wachsen. Somit wird hier die Hierarchie unterschiedlicher Abhängigkeiten weiter fortgeführt: Mauer, Tor und Fenster bilden mit Beständigkeit, Gottesfurcht und den fünf Sinnen den Schutz um den Garten. Den Boden bildet der rechte Glaube, den Dünger die Demut. Wenn diese intakt sind, können Gottes Liebe und die Nächstenliebe miteinander gedeihen. Diese wiederum bilden die Voraussetzung für das Gedeihen aller weiteren Kräuter. Eine reziproke affektive Beziehung zu Gott und zum Nächsten sind somit Grundvoraussetzung für alle weiteren Haltungen, von denen die Gartenallegorie im weiteren Verlauf des Lieds sprechen wird. Die Liebe wird damit als „notwendige Basis, auf der allein ihr weiteres

Wachstum sich erheben kann“⁷²⁸, herausgestellt. Die Zusammenstellung dieser beiden Kräuter zu Beginn der Kräuter-, beziehungsweise der Tugendliste macht zugleich von Anfang an deutlich, dass das Ideal in der Beziehung zum Transzendenten auf das Engste mit dem Ideal der Beziehung zu den Mitmenschen verbunden ist. Im Kern ist das die Aussage der 18. Strophe:

Wan aine anß die ander
jn dem garten nicht pestet,
seczt dw sie nicht czwsamen,
all dein arbeits ist nichtz wert. (Lied 74, Str. 18)

Obwohl die Gottesliebe an erster Stelle steht, betont die 18. Strophe die gegenseitige Abhängigkeit der beiden Kräuter und stellt sie auf die gleiche Stufe. Die 20. Strophe stellt die Abhängigkeit aller anderen Kräuter von diesen beiden dar. Somit legen die Strophen 15 bis 20 ein Abhängigkeitsgeflecht offen, welches das Gelingen des persönlichen Gottesverhältnisses an das Gelingen des sozialen Umgangs knüpft.

Das dritte Kraut, das genannt wird, ist die Geduld: „das hat an im dy krafte, / all dein veint von dir vertreybt“ (21, vv. 3f.). Die Geduld (*Geduldigkait*; 21, v. 2) enthält somit eine besondere Eigenschaft. Denn anstelle des Schutzes bedürftig zu sein, unterstützt sie denjenigen, der um das Kultivieren der unterschiedlichen Tugenden und Haltungen bemüht ist. Dabei schützt es insbesondere nach außen hin. Eine Einordnung in die bisher aufgedeckte Hierarchie ist hier nicht explizit vorgenommen. Dadurch jedoch, dass es eine Schutzfunktion einnehmen soll, stellt es sich auf eine Ebene mit den zwei Arten der Liebe, welche im Gegensatz dazu des Schutzes bedürfen. So wird das Abhängigkeitsverhältnis um eine weitere Interdependenz ergänzt. Auch schafft die Einführung der Geduld an dieser Stelle ein entlastendes Moment nach der Darlegung der voraussetzungsreichen Vorbereitung. Implizit betont sie, was die Gartenallegorie als solche herausstellt: Das Pflegen der aufgelisteten Tugenden lässt sich mit dem Bild des Kreislaufes natürlichen Wachstums verbinden, dessen Erfolg auch immer von äußeren unbeeinflussbaren Faktoren abhängt. Das fordert die Fähigkeit, abwarten zu können. Das wiederum hängt eng mit der Geduld zusammen. Da diese aber gleichzeitig ein Kraut des Gartens darstellt, wird betont, dass sie trotz dieser passiven Komponente eine aktiv kultivierte Haltung darstellen soll.

Es folgen auf die *Geduldigkait* zwei Doppelpaare, die ähnlich der zwei Arten der Liebe jeweils miteinander gepflanzt werden sollen. Thema der Strophen 22 und

⁷²⁸ Schockenhoff, *Bonum hominis*, S. 553; Schockenhoff stellt hier die Liebe als wichtigste aller Tugenden in der Tugendethik des Thomas v. Aquin heraus.

23 ist die *Gerechtigkeit*, welche mit der *parmherczigkait* aufwachsen soll. Der Umgang mit der Gerechtigkeit wird genauer definiert:

nicht vast czw eng noch weyte,
des geb auch seinen schein! (22, vv. 3f.)

das [die Barmherzigkeit, A.C.F.] wegst mit diesem auffe:
die czway müssen sein gemengt. (23, vv. 3f.)

In dieser Zusammenstellung wird implizit eine dritte Tugend gefordert, die durch die Vorschriften der Pflanzung des Gerechtigkeit-Krauts beschrieben wird. Die Gerechtigkeit soll weder zu eng noch zu weit eingefasst werden. Das lässt sich einerseits auf den Abstand zu den anderen Kräutern beziehen, welcher übertragen zur Gerechtigkeit durch eine abgestimmte Distanz zu bestimmen wäre. Andererseits lässt sich das auch als Beschreibung des richtigen Verhältnisses zwischen Strenge und Nachlässigkeit lesen, welches gleichzeitig unter dem Einfluss der Barmherzigkeit stehen soll. Bei diesen beiden Kräutern geht es also um die Tugenden Gerechtigkeit, Barmherzigkeit und implizit um das Maßhalten-können in der Anwendung beider.

Das sechste und siebte Kraut sind „*peschaidenhait*“ (24, v. 2) und „*Milttigkait*“ (25, v. 1), welche in einem anders gearteten Abhängigkeitsverhältnis zueinander vorgestellt werden. Über die *peschaidenhait* wird dabei gesagt: „des muß man ewen warten, / andrew krewter das perayt“ (24, vv. 3f.). Das Wachstum dieser Pflanze und somit die Erlangung dieser Tugend wird im besonderen Maße von der Zeit abhängig gemacht, da sie nicht durch Eigenleistung gedeiht. Hier wird das *warten* als Pflegehinweis gegeben, welches aufgrund der Genitivkonstruktion mit *des* der neuhochdeutschen Bedeutung ‚warten auf‘ vergleichbar ist. Damit wird die *peschaidenhait* nicht als eine Haltung beschrieben, die man aktiv einüben kann, sondern als eine, die man erwarten muss. Ist sie da, bereitet sie andere Kräuter: Eines davon ist die „*milttigkait*“ (25, v. 1), eine freigiebige Großzügigkeit, welche der „*peschaidenhait*“ nahestehen soll (25, v. 2). Im Gegensatz zu dieser verlangt die *milttigkait* mehr Zuwendung, um zu duften (25,4). Zuwendung bedeutet in diesem Zusammenhang „schawen“ (25, v. 3). Mit *warten* und *schawen* ist somit die Liste an Methoden erweitert, die dazu beitragen sollen, diese Tugenden und Haltungen zu kultivieren. Eine andere Methode war „recht pebaren“ (19, v. 1) bezüglich der Gottesliebe und der Nächstenliebe.

In den letzten beiden Versen der Strophe wird somit eine weitere Aussage über die Hierarchie unter den verschiedenen Kräutern getroffen. Während bereits in Strophe 20 alle weiteren Kräuter von der Liebe von und zu Gott und zum Nächsten abhängig gemacht wurden, heißt es hier: „andrew krewter das perayt“ (24, v. 4). Die weiteren Kräuter sind somit als Akkusativobjekt des Imperativs *perayt* zu verste-

hen.⁷²⁹ Die *peschaidenhait* ist die Vorbereitung anderer Kräuter. Somit ergibt sich unter den Kräutern folgende Einteilung: Die Liebe in den oben beschriebenen Ausrichtungen steht an erster Stelle. Davon hängen andere Kräuter ab, unter denen nochmal eine Hierarchie existiert. So befinden sich auf einer ersten Stufe Geduld, Gerechtigkeit, Barmherzigkeit, Bescheidenheit. Von der Bescheidenheit wiederum hängen alle weiteren Kräuter ab: „milttigkait“ (25, v. 1), „gotbilligkum“ (26, v. 2), „jnnigklichs gepet“ (27, v. 2), „gut gepard“ (30, v. 2), „alle ding zwm pesten kern“ (31, v. 4), „Dw solt nicht widerklaffen [...] noch nach reden dein nagsten“ (34, vv. 1 u. 3) und zuletzt die „danckperkayte“ (37, v. 3), wobei diese außerhalb der Hierarchie zu stehen scheint. Auch die vier sozialen Verhaltensweisen (*gut gepard* bis Vermeidung des *nach reden*) sind nochmal in eine eigene Gruppe gefasst.

Das auf die „milttigkait“ folgende „gotbilligkum“ (26, v. 2) wird als immergrünes Kraut beschrieben, welches mühelos wächst. Somit stellt diese Pflege das Gegenteil zur Pflege der Freigiebigkeit dar, welche gut observiert werden soll (25, vv. 3f.). Bäumker übersetzt *gotbilligkum* mit ‚Gott Willkommen!‘ nach Schmeller. Dieser bezeichnet den Ausdruck im Bayrischen Wörterbuch als „Bewillkommens=Gruß“⁷³⁰. Betrachtet man die anderen Fassungen aus Redaktion II, in welcher Schmidtke auch die Fassung aus dem *Hohenfurter Liederbuch* einordnet, stößt man auf die Bezeichnung dieses Krauts als „got willigküm!“⁷³¹ Hierbei handelt es sich um Fassung W.⁷³² Während es in W „got willigküm“ heißt, sind es in den anderen Fassungen der Redaktion II „guter will“⁷³³, „gud wylle“⁷³⁴ und „guter will“⁷³⁵. In den zitierten Versionen wird diese Tugend ausführlicher beschrieben als im *Hohenfurter Liederbuch*. Insbesondere drei Charakteristika treten dabei hervor. Erstens wird das Kraut auf als immer grün beschrieben, soweit also mit der Fassung im *Hohenfurter Liederbuch* übereinstimmend. Zweitens wird der Bekanntheitsgrad qualitativ charakterisiert, da diese Tugend nur den mit Erkenntnis begabten Menschen bekannt sei: „Erleuchten leitten“, „erluchden litten“, „durchleüchtigen menschen“.⁷³⁶ Und drittens wird beschrieben, wozu diese Tugend nützt. Alle bei Schmidtke zusammengetragene Fassungen bezeichnen den Nutzen darin, dass man durch sie ohne Kosten und Mühen die ewige Seligkeit erlangen würde.⁷³⁷

729 Vgl. *andrew krewter* in 29, v. 4.

730 Fromman, *Bayerisches Wörterbuch*, Sp. 961.

731 Vgl. Schmidtke, ‚Krautgartengedicht‘, Sp. 349f.

732 Vgl. W; Text in Schmidtke, *Studien*, S. 553.

733 P; Text ebd., S. 557.

734 G; Text ebd.

735 M; Text ebd.

736 Schmidtke, *Studien*, S. 557 (P v. 69, M v. 66, W v. 62).

737 Vgl. P vv. 70f., G vv. 69f., M vv. 67f., W vv. 63f. (Schmidtke, *Studien*, S. 557).

Dieser dritte Punkt wird in der Hohenfurter Fassung auf einen Vers verkürzt, der im bildlichen Bereich der wachsenden Kräuter verbleibt: „das wegst an alle müee“ (26, v. 4). Somit wird diese Verhaltensdisposition als eine geschildert, welche kaum einer Initiative bedarf – sie muss vorhanden sein, ist dann jedoch ohne weiteres Zutun zunehmend abrufbar. Bei dieser Tugend scheint es sich um eine Bereitwilligkeit gegenüber aufzuwendender Mühe zu handeln, eine grundlegende Bereitschaft und Güte, aus der heraus Handlungen getätigt werden können. Wie oben bereits dargelegt, soll dieses Kraut gemäß der Kräuterallégorie mühelos gedeihen können:

Ain krawt ist alczeyt grüne,
gotbilligkum ist es genant;
das wegst an alle müee,
ethlichen gar wol erkant. (Lied 74, Str. 26)

Darin unterscheidet es sich von den anderen Kräutern grundlegend und enthält so als einziges eine Referenz zum paradiesischen Garten, der sich auch dadurch auszeichnet, dass er ohne Zutun des Menschen gedeiht und Frucht bringt.⁷³⁸

Wie am letzten Vers erkenntlich wird das Kraut im *Hohenfurter Liederbuch* über den Bekanntheitsgrad beschrieben, hier allerdings rein quantitativ – einigen ist es sehr gut bekannt (26, v. 4) – und nicht qualitativ wie in den oben zitierten Fassungen. Es lässt sich darüber mit zwei anderen genannten Kräutern im *Hohenfurter Liederbuch* gruppieren, dem „gut gepard“ (30, v. 2) und „alle ding zw m pesten kern“ (31, v. 4). Der Bekanntheitsgrad ist dabei unterschiedlich: Das „gotbilligkum“ ist „ethlichen gar wol erkant“ (26, v. 4), somit kennen einige diese Tugend. Bezüglich des „gut gepard“ (30, v. 2) verhält es sich folgendermaßen: „das dunckt ehtlich gar veintleich / vnd nicht allen wol erkant“ (30, v. 4). Während dieses nicht allen gut bekannt ist, ist es einigen fremd und wird von ihnen abgelehnt. Das dritte Kraut, welches über den Bekanntheitsgrad charakterisiert wird, ist „alle ding zw m pesten kern“ (31, v. 4), welches „wenig lewten wolerkant“ (32, v. 2), somit im Vergleich zu den anderen Kräutern deutlich weniger Personen bekannt ist.

Zu diesen dreien lässt sich noch das innigliche Gebet rechnen, welches in den Strophen 27 bis 29 beschrieben wird. Das „jnnigklichs gepet“ (27, v. 2) wird insbesondere durch die Höhe des dafürstehenden Krauts charakterisiert:

Noch ist ain krawt gar tewre,
das haist jnnigklichs gepet;

738 Vgl. Frühe, *Paradies*, S. 2.

das gleicht sich czwe dem fewre,
 wan es dringt auf in die höch,

 Vnd reucht auf in die himel.
 wol dem, der es pflanczen kan!
 der wirt erfreyet jmmer,
 so er kumbt in enes land. (Lied 74, Str. 27f.)

Wie anfangs beschrieben zeichnet sich das Krautgartengedicht auch dadurch aus, dass das Wachstum der Pflanzen als etwas gesehen wird, was Himmel und Erde verbindet. Dieser Aspekt der Allegorie des Gartens wird beim inniglichen Gebet verstärkt ausgedrückt. In zwei Versen, Strophe 27 und 28 verbindend, wird die Pflanze als eine beschrieben, die nach oben strebt (27, v. 4 und 28, v. 1).⁷³⁹ Um das zu veranschaulichen, wird sie mit dem Feuer verglichen (27, v. 3). Die Bewegung nach oben wird dadurch als eine ungestüme, nach oben ausschlagende beschrieben, welche bis in den Himmel reicht und so versucht, das Irdische mit dem Himmlischen zu verbinden. Der geäußerte Wunsch „wol dem, der es pflanczen kan!“ (28, v. 2), betrifft dabei die Frage nach dem Verhältnis von aktiver Handlung und abwartendem Beobachten. Während zu Beginn des Lieds dazu aufgefordert wird, dass jeder diesen Garten pflanzen solle, setzt das Pflanzen hier eine Fähigkeit dazu voraus. Das Bild des Krautgartens fächert dabei sorgfältig auf, worin genau die impliziten Handlungsanweisungen bestehen.

Beim Kraut, das das innigliche Gebet veranschaulichen soll, ergeben sich zwei Bereiche der verbildlichten Handlung. Der initiale ist der Bereich des Pflanzens, welches Grundvoraussetzung dafür ist, dass das Kraut überhaupt wachsen kann. Die durch das Pflanzen veranschaulichte Handlung lässt sich derselben Kategorie zuordnen wie alle Handlungen, die durch das darauffolgende Pflegen der Pflanze veranschaulicht werden. Ein zweiter, dem im Bild chronologisch nachgeordneter Bereich ist der des Wachsens, welches in verschiedenem Maße vom ersten Bereich abhängig ist und folglich auch mit diesem verwoben ist. Während sich beide Bereiche auf Bildebene und zu analytischen Zwecken trennen lassen, verschwimmt diese Grenze, wenn man der Übertragung folgt. Steht der Krautgarten für Tugenden, die im eigenen Herz anzupflanzen sind, dann lassen sich beide Bereiche – der des Pflegens und der des Wachsens – auf dieselbe Quelle der aktiven Handlung zurückführen. Das gilt insbesondere, wenn das Kraut sowohl eine Handlungsdisposition als auch eine auszuführende Handlung beschreibt.

