



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Frauenüberhöhung in der Lieddichtung: Traditionslinien von
marianischen Texten aus den Sammlungen von David Gregor
Corner und Josef Gabler

verfasst von | submitted by
Simone Göls BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Deutsche Philologie

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Matthias Meyer M.A.

Abstrakt

Die literarische Überhöhung der Frau bildet ein zentrales Motiv in der weltlichen als auch in der religiösen Lieddichtung des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Während im Minnesang des Hochmittelalters die idealisierte Frau als unerreichbares Objekt höfischer Verehrung erscheint, tritt in der religiösen Lieddichtung, insbesondere in Marienliedern, die Gottesmutter als überhöhte, emotional aufgeladene Symbolfigur ins Zentrum der poetischen Darstellung. Ausgehend von der Fragestellung, mit welchen poetologischen Mitteln und Intentionen die Frau – speziell in Form der Maria – überhöht wird, analysiert die Studie die Schnittmengen zweier bedeutender Gesangbuchsammlungen: David Gregor Corners *Groß Catholisch Gesangbuch* (1625) und dessen weitere Auflagen *Geistliche Nachtigal* und Josef Gablers *Neue geistliche Nachtigall* (1884). Im Vergleich dieser beiden Sammlungen wird der Wandel marianischer Bildlichkeit im Zeitraum von der Gegenreformation bis zur cäcilianischen Erneuerungsbewegung nachgezeichnet. Darüber hinaus werden strukturelle und motivische Parallelen zum weltlichen Minnesang aufgezeigt. Die Arbeit verfolgt das Ziel, die diachrone Entwicklung der marianischen Überhöhung im religiösen Volkslied darzustellen und deren poetologische Verwandtschaft mit der Tradition des Minnesangs herauszuarbeiten. Im Zentrum steht dabei die Frage, wie das Bild der Frau – zwischen Theologie, Volksfrömmigkeit und dichterischer Gestaltung – tradiert, transformiert und idealisiert wurde.

Abstract

The idealization of women is a central motif in both secular and religious song traditions of the Middle Ages and early modern period. While *Minnesang* depicts the lady as an unattainable object of courtly devotion, Marian hymnody elevates the Virgin Mary as a symbolic figure of heightened emotional and theological significance. This study analyzes the poetic strategies behind such elevation by comparing two major hymnals: David Gregor Corner's *Groß Catholisch Gesangbuch* (1625) and its later adaptations *Geistliche Nachtigal* and Josef Gabler's *Neue geistliche Nachtigall* (1884). The thesis traces shifts in Marian imagery from the Counter-Reformation to the Cecilian movement and highlights thematic parallels with secular *Minnesang*. It outlines the diachronic development of Marian idealization in religious song and its poetic affinities with the tradition of *Minnesang*.

1 Einleitung.....	4
1.1 Forschungsinteresse und Relevanz	5
1.2 Fragestellungen und Hypothesen	6
1.3 Stand der Forschung.....	6
1.4 Methodik und theoretischer Zugang	9
2 Marienverehrung im religiösen Lied.....	10
2.1 Die Entwicklung der Marienverehrung und ihrer Imagologie.....	12
2.2 Religiöse Liedkultur: Kontext und Überlieferung	19
2.3 Corners Sammlung religiöser Volkslieder	24
2.4 Gablers Sammlung religiöser Volkslieder	27
2.4.1 Die Quellenlage Josef Gablers	29
2.4.2 Doppelter Zweck der Herausgabe des Gesangbuches	32
3 Analyse exemplarischer Marienlieder aus den Sammlungen Gabler und Corner.....	33
3.1 Beispiel für den Varianten-Reichtum der Sammlungen	41
3.2 Beinah kongruent: Ave Maria, du Himmelskönigin	45
3.3 Maria im Weihnachtslied	54
3.4 Beispiel für eine Litanei.....	55
3.5 Corners Lied Ein andächtiger Hymnus an unser lieben fraw im Vergleich mit Texten Heinrichs von Morungen	57
3.6 Corners Ein neues gar schönes Lied von unser lieben Frawen im Vergleich mit Reinmar und Melker Marienlied.....	75
4 Der Minnesang als thematisch verwandte Liedtradition	88
4.1 Korrelierende Traditionslinien	92
4.2 Die Rolle der überhöhten Frau.....	94
5 Ergebnisdiskussion und Ausblick.....	97
Literaturverzeichnis.....	104