Beim inniglichen Gebet wird betont, was die Pflanze macht. Hier steht die Ausdehnung nach oben im Fokus. Durch diese Ausrichtung wird die damit beschriebene Haltung im Unterschied zu anderen Kräutern enger mit dem Trans-

⁷³⁹ *reuchen* übersetzt Bäumker mit ‚reichen‘.

zendenten verbunden. Auf bildlicher Ebene wird dies durch „die höch“ (27, v. 4) und „die himel“ (28, v. 1) veranschaulicht. Diese Besonderheit wird durch die 29. Strophe unterstrichen, die herausstellt, dass der Genuss dieses Krauts andere Kräuter des Gartens und zusätzlich Resilienz verlangt:

Wer dises krawcz wil nyessen,
der muß in den garten gan,
sich nicht lassen verdriessen,
andrew krewter dar czw han. (Lied 74, Str. 29)

Um näher darauf einzugehen, wird kurz zur eben zitierten 28. Strophe zurückgekehrt. Sie enthält das Versprechen, dass derjenigen, der fähig ist, dieses Kraut (das innigliche Gebet) zu pflanzen, immer erfreut werden wird, wenn er in *enes land* kommt. Das Lexem *enes* kommt bereits in Lied 65b vor:

Er ist ain liecht, das prinnet
jn himel vnd in erd;
vnd wer davon anzündet,
der siecht in ener welt. (Lied 65b, Str. 3)

Hier steht *ener* für ‚jener‘ und bezeichnet an dieser Stelle die Welt, die nicht die jetzige hiesige ist, sondern eine jenseitige, das Leben nach dem Tod. Dort ist man fähig zu sehen (Lied 65b, Str. 3, v. 4), wenn man sich an dem Licht entzündet (Lied 65b, Str. 3, v. 3), das der Tag bringt, welcher wiederum für Christus steht.⁷⁴⁰ Somit ist es in Strophe 28 als Verweis auf das ewige Leben zu lesen, das man erlangt, falls man das innigliche Gebet pflegt.

Die 29. Strophe nennt einen weiteren Handlungsschritt der Gartenallegorie, der zum Pflanzen und Pflegen der Pflanzen hinzukommt: das Nutzen der Pflanze und den Genuss der Erzeugnisse. Dafür sei es notwendig, in den Garten zu gehen (29, v. 2). Wie insbesondere am Ende des Lieds vorgestellt wird, befindet sich der anzulegende Garten in den angesprochenen Rezipierenden selbst: „jn deines herczen garten,“ (41, v. 3). Die Aufforderung, in den Garten zu gehen, bedeutet somit übertragen die Aufforderung, in sich zu gehen. Außerdem wird deutlich, dass man zum Genuss auch die anderen Pflanzen braucht, die für die anderen Gemütszustände, Handlungsdispositionen und Handlungsweisen stehen. Diese dienen insbesondere der Unterstützung im Nicht-Nachlassen darin, einen Gewinn aus dem inniglichen Gebet zu ziehen (29, vv. 3f.). Der Garten entwickelt sich hiermit zu einem Tableau verschiedener Lenkungs-, Aktivierungs- und Verwirklichungsmög-

⁷⁴⁰ Vgl. oben Abschnitt 2.5.

lichkeiten der Intentionen im Einzelnen, die auf vielfältige Weise miteinander verbunden und unterschiedlich aufeinander angewiesen sind.

In Strophe 30 folgt eine Verhaltensweise, die „gut gepard“ genannt wird (30, v. 2). Näher beschrieben wird sie nur über ihren Bekannt- und Beliebtheitsgrad, welcher gering sei: „das dunckt ehtlich gar veintleich / vnd nicht allen wol erkant.“ (30, vv. 3f.). Schmidtke vermutet, es müsse „wohl als Parallele zum Tugendkraut: ‚Gutes Beispiel (geben)‘ in den übrigen Handschriften aufgefaßt werden.“⁷⁴¹ In fast allen bei Schmidtke wiedergegebenen Fassungen wird das „dute pild“ (P, v. 62), das „gebe gutte exempel oder gutte bilde“ (M, v. 5), das „bolde salstu gan“ (G, v. 60) mit der Anweisung genannt, es im ganzen Garten zu verteilen. Somit lässt sich ausgehend von den Überlieferungszeugen schließen, dass *gut gepard* für eine Lebensführung steht, die einerseits zur gesellschaftlichen Seite hin gut sein soll, andererseits aber auch, so lässt das Wort *bild* vermuten, die Ebenbildlichkeit der Schöpfung verwirklichen soll. Allerdings wird dieses in sich theologisch komplexe Konzept in keiner Weise theoretisch ausgeführt, sondern lediglich in einer als Sozialkritik anmutenden Rahmung kurz angedeutet. Auch in den anderen Überlieferungen findet sich keine Information darüber, woran sich ein gutes Vorbild oder Ebenbild zu orientieren hätte.

Die nächste Pflanze wird ebenfalls über ihren Bekanntheitsgrad beschrieben: „wenig lewten wolerkant“ (32, v. 3). Hierbei handelt es sich um „all ding zwm pesten kern“ (31, v. 4). Es wird näher durch die Eigenschaften „kreftig, gute“ (32, v. 1) beschrieben. Hier liegen verschiedene Handlungsschritte vor. Die Pflanze steht weniger für eine Haltung als für eine ständig präsent zu haltende Aufforderung, alle Dinge beständig zu machen. Durch die Formulierung *all ding* wird dies ohne Ausnahme gefordert. Die Pflanze enthält auf botanischer Ebene zusätzlich den Auftrag, dass man ihr besondere Sorge zukommen lassen solle: „des solt dw gar wol hütten / wan dauon wirt dir der lan.“ (32, vv. 3f.). Dadurch wird die kompromisslose Aufforderung, alles zum Beständigen hin zu bewegen, um einen zusätzlichen Aufruf zur Wachsamkeit und Sorge darum erweitert, dieser Aufforderung beständig nachzukommen.

Welcher Mehrwert ergibt sich daraus, dass diese Haltungen durch botanische Vorgänge veranschaulicht werden? Die Ergebnissicherung ist an einer Pflanze materiell feststellbar, was bei Haltungen, Handlungen und ihren Früchten weniger der Fall sein kann, da sie sich nicht materialisieren müssen. Gärten erfordern Kultivierung des Naturwachstums und sind so „typically a place of paradox, being the work of man and woman, yet created from the elements of nature“⁷⁴²: Im

⁷⁴¹ Schmidtke, *Studien*, S. 188, Fn. 53.

⁷⁴² Leslie/Dixon Hunt, Preface, S. x.

botanischen Bereich gibt es einerseits eine Verlässlichkeit, dass eine Pflanze wächst, Blüten treibt und Früchte hervorbringt. Andererseits gibt es die Abhängigkeit, die dieser Vorgang in verschiedenem Maße mit sich führt. Die Bedingungen, unter denen eine Pflanze Früchte hervorbringen kann, sind ganz bestimmte, die man kennen muss. Auch sind diese Bedingungen in Abhängigkeit zu ihren ständig zu beobachtenden Auswirkungen entsprechend anzupassen oder unverändert fortzuführen. Die Frucht ist das Ergebnis sowohl einer passenden Pflege als auch eines biologisch berechenbaren Wachstums. Aus der Berechenbarkeit ergibt sich die Verlässlichkeit und so kommt die Verflechtung von Verlässlichkeit und Abhängigkeit zustande. Gerade diese Verflechtung verleiht einerseits dem Versprechen Bestand, dass die Pflege der Pflanze „all ding zwm pesten kern“ dem Pflegenden den Lohn erwerbe („wan dauon wirt dir der lan“; 32, v. 4). Andererseits stimuliert sie die Bereitschaft der Rezipierenden, die Pflanze sorgfältig zu pflegen. Die Abhängigkeit dieser Verlässlichkeit wird durch das Ausgreifen auf die Botanik leicht vorstellbar. Da die zahlreichen Ewigkeits-Verweise des Liedes vermuten lassen, dass „lan“ (32, v. 4) eine Belohnung meint, die erst nach dem Tod empfangen werden wird, füllt die Pflanzenmetapher hier gleichzeitig eine Wartezeit. Den Rezipierenden, die im Hier und Jetzt situiert sind, wird geholfen, auf den Verweis auf etwas materiell vor dem Tod nicht Vorhandenes zu vertrauen, indem sie sich das Unvorstellbare mithilfe der wachsenden Pflanze und der Früchte, die sie tragen wird, präsent halten.

Die weiteren Pflanzen über die nächsten vier Strophen hinweg betreffen das defizitäre Verhältnis zu den Mitmenschen:

Noch hab ich ains vernommen,
das ist auch gar tugentreich,
sein sam von himel kumen,
das das auch jm garten sey. (Lied 74, Str. 33)

Hier ist das erste Mal die Rede vom Samen der Pflanze (33, v. 3). Das Besondere ist, dass er als vom Himmel kommend beschrieben wird.⁷⁴³ In der Fassung W und der lateinischen Fassung existiert dazu ein Pendant, das aus der Hölle gekommen sei: „ein boses kraüt [...] Und ist geheyssen die vermaladeyt hoechmuet. / Han ich recht vernomen, / So ist sein somen aus der helle koemen“ (W, vv. 114 u. 117–119)⁷⁴⁴. Im *Hohenfurter Liederbuch* fehlt diese Pflanze. Generell zu vermeidende Haltungen, Handlungen und Neigungen werden durch Unkraut ausgedrückt, welches zu jäten

⁷⁴³ Dies auch in den bisher konsultierten Fassungen.

⁷⁴⁴ Transkribiert in Schmidtke, *Studien*, S. 561.

sei.⁷⁴⁵ Die Pflanzen aus dem vom Himmel stammenden Samen stehen für Unterlassungsleistungen, es geht darum, Dinge nicht zu tun. Folgende Aufforderungen werden dabei aufgelistet:

Dw solt nicht widerklaffen [...]
 noch nachreden dein nagsten, (Lied 74, Str. 34, vv. 1, 3)

Von andern lewten sünden
 schweig, mitleyd, wo dw die siechst,
 schaw dich selb an geschwinde! (Str. 35, vv. 1–3)

hör nicht gern von den andern!
 afterkosen ist nicht gut. (Str. 36, vv. 3f.)

Aus dem Samen kommen zwei Pflanzen. Erstens wird mit *widerklaffen* eine Art der Widerrede und des Bestreitens von Vorwürfen oder Sachverhalten bezeichnet, was als Ausdruck von Trotz, Hochmut und Ungehorsam gesehen wird.⁷⁴⁶ Zweitens geht es um das Reden über Vergehen anderer. So beschreiben 34, v. 3; 35, vv. 1f. und 36, v. 4 das aktive und auch falsche Reden über die *sünden* anderer, welches ergänzt wird durch die Aufforderung, ebenso das aktive Hören-wollen solcher Reden zu unterlassen. Bei diesen Pflanzen wird nun die Übertragung vom Pflanzenbild in den Handlungsraum des Angesprochenen am stärksten durchgeführt. Bei den meisten anderen Pflanzen beschränkt sich die Übertragung auf Textebene meist darauf, dass der Name der geforderten Handlung oder der Handlungsdisposition anstelle eines Pflanzennamens genannt wird. Für deren näherer Beschreibung wird wieder auf den botanischen Bereich zurückgegriffen. Hier hingegen legt der Text direkt aus, welche Handlungsanweisungen die Pflanzen geben:

Von andern lewten sünden
 schweig, mitleyd, wo dw die siechst,
 schaw dich selb an geschwinde!
 lernet dich das krewtlein hie. (Lied 74, Str. 35)

Zusätzlich zu den beiden Anweisungen, nicht über die Fehler anderer zu reden und zu vermeiden, solche Reden zu hören, wird angegeben, was man stattdessen machen solle. Zwei Handlungsschritte werden gefordert. Erstens solle man angesichts der Verfehlungen anderer eher den verursachten und erfahrenen Schmerz mit-

⁷⁴⁵ Vgl. Strophen 5, 6, 7, 39, 43.

⁷⁴⁶ Vgl. hierzu Hugo von Trimberg, *Renner*, v. 3371–3376: „Widerklaffen wart nie guot, / Wenne ez mër schaden denne frumen tuot; / Widerklaffen ist ein boeser site, / Dem höchfart, zorn und haz wont mite; / Widerklaffen ist ungehör̄sam, / Widerklaffen ist allen zühten gram.“ Nicht zu verwechseln mit den *Klaffern* im Tagelied, vgl. hierzu Hirschberg, Tagelied-Experiment, S. 205f.

empfinden („mitleyd“, 35, v. 2) und zweitens solle man den Blick von ihnen ab- und sich selbst zuwenden (35, v. 3). Vor der Dankbarkeit, die am Ende der Auflistung steht, werden diese Verhaltensweisen ausführlich beschrieben, sodass deutlich wird, dass dieses Krautgartenlied zu einer Tugendhaftigkeit anleitet, indem es das soziale Verhalten besonders hervorhebt. Dabei werden die sozialen Verhaltensanweisungen gleichzeitig an innerpersonale rückgebunden. Die Sünden des anderen werden so zum Anlass, über sich selbst zu reflektieren, anstatt sie zu korrigieren.

Wieder stärker in den Bildbereich tritt das Lied mit dem letzten Kraut. Die Dankbarkeit ist die letzte der Pflanzen, die zu pflanzen sind. Diese wird inhaltlich nicht weiter ausgemalt, sondern mit der Aufforderung verbunden, sie nicht zu verlieren (37, v. 4):

Hast dw die kreuter alle,
noch must aines dar zue han,
das haisset danckperkayte,
vnd das nymmer von dir lan. (Lied 74, Str. 37)

Dankbarkeit als Pflanze unterscheidet diese Fassung stark von den anderen, da es die einzige ist, in der die Dankbarkeit genannt wird.⁷⁴⁷ Diese soll man nicht unterlassen, wobei nicht erkenntlich gemacht wird, wofür und wem gegenüber man dankbar sein soll.

Dieser Abschnitt zählt die Kräuter auf, wobei sich verschiedene Abhängigkeiten untereinander, aber auch Abhängigkeiten von äußeren Einflüssen zeigen. Das Bild aus dem botanischen Bereich erweist sich dadurch in der Lage, komplexe geistliche Vorgänge abzubilden. Überträgt man den Inhalt aus dem bildlichen Bereich, kommen Handlungsanweisungen zur Pflege der inneren Vollkommenheit, zur Optimierung des Verhältnisses zum Nächsten und zu einer Intensivierung des Gottesverhältnisses zusammen.

Dritter Abschnitt

Die Gartenallegorie ist im *Hohenfurter Liederbuch* ihrer Bildlichkeit nicht allzu verpflichtet.⁷⁴⁸ Deutlich wird das an dem Abnehmen der Bildlichkeit zugunsten eines stärker belehrenden Akzents in der Sprachlichkeit der letzten Strophen. Zudem zeigt sich das daran, dass im Gegensatz zu anderen Gartenallegorien am

⁷⁴⁷ Vgl. Schmidtke, *Studien*, S. 188.

⁷⁴⁸ Ersichtlich wird das auch daran, dass beispielsweise die Wasserversorgung nicht eigenständig thematisiert wird, welche in der Bildtradition des Mittelalters in anderen Fällen eine Rolle spielt (vgl. Dixon Hunt, *Design*, S. 33–35).

Ende des Krautgartengedichts Jesus und das angesprochene ‚Du‘ nicht Teil der Pflanzen sind, sondern beide als Personen imaginiert werden.⁷⁴⁹ Der Zweck des Gartens wird folgendermaßen beschrieben:

Dar auß so wägst ain pluemen,
geistlich freyd vnd süßigkait.
nach ihesu wirt dich plangen,
seiner gegenbürtigkait. (Lied 74, Str. 40)

Der Garten ist in das eigene Herz zu pflanzen (41, v. 3), um Jesus in diesen Garten einzuladen. Abhängig davon, ob es ihm dann gefällt, verbliebe er dann: „laczt dw ihesum czw dir ein, / wan er hat wolgefallen“ (42, vv. 2f.). Auch hier greift das Krautgartengedicht auf ein bereits existierendes Bild zurück. So heißt es in einer der oben zitierten St. Georgener Predigten aus dem 13. Jahrhundert:

Das clostir wirt öch gelobit alse eine wurzegarte bi eime wazzer. Also sol das closter sin gezierit mit allir hande edilme smacke, vnd sol rehte sin ein wurzegarte, da vnser herre sine wunne vnd sine kǔrzewile inne wil haben. Owe, wie sǔze der smak ist des wurzegarten von dem kǔneclichn gotte!⁷⁵⁰

Aber auch in diesem letzten Abschnitt wird im Lied darauf hingewiesen, dass selbst wenn Jesus im eigenen Herz empfangen wird, die „rue“ erst nach dem Tod, wenn man „da hin“ kommt, eintrete (45, vv. 3f.). Der Garten aber muss weiterhin mit „vleys“ (39, v. 2; 41, v. 4) umsorgt und das Unkraut gejätet werden, selbst wenn Jesus „dar jnn spacyeren sey“ (43, v. 2). Das Ziel des Gartens ist somit eine Kultivierung der eigenen Tugendhaftigkeit, um Gott zu gefallen und seiner Gegenwart teilhaftig zu werden.

Die Rolle des Krautgartenlieds im Zyklus

Das Lied „Ein gartt, ain edler garten“ verdient eine genauere Untersuchung, da seine Position im Zyklus der Bekehrungslieder des *großen sünders* fragwürdig ist. Grund dafür ist die Nachschrift, die in der Handschrift dem Lied nachgestellt ist: *Und die lieder alle [nachträglich eingefügt: an den garten] gen auf den vorgemelten sūnder Got im genad hie vnd ewicklichen. Amen.*⁷⁵¹ Folgen wir der Nachtragung an

⁷⁴⁹ Vgl. im Gegensatz dazu „von aynem gaistlichen krutgartlin“, v. 34–49, in: Kauffmann, *Geschichte*, S. 334.