1 Einleitung

Die literarische Überhöhung der Frau stellt ein zentrales Thema mittelalterlicher wie frühneuzeitlicher Lieddichtung dar. Im religiösen Liedgut, insbesondere in Marienliedern, erfährt die Frau – in Form der Gottesmutter Maria – eine poetische Überhöhung, die stark idealisierend und mitunter leidenschaftlich emotional aufgeladen ist, was stark an die Frauenüberhöhung in der Hohen Minne erinnert.

Dennoch lässt sich gerade in den mittelalterlichen klerikalen Kreisen, in welchen die Marienverehrung – teilweise bis zur ekstatischen Entrückung – zelebriert wurde, auch Misogynie orten, es gibt sogar Positionen, welche den Klerus für die Wiege der Frauenverachtung halten. Ein chronikales Zeugnis aus dem 13. Jahrhundert berichtet laut Schnell von einem Dominikanermönch, der in einer Predigt zur Schmähung der Frauen aufrief, weil die Gattin von Pontius Pilatus die Erlösungsgeschichte durch ihren Einsatz für Jesu Begnadigung beinahe verhindert hätte. Eine adelige Frau sei aufgesprungen und hätte den Mönch aufgefordert, die Frauenverachtung bleiben zu lassen. Der wortgewaltige Prediger Berthold von Regensburg hat Priester Mitte des 13. Jahrhunderts aufgefordert, sich in Predigten mit der gängigen Diffamierung der Frau zurückzuhalten.¹

Dieses Beispiel zeigt, zwischen welch extrem divergierenden Polen der Frauendiskurs im Mittelalter schwankte. Darum möchte ich untersuchen, welche Intentionen hinter der Überhöhung stecken und wie damit verbundene Imagologeme in das religiöse Volkslied kamen. Hier kommen zwei niederösterreichische Liedersammler ins Spiel, die mit der Herausgabe ihrer Gesangbücher Zeugnis über den Zeitgeist religiöser Praxis sowie der damit verbundenen Poetologie geben.

David Gregor Corner (1585-1648) war ein, in jesuitischer Tradition ausgebildeter, Kleriker, der das *Groß Catholisch Gesangbuch* im Jahr 1625 als Mittel zur Gegenreformation herausgab. Die folgenden Ausgaben erhielten den Titel *Geistliche Nachtigal*. Der spätere Abt von Göttweig hatte mit dem Buch einen Begleiter für die alltägliche religiöse Praxis im gesamten Jahreskreis geschaffen. Nicht nur die handliche Form erinnert an das bis heute in der katholischen Kirche genutzte *Gotteslob*, auch für dessen Aufbau und Gliederung hatte Corner Vorbildwirkung.

Josef Gabler (1824-1902) orientierte sich an Corner, als er 1884 die *Neue Geistliche Nachtigall* präsentierte, die sich aus seiner regen Sammeltätigkeit nährt. Obwohl Gabler ein Vertreter des österreichischen Cäcilianismus war, der die Kirchenmusik durch Rückbesinnung

¹ Schnell (1998), S. 11-12.

auf Gregorianische Choräle vor dem Verfall retten wollte, verschaffte er dem religiösen Volkslied eine Renaissance.