⁷⁵⁰ St. *Georgener Predigt* Nr. 37, Z. 85–88. Im weiteren Verlauf des Abschnitts stehen die Brüder für die Kräuter:

⁷⁵¹ Fol. 125^r, vgl. Bäumker, S. xv; Zur Diskussion der Nachschrift vgl. oben Abschnitt 1.4.

den garten, ist Lied 74 keine Schöpfung im gleichen Maße wie die vorhergehenden Lieder des *Hohenfurter Liederbuchs*. Schmidtke hat in der Untersuchung der oben einbezogenen Fassungen gezeigt,⁷⁵² dass es sich bei dem Lied um die Fassung einer Redaktion handelt, deren Inhalt weit verbreitet war. Der Unterschied zu den anderen Fassungen besteht insbesondere darin, dass das Ende unterschiedlich bearbeitet wurde.

*Von ainem garten dar ausz man auch wol ethwas mag nemmen*⁷⁵³ lautet die Rubrik zum Hohenfurter Lied. Zweierlei wird damit suggeriert. Erstens kann sich die Einladung, sich etwas aus dem Garten zu nehmen, auf das Lied und seinen Inhalt beziehen: Der dort entworfene Garten regt dazu an, die Inhalte von der Bildebene der Kultivierungsmetapher in die einzelnen Verhaltensweisen zu übertragen. Der Ratschlag bewegt sich damit auf der bildlichen Ebene, regt aber zu einer real gemeinten Handlung an. Jedes im Garten anzupflanzende Kraut steht für eine Tugend. Die Überschrift stellt damit die Einladung dazu dar, dass man sich die Tugenden aneignen möge. Zweitens bezieht sie sich damit auch auf die Traditionensreihe der Krautgartengedichte. In der dem Lied nachfolgenden Notiz steht *gartn* als pars pro toto für das gesamte Lied. Der Leser wird somit eingeladen, sich an dieser Art von Lied zu bedienen und aus der Tradition der Tugendgärten etwas herauszugreifen und davon zu lernen.

Schmidtke veranschlagt den Höhepunkt der Gartenallegorien in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, dem Zeitraum, in dem die Entstehung des *Hohenfurter Liederbuchs* vermutet wird. Verschriftlicht wurden sie größtenteils im monastischen Kontext, zumal der Klostergarten in seinen unterschiedlichen Ausformungen eine große Rolle im monastischen Alltag spielt. Der Garten stellt daher auf einer lebensweltlichen Ebene eine traditionsreiche Form dar, Sachverhalte darzustellen, die einen weit gefassten Begriff der Kultivierung betreffen.⁷⁵⁴ „Monastic garden spaces were prized and enjoyed because they contributed to a sense of purposefulness and productivity, working with and fulfilling God’s creation: the physic garden, the herb garden, the orchard, the cementary garden“⁷⁵⁵. Wie man sich solche Gärten im mittelalterlichen Kloster vorzustellen hatte, lässt sich beispielsweise am St. Gallener Klosterplan ablesen.⁷⁵⁶

752 Prag, Nationalbibl., Cod. XVI.G.31, 156^b–166^b; Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibl., 8 Cod. Ms. Theol. 242f, S. 405–412; Mainz, Wissenschaftliche Stadtbibliothek, Hs I 322, 216^r–219^r (Fassung M).

753 Fol. 122^r; Bäumker, S. 79.

754 Vgl. Leslie/Dixon Hunt, Preface, S. ix–xi.

755 Leslie, Introduction, S. 3.

756 Abgedruckt und besprochen in Frühe, *Paradies*, S. 131–141. Hier finden sich blütentragende Pflanzen im Krautgarten, ebenso aber auch Kräuter, die stark duften.

Aber auch im außerklösterlichen Raum finden sich Gartenbeschreibungen. Das aufgrund der Anzahl an überlieferten Manuskripten wohl wichtigste Werk im Spätmittelalter in diesem Bereich ist der *Liber ruralium commodorum*, welchen Petrus de Crescentiis um 1305 abschloss. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts wurde er in verschiedene Volkssprachen, unter anderem ins Deutsche, übersetzt und ab 1471 auch vermehrt gedruckt.⁷⁵⁷ Dieses Werk, welches zu den wichtigsten Handbüchern für Gärten im Spätmittelalter gezählt haben dürfte, enthält zwei Kapitel über Krautgärten, Kapitel sechs und acht, welche gängige Praktiken der Krautgartenanlage beschreiben.⁷⁵⁸ Im Vorwort zum sechsten Kapitel wird hier die Unterscheidung zwischen Kräutern, die angepflanzt werden müssen, und solchen, die von selbst wachsen, aufgemacht. Zudem werden die Kräuter den zwei Nutzen der Nahrung und Medizin zugeteilt.⁷⁵⁹ Petrus de Crescentiis macht in diesem Gartenbuch auch die Unterscheidung zwischen den Gärten, die erfreuen sollen und denjenigen, welche landwirtschaftlichem Nutzen dienen.

Nicht nur als botanische Anlage in der alltäglichen Lebenswelt, sondern auch im Bildbereich ist der Garten ein weitverbreitetes Bild im christlichen Kontext.⁷⁶⁰ Die Anfänge der Gartenallegorien sind im 12. Jahrhundert anzusiedeln. Die Gartenallegorie als solche lässt sich in ihren Ursprüngen jedoch bis in das Frühchristentum zurückverfolgen.⁷⁶¹ Im Rahmen frühkirchlicher und mittelalterlicher Exegese stand der *hortus conclusus*, der abgeschlossene Garten, für die Jungfrau Maria. Hierbei wurden die zentralen Gartenstellen in Genesis (12:3–10) und Hohelied (4:12–16) zusammengelegt, um sie in der Verbindung mit der Jungfräulichkeit der Gottesmutter im typologischen Verständnis zu vereinen.⁷⁶²

757 Auf Deutsch sind vier Handschriften aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts erhalten, welche eine gekürzte Version des ursprünglich lateinischen Texts enthalten. Näher am Lateinischen sind die jüngeren deutschsprachigen Versionen, welche unter dem Titel „Petrus de Crescentiis zu teutsch mit figuren“ (Speyer: Peter Drach d. J., 1493, vier Nachdrucke bis 1531) überliefert sind (vgl. Crossgrove, Petrus de Crescentiis, Sp. 499–501). Vgl. auch die in der Münchner Staatsbibliothek verfügbaren Drucke: München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Inc.c.a. 2845 und München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Inc.s.a. 341 a#Beibd. 1. Hier wird die heilende Kraft der Pflanzen von den Elementen abgeleitet: „syn [...] nach den vier eygenschafftten der vier element begabet von got vnd irer natur den menschen endlich zu dienen [...] Die kruter aber vnnd auch die spyse kruter die haben den namen einer pflantzen vtz minner ursach vnnd die eygenschafft in yn syn mere scharpffe vnd minner gesunderet von der natur der element dar syn sie auch an irem wesen cleyner wan die bawme von mörgen nit also erhaben werden von swacheyt irer naturen“ (fol. 118^{rb}–118^{va}).

758 Vgl. Dixon Hunt, Design, S. 21.

759 Vgl. München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Inc.c.a. 2845, fol. 118^{ra}.

760 Vgl. Stammler, Garten, S. 107.

761 Ebd.

762 Vgl. Dixon Hunt, Design, S. 34.

In Lied 74 geht es nun um die Anleitung zur Anlegung eines Gartens, bei dem bestimmte Kräuter geistlich gewendet werden sollen. Damit wird der Garten „eigentlich dingallegorisch[]“⁷⁶³ verwendet.⁷⁶⁴ Als solcher stellt er im Ganzen einen Tugendkatalog zusammen. Die Pflanzen sind Kräuter, daher also Nutzpflanzen, der Anbau ist jedoch auf das Ziel ausgerichtet, Spaziergehende außer- und innerhalb des Gartens zu erfreuen. Nicht nur die einzelnen Pflanzen und Blumen, sondern auch ihre Existenzmöglichkeit und die Gartenanlage spielen dabei eine Rolle. Dass der Garten kontinuierlich zu pflegen sei, betont dabei seinen provisorischen Charakter, der als „prekärer Schwebezustand zwischen schon (Eintritt des Vollkommenheitszustandes) und noch nicht ganz (kein Besitzen der Vollkommenheit, ständige Gefährdung, Verweischarakter auf die himmlische Vollkommenheit)“⁷⁶⁵ zu beschreiben ist.

Die häufigste Grundmetapher der Gartenallegorien sind Gärten von Herz oder Seele.⁷⁶⁶ Die Deutung des Gartens als das zu pflegende Innere ist ein Ausdruck des Spätmittelalters. Bis zum 12. Jahrhundert ist der Garten vorwiegend als Paradiesgarten und als solcher für die Kirche stehend zu verstehen.⁷⁶⁷ Dabei kommt Schmidtke zur Schlussfolgerung, dass sich der Garten als Allegorie in besonderer Weise anbiete, Andachtspraktiken zu fördern: „[D]ingallegorische Erbauungsliteratur, nicht geeignet, zu problematisieren und zu erörtern, nicht geeignet also für höhere Gehalte, konnte besonders gut zur Einprägung von Merkpunkten für die religiöse Praxis dienen.“⁷⁶⁸ In der Tat, im Hohenfurter Lied Nr. 74 geht es um Erlangung einzelner Tugenden. Diese werden über verschiedene Abhängigkeiten ableitbar. Konkrete Anweisungen werden jedoch – bis auf wenige – nicht gegeben. Dennoch wird beim Lesen verständlich, worauf man bei der Herzensbildung achten soll. Dank der allegorischen Verbindung eines allen zugänglichen Bereichs mit den geistlichen Inhalten wird das auf Bildebene geschehende Anpflanzen und Kultivieren zum Beobachten und Anleiten von Wachstumsprozessen im individu-

⁷⁶³ Schmidtke, *Studien*, S. 74.

⁷⁶⁴ Vgl. ebd., S. 74–77. Schmidtke unterstreicht den Unterschied zu der ebenfalls weitverbreiteten metaphorischen Verwendung des Gartens. Denn, anstatt den Garten als Metapher für die Auswahl von Texten zu verwenden (vgl. beispielsweise den ‚Hortus spiritualis‘, UB Uppsala, cod. C 78, fol. 71^v–120^r oder den Begriff *flores* als Bezeichnung für Exzerpte) wird mit ‚Allegorie‘ hier darauf hingewiesen, dass „anhand einer Folge von Gartengegenständen spirituelle Ausführungen gemacht werden.“ (Schmidtke, *Studien*, S. 74f.).

⁷⁶⁵ Ebd., S. 404.

⁷⁶⁶ Vgl. ebd., S. 395.

⁷⁶⁷ Vgl. ebd., S. 397: Schmidtke äußert die Vermutung, dass „vom frühen zum späten Mittelalter eine Gewichtsverlagerung vom Thema des Gartens der Kirche zum Thema des Gartens der Seele stattgefunden habe.“ (ebd.).

⁷⁶⁸ Ebd., S. 444.

ellen Inneren. Mit dieser Bildlichkeit fällt das Lied zwar aus seiner unmittelbaren Umgebung im *Hohenfurter Liederbuch* heraus, greift aber mit dem Kultivieren der Wachsamkeit und Aufmerksamkeit die Dynamik auf, die sich im Verlauf des Zyklus um Wächteramt und Wächterstimme entwickelt.

Fazit

In dem Krautgartengedicht zeigt sich somit vieles, was im Zyklus bereits thematisiert wurde. Während der Zyklus von der Wegmetapher geprägt ist, welche den *sünder* immer wieder vor Entscheidungen stellt, ist der zentrale Prozess des Krautgartens das Wachsen. So findet für dieses Lied ein Umschwung statt. Hier geht es nicht um die Bildlichkeit des Aufstehens oder die des richtigen Wegs, sondern um ein sorgfältiges, nach innen und nach außen hin zu richtendes aufmerksames Betrachten und Beobachten und deren Verbildlichung. Der Zyklus endet mit Lied 79⁷⁶⁹, welches einen *sünder* darstellt, wie er angesichts seines Todes Reue über das eigene Leben zeigt und um Beistand bittet. So schließt das *Hohenfurter Liederbuch* den Bogen der Lieder über den *grossen sünder* und stellt den Rezipierenden ein mögliches Ende des (exemplarischen) *sünders* als Angebot vor.

Im Krautgartengedicht sammeln sich somit nochmal alle Dimensionen des Wächterrufs, die sich in den bisherigen Interpretationen zeigten. Als Aufruf zur *Wachsamkeit* ist er auf Schutz nach außen hin angelegt. Im Sinne der *Aufmerksamkeit* ruft er zur Pflege und zum Bewahren dessen auf, was im Inneren ist. Im Aufruf zum *Abwarten* enthält er dabei das Aushalten einer Spannung zwischen der Abhängigkeit von äußeren Faktoren und der Notwendigkeit zur eigenen Initiative. Zusammengenommen resultieren diese Dimensionen im Aufruf zur mehrfach gekoppelten Wachsamkeit, ein Phänomen, das sich als *Vigilanz* beschreiben lässt.

769 Fol. 130; Bäumker, S. 94.

III Schluss

Dieu récompense l'âme qui pense à lui avec attention et amour, et il la récompense en exerçant sur elle une contrainte rigoureusement, mathématiquement proportionnelle à cette attention et à cet amour.

[Gott belohnt die Seele, die mit Liebe und Aufmerksamkeit an ihn denkt, und er belohnt sie, indem er einen Zwang auf sie ausübt, der dieser Liebe und Aufmerksamkeit mit letzter mathematischer Strenge proportional ist.]¹

(Simone Weil, Brief an Pater Perrin, 19.1.1942)

Simone Weils *attention* wurde einleitend als Veranschaulichung dafür angeführt, wie über ‚warten‘, ‚erwarten‘ und ‚aufwarten‘ im Kontext des Glaubens nachgedacht werden kann. Die Komplexität ihres Verständnisses zeigte sich dabei insbesondere in ihrem Versuch, Aufmerksamkeit, welche durch Konzentration auf etwas gerichtet wird, gleichzeitig von dieser Ausrichtung zu entkoppeln, um möglichst konstant von Gott nichts erwartend alles zu erwarten. Für Weil stellte die private Pflege der Gottesbeziehung und die Eingebundenheit in die Kirche als Institution und Gemeinschaft einen schwer überwindbaren Gegensatz dar. Anders sieht das mittelalterliche Verständnis von *attentio* die Verbindung zwischen dem Einzelnen und der Gemeinschaft als Bestandteil ihrer Bedeutungsauffächerung. Mit Peter von Moos' Studie wurde der Begriff der *devotio*, der *conscientia* und der *custodia* einleitend eingeführt. Während die ersten beiden Begriffe die Fokussierung auf den Einzelnen zu teilen scheinen, wurde bezüglich der *custodia* in den Ausführungen zu den Ezechielbüchern und der *Regula Pastoralis* folgendes deutlich: Die Wächterfigur diente sowohl als Bild für den Propheten als auch für den Bischof. Als solches verkörpert sie die „paradoxe Einheit“² von „Wachen und Bewachen, Schutz und Überwachung“ – dies aber nicht allein in der Beziehung zu den Schutzbefohlenen, sondern auch in Beziehung zu sich selbst und zu Gott.

Anhand der Prophetenfigur der Ezechielbücher wurde gezeigt, dass bereits hier der Wächter Vermittler ist. Er erschöpft sich nicht darin, Sprachrohr Gottes zu sein und dessen Botschaften, die sich häufig in Warnungen äußern, weiterzugeben. Sondern mit seinem Rufen zielte er zusätzlich darauf ab, die Eigenverantwortlichkeit eines jeden dafür zu aktivieren, vollständige Heilsverantwortung für sich selbst zu übernehmen. Für die Verkündigung und ihre Annahme unter dem Volk Israel musste er wiederum vor Gott Rechenschaft ablegen. Dies bestärkte die Verbundenheit zu denjenigen, denen er die Botschaft Gottes weitergibt. Gleiches

¹ Weil, *Unglück*, S. 23.

² v. Moos, *Attentio*, S. 289.

zeigt sich in dem frühkirchlichen Verständnis des Episkopus, welcher laut Gregor I. vor dem Richteramt in sich Rechenschaft darüber abzulegen habe, in welchem Ausmaß er sich um seine Schutzbefohlenen kümmere. Die Analyse von Gregors *Regula Pastoralis* zeigte zusätzlich, dass der Aspekt des Höhergestelltseins aus dem Bildbereich der Wächterfigur auf die Aufgaben des Bischofs übertragen wird. Hierdurch wird die Tradition der Wächterfigur im geistlichen Lied durch den Aspekt der Selbstreflexion angereichert: Das hierarchisch Höhergestelltsein nimmt den Bischof in besonderer Weise in Verpflichtung, innerlich und äußerlich Vorbild zu sein, seinen Machtgebrauch zu kontrollieren und seine Aufmerksamkeit wachsam zwischen den eigenen Bedürfnissen und denen der Schutzbefohlenen zu verteilen.