259 Jahre liegen zwischen den jeweiligen Ersteditionen der Liedersammler und weil beide ein breites Spektrum an Marienliedern bieten, soll anhand der Schnittmenge die marianische Imagologie des 17. Jahrhunderts mit jener des 19. Jahrhunderts verglichen werden. Am Ende sollen Parallelen und Unterschiede zur motivisch und poetologisch eng verwandten lyrischen Tradition des Minnesangs dargelegt werden, um die Darstellung der religiös motivierten Frauenüberhöhung mit Beispielen aus dem weltlichen Minnesang zu ergänzen.

1.1 Forschungsinteresse und Relevanz

Zu Beginn der Recherchen galt mein Forschungsinteresse der Sammlung Gabler, dessen 200. Geburtsjubiläum die Institution ‚Volkskultur Niederösterreich‘ im Jahr 2024 Veranstaltungen und Publikationen widmete. Da dieser Volksliedsammler, Hymnologe und Priester heute kaum bekannt und wenig beforscht ist, wollte ich marianisches Liedgut aus seiner Sammlung in Bezug auf Poetologie der Frauenüberhöhung mit Minnegesängen vergleichen.

Die Vorbildwirkung Corners Gesangbuches für Gabler wurde schon zu Beginn der Archivrecherche ersichtlich und so eröffnete sich mit dem *Groß Catholisch Gesangbuch* von 1625 und den nachfolgenden Auflagen *Geistliche Nachtigal* im Vergleich zu Gablers *Neue Geistliche Nachtigall* von 1884 ein neues, interessantes Forschungsfeld, das ich im Kontext der Marianik untersuchen möchte.

Hinter dem Forschungsinteresse dieser Arbeit steht die Frage: Wie konnte sich aus den kargen Quellen des Neuen Testaments ein Marienbild entwickeln, das zu einer derartigen Überhöhung führte, die sich in Liedern der Sammlungen Corner und Gabler zeigen? Und verlief die Entwicklung der Topoi des Minnesangs parallel dazu oder sind diese in anderem Kontext zu sehen?

1.2 Fragestellungen und Hypothesen

Ziel der Arbeit ist es, die diachrone Entwicklung der Marienverehrung im religiösen Volkslied anhand der Schnittmenge der Gesangbücher von Corner und Gabler darzustellen. Zudem werden poetologische, motivische und thematische Gemeinsamkeiten sowie Unterschiede zwischen den religiösen Liedern der Sammlungen Corner und Gabler und ‚Minnesang‘ herausgearbeitet.

Die zentrale Fragestellung lautet: Mit welchen poetologischen Mitteln und zu welchen Zwecken wird die Frau überhöht, gibt es Überschneidungen und parallel verlaufende Traditionslinien zum Minnesang und welche Analogien lassen sich zwischen diesen beiden Traditionen feststellen?

Untergeordnete Fragen sind:

- Wie entwickelt sich die Marienverehrung von der gegenreformatorischen Zeit Österreichs bis zur kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung im 19. Jahrhundert?
- Welche spezifischen Imagologeme der Frau (insbesondere der ‚idealen‘ Frau) treten sowohl im Marienbild als auch im Minnesang auf?
- Handelt es sich bei den Marienbildern um standardisierte, theologisch geprägte Darstellungen, oder zeigen sich kreative poetische Weiterentwicklungen, die mit denen des Minnesangs vergleichbar sind?

1.3 Stand der Forschung

Zum historischen Hintergrund von Corners Gesangbuch erschien 2024 ein Aufsatz von Elisabeth Hilscher mit Titel *Jesuiten-Theater und Corners Gesangbuch als Medien der Rekatholisierung* in der Serie *Studien und Forschungen aus dem niederösterreichischen Institut für Landeskunde*.² So sei vorausgeschickt, dass das *Groß Catholisch Gesangbuch* von 1625 zum nachhaltigen Erfolg der Rekatholisierung beitrug.