In genereller Hinsicht und in den einzelnen Interpretationen konnte so erarbeitet werden, dass die Wächterfigur im geistlichen Tagelied eine starke Prägung von der alttestamentarischen und frühkirchlichen Richtung her aufweist: Es zeigt sich die *custodia*, wie sie anhand der Figur des Propheten und des Seelsorgers bei Gregor dem Großen weiterentwickelt wurde. Der Wächter im Tagelied wird aufgrund seiner metaphorischen Verwendung und der daraus resultierenden Interaktion mit dem Bedeutungsfeld Heil und Heilssuche bezüglich der Heilssituation des Einzelnen als höherstehend konzipiert. Daraus resultiert, dass er bezüglich der Heilssituation des Aufgerufenen aufgrund seines Weitblicks sowohl größere Hoffnung hat als auch größere Dringlichkeit verspürt, was sich an seiner kontinuierlichen Ermütigung, aufzustehen, zeigt. Diese Dringlichkeit seines Rufens beispielsweise in Lied 40 des *Hohenfurter Liederbuchs* – aber auch über den gesamten Zyklus hinweg –, verdeutlicht zugleich, wie ausgeprägt er seine Verpflichtung gegenüber dem *sünder* wahrnimmt.

Die Wächterfigur steht im geistlichen Lied nicht für eine rein von außen auf den *sünder* gestellte Überwachung. Die Wächterstimme ertönt mit dem Ziel, den *sünder* in die Gemeinschaft mit Gott zu leiten, wobei der Weg dorthin – und das wird aus der Kopplung mit dem Bild des Aufwachens ersichtlich – nur über eine Entscheidung des *sünders* führen kann. Insbesondere die Analysen der Lieder 40 und 43 zeigten, dass die Wächterfigur im Innern des *sünders* sprechen, somit Teil des Inneren darstellen kann und sie in diesem Fall den als *conscientia* eingeführten Wachsamkeitsaspekt verdeutlicht. Veranschaulicht wurde das insbesondere am Dialog zwischen *sel* und *sünder* im Lied 43. Unerreichbar bleibt der Wächterfigur sowohl das tiefste Innere des *sünders* als auch das Allwissen Gottes. Die Liedanalysen konnten herausarbeiten, dass die Wächterstimme zwischen Innen und Außen des *sünders* changiert, dem *sünder* dadurch aber immer ein Gegenüber ist, welches zur Reflexion anreizt. Erarbeitet wurde zudem, dass die Reflexion verschiedene Ausmaße annehmen kann: Die Reflexionsstufen reichen dabei von ei-

nem Bewusstwerden seiner selbst bis hin zur Erkenntnis der Liebe Gottes, die sich aus der Erinnerung über das eigene Leben speist.

Während die Lieder das Innere des sich als sündig begreifenden Menschen scheinbar schlicht gestaltet darstellen, bildet auch die Gemeinschaft einen wichtigen Bezugspunkt. Der Blick über die interpretierten Lieder hinaus offenbarte, wie ganze Gruppen Gegenstand des Wächterrufs werden oder wo Gruppierungen als Weggemeinschaft des *sünders* bemüht werden. Die Koppelung des Weckrufs mit der Wegmetaphorik förderte dabei die „Brüche“³ im Bekehrungsvollzug zu Tage. Keine in den Liedern getroffene Entscheidung ist endgültig, sondern scheint gerade die Fragilität der Entscheidungsgewissheit vorführen zu wollen.

Somit lässt sich bezüglich der dritten *attentio*-Ausformung, der *devotio*, beobachten, dass auch die hiermit ausgedrückte ständige Hinwendung zu Gott ihre spezifische Ausformung erhält. Die letzten beiden Liedanalysen haben zwei Arten dieser Beständigkeit vorgeführt: Im geistlichen Tagelied spitzt sich die Kopplung der Schlaf-Wach-Metapher an die Metapher des Tagesanbruchs und des Lichts in der Figur des Wächters zu, der den Morgen ankündigt, ihn aber zugleich erwartend beobachtet. Dabei zeigte sich für das geistliche Tagelied, dass der Tagesanbruch zwar aufgrund seiner kontinuierlichen Wiederholung und seines innerweltlichen Vollzugs ein defizitäres Bild für den als ewig gepriesenen Gott darstellt, sich aber im Erwarten des Tages, welcher für Gott steht, die erstrebte Frömmigkeitshaltung zeigt: Hier ist es weniger eine dauerhaft Hinwendung zu Gott als eine immer wieder eingenommene und einzunehmende Hinwendung, die durch das Zusammenspiel von Tagesanbruchs-, Licht- und Wächtermetapher gefördert werden soll.

Anhand der Pflanz- und Wachsmetaphorik, welche ausführlich in der letzten Interpretation behandelt wurde, zeigt sich dagegen die Bemühung um eine dauerhafte *devotio*: Erstens handelt es sich bei dem Krautgarten um einen Tugendgarten. Es geht also um Gewohnheiten, das Gute zu tun. Zweitens bietet die Struktur, welche sich aus einem vielschichtigen Netzwerk von Abhängigkeiten zusammensetzt, in der Koppelung mit der Metapher des Wachsenlassens und des Pflgens des Gartens eine großangelegte Allegorie für die Wachsamkeit als wichtigste aller Tugenden. Sie schützt den Garten nach außen hin, erhält die Aufmerksamkeit für das Jäten des Unkrauts – das Reinhalten des Gartens, und ermöglicht ein aufmerksames Abwarten von unbeeinflussbaren Prozessen.

Die jeweiligen Abschnitte in den einzelnen Interpretationen, welche Interpretationsschritte über das jeweilige Lied hinaus anboten, zeigten, dass es lied-

3 Abel/Blödorn/Scheffel, Sinnbildung, S. 2. Vgl. zum Begriff der Leerstelle und Lücke auch die Diskussion zwischen Joachim Heinze und Jan-Dirk Müller, zusammengefasst bei Gerok-Reiter, *Individualität*, S. 55–63.

übergreifende Zusammenhänge gibt. Dass diese nicht in der Bekehrung des *sünders* oder einer darauf zielenden Einübung besteht, wurde auch deutlich gemacht. Vielmehr geht es im zweiten Teil des *Hohenfurter Liederbuchs* um die Ein- und Ausübung der geschilderten Wachsamkeit. Dass dies sowohl durch regelmäßiges Erneuern als auch durch anhaltende Bemühung bewerkstelligt werden soll, wurde auch durch die Ineinanderschaltung der Zyklen der *sünder*-Lieder und der Lieder verschiedener Momente des Kirchenjahres gezeigt. In der Zusammenstellung der Lieder im zweiten Teil wird nicht allein von Bekehrungsmomenten des *grossen sünders* berichtet, sondern sowohl Lieder für den gemeinsamen Gesang (Cantionen), für Möglichkeiten der Hinwendung an Gott oder die Muttergottes oder auch für die Einübung der Reue angeboten. Verstärkt wird diese Spannung zwischen narrativen Liedern und Gebetsliedern durch die drei Illustrationen zwischen den Liedern 48 bis 51, welche im Verbund eine vollzogene Bekehrung besingen und veranschaulichen und eine narrative Sequenz zu bilden scheinen, welche sich in dieser Konzentration nicht fortsetzt, zumal nachfolgende Lieder vom Rückfall handeln.

Es zeigte sich auch, dass die Kategorisierung der Lieder nicht einheitlich funktioniert, da sie sich Gruppierungen unterschiedlicher Art zuordnen lassen. Die unterschiedlichen Liedformen, die inhaltlich kategorial verschiedenen Ausrichtungen und die je unterschiedlich gesicherte Kenntnis über den Anwendungsbeereich der Lieder prägen die heterogene Zusammensetzung ab fol. 65^r. Der Vorschlag, dass die Wachsamkeit im Sinne der ständigen Aufmerksamkeit gegenüber sich selbst und den anderen und gegenüber Gott Ziel und einzuübende Tugend des gesamten zweiten Teils ist, löst diese Spannungen nicht auf, bietet aber dennoch einen Ansatz für eine Gesamtschau, die das Liederbuch induktiv vorgibt. Die Rubriken, die den Rezipierenden durch Signalwörter auf den nachfolgenden Inhalt hinweisen oder auch die Spuren der Signakeln, die eine selektive Nutzung des Liederbuchs ausweisen, zeigen zudem, dass das einzelne Lied unabhängig von seinen umgebenden Liedern rezipiert worden sein mag. Zugleich stellten sich heraus, dass auch die Rubriken in ihrer Scharnierfunktion die Lieder untereinander verbinden und so eine Gesamtschau unterstützen.

Der Vergleich mit ausgewählten Liederbüchern des Spätmittelalters, die teilweise auch im Umkreis der *Devotio Moderna* entstanden sind, zeigte dabei neben Ähnlichkeiten insbesondere die Singularität des *Hohenfurter Liederbuchs* über Sprachgrenzen hinweg. Es erwies sich in der kodikologischen Untersuchung als einzigartig in der variationsreichen Liederbuchlandschaft des Spätmittelalters. Dies nicht allein wegen der großen Anzahl an Notationen mit den zugehörigen Texten, sondern gerade auch aufgrund der Verbindung zwischen den einzelnen Liedern und ihrer Ausrichtung auf den persönlichen Glaubensvollzug hin.

Diese Ausrichtung auf den persönlichen Glaubensvollzug positioniert es unter den Literaturerzeugnissen, welche Frömmigkeitstheologisch beeinflusst sind oder die Frömmigkeitsformen des Spätmittelalters beeinflussten. Dabei ist es ein Zeugnis für eine Wachsamkeitskultur ‚von unten‘: Anlage und Inhalt lassen erkennen, dass nicht die Umsetzung von Vorschriften bezüglich der Beichte oder der Beichtvorbereitung im Vordergrund steht. Vielmehr bildet der heilssuchende oder heilsverlorene Einzelne den Ausgangspunkt, dessen Weg jedoch durchgehend ergebnisoffen dargestellt wird. Eingangs wurde diese Arbeit mit Simone Weil als Stellvertreterin für einen Standpunkt der Moderne eingeführt: Es gehe darum, auf Gottes Initiative zu warten. Das Warten bestehe dabei in einem bemühten intransitiven Warten, ein Warten, das auch aushalten kann, dass es auf Nichts wartet. Im Gegensatz dazu stellt das *Hohenfurter Liederbuch* dem *sünder* eine Wächterstimme an die Seite, die beständig bemüht ist, ihn in das Warten, die Gemeinschaft und ein gottgefälliges Leben anhand geistlicher Lieder zurückzurufen.

Die vorliegende Studie über das *Hohenfurter Liederbuch* ist hier an ihr Ende gelangt. Dabei möchte sie eine weitergehende Beschäftigung mit dieser Liederhandschrift anregen, welche die hier nur am Rande behandelten Aspekte aufgreifen und weiterentwickeln möge.

IV Anhang

1 Abkürzungsverzeichnis

- DH: Hünermann, Peter (Hrsg.): *Heinrich Denzinger: Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum/Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen. Verbessert, erweitert, ins Deutsche übertragen.* Freiburg/Breisgau/Basel/Wien ⁴⁵2017.
- DNP: Cancik, Hubert/Schneider, Helmut/Egger, Brigitte u. a. (Hrsg.): *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike.* 16 Bände (in 19 Teilbänden sowie 6 Supplementbänden). Stuttgart/Weimar 1996 – 2010 [Neudruck ebenda 2012].
- GGdM: Lütolf, Max u. a. (Hrsg.): *Geistliche Gesänge des deutschen Mittelalters. Melodien und Texte handschriftlicher Überlieferung bis um 1530.* 8 Bde. Kassel/Basel u. a. 2003 – 2019.
- Greg.-M., Past. II (174 J./R./M.): Grégoire le Grand: *La Règle pastorale.* Tome I, II. Hrsg. von Judic, Bruno/Rommel, Floribert/Morel, Charles. Paris 1992 (=SC 381 u. 382).
- KdIH: Freienhagen-Baumgardt, Kristina/Rudolph, Pia/Zotz, Nicola: *Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters. Begonnen von Hella Frühmorgen-Voss und Norbert H. Ott.* München 2019. <http://kdih.badw.de>.
- Kl: *Die Lieder Oswalds von Wolkenstein.* Herausgegeben von Karl Kurt Klein. Grundlegend neu bearbeitet v. Burghart Wachinger. Berlin/Boston ⁴2015 (= ATB 55).
- LCl: *Lexikon der christlichen Ikonographie.* Hrsg. von Engelbert Kirschbaum (Bände 1 – 4) und Wolfgang Braunfels (Bände 5 – 8). 8 Bände. Freiburg im Breisgau u. a. 1968 – 1976.
- LThK: Baumgartner, Konrad/Bürkle, Horst/Ganzer, Klaus u. a.: *Lexikon für Theologie und Kirche,* 11 Bände. Freiburg im Breisgau 1993 – 2001 [Sonderausgabe: 2017].
- MGG Online: Lütteken, Laurenz (Hrsg.): *Musik in Geschichte und Gegenwart Online* (seit 2016), <https://mgg-online.com>.
- ²MGG: Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik.* 29 Bände. Kassel u. a. ²1994 – 2008.
- MGG: Blume, Friedrich/Lang, Paul Henry (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik.* 17 Bände. Kassel/Basel/London 1949 – 1986.
- TRE: Müller, Gerhard/Döhnert, Albrecht/Speikermann, Hermann u. a. (Hrsg.): *Theologische Realenzyklopädie.* 36 Bände und zwei Register-Bände. Berlin/New York 1976 – 2007.
- VL: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon.* 2., völlig neu bearbeitete Auflage. Hrsg. von Gundolf Keil, Kurt Ruh (federführend bis Band VIII, 1992), Werner Schröder, Burghart Wachinger (federführend ab Band IX, 1995) und Franz Josef Worstbrock, redigiert von Kurt Illing (bis Band I) und Christine Stöllinger-Löser, Band I–XIV. Berlin/New York 1978 – 2004.

2 Primärliteratur

- „Aeternae rerum conditor“. ID: 7114. In: *Berliner Repertorium* (23.06.2023), <https://repertorium.sprachen.hu-berlin.de/browse/hymn.html#7114> [letzter Zugriff: 20.06.2025].
- Boccaccio, Giovanni: *Esposizioni sopra la Comedia di Dante.* In: Padoan, Giorgio (Hrsg.): *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio, Bd. 6.* Mailand 1965 (= I classici Mondadori).
- Bürke, Georg SJ: *Homilien zu Ezechiel.* Einsiedeln 1983 (= Christliche Meister 21).

- Das Glogauer Liederbuch. Erster Teil: Deutsche Lieder und Spielstücke.* Hrsg. von Heribert Ringmann, Textrevision v. Joseph Klapper. Kassel 1936 (= Reichsdenkmale Deutscher Musik. Abteilung Mittelalter 1).
- Deutscher Liederhort. Auswahl der vorzüglichsten Deutschen Volkslieder, nach Wort und Weise aus der Vorzeit und Gegenwart.* Gesammelt und erläutert von Ludwig Erk, neubearb. von Franz Böhme. Bd. 2. Leipzig 1893.
- Deventersche Liederhandschrift.* Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, mgo 185, Digitalisat: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000094E000000000> [letzter Zugriff: 03.06.2025].
- Die Lieder Oswalds von Wolkenstein.* Hrsg. von Karl Kurt Klein. Grundlegend neu bearbeitet von Burghart Wachinger. Berlin/Boston ⁴2015 (= ATB 55).
- Dreves, Guido Maria: *Leiche, Lieder und Rufe des 13., 14. und 15. Jahrhunderts nach Hss. aus Prag, Jistebnicz, Wittingau, Hohenfurt und Tegernsee.* Leipzig 1886 (= Analecta hymnica medii aevi 1).
- Dürer, Albrecht: Christus in der Vorhölle (1510). Blatt 10 aus dem Zyklus „Die große Passion“. Holzschnitt, 400×285 mm, Staatliches Museum für Bildende Künste A.S. Puschkin, Inv. Г-2394. In: Kislych, Galina Semjonowna/Abteilung für Druckgraphik und Zeichnung des Staatlichen Museums für Bildende Künste A.S. Puschkin (Hrsg.): *Deutsch Druckgraphik. Albrecht Dürer und seine Lehrer, Lehrlinge und Zeitgenossen* (2013–2023), http://germanprints.ru/data/prints/durer/2394_harrowing_to_hell/index.php?lang=de [letzter Zugriff: 10.01.2023].
- Faksimile: Rothe, Hans (Hrsg.): *Die Hohenfurter Liederhandschrift (H 42) von 1410. Facsimileausgabe. Mit einleitenden Abhandlungen von L. Vácha, F. Schäfer u. G. Massenkeil.* Wien 1984.
- Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibl., 8 Cod. Ms. theol. 242 f, S. 405–412.c.
- Gregor der Große: *Regula pastoralis – Pastoralregel (lat.-dt. Parallelausgabe).* Mit einer Studie zu Werk und Bischofsamt. Herausgegeben und kommentiert von Michael Fiedrowicz. Übersetzt von Claudia Barthold. Fohren-Linden 2022.
- Grégoire le Grand: *La Règle pastorale.* Tome I, II. Hrsg. von Judic, Bruno/Rommel, Floribert/Morel, Charles. Paris 1992 (= SC 381 u. 382).
- Gregorius Magnus: *Homiliae in Hiezechihelem Prophetam.* Hrsg. von Marc Adriaen. Turnholt 1971 (= CCL 142).
- Grisar, Hartmann: Die Gregorbiographie des Paulus Diakonus in ihrer ursprünglichen Gestalt nach italienischen Handschriften. In: *Zeitschrift für katholische Theologie* 11 (1887), S. 162–173 und PL 75, 41–59.
- Hohenfurt, Stiftsbibliothek, Ms. 15. ID: 6357. In: *Berliner Repertorium* (2022), <https://repertorium.sprachen.hu-berlin.de/browse/manuscript.html#6357> [letzter Zugriff: 10.06.2025].
- Hohenfurter Liederbuch (Digitalisat):* Manuscriptorium. Digital Library of Written Cultural History, provided by National Library of the Czech Republic: https://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=AIPDIG-CKVB_8B_____04FPJL9-cs [letzter Zugriff: 25.09.2023].
- Heinrich Denzinger: *Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum/ Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen.* Verbessert, erweitert, ins Deutsche übertragen. Hrsg. von Peter Hünemann. Freiburg/Breisgau/Basel/Wien ⁴⁵2017.
- Hieronymus: *Biblia Sacra Vulgata.* Lateinisch-deutsch. Hrsg. von Beriger, Andreas/Ehlers, Widu-Wolfgang/Fieger, Michael. 5 Bde. Berlin/Boston 2018–2019 (= Sammlung Tusculum).
- Hugo von Trimberg: *Der Renner.* Hrsg. von Gustav Ehrismann. Mit einem Nachwort und Ergänzungen von Günther Schweikle. Berlin 1970 (= Deutsche Neudrucke, Reihe: Texte des Mittelalters).
- Iacopo di Varazze: *Legenda Aurea.* Hrsg. von G.P. Maggioni. Tavarnuzze/Impruneta 2007.

- Isidor v. Sevilla: *Etymologiae*. In: Lindsay, Wallace (Hrsg.): *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive Originum Libri XX*. Oxford 1911.
- Johannes Diaconus: *S. Gregorii magni vita*. In: PL 75, 59 – 242.
- Kraków, Biblioteka Jagiellońska, *Glogauer Liederbuch*. Introduction by Jessie Ann Owens. In Three Parts. Discant, Tenor, Cotratenor. New York, London 1986 (= Renaissance Music in Facsimile. Sources Central to the Music of the Late Fifteenth and Sixteenth Centuries 6).
- Mainz, Wissenschaftliche Stadtbibliothek, Hs I 322.
- Mettener Armenbibel (*Biblia pauperum*), München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 8201.
- München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Inc.c.a. 2845.
- München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Inc.s.a. 341 a#Beibd. 1.
- Notker Balbulus: *De interpretibus divinarum scripturarum*. In: PL 131, 999 A.
- Otloh von St. Emmeram: *Liber de temptatione cuiusdam monachi. Untersuchung, kritische Edition und Übersetzung*. Hrsg. v. Sabine Gäbe. Bern 1999 (= Lateinische Sprache und Literatur des Mittelalters 29).
- Oxford, Bodleian Library, MS Bodleian 52.
- Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Latin 848.
- Paulus Diaconus: *S. Gregorii magni vita*. In: PL 75, 41 – 59.
- Prag, Nationalbibl., Cod. XVI.G.31, 156b–166b.
- Rom, Biblioteca Nazionale, Mss. Varia 4.
- Rudolf von Ems: *Alexander. Ein höfischer Versroman des 13. Jahrhunderts*. Hrsg. v. Victor Junk, 2 Bde. Leipzig 1928/29 (= Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart 272.274) [Nachdruck Darmstadt 1970].
- Schiewer, Regina D./Seidel, Kurt Otto (Hrsg.): *Die St. Georgener Predigten*. Berlin 2010 (= Deutsche Texte des Mittelalters 90).
- Speculum Humanae Salvationis*. München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 3974.
- Speculum Humanae Salvationis*. Bodleian Library MS. Douce 204. Digitalisat: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/4be078f0-633e-415c-a87d-96b600051940/>.
- Speculum Humanae Salvationis*. Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria I.II.11. Digitalisat: https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=82521.
- Stift Vyšší Brod (Hohenfurt), Stiftsbibliothek, Ms. 42 (Die Hohenfurter Liederhandschrift).
- Stift Vyšší Brod (Hohenfurt), Stiftsbibliothek, Ms. 8b. (Hohenfurter Liederbuch); Edition: *Ein deutsches geistliches Liederhandbuch. Mit Melodien aus dem XV. Jahrhundert nach einer Handschrift des Stiftes Hohenfurt*. Hrsg. von Wilhelm Bäumker. Leipzig 1895 [Nachdruck: Wiesbaden 1970].
- Strassburger Zunft- und Polizei-Verordnungen des 14. und 15. Jahrhunderts*. Aus den Originalen des Stadtarchivs ausgewählt und zusammengestellt von J. Bruckner. Strassburg 1889.
- Thomas von Aquin: *Die deutsche Thomas-Ausgabe*. Vollständige, ungekürzte dt.-lat. Ausgabe der Summa Theologica. Übers. von Dominikanern und Benediktinern Deutschlands und Österreichs. Hrsg. von Katholischen Akademieverband. 34 Bde. Graz u. a. 1933 – 2004.
- Uppsala, UB, cod. C 78, fol. 71^v – 120^r.
- Vorauer Genesis (Bücher Mosis 1). In: Diemer, Joseph (Hrsg.): *Deutsche Gedichte des XI. und XII. Jahrhunderts*. Wien 1849 [Nachdruck Darmstadt 1968].
- Wackernagel, Wilhelm (Hrsg.): *Altdeutsche Predigten und Gebete aus Handschriften. Mit Abhandlungen und einem Anhang*. Basel 1876.
- „Regina caeli laetare“. ID: 6655. In: *Berliner Repertorium* (23.06.2023), <https://repertorium.sprachen.hu-berlin.de/browse/hymn.html#6655> [letzter Zugriff: 14.06.2025].

3 Forschungsliteratur

- Abel, Julia/Blödorn, Andreas/Scheffel, Michael: Narrative Sinnbildung im Spannungsfeld von Ambivalenz und Kohärenz. Einführung. In: Dies. (Hrsg.): *Ambivalenz und Kohärenz. Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung*. Trier 2009 (= Schriftreihe Literaturwissenschaft 81), S. 1–14.
- Abel, Stefan: Fabian Sietz, Erzählstrategien im Rappoltsteiner Parzifal. Zyklizität als Kohärenzprinzip (Studien zur Historischen Poetik 25), Heidelberg 2017. Universitätsverlag Winter. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 149/2 (2020), S. 268–272.
- Ackerschott, Julia: *Die Tagelieder Oswalds von Wolkenstein. Kommunikation, Rolle und Funktion*. Trier 2013.
- Adler, Guido (Hrsg.): *Fach-Katalog der Musikhistorischen Abtheilung von Deutschland und Oesterreich-Ungarn nebst Anhang: Musikvereine, Concertwesen und Unterricht*. Wien 1892.
- Alpers, Paul: Das Wienhäuser Liederbuch. In: *Niederdeutsches Jahrbuch* 69/70 (1943/47), S. 1–40.
- Ameln, Konrad: Geistliche Lieder der Devotio moderna. In: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 2 (1956), S. 146–147.
- Angenendt, Arnold: *Geschichte der Religiosität im Mittelalter*. Darmstadt ⁴2009.
- Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München ⁸2018.
- Bäumker, Wilhelm: Niederländische geistliche Lieder nebst ihren Singweisen aus Handschriften des XV. Jahrhunderts. In: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 4 (1888), S. 153–254.
- Bäumker, Wilhelm: Vorwort und Einleitung. In: Ders. (Hrsg.): *Ein deutsches geistliches Liederhandbuch. Mit Melodien aus dem XV. Jahrhundert nach einer Handschrift des Stiftes Hohenfurt*. Leipzig 1895 [Nachdruck: Wiesbaden 1970], S. iiv–v und S. ix–xviii.
- Berliner Repertorium. Online-Repertorium der mittelalterlichen deutschen Übertragungen lateinischer Hymnen und Sequenzen, <https://repertorium.sprachen.hu-berlin.de/page/home.html> (2022) [letzter Zugriff: 10.06.2025].
- Berthold, Luise: *Beiträge zur hochdeutschen geistlichen Kontrafaktur vor 1500. Auszug aus der Inaugural-Dissertation, vorgelegt zur Erlangung der Doktorwürde der Hohen Philosophischen Fakultät der Universität Marburg*. Lüneburg 1920.
- Black, Max: Die Metapher (1954). In: Haverkamp, Anselm (Hrsg.): *Theorie der Metapher*. Darmstadt 1983, S. 55–79.
- Böhme, Franz Magnus: *Altdeutsches Liederbuch. Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12. bis zum 17. Jahrhundert*. Leipzig 1877.
- Bok, Václav: Literaturpflege im Kloster Vyšší Brod/Hohenfurt vom 13. bis zum 15. Jahrhundert. In: Schwob, Anton/Kranich-Hofbauer, Karin (Hrsg.): *Zisterziensisches Schreiben im Mittelalter – Das Skriptorium der Reiner Mönche. Beiträge der Internationalen Tagung im Zisterzienserstift Rein, Mai 2003*. Bern 2005 (= Jahrbuch für Internationale Germanistik A/71), S. 179–192.
- Bowden, Sarah: An Introduction. In: Dies./Volfing, Annette (Hrsg.): *Punishment and Penitential Practices in Medieval Writing*. London 2018, S. 1–18.
- Breitenstein, Mirko: *Vier Arten des Gewissens. Spuren eines Ordnungsschemas vom Mittelalter bis in die Moderne. Mit Edition des Traktats De quattuor modis conscientiarum*. Regensburg 2017 (= Klöster als Innovationslabore. Studien und Texte 4).
- Brendecke, Arndt: Warum Vigilanzkulturen? In: *Mitteilungen des Sonderforschungsbereichs „Vigilanzkulturen“* 1 (2020), S. 10–17.
- Brendel, Bettina/Frisch, Regina/Moser, Stephan/Wolf, Norbert R.: *Wort und Begriffsbildung in frühneuhochdeutscher Wissenschaftsliteratur. Substantivische Affixbildung*. Wiesbaden 1997.

- Brownlee, William H.: Ezekiel's Parable of the Watchman and the Editing of Ezekiel. In: *Vetus Testamentum* 28/4 (1978), S. 392–408.
- Bruchhold, Ullrich: *Deutschsprachige Beichten im 13. und 14. Jahrhundert. Editionen und Typologien zur Überlieferungs-, Text- und Gebrauchsgeschichte vor dem Hintergrund der älteren Tradition*. Berlin/New York 2010.
- Brückner, Annemarie u. a.: Drei Könige. In: *LThK* 3. Freiburg im Breisgau ³2017, Sp. 364–366.
- Brunner, Horst: *Geschichte der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit im Überblick*. Erw. und bibliographisch aktualisierte Auflage. Stuttgart 2013.
- Brunner, Horst: Leich, Hort, Parat, Reichen, Tanz. Artificielle Lieder in der Kolmarer Liederhandschrift. In: Lange, Judith/Rothenberger, Eva/Schubert (Hrsg.): *Die Kolmarer Liederhandschrift und ihr Umfeld. Forschungsimpulse*. Berlin/Bern 2021 (= Kultur, Wissenschaft, Literatur. Beiträge zur Mittelalterforschung 38), S. 53–70.
- Butz, Magdalena: Oswald von Wolkenstein: „Mein sünd und schuld eu, priester, klag“ (KI 39) im Kontext der spätmittelalterlichen Beichtliteratur. In: Dies./Beate Kellner/Susanne Reichlin/Agnes Rugel (Hrsg.): *Sündenerkenntnis, Reue und Beichte. Konstellationen der Selbstbeobachtung und Fremdbeobachtung in der mittelalterlichen volkssprachlichen Literatur*. *ZfdPh* 141, Sonderheft (2022), S. 53–80.
- Butz, Magdalena: Pastorales Handeln als ärztliches Handeln. Zur Funktionalisierung des Bildfelds vom Priester als ‚medicus animarum‘ im spätmittelalterlichen Buß- und Beichtdiskurs. In: Kranemann, Benedikt/Lerch, Lea/Winter, Stephan (Hrsg.): *Liturgie und Pastoral im Kontext von Pandemien und Epidemien. Vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart*. Münster 2024 (= Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen 117), S. 293–326.
- Butz, Magdalena/Kellner, Beate: Sündenerkenntnis und Heilsgewinn. Heinrichs von Langenstein „Erchantnuzz der sund“ und Stephans von Landskron „Hymelstrasz“ vor dem Hintergrund der mittelalterlichen Beichtsummen. In: Dies./Reichlin, Susanne/Rugel, Agnes (Hrsg.): *Sündenerkenntnis, Reue und Beichte. Konstellationen der Selbstbeobachtung und Fremdbeobachtung in der mittelalterlichen volkssprachlichen Literatur*. *ZfdPh* 141, Sonderheft (2022), S. 151–194.
- Carruthers, Mary: *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge/New York ²2008.
- Classen, Albrecht: *Deutsche Liederbücher des 15. und 16. Jahrhunderts*. Münster/New York/München 2001.
- Clement, Richard W.: A handlist of manuscripts containing Gregory's Regula pastoralis. In: *Manuscripta* 28 (1984), S. 33–44.
- Crossgrove, William C.: Petrus de Crescentiis (Peter von Crescenzen, Pietro de Crescenzi usw.). In: *VL* 7. ¹1989, Sp. 499–501.
- Davidson, Donald: What Metaphors Mean. In: Sachs, Sheldon (Hrsg.): *On Metaphor*. Chicago 1978, S. 29–46.
- Derron, Marianne/Schnyder, André: Das geistliche Tagelied des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit. Eine Bilanz und ein Projekt. In: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft* 12 (2000), S. 203–228.
- Dixon Hunt, John: Design. In: Leslie, Michael/Dixon Hunt, John (Hrsg.): *A Cultural History of Gardens in the Medieval Age*. London/Oxford/New York 2013, S. 19–40.
- Dolch, Walther: Handschrift 70036030: Hohenfurth [Vyšší Brod, Tschechien], Stiftsbibliothek, 8 b (1910). In: *Handschriftenarchiv der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften* (o. D.), <https://handschriftenarchiv.bbaw.de/id/70036030> [letzter Zugriff: 24.05.2025].
- Eckbo, Garret: *Landscape for Living*. New York 1950.

- Eder, Daniel: Kohärenzprinzip Autorschaft? Überlegungen zu den Klein- und Kleinstœvres im Minnesang aus hermeneutischer Perspektive (am Beispiel von Hartmann von Starkenberg, KLD 18). In: Köbele, Susanne/Locher, Eva/Möckli, Andrea/Oetjens, Lena (Hrsg.): *Lyrische Kohärenz im Mittelalter. Spielräume – Kriterien – Modellbildung*. Heidelberg 2019 (= GRM-Beiheft 94), S. 263–296.
- Eichrodt, Walther: Das prophetische Wächteramt. Zur Exegese von Hesekiel 33. In: Würthwein, Ernst/Kaiser, Otto (Hrsg.): *Tradition und Situation. Studien zur alttestamentlichen Prophetie. FS Artur Weiser*. Göttingen 1963, S. 31–41.
- Erich, Oswald A.: *Die Darstellung des Teufels in der christlichen Kunst*. Berlin 1931 (= Kunstwissenschaftliche Studien 8).
- Evans, Michael: Laster. In: *LCI* 3, Sonderausgabe. Freiburg im Breisgau 2015, Sp. 15–27.
- Feistner, Edith: Zur Semantik des Individuums in der Beichtliteratur des Hoch- und Spätmittelalters. In: *ZfdPh* 115/1 (1996), S. 1–17.
- Fiedrowicz, Michael: Einleitung. In: *Gregor der Große: Regula pastoralis – Pastoralregel (lat.-dt. Parallelausgabe)*. Mit einer Studie zu Werk und Bischofsamt herausgegeben und kommentiert von Dems., übersetzt von Claudia Barthold. Fohren-Linden 2022, S. 13–98.
- Fink, Monika (und Salmen, Walter): Glogauer Liederbuch. In: *MGG Online* (1995 und 2016), <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/538308> [letzter Zugriff: 20.6.2025].
- Fink, Monika/Horyna, Martin (und Salmen, Walter): Hohenfurter Handschriften. In: *MGG, Sachteil 4*. Kassel u. a. ²1996, Sp. 352–355.
- Floryszczak, Silke: *Die Regula Pastoralis Gregors des Großen. Studien zu Text, kirchenpolitischer Bedeutung und Rezeption in der Karolingerzeit*. Tübingen 2005 (= Studien und Texte zu Antike und Christentum 26).
- Foucault, Michel: Vorlesung. Sitzung vom 22. Februar 1978. In: Sennelart, Michel (Hrsg.): *Geschichte der Gouvernementalität I. Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Vorlesungen am Collège de France 1977–1978. Aus dem Franz. von Claudia Brede-Konersmann, Jürgen Schröder*. Frankfurt am Main 2004, S. 239–269.
- Franz, Ansgar: Aeterna rerum Conditor. In: Ders.: *Tageslauf und Heilsgeschichte. Untersuchungen zum literarischen Text und liturgischen Kontext der Tagzeitenhymnen des Ambrosius von Mailand*. St. Ottilien 1994, S. 147–273.
- Franz, Ansgar: Aufstehen, Auferstehung, Aufstand. Der Morgenhymnus des Ambrosius von Mailand als Beispiel doxologischer Ethik. In: Horn, Friedrich Wilhelm/Volp, Ulrich/ Zimmermann, Ruben (Hrsg.): *Metapher – Narratio – Mimesis – Doxologie. Begründungsformen frühchristlicher und antiker Ethik. Kontexte und Normen neutestamentlicher Ethik / Contexts and Norms of New Testament Ethics*. Bd. VII. Tübingen 2016, S. 403–419.
- Franz, Ansgar: *Tageslauf und Heilsgeschichte. Untersuchungen zum literarischen Text und liturgischen Kontext der Tagzeitenhymnen des Ambrosius von Mailand*. St. Ottilien 1994.
- Fredrich, Eva: *Der Ruf, eine Gattung des geistlichen Volksliedes*. Berlin 1936 [Nachdruck: Lübeck 1967].
- Friedl, Antonín: *Iluminované rukopisy vyšebrodské*. Budweis 1967.
- Friedrich, Udo: Der Lebensweg: Historische Semantiken einer diagrammatischen Metapher. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 55 (2025), S. 117–133.
- Friedrich, Udo: Historische Metaphorologie. In: Ackermann, Christiane/Egerding, Michael (Hrsg.): *Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik. Ein Handbuch*. Berlin/Boston 2015, S. 169–211.
- Frisch, Magnus: Einleitung. In: Ders. (Hrsg.): *Prudentius. Psychomachia. Einleitung, Text, Übersetzung, Kommentar*. Berlin/Boston 2020, S. 1–66.