Corner durchlief selbst die Kaderschmiede der Jesuiten, welche das massenmobilisierende Potenzial von religiösen Liedern erkannt hatten und es, obgleich dieses Prinzip dem protestantischen Vorbild entsprang, zur Wiedereinführung des Katholizismus genutzt hatten.³ Zu David Gregorius Corner sind zwei Dissertationen zu finden, aus denen auch Hilscher zitierte. Die ältere von Margarete Kummer mit dem Titel *David Gregorius Corners Groß Catholisch Gesangbuch. Ein Beitrag zur Geschichte des katholischen Kirchenliedes in*

² Hilscher (2024), S. 169-192.

³ Ebd. S. 174-180.

Österreich im 17. Jh. wurde 1927 verfasst und geht auf Reformation und Gegenreformation in Österreich sowie auf Corners damit verbundener Lebensaufgabe ein. Im Kapitel *Corners Gesangbuch, eine Notwendigkeit seiner Zeit* (vgl. S. 69-87) beschreibt sie die Entwicklung des Kirchengesangs und religiösen Volksliedes vom 16. und 17. Jahrhundert, auch gibt sie Auskunft über die 26 ihr vorliegenden Exemplare der Gesangbücher. Kummer legt Interpretationen ausgewählter Liedtexte vor und schließt mit einer Darstellung der Gesamtpersönlichkeit Corners.⁴

Peter Platzter widmet sich in seiner Dissertation *Dr. David Gregor Corner. Katholischer Reformator und Abt des Stiftes Göttweig (1585-1648)* aus dem Jahr 1964 allgemein dem Werdegang Corners, wobei er den Fokus auf seine gegenreformatorischen Aktivitäten legt und in diesem Zusammenhang den Themenkreis um das religiöse Volkslied streift.⁵

Aus dem gleichen Jahr wie Platzers Dissertation stammt jene von Walter Graf mit dem Titel *Josef Gabler und die kirchenmusikalische Erneuerungsbewegung in Österreich. Mit Beiträgen zum geistlichen Volkslied der Diözese St. Pölten im 19. Jh. Wien 1964*. Er geht auch auf die Stellung Gablers im Cäcilianismus, einer kirchenmusikalischen Erneuerung zur Forcierung gregorianischer Choräle, ein.⁶

Um nachzuzeichnen, wie sich das Marienbild und die Marienverehrung im Laufe der Jahrhunderte entwickelt haben, bediene ich mich an einem reichen Schatz an theologischer, einschlägiger Fachliteratur. Der Begriff ‚Mariologie‘ bezeichnet die Theologie und kirchliche Lehre über die Mutter Jesu, während der Begriff ‚Marianik‘ die Marienfrömmigkeit, aus der religiöse Praxis, Gesang, Gebet und Liturgie entspringen, sowie Marienikonographie und -dichtung zusammenfasst.⁷

Grenzüberschreitungen zwischen den beiden lyrischen Genres ‚Marienlied‘ und ‚Minnelied‘ sind definitiv gegeben, wie Kellner und Rudolph in ihrem 2024 publizierten Aufsatz *Marienlied – Minnelied* demonstrieren. Lange wurde in der Forschung der Aspekt ignoriert, dass die Prozesse des Transfers reziprok verlaufen, wobei Kellner und Rudolph sogar von „konnotativer[r] Ausbeutung“ und „parasitäre[r] Aneignung“ sprechen.⁸

Die Schnittmenge beinhaltet vor allem Begrifflichkeit wie *gnâde, trôst, güete, saelde, heil, erbarmen, helfe*, welche nicht nur der Jungfrau Maria, sondern auch der Minnedame attestiert werden. Auch kosmische Metaphern wie ‚Sonne‘, ‚Stern‘, botanische Symbole wie ‚Rose‘ und

⁴ Kummer (1927), S. 69-87.

⁵ Platzter (1964).

⁶ Graf (1964), S. 170-171.

⁷ Górecka (1999), S. 27.

⁸ Kellner / Rudolph (2024), S. 319.

‚Lilie‘ oder die Edelsteinmetaphorik werden zur Beschreibung der weiblichen Protagonistin in beiden Genres herangezogen. Aristokratische Titel wie ‚Königin‘ gelten Minnedame wie Maria gleichermaßen. Vor allem im Spätmittelalter gleitet das Marienlied in die Erotik ab, was in der Poetik des *Hohelieds* wurzelt und ein hohes Maß an Naturmetaphorik mit sich bringt, die auch im Minnesang vertreten ist. Im Marienlied schlagen sich erotische Vergleiche im Kontext von Inkarnationsgeschehen und Beziehung der Gläubigen zu Maria nieder und gehen so sehr in Richtung der zwischengeschlechtlichen Liebe, dass die Grenzen zur weltlichen Literatur für Rezipierende verschwimmen.⁹

Kellner und Rudolph vergleichen zum Beispiel das Marienlied *Es leuchtet durch grau die fein lasur* (Kl. 34) mit Oswalds von Wolkenstein Tageliedparodie *Ain tunkle farb von occident* (Kl. 33), in dem das lyrische männliche Ich nachts voll von sexuellem Begehren auf den Tagesanbruch wartet, um bei seiner Geliebten Erfüllung seiner Sehnsüchte zu erhalten. Das Marienlied ist dem Minnelied vor allem eingangs so ähnlich, dass es suggeriert, weltlicher Art zu sein. Die poetische Beschreibung des Morgens lässt vermuten, dass es sich auch bei der, im dritten Vers als *rain creatur* angesprochenen dritten Person um eine Geliebte handelt. Oswald spielt mit der Spannung zwischen erotischer Lyrik und lässt dann doch ein geistliches Bild einfließen, wenn im Marienlied *Es leuchtet durch grau die fein lasur* (Kl. 34) von der Königin die Rede ist, *die uns gebar | ein sun keuschlich zu freuden* (V. 9-10). Letztendlich lässt sich der Text nicht als Lied im Kontext zweisamer Erotik lesen, laut Kellner und Rudolph handelt es sich um eine kunstvoll ästhetische Provokation und Gratwanderung zwischen beiden Genres. Als Pointe am Ende bittet das lyrische Ich die Gottesmutter, seiner eingedenk zu sein, indem sie einen Kuss seinerseits auf ihren zarten, roten Mund akzeptiert. Oswalds Provokation liegt nicht zuletzt darin, dass er nicht das Verhältnis Gottes zur himmlischen Braut thematisiert, sondern jenes des Text-Ichs.¹⁰

Kellner und Rudolph behandeln in ihrem aktuellen Aufsatz Schnittmengen, Spannungen und Übernahmen von poetologischen Merkmalen, religiösen und weltlichen Semantiken von Minnedichtern und zeitgenössischen Marienliedern, die von bekannten Dichtern verfasst wurden, wobei sie ambivalente Lieder gewählt haben, die den weltlichen und geistlichen Kontext nicht eindeutig darstellen und somit Imaginationsräume schaffen, wobei zum Beispiel Oswald von Wolkenstein Rezipierenden kunstvoll suggeriert, es ginge in die weltlich-erotische Richtung, um kurzfristig vom Gegenteil zu überzeugen und letztendlich mit einer provokanten

⁹ Ebd., S. 319-320.

¹⁰ Ebd., S. 322-330.

Pointe zu schließen. Oswald lenkt mit diesen literarischen Experimenten vom religiösen Inhalt ab.¹¹

Diese Arbeit vergleicht allerdings die poetologischen Mittel zur Überhöhung der Frau im Minnesang mit dem religiösen Volkslied aus der Sammlung Gabler, beziehungsweise dessen Vorläufer Corner. Bei den Marienliedern aus der Schnittmenge der beiden Sammlungen handelt es sich vermutlich weniger um ästhetisch kunstvoll arrangierte Texte mit bewusster Gratwanderung zwischen den Genres, sondern um Lieder, die von religiösen Kollektiven vor allem bei Wallfahrten gesungen wurden und teilweise sogar noch im Einsatz sind.