- Frommann, Karl (Hrsg.): *Bayerisches Wörterbuch von Andreas Schmeller. Erster Band. Enthaltend Theil I. und II. der ersten Ausgabe*. München ²1872.
- Frühe, Ursula: *Das Paradies ein Garten – der Garten ein Paradies*. Frankfurt am Main 2002.
- Gäbe, Sabine: III.1 Aufbau und Inhalt. In: Dies. (Hrsg.): *Otloh von St. Emmeram: Liber de temptatione cuiusdam monachi. Untersuchung, kritische Edition und Übersetzung*. Bern 1999 (= Lateinische Sprache und Literatur des Mittelalters 29), S. 43–52.
- Galvez, Marisa: *Songbook. How Lyrics Became Poetry in Medieval Europe*. Chicago 2012.
- Gerhards, Albert/Lurz, Friedrich: Gloria in excelsis Deo. In: *LThK* 4. Freiburg im Breisgau ³1995, Sp. 751f.
- Gerok-Reiter, Annette: *Individualität. Studien zu einem umstrittenen Phänomen mittelhochdeutscher Epik*. Tübingen 2006 (= Bibliotheca Germanica 51).
- Goris, Wouter: Anthropologie und Erkenntnis. In: Speer, Andreas (Hrsg.): *Thomas von Aquin: Die Summa theologiae. Werkinterpretationen*. Berlin 2005, S. 125–140.
- Gsodam, Gertrude: Welt, Fürst der Welt, Frau Welt. In: *LCl* 4, Sonderausgabe. Freiburg im Breisgau 2015, Sp. 496–498.
- Hages-Weißflog, Elisabeth: *Die Lieder Eberhards von Cersne. Edition und Kommentar*. Tübingen 1998 (= Hermea. Germanistische Forschungen. Neue Folge 84).
- Hamm, Berndt: Das Gewicht von Religion, Glaube, Frömmigkeit und Theologie innerhalb der Verdichtungsvorgänge des ausgehenden Mittelalters und der frühen Neuzeit. In: Hagenmaier, Monika/Holtz, Sabine (Hrsg.): *Krisenbewußtsein und Krisenbewältigung in der Frühen Neuzeit. Festschrift für Christoph Rublack*. Frankfurt am Main 1992, S. 163–196.
- Hamm, Berndt: Frömmigkeit als Gegenstand theologiegeschichtlicher Forschung. Methodisch-historische Überlegungen am Beispiel von Spätmittelalter und Reformation. In: *Zeitschrift für Theologie und Kirche* 74/4 (1977), S. 464–497.
- Harms, Wolfgang: *Homo viator in bivio. Studien zur Bildlichkeit des Weges*. München 1970 (= Medium aevum 21).
- Härtel, Hans-Joachim: Das Hohenfurter Liederbuch. Eine Quelle zur Literatur- und Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts in Südböhmen. In: Heimatkundlicher Verein für Südböhmen/Harasko, Alois (Hrsg.): *Deutsche Kulturlandschaft an Moldau und Maltzsch. Der böhmische Heimatkreis. Kaplitz – Hohenfurth – Gratzten*. Bd. I. München 1986, S. 161–167.
- Hartmann, Sieglinde: *Altersdichtung und Selbstdarstellung bei Oswald von Wolkenstein. Die Lieder Kl 1 bis 7 im spätmittelalterlichen Kontext*. Göppingen 1980 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 288).
- Hatto, Arthur T.: *Eos. An Enquiry into the Theme of Lover's Meetings and Partings at Dawn in Poetry*. London 1965.
- Haug, Andreas: Kapitel II: Das Mittelalter. A. Musikalische Lyrik im Mittelalter. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): *Musikalische Lyrik. Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*. Landshut 2004, S. 59–129.
- Häussling, Angelus A.: Hymnus. In: *LThK* 5, Sonderausgabe. Freiburg im Breisgau ³2017, Sp. 361–366.
- Heidrich, Jürgen: Latinität im Lied des 15. Jahrhunderts. In: Zywietz, Michael/Honemann, Volker/Bettels, Christian (Hrsg.): *Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert. Internationale Tagung vom 9. bis 12. Dezember 2001 in Münster*. Münster 2005 (= Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit 8), S. 41–70.
- Heinzle, Joachim: Traditionelles Erzählen. Zur Poetik des ‚Nibelungenlieds‘. Mit einem Exkurs über „Leerstellen“ und „Löcher“. In: Hennings, Thordis u. a. (Hrsg.): *Mittelalterliche Poetik in Theorie und Praxis. Festschrift für Fritz Peter Knapp zum 65. Geburtstag*. Berlin/New York 2009, S. 59–76.

- Hellgardt, Ernst: Zur Pragmatik und Überlieferungsgeschichte der altdutschen Beichten. In: Bergmann, Rolf (Hrsg.): *Volkssprachig-lateinische Mischtexte und Textensembles in der althochdeutschen, altsächsischen und altenglischen Überlieferung. Mediävistisches Kolloquium des Zentrums für Mittelalterstudien der Otto-Friedrich-Universität Bamberg am 16. und 17. November 2001*. Heidelberg 2003 (= Germanistische Bibliothek 17), S. 61–95.
- Hesse, Jacob: *Metapher, Kontext und Kognition. Metaphern zwischen Indexikalität und Ähnlichkeit*. Berlin/Boston 2023 (= Philosophical Analysis 85).
- Hirschberg, Dagmar: dy trumpet (MR 15). Ein Tagelied-Experiment des Mönchs von Salzburg. In: Edward, Cyril u. a. (Hrsg.): *Lied im deutschen Mittelalter. Überlieferung, Typen, Gebrauch. Chiemsee-Colloquium 1991*. Tübingen 1996, S. 203–217.
- Holznagel, Franz-Josef: ‚wil gi horen enen sanck?‘ Zum Konzept einer Medienkulturgeschichte der Lyrik in den handschriftlichen, weltlichen Liederbüchern des 15. und 16. Jahrhunderts. In: Klein, Dorothea (in Verbindung mit Brunner, Horst/Löser, Freimut) (Hrsg.): *Überlieferungsgeschichte transdisziplinär. Neue Perspektiven auf ein germanistisches Forschungsparadigma*. Wiesbaden 2016 (= Wissensliteratur im Mittelalter 52), S. 307–336.
- Holznagel, Franz-Josef: *Der Martin verkert, geistlich*. Zum Trinklied W 54* des Mönchs von Salzburg und seinen geistlichen Kontrafakturen (Heinrich Laufenberg WKL 795 und 796; Hohenfurter Liederbuch Nr. 75). In: Bein, Thomas u. a. (Hrsg.): *‚mit clebeworten underweben‘. FS Peter Kern 65. Geburtstag*. Frankfurt am Main 2007, S. 193–212.
- Holznagel, Franz-Josef: Handschriften, Handschriftentypen und Sammlungszusammenhänge. In: Kellner, Beate/Reichlin, Susanne/Rudolph, Alexander (Hrsg.): *Handbuch Minnesang*. Berlin/Boston 2021, S. 19–54.
- Hörner, Petra: *Gedenke der Gnade und Gerechtigkeit. Tradition und Wandel des jüngsten Gerichts in der literarischen Darstellung des Mittelalters*. Berlin 2005.
- Hossfeld, Frank-Lothar: Propheten, Prophetie. In: *LThK* 8. Freiburg im Breisgau ³1999, Sp. 627–636.
- Hübner, Arthur: *Die deutschen Geisslerlieder. Studien zum geistlichen Volksliede des Mittelalters*. Berlin/Leipzig 1931.
- Hübner, Gert: Einleitung. In: Ders. (Hrsg.): *Deutsche Liebeslyrik im 15. und 16. Jahrhundert*. 18. Mediävistisches Kolloquium des Zentrums für Mittelalterstudien der Otto-Friedrich-Universität Bamberg am 28. und 29. November 2003. Amsterdam 2005 (= Chloë 37), S. 1–10.
- Huot, Sylvia: *From Song to Book. The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*. New York 1987.
- Hutter, Manfred: Phönix. In: *LThK* 8, Sonderausgabe. Freiburg im Breisgau ³2017, Sp. 266.
- Jakobi-Mirwald, Christine: *Buchmalerei. Terminologie in der Kunstgeschichte*. 4., überarbeitete Auflage unter Mitarbeit von Martin Roland. Berlin 2015.
- Janota, Johannes: Die Bibelversifikationen in der Kolmarer Liederhandschrift. In: Lange, Judith/Rothenberger, Eva/Schubert (Hrsg.): *Die Kolmarer Liederhandschrift und ihr Umfeld. Forschungsimpulse*. Berlin/Bern 2021 (= Kultur, Wissenschaft, Literatur. Beiträge zur Mittelalterforschung 38), S. 313–338.
- 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).
- Janota, Johannes: Werdener Liederbuch. In: ²VL 10. Berlin/New York 1999, Sp. 883–886.
- Janowski, Bernd: *Rettungsgewissheit und Epiphanie des Heils. Das Motiv der Hilfe Gottes „am Morgen“ im Alten Orient und im Alten Testament*. Band I: *Alter Orient*. Neukirchen-Vluyn 1989.
- Jaspers, Karl: *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte*. München/Zürich ⁸1983.

- Jostes, Franz: Eine Werdener Liederhandschrift aus der Zeit um 1500. In: *Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung/Niederdeutsches Jahrbuch* 14 (1888), S. 60–89.
- Kablitz, Andreas: *Kunst des Möglichen. Theorie der Literatur*. Freiburg im Breisgau/Berlin/Wien 2013 (= Rombach Wissenschaften Reihe Litterae 190).
- Kauffmann, Friedrich: *Geschichte der schwäbischen Mundart im Mittelalter und in der Neuzeit. Mit Textproben und einer Geschichte der Schriftsprache in Schwaben*. Straßburg 1890.
- Kellner, Beate: *Spiel der Liebe im Minnesang*. Paderborn 2018.
- Kellner, Beate/Reichlin, Susanne: Aufmerksamkeit und Wachsamkeit. Praktiken und Semantiken in der mittelalterlichen Literatur und Frömmigkeit. In: Butz, Magdalena/Kellner, Beate/Reichlin, Susanne/Rugel, Agnes (Hrsg.): *Aufmerksamkeit und Wachsamkeit. Praktiken und Semantiken in der mittelalterlichen Literatur und Frömmigkeit*. Berlin/Boston 2024 (= Vigilanzkulturen 8), S. 1–21.
- Kellner, Beate/Reichlin, Susanne: Wachsame Selbst- und Fremdbeobachtung im Rahmen von Sündenerkenntnis, Reue und Beichte – eine Einleitung. In: Butz, Magdalena/Kellner, Beate/Reichlin, Susanne/Rugel, Agnes (Hrsg.): *Sündenerkenntnis, Reue und Beichte. Konstellationen der Selbstbeobachtung und Fremdbeobachtung in der mittelalterlichen volkssprachlichen Literatur*, *ZfdPh* 141, Sonderheft (2022), S. 1–50.
- Kellner, Beate/Rudolph, Alexander: Religiöse Semantiken. In: Kellner, Beate/Reichlin, Susanne/Rudolph, Alexander (Hrsg.): *Handbuch Minnesang*. Berlin/Boston 2021, S. 379–409.
- Kern, Manfred: *Weltflucht. Poesie und Poetik der Vergänglichkeit in der weltlichen Dichtung des 12. bis 15. Jahrhunderts*. Berlin 2009 (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 54 (288)).
- Kiening, Christian: Poetik des Dritten. In: Ders. (Hrsg.): *Zwischen Körper und Schrift. Texte vor dem Zeitalter der Literatur*. Frankfurt am Main 2003, S. 157–178.
- Klein, Wassilios/Koch, Klaus/Safrai, Chana u. a.: Propheten/Prophezie I–IV. In: *TRE* 27. Berlin/New York 1997, S. 475–517.
- Klugseder, Robert/Verhaar, Oscar: Cod. Ser.n. 12.875 (Abb. 82a-b). In: Klugseder, Robert (Autor) unter Mitarbeit von Rausch, Alexander/Čizmić, Ana (Co-Autorin)/Charvat, Vera Maria (Co-Autorin)/Verhaar, Oscar (Co-Autor)/Veselovská, Eva (Co-Autorin)/Zühlke, Hanna (Co-Autorin): *Codices manuscripti & impressi. Zeitschrift für Buchgeschichte. Supplementum 10. Katalog der mittelalterlichen Musikhandschriften der Österreichischen Nationalbibliothek Wien*. Purkersdorf 2014, S. 252–255.
- Köbele, Susanne/Locher, Eva/Möckli, Andrea/Oetjens, Lena: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): *Lyrische Kohärenz im Mittelalter. Spielräume – Kriterien – Modellbildung*. Heidelberg 2019, S. 9–22.
- Koch, Kurt: III. Systematisch-theologisch, in: Heilsgeschichte. In: *LThK* 4. Freiburg im Breisgau ³1995. Sp. 1341–1343.
- Kochs, Theodor: *Das deutsche geistliche Tagelied*. Münster 1928.
- Kornrumpf, Gisela: Deutschsprachige Liedkunst und die Rezeption ihrer Formen und Melodien in der lateinischen Lieddichtung des späten Mittelalters. In: Zywiets, Michael/Honemann, Volker/Bettels, Christian (Hrsg.): *Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert. Internationale Tagung vom 9. bis 12. Dezember 2001 in Münster*. Münster 2005 (= Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit 8), S. 111–118.
- Kramer, Joachim: Phönix. In: *LCI* 3. Freiburg im Breisgau 1971, Sp. 430–432.
- Kulagina, Pavlina, Lallinger, Franziska: Ars memoria und Strategien der Heilssicherung in lyrischen Texten Heinrich Laufenbergs. Drei exemplarische Lektüren. In: Kraß, Andreas/ Standke, Matthias (Hrsg.): *Geistliche Lieddichter zwischen Liturgie und Volkssprache. Übertragungen,*

- Bearbeitungen, Neuschöpfungen in Mittelalter und Früher Neuzeit.* Berlin/Boston 2020, S. 199–222.
- Lane, Anthony N. S.: *Justification by faith in Catholic-Protestant dialogue. An evangelical assessment.* London/New York 2001.
- Lange, Judith/Rothenberger, Eva/Schubert, Martin: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): *Die Kolmarer Liederhandschrift und ihr Umfeld. Forschungsimpulse.* Berlin/Bern 2021 (=Kultur, Wissenschaft, Literatur. Beiträge zur Mittelalterforschung 38), S. 9–51.
- Lauer, Claudia: ‚Uß slafes twalm‘. Peters von Reichenbach „Hort“ im Spannungsfeld von christlicher Bewusstwerdung und göttlichem Erkennen. In: Butz, Magdalena/Kellner, Beate/Reichlin, Susanne/Rugel, Agnes (Hrsg.): *Sündenerkenntnis, Reue und Beichte. Konstellationen der Selbstbeobachtung und Fremdbeobachtung in der mittelalterlichen volkssprachlichen Literatur.* *ZfdPh/Sonderheft* 141 (2022), S. 279–303.
- Lechner, Joseph: *Liturgik des römischen Ritus.* Freiburg ⁶1953.
- Leclercq, Jean: Modern psychology and the interpretation of medieval texts. In: *Speculum* 48 (1973), S. 476–490.
- Leppin, Volker: *Theologie im Mittelalter.* Leipzig 2007 (= Kirchengeschichte in Einzeldarstellungen 1/11).
- Leslie, Michael: Introduction. In: Ders./Dixon Hunt, John (Hrsg.): *A Cultural History of Gardens in the Medieval Age.* London/Oxford/New York 2013, S. 1–18.
- Leslie, Michael/Dixon Hunt, John: General Editor's Preface. In: Dies. (Hrsg.): *A Cultural History of Gardens in the Medieval Age.* London/Oxford/New York 2013, S. ix–xi.
- Letsch-Brunner, Silvia: Vigiliae. In: *DNP* 12/2, 2003, Sp. 107f.
- Levin, Christopher: Vigilare et orare. Wachsamkeit als religiöse Grundhaltung anhand der Bibel. Die Unverfügbarkeit der Zeit. In: Butz, Magdalena/Grollmann, Felix/Mehlretter, Florian (Hrsg.): *Sprachen der Wachsamkeit.* Berlin/Boston 2023 (= Vigilanzkulturen 5), S. 9–25.
- Liddell, Henry George/Scott, Robert: *A Greek-English Lexicon.* Revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones, with the assistance of Roderick McKenzie. Oxford 1940. In: Crane, Gregory R. (Hrsg.): *Perseus Digital Library. Greek and Roman (Collections/Texts)* (2005), <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.04.0057> [letzter Zugriff: 15.06.2025].
- Lütolf, Max (Hrsg.): Einführung. In: *GGdM* 1. Kassel u. a. 2003, S. IX–XVIII.
- Lütolf, Max (Hrsg.): Geißlerlieder: Einführung. In: *GGdM* 5. Kassel u. a. 2005.
- Lütolf, Max (Hrsg.): Nr. 182. In: *GGdM* 6. Kassel u. a. 2004, S. 107.
- Lütolf, Max (Hrsg.): Nr. 28 Am iüngsten tag wirt es dy pusawn schallen. In: *GGdM* 6. Kassel u. a. 2004, S. 20.
- Lütolf, Max (Hrsg.): Nr. 364 Jch schrey vnd rüeff auf erden. In: *GGdM* 3. Kassel u. a. 2009, S. 52–55.
- Lütolf, Max (Hrsg.): Nr. 728 Wo ich hinkehr auf dieser erd. In: *GGdM* 4. Kassel u. a. 2018.
- Lütteken, Laurenz (Hrsg.): Nr. 544 Nun rüffen wir Mariam an, S. 147; Nr. 545 Nun rüffen wir Mariam an, S. 147f., Nr. 564 Nvn loben wir, der vns peschueff, S. 158, Nr. 575 O heylige driualtigkait, S. 163f., Nr. 576 O heyligew driualtigkait, S. 164f. In: *GGdM* 7. Kassel u. a. 2018.
- Lütteken, Laurenz (Hrsg.): Nr. 594 O Maria, wir dich hie anruffen. In: *GGdM* 7. Kassel u. a. 2018, S. 178f.
- Lütteken, Laurenz (Hrsg.): Nr. 658 Stand auf, dw armer sündler. In: *GGdM* 7. Kassel u. a. 2018, S. 222f.
- Lütteken, Laurenz (Hrsg.): Nr. 696 Wach auf, dw sündler, schwacher man. In: *GGdM* 7. Kassel u. a. 2018, S. 244f.

- Lütteken, Laurenz: Mensuralnotation, Allgemeines. In: Haas, Max u. a.: Notation. In: *MGG Online* (2016), <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/532474> [letzter Zugriff: 20. 6. 2025].
- Lütteken, Laurenz/Schiendorfer, Max/Hangartner, Bernhard (Hrsg. und Bearbeiter): Hohenfurt (Višší Brod), Stiftsbibliothek. In: *GGdM* 8. Kassel u. a. 2019, S. 32 f.
- Manitius, Max: *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*. München 1911.
- Massenkeil, Günther: Zur musikalischen Bedeutung der Handschrift. In: Rothe, Hans (Hrsg.): *Die Hohenfurter Liederhandschrift (H 42) von 1410. Facsimileausgabe. Mit einleitenden Abhandlungen von L. Vácha, F. Schäfer u. G. Massenkeil*. Wien 1984, S. 55 – 59.
- McKay, John William: Psalms of Vigil. In: *Zeitschrift für die Alttestamentliche Wissenschaft* 91/2 (1979), S. 229 – 247.
- Meier, Christel: Krise und Conversio. Grenzerfahrungen in der biographischen Literatur des Hochmittelalters. In: *Frühmittelalterliche Studien* 50/1 (2016), S. 21 – 44.
- Mertens, Thom: ‚Die Gheestelicke Melody‘. A Program for the Spiritual Life in a Middle Dutch Song Cycle. In: Mulder-Bakker, Anneke B./Herbert McAvoy, Liz (Hrsg.): *Women and experience in later medieval writing. Reading the book of life*. New York 2009 (= New Middle Ages), S. 123 – 148.
- Mertens, Volker: ‚Ach hülf mich leid‘. Zur geistlichen Kontrafaktur weltlicher Lieder im frühen 16. Jahrhundert. In: Zywietz, Michael/Honemann, Volker/Bettels, Christian (Hrsg.): *Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert. Internationale Tagung vom 9. bis 12. Dezember 2001 in Münster*. Münster 2005 (= Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit 8), S. 169 – 187.
- Mertens, Volker: *Das Predigtbuch des Priesters Konrad. Überlieferung, Gestalt, Gehalt und Texte*. München 1971 (= MTU 33).
- Mertens, Volker: Der Ruf – eine Gattung des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter? In: *Zeitschrift für Deutsches Altertum und Deutsche Literatur* 104/1 (1975), S. 68 – 89.
- Meyer, Ruth: Die ‚St. Katharinentaler Liedersammlung‘. Zu Gehalt und Funktion einer bislang unbeachteten Sammlung geistlicher Lieder des 15. Jahrhunderts. In: Edward, Cyril u. a. (Hrsg.): *Lied im deutschen Mittelalter. Überlieferung, Typen, Gebrauch. Chiemsee-Colloquium 1991*. Tübingen 1996, S. 295 – 307.
- Mittler, Franz Ludwig: *Deutsche Volkslieder*. Marburg/Leipzig 1855.
- Mohr, Jan: Tagelied. In: Kellner, Beate/Reichlin, Susanne/Rudolph, Alexander (Hrsg.): *Handbuch Minnesang*. Berlin/Boston 2021, S. 534 – 542.
- Mohr, Jan: Textreihe und Gattungsstrukturen. Zur Tageliedrezeption in Hugos von Montfort cpG 329. In: *PBB* 138/1 (2016), S. 76 – 106.
- Müller, Jan-Dirk: *Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes*. Tübingen 1998.
- Müller, Ulrich: Ovid ‚Amores‘ – *alba* – *tageliet*. Typ und Gentyp des ‚Tageliedes‘ in der Liebesdichtung der Antike und des Mittelalters. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 45/3 (1971), S. 451 – 480.
- Müller, Ulrich: Sangverslyrik. In: Glaser, Horst/Bennewitz, Ingrid/Müller, Ulrich (Hrsg.): *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Bd. 2: 1320 – 1572: Von der Handschrift zum Buchdruck – Spätmittelalter, Reformation, Humanismus*. Hamburg 1991, S. 46 – 69.
- Murray, Alexander: Confession as a Historical Source in the Thirteenth Century. In: Davies, Ralph/Wallace-Hadrill, John (Hrsg.): *The Writing of History in the Middle Ages. Essays presented to Richard William Southern*. Oxford 1981 (Nachdruck Oxford 2015), S. 275 – 322.
- Nelson, Deborah: *Denken ohne Trost. Arbus, Arendt, Didion, McCarthy, Sontag, Weil, übers. v. Birthe Mühlhoff*. Berlin 2022 [Originaltitel: *Tough Enough. Arbus, Arendt, Didion, McCarthy, Sontag, Weil*, Chicago 2017].

- Ohly, Ernst Friedrich: *Metaphern für die Sündenstufen und die Gegenwirkungen der Gnade*. Opladen 1990.
- Ohly, Ernst Friedrich: Typologie als Denkform der Geschichtsbetrachtung (1983). In: Ders. (Hrsg.): *Ausgewählte und neue Schriften*. Stuttgart 1995, S. 445 – 472.
- Ort, Claus-Michael: *Zyklus*. In: Müller, Jan-Dirk mit Braungart, Georg u. a. (Hrsg.): *Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 3. Berlin/New York 2007, S. 899 – 901.
- Palmer, Nigel F.: Kapitel und Buch. Zu den Gliederungsprinzipien mittelalterlicher Bücher. In: *Frühmittelalterliche Studien* 23 (1989), S. 43–88.
- Panzram, Sabine: Vigiles. In: *DNP* 12/2, 2003, Sp. 106 f.
- Pavel, Raphael: Beschreibung der im Stifte Hohenfurt befindlichen Handschriften. In: *Die Handschriftenverzeichnisse der Cistercienserstifte. Reun in Steiermark, Heiligenkreuz, Neukloster, Zwettl, Lilienfeld in Niederwilhering und Schlierbach in Ober-Österreich, Ossegg und Hohenfurt in Böhmen, Stams in Tirol*. Bd. 2: *Wilhering, Schlierbach, Ossegg, Hohenfurt, Stams*. Wien 1891 (= Xenia Bernardina 2,2), S. 165 – 462.
- Perrin, Joseph-Marie: Préface. In: Weil, Simone: *Attente de Dieu*. Paris 1957, S. 5 – 18.
- Pesch, Otto Hermann: Thomas von Aquino/Thomismus/Neothomismus (1224 – 1274). In: *TRE* 33. Berlin/New York 2002, S. 433 – 474.
- Petersen, Christoph: Wie Wachsamkeit ein Kulturmuster wird. Zur Wirkungsgeschichte des paulinischen Weckrufs Römer 13,11–14. In: Butz, Magdalena/Kellner, Beate/Reichlin, Susanne/Rugel, Agnes (Hrsg.): *Aufmerksamkeit und Wachsamkeit. Praktiken und Semantiken in der mittelalterlichen Literatur und Frömmigkeit*. Berlin/Boston 2024 (= Vigilanzkulturen 8), S. 63 – 92.
- Petzsch, Christoph: *Die Kolmarer Liederhandschrift. Entstehung und Geschichte*. München 1978.
- Pflug, Günther: Verfasser. In: Corsten, Severin/Pflug, Günther/Schmidt-Künsemüller, Friedrich Adolf (Hrsg.): *Lexikon des gesamten Buchwesens*. Bd. 8. Stuttgart 2014, S. 56.
- Philipowski, Katharina: Zeit und Erzählung im Tagelied. Oder: Vom Unvermögen des Präsens, Präsenz herzustellen. In: Bleumer, Hartmut/Emmelius, Caroline (Hrsg.): *Lyrische Narrationen – narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur*. Berlin/New York 2011 (= Trends in Medieval Philology 16), S. 181 – 213.
- Polaschegg, Andrea: Verse(s) in motion. Zentrifugaldynamiken des populären Lieds um 1800. In: Reichlin, Susanne (Hrsg.): *Migrationen der Lyrik um 1300 und um 1800. DFG-Symposion 2023. Heidelberg 2025* (= Germanistische-Symposien-Berichtsbände), S. 361 – 382.
- Praßl, Franz Karl: Das Mittelalter. In: Möller, Christian (Hrsg.): *Kirchenlied und Gesangbuch. Quellen zu ihrer Geschichte. Ein hymnologisches Arbeitsbuch*. Tübingen 2000, S. 29 – 68.
- Prautzsch, Felix: Die Meisterschaft des Laien? Zum ästhetischen und theologischen Anspruch im Meistergesang. In: Lange, Judith/Rothenberger, Eva/Schubert (Hrsg.): *Die Kolmarer Liederhandschrift und ihr Umfeld. Forschungsimpulse*. Berlin/Bern 2021 (= Kultur, Wissenschaft, Literatur. Beiträge zur Mittelalterforschung 38), S. 287 – 312.
- Quast, Bruno: Entscheiden im Spannungsfeld von Routine und Unberechenbarkeit. Praxeologische Überlegungen zur Ginover-Entführung in Hartmanns von Aue „Iwein“. In: *ZfdPh* 138/1 (2019), S. 33 – 44.
- Ranawake, Silvia: Compilers and Users of Medieval German Song Collections (1250 – 1500). In: Busby, Keith/Kleinhenz, Christopher (Hrsg.): *Courtly Arts and the Art of Courtliness. Selected Papers from the Eleventh Triennial Congress of the International Courtly Literature Society. University of Wisconsin-Madison, 29 July – 4 August 2004*. Cambridge 2006, S. 553 – 572.

- Reichlin, Susanne: Wachen und Warten. Erwartungsstrukturen in der Oberaltaicher Adventspredigt Nr. 5. In: Brendecke, Arndt/Reichlin, Susanne (Hrsg.): *Zeiten der Wachsamkeit*. Berlin/Boston 2022 (= Vigilanzkulturen 1), S. 37–60.
- Reichlin, Susanne: Wer weckt mich? Die Geheimnishaftigkeit der Wächterstimme im geistlichen Wecklied *Ich wächter* (RSM Peter/A/3/1 h). In: Eming, Jutta/Wels, Volkhard (Hrsg.): *Darstellung und Geheimnis in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Berlin 2021 (= Episteme in Bewegung. Beiträge zu einer transdisziplinären Wissensgeschichte 21), S. 103–121.
- Rein, Matthias: *Conversio deutsch. Studien zur Geschichte von Wort und Konzept ‚bekehren‘, insbesondere in der deutschen Sprache des Mittelalters*. Göttingen 2012.
- Reventlow, Henning Graf: *Wächter über Israel. Ezechiel und seine Tradition*. Berlin 1962 (= Beihefte zur Zeitschrift für die Alttestamentliche Wissenschaft 82).
- Römer, Jürgen: *Geschichte der Kürzungen. Abbreviaturen in deutschsprachigen Texten des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Göttingen 1997 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 645).
- Rosmer, Stefan: *Der Mönch von Salzburg und das lateinische Lied*. Wiesbaden 2019.
- Ruberg, Uwe: Gattungsgeschichtliche Probleme des ‚geistlichen Tagelieds‘ – Dominanz der Wächter und Weckmotivik bis zu Hans Sachs. In: Düsing, Wolfgang (Hrsg.): *Traditionen der Lyrik. Festschrift für Hans Henrik Krummacher*. Tübingen 1997, S. 5–29.
- Rudolph, Alexander: *Die Variationskunst im Minnesang. Studien am Beispiel Heinrichs von Rugge*. Berlin/Boston 2018 (= Deutsche Literatur. Studien und Quellen 28).
- Ruh, Kurt: ‚Passion Christi in Reimversen‘. In: *VL* 7 ²1989, Sp. 328–332.
- Ruh, Kurt: Gregor der Große. In: *VL* 3. Berlin/New York ²1981, Sp. 233–244; *VL* 11. Berlin/New York ²2004, Sp. 553.
- Sachs, Hannelore: Jungfrauen, Kluge und Törichte. *LCI* 2 [Sonderausgabe]. Freiburg im Breisgau 2015, Sp. 458–463.
- Salmen, Walter: *Das Erbe des ostdeutschen Volksgesanges. Geschichte und Verzeichnis seiner Quellen und Sammlungen*. Würzburg 1956.
- Salmen, Walter: Hohenfurter Handschriften. In: *MGG* 6. Kassel/Basel/London 1957, Sp. 578–580.
- Salzer, Anselm: *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters. Mit Berücksichtigung der patristischen Literatur. Eine literar-historische Studie*. Darmstadt 1886–1894 [Nachdruck 1967].
- Saurma-Jeltsch, Lieselotte E.: *Spätformen mittelalterlicher Buchherstellung. Bilderhandschriften aus der Werkstatt Diebold Laubers in Hagenau*. Bd. 1. Wiesbaden 2001.
- Schäfer, Franz: Zum Inhalt der Hohenfurter Handschrift Nr. 42. In: Rothe, Hans (Hrsg.): *Die Hohenfurter Liederhandschrift (H 42) von 1410. Facsimileausgabe. Mit einleitenden Abhandlungen von L. Vácha, F. Schäfer u. G. Massenkeil*. Wien 1984, S. 13–34.
- Schiewer, Regina D.: *Die deutsche Predigt um 1200. Ein Handbuch*. Berlin/New York 2008.
- Schlögel, Herbert: Acedia. In: *LThK* 1, Sonderausgabe. Freiburg im Breisgau ³2017, Sp. 109 f.
- Schmidt-Lauber, Hans-Christoph: Gesten/Gebärden, Liturgische. In: *TRE* 13. Berlin/New York 1985, S. 151–155.
- Schmidtke, Dietrich: ‚Krautgartengedicht‘. In: *VL* 5. Berlin/New York ²2010, Sp. 349–351.
- Schmidtke, Dietrich: *Studien zur dingallegorischen Erbauungsliteratur des Spätmittelalters. Am Beispiel der Gartenallegorie*. Tübingen 1982.
- Schmitt, Stefanie: Werbung und Selbsterforschung. Zur Beschreibung der inneren Befindlichkeit in provenzalischen und mittelhochdeutschen Minnekanzonen. In: Hasebrink, Burkhard u. a. (Hrsg.): *Innenräume in der Literatur des deutschen Mittelalters. XIX. Anglo-German Colloquium Oxford 2005*. Tübingen 2008, S. 247–266.

- Schneider, Karin: *Paläographie und Handschriftenkunde für Germanisten. Eine Einführung*. Berlin/Boston ³2014.
- Schnyder, André: Das ‚Hohenfurter Liederbuch‘ und seine geistlichen Tagelieder. In: Flegler, Dominique/Bok, Václav (Hrsg.): *Deutsche Literatur des Mittelalters in Böhmen und über Böhmen. Vorträge der internationalen Tagung*. Wien 2001, S. 383–403.
- Schnyder, André: *Das geistliche Tagelied des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit. Textsammlung, Kommentar und Umriss einer Gattungsgeschichte*. Tübingen/Basel 2004.
- Schockenhoff, Eberhard: *Bonum hominis. Die anthropologischen und theologischen Grundlagen der Tugendethik des Thomas von Aquin*. Mainz 1987 (= Tübinger Theologische Studien 28).
- Scholz, Franz: Sünde. In: *LThK* 9. Freiburg im Breisgau ²1964, Sp. 1169–1183.
- Schröder, Edward: Die Ebstorfer Liederhandschrift. In: *Niederdeutsches Jahrbuch* 15 (1889), S. 1–32.
- Schumacher, Meinolf: ‚Sunde‘ kommt von ‚Sundern‘. Etymologisches zu ‚Sünde‘. In: *ZfdPh* 110/1 (1991), S. 61–67.
- Schwarz, Reinhard: *Vorgeschichte der reformatorischen Busstheologie*. Berlin 1968 (= Arbeiten zur Kirchengeschichte 41).
- Schweikle, Günther: *Minnesang*. Stuttgart/Weimar ²1995 (= Sammlung Metzler 244).
- Seidl, Stephanie: In-Eins-Setzungen. Zur Ästhetik und Funktionalität von ‚Bamberger Glaube und Beichte‘. In: Herberichs, Cornelia/Kössinger, Norbert/Seidl, Stephanie (Hrsg.): *Liturgie und Literatur. Historische Fallstudien*. Berlin/Boston 2015 (= Lingua Historica Germanica 10), S. 47–62.
- Seitz, Holger: *Was heißt es, wach zu sein? Eine Theorie der Wachheit*. Göttingen 2020.
- Shaw, Brent D.: Go Set a Watchman. The Bishop as Speculator. In: Kim, Young Richard/McLaughlin, A.E.T (Tiggy) (Hrsg.): *Leadership and Community in Late Antiquity. Essays in Honour of Raymond Van Dam*. Turnhout 2020, S. 63–89.
- Sitzler-Ohsing, Dorothea/Knierim, Rolf P./Schreiner, Stefan/Karrer, Martin/Beatrice, Pier Franco/Schenk, Richard/Axt-Piscalar, Christine/Gräb, Wilhelm: Sünde I–VIII. In: *TRE* 32. Berlin/New York 2001, S. 360–442.
- Söding, Thomas/Werbick, Jürgen/ Haudel, Matthias u. a.: Trinität. In: *LThK* 10. Freiburg im Breisgau ³2001, Sp. 239–259.
- Stammler, Wolfgang: Der allegorische Garten. In: Ders. (Hrsg.): *Wort und Bild*. Berlin 1962, S. 106–116 [zuerst 1960].
- Steen, Gerard J.: Thinking by metaphor, fast and slow. Deliberate metaphor Theory offers a new model for metaphor and its comprehension. In: *Frontiers in Psychology* 14:1242888 (2023), S. 1–16 (05.09.2023), doi: 10.3389/fpsyg.2023.1242888 [letzter Zugriff 07.01.2025].
- Steer: Geißlerlieder. In: *VL* 2. ²1980, Sp. 1153–1156.
- Störmer-Caysa, Uta: *Gewissen und Buch. Über den Weg eines Begriffes in die deutsche Literatur des Mittelalters*. Berlin/New York 1998.
- Suerbaum, Almut: ‚Es kommt ein Schiff, geladen‘. Mouvanze in mystischen Liedern aus Straßburg. In: Mossman, Stephen/Palmer, Nigel F./Heinzer, Felix (Hrsg.): *Schreiben und Lesen in der Stadt. Literaturbetrieb im spätmittelalterlichen Straßburg*. Berlin/Boston 2012 (= Kulturtopographie des alemannischen Raums 4), S. 99–116.
- Suerbaum, Almut: ‚In dem dōne; Ich wirbe umb allez daz ein man‘. Kontrafaktur als poetische Praxis im Walter-Œvre. In: Bauschke-Hartung, Ricarda/Hassel, Veronika/ Holznagel, Franz-Josef/ Köbele, Susanne (Hrsg.): *Walther von der Vogelweide. Düsseldorfer Kolloquium 2018*. Berlin 2020 (= Wolfram-Studien 26), S. 279–295.
- Suerbaum, Almut: Singen und sammeln. Geistliche Liedersammlungen des Spätmittelalters. In: Chinca, Mark/Eikermann, Manfred/Stolz, Manfred/Young, Christopher (Hrsg.): *Sammeln als*

- literarische Praxis im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. XXVI. Anglo-German Colloquium. Ascona 2019.* Tübingen 2022, S. 61–73.
- Suerbaum, Almut/Sutherland, Annie: Introduction. In: Dies. (Hrsg.): *Medieval Temporalities. The Experience of Time in Medieval Europe.* Cambridge 2021, S. 1–14.
- Suntrup, Rudolf: *Die Bedeutung der liturgischen Gebärden und Bewegungen in lateinischen und deutschen Auslegungen des 9. bis 13. Jahrhunderts.* München 1978 (= Münstersche Mittelalter-Schriften 37).
- Symes, Carol: Liturgical Texts and Performance Practices. In: Gittos, Helen/Hamilton, Sarah (Hrsg.): *Understanding Medieval Liturgy. Essays in Interpretation.* Dorchester 2016, S. 239–267.
- Tervooren, Helmut unter Mitarbeit v. Carola Kirschner, Johannes Spicker: *Van der Masen tot op den Rijn. Ein Handbuch zur Geschichte der mittelalterlichen Literatur im Raum von Rhein und Maas,* Berlin 2006.
- Teuber, Bernhard: Selbstgespräch · Zwiegespräch · Seelengespräch. Zur Ökonomie spiritueller Kommunikation. In: Jakobs, Béatrice/Kapp, Volker (Hrsg.): *Seelengespräche.* Berlin 2008, S. 57–97.
- Theben, Judith: *Die mystische Lyrik des 14. und 15. Jahrhunderts. Untersuchungen – Texte – Repertorium.* Berlin/New York 2010 (= Kulturtopographie des alemannischen Raums 2).
- Thiel, Erich Joseph: Die liturgischen Bücher des Mittelalters. Ein kleines Lexikon zur Handschriftenkunde. In: *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel. Frankfurter Ausgabe* 23/83 (17.10.1967), S. 2379–2395.
- Toepfer, Regina: Enterbung und Gotteskindschaft. Zur Problematik der Handlungsmotivierung im „Willehalm“ Wolframs von Eschenbach. In: *ZfdPh* 129/1 (2010), S. 63–81.
- Tschudin, Peter F.: *Grundzüge der Papiergeschichte.* Stuttgart 2002 (= Bibliothek des Buchwesens 23).
- v. Moos, Peter: *Attentio est quaedam sollicitudo.* Die religiöse, ethische und politische Dimension der Aufmerksamkeit im Mittelalter. In: Melville, Gert (Hrsg.): *Peter von Moos: Rhetorik, Kommunikation und Medialität. Gesammelte Studien zum Mittelalter.* Bd. 2. Berlin 2006, S. 265–306.
- Vácha, Lumír: Der Hohenfurter Schreiber Přibík. In: Rothe, Hans (Hrsg.): *Die Hohenfurter Liederhandschrift (H 42) von 1410. Facsimileausgabe. Mit einleitenden Abhandlungen von L. Vácha, F. Schäfer u. G. Massenkeil.* Wien 1984, S. 2–12.c.
- Van der Poel, Dieuwke: Late-medieval Devout Song. Repertoire, Manuscripts, Function. In: Bastert, Bernd/Tervooren, Helmut/Willaert, Frank (Hrsg.): *Dialog mit den Nachbarn. Mittelniederländische Literatur zwischen dem 12. und 16. Jahrhundert.* In: *ZfdPh* 130, Sonderheft (2011), S. 67–79.
- Venne, Ingmar ten: Einige Aspekte zur Erforschung der Gattung „Geistliches Spiel“ an ausgewählten Beispielen der Prager / böhmischen Spieltradition. In: Bok, Václav/Behr, Hans-Joachim (Hrsg.): *Deutsche Literatur des Mittelalters in und über Böhmen II. Tagung in České Budějovice/Budweis 2002.* Hamburg 2004, S. 219–236.
- Wachinger, Burghart: Gattungsprobleme beim geistlichen Lied des 14. und 15. Jahrhunderts. In: Brunner, Horst/Williams-Krapp, Werner (Hrsg.): *Forschungen zur deutschen Literatur des Spätmittelalters. Fs. für Johannes Janota.* Tübingen 2003, S. 93–107.
- Wachinger, Burghart: Hohenfurter Liederbuch. In: *VL* 4. ²1983, Sp. 94–99, dazu Nachtrag in *VL* 11. ²2004, Sp. 690.
- Wachinger, Burghart: Michel Beheim. Prosabuchquellen – Liedvortrag – Buchüberlieferung. In: Honemann, Volker/Ruh, Kurt/Schnell, Bernhard u. a. (Hrsg.): *Poesie und Gebrauchsliteratur im deutschen Mittelalter. Würzburger Colloquium 1978.* Tübingen 1979, S. 37–75.

- Wapnewski, Peter: Wächterfigur und soziale Problematik in Wolframs Tageliedern. In: Borck, Karl Heinz/Henss, Rudolf (Hrsg.): *Der Berliner Germanistentag 1968. Vorträge und Berichte*. Heidelberg 1970, S. 77 – 89.
- Weil, Simone: *Attente de Dieu*. Paris 1957.
- Weil, Simone: *Das Unglück und die Gottesliebe. Mit einer Einführung von T.S. Eliot, übers. v. Friedhelm Kemp*. München 1953.
- Welker, Lorenz: ‚Reyen‘ in der Kolmarer Liederhandschrift. Gattungscharakteristika und Kontext in musikhistorischer Perspektive anhand einer Studie solcherlei benannter Texte in der Kolmarer Liederhandschrift. In: Lange, Judith/Rothenberger, Eva/Schubert (Hrsg.): *Die Kolmarer Liederhandschrift und ihr Umfeld. Forschungsimpulse*. Berlin/Bern 2021 (= Kultur, Wissenschaft, Literatur. Beiträge zur Mittelalterforschung 38), S. 71 – 101.
- Wellbery, David E.: *Retrait/Re-entry*. Zur poststrukturalistischen Metapherndiskussion. In: Neumann, Gerhard (Hrsg.): *Poststrukturalismus. Herausforderungen an die Literaturwissenschaft. DFG-Symposion 1995*. Stuttgart/Weimar 1997 (= Germanistische-Symposien-Berichtsbände 18), S. 194 – 207.
- Wennemuth, Heike: *Vom lateinischen Hymnus zum deutschen Kirchenlied. Zur Übersetzungs- und Rezeptionsgeschichte von Christe qui lux es et dies*. Tübingen 2003.
- Winger, Wolfram: Milde. In: *LThK* 7. Freiburg im Breisgau ³1998, Sp. 250 f.
- Wolf, Alois: Einleitung. Literaturhistorische Aspekte der mittelalterlichen Tagelieddichtung. In: Backes, Martina (Hrsg., Übers., Komm.): *Tagelieder des deutschen Mittelalters, mhd/nhd*. Stuttgart 1992.
- Zimmerli, Walther: Ezechiel/Ezechielbuch. In: *TRE* X 1/2. Berlin/New York 1982, S. 766 – 781.
- Zotz, Nicola: Liedersammlungen. Hohenfurter Liederbuch. Handschrift Nr. 76.6.1. In: KdiH 8, München 2019, <http://kdi.h.badw.de/datenbank/handschrift/76/6/1>, zuletzt geändert am 8.12.2023 [letzter Zugriff: 23.08.2024].
- Zotz, Nicola: Sammeln als Interpretieren. Paratextuelle und bildliche Kommentare von Kurzerzählungen in zwei Sammelhandschriften des späten Mittelalters. In: *ZfdA* 143 (2014), S. 349 – 372.

Handschriftenregister

- Aachen, Domschatz, ohne Sign. 21
Amsterdamer/Wiener Liederbuch siehe Wien, Österreichische Nationalbibl., MS s.n. 12875
- Basel, Universitätsbibl., B XI 8 17
Basler Liedersammlung siehe Basel, Universitätsbibl., B XI 8
 Berlin, Staatsbibl., mgo 185 23, 25, 26
 Berlin, Staatsbibl., Ms. germ. oct. 280 17, 24
 Berlin, Staatsbibl., Mus. ms. 40613 18
 Berlin, Staatsbibl., Preußischer Kulturbesitz, Ms. lat. oct. 215 89
 Berlin, Staatsbibliothek, D–B germ. oct. 190 27
 Brüssel, Königl. Bibl., ms. II 2631 30
- Codex Manesse* siehe Heidelberg, Universitätsbibl., Cpg 848
- Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, MS 75 H 42 25
Deventersche Liederhandschrift siehe Berlin, Staatsbibl., mgo 185
- Ebstorf, Klosterbibl., Ms. VI 17 24
Ebstorfer Liederbuch siehe Ebstorf, Klosterbibl., Ms. VI 17
- Frauenfeld, Kantonsbibl. Thurgau, Y 74 17, 23
- Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibl., 8 Cod. Ms. theol. 242 f 201, 223
- Heidelberg, Universitätsbibl., Cpg 357 17
 Heidelberg, Universitätsbibl., Cpg 848 17
 Hohenfurt/Vyšší Brod, Stiftsbibl., Cod. CLI 33
 Hohenfurt/Vyšší Brod, Stiftsbibl., Cod. CLIV 33
 Hohenfurt/Vyšší Brod, Stiftsbibl., Cod. VIII 32
 Hohenfurt/Vyšší Brod, Stiftsbibl., Cod. XX 32
 Hohenfurt/Vyšší Brod, Stiftsbibl., Ms. 109 33
 Hohenfurt/Vyšší Brod, Stiftsbibl., Ms. 15 33, 34
 Hohenfurt/Vyšší Brod, Stiftsbibl., Ms. 42 33, 70
- Kleine Heidelberger Liederhandschrift* siehe Heidelberg, Universitätsbibl., Cpg 357
Kolmarer Liederhandschrift siehe München, Bayerische Staatsbibl., Cgm 4997
- Leiden, Universiteitsbibliotheek, MS Ltk. 2058 25
Liederbuch der Anna von Köln siehe Berlin, Staatsbibl., Preußischer Kulturbesitz, Ms. germ. oct. 280
Lochamer-Liederbuch siehe Berlin, Staatsbibl., Mus. ms. 40613
- Mainz, Wissenschaftliche Stadtbibl., Hs I 322 201, 223
 München, Bayerische Staatsbibl., 2 Inc.c.a. 2845 224, 225
 München, Bayerische Staatsbibl., 2 Inc.s.a. 341 a#Beibd. 1 224
 München, Bayerische Staatsbibl., Cgm 3974 115
 München, Bayerische Staatsbibl., Cgm 4997 19, 20, 66, 76
 München, Bayerische Staatsbibl., Clm 14698 179
 München, Bayerische Staatsbibl., Clm 8201 50
 München, Universitätsbibl., 4°Cod. ms. 479 89
- Oxford, Bodleian Library, MS Bodleian 52 167
 Oxford, Bodleian Library, MS. Douce 204 46
- Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Latin 848 52
Pfullinger Liederhandschrift siehe Stuttgart, Landesbibl., Cod. theol. et phil. 4° 190
 Prag, Nationalbibl., Cod. XVI.G.31 201, 223
- Rom, Biblioteca Nazionale, Mss. Varia 4 201
- St. Katharinentaler Liedersammlung* siehe Frauenfeld, Kantonsbibl. Thurgau, Y 74
 Stuttgart, Landesbibl., Cod. HB XIII 1 17
 Stuttgart, Landesbibl., Cod. theol. et phil. 4° 190 29, 30

Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria I.II.11
46

Weingartner Liederhandschrift siehe Stuttgart,
Landesbibl., Cod. HB XIII 1

Werden, Pfarrarchiv, ohne Sign. [verschollen]
23, 24, 27, 28

Werdener Liederbuch siehe Werden, Pfarrarchiv,
ohne Sign. [verschollen]

Wien, Österreichische Nationalbibl., MS s.n.
12875 25, 26, 27