1.4 Methodik und theoretischer Zugang

Um dem Phänomen der Überhöhung der Frau auf den Grund zu gehen, lege ich am Beginn mithilfe von Fachliteratur zur Marienkunde einen Abriss der diachronen Entwicklung der Marienverehrung mit Fokus auf die Symbolik vor. Dieser ist insofern wichtig, als ich später auf dessen Basis marianische Imagologeme in den Textbeispielen identifizieren kann. Zuerst widme ich ein Kapitel der Entwicklung des religiösen Volksliedes, wobei bereits die beiden niederösterreichischen Liedersammler einbezogen werden. Um Kontext und Überlieferung des religiösen Volksliedes in Niederösterreich nachvollziehen zu können, stelle ich erst die Quellenlage beider Liedersammler sowie ihre Motivation und Bedeutung für ihre Zeit vor.

Als Grundlage der vergleichenden Textarbeit erhebe ich die Schnittmenge in Corners und Gablers Publikationen, wobei mir das Quellenverzeichnis in Josef Gablers *Geistliche Volkslieder. Siebenhundertvierzehn religiöse Lieder mit 387 Melodien. Zweite, verbesserte und sehr vermehrte Auflage der „Neuen geistlichen Nachtigall“* dienlich ist.¹²

Die Primärliteratur von Gabler sehe ich im Archiv der Diözese St. Pölten ein, Corners *Groß Catholisch Gesangbuch* von 1625 konnte ich in der Musiksammlung des Stiftes Göttweig einsehen, wo auch Exemplare der *Geistlichen Nachtigal* aufliegen. Im Lesesaal ‚Altes Buch‘ der Universität Wien habe ich die *Geistliche Nachtigal* aus dem Jahr 1674 eingesehen. Als Digitalisat konnte ich die *Geistliche Nachtigal* von 1649 in der Digitalen Bibliothek der Bayerischen Staatsbibliothek finden. In der Textarbeit werden folgende methodischen Zugänge kombiniert:

- **Motiv- und Imagologiekanalyse:** Erhebung und Deutung wiederkehrender Bilder und Motive der Frauen- bzw. Marienverehrung.

¹¹ Kellner / Rudolph (2024), S. 339-340.

¹² Gabler (1890), S. 553.

- **Intertextualitätsanalyse:** Prüfung von Gemeinsamkeiten, Parallelen und Abweichungen zwischen den Marienliedern beider Sammlungen.

Um eine andere Facette der Frauenüberhöhung im Vergleich zur Marienfrömmigkeit darzulegen, eruiere ich Parallelen, ähnlich verlaufende Traditionslinien und motivische Schnittmengen zwischen Marienliedern aus den Sammlungen Corner und Gabler sowie Minnesang.

2 Marienverehrung im religiösen Lied

Impulse, die von der Dichtkunst ausgingen, waren für die Entwicklung des Marienliedes von großer Bedeutung, wie Franz Fleckenstein im *Handbuch Marienkunde* erläutert: „Die Blütezeit des Minnegesangs im 13. Jahrhundert, wie die Zeit des Meistergesanges im 15. Jahrhundert, wirkte sich unverkennbar auf die geistliche Lieddichtung aus.“¹³

Auch im 17. Jahrhundert nährte sich die religiöse Lieddichtung von den poetischen Strömungen der Zeit. So griff der Jesuit Fr. v. Spee (1597-1639) die Reformen von Martin Opitz (1597-1639) für seine religiöse Liedersammlung *Trutz Nachtigal*, die erst nach seinem Tod, im Jahr 1647 erschien, auf.¹⁴ Obwohl er Marienlieder wie *Das Frauenlied der Diözese Würzburg* verfasste und in einer anderen Region tätig war, kommt der Begriff ‚Nachtigal‘ auch im Titel der Liedsammlung von Corner, der in seiner Ausbildung jesuitisch geprägt war, vor. Einen Hinweis auf die Wahl des Titels könnte Lied Nummer CCLXIII., das ich in der Ausgabe *Geistliche Nachtigal* von 1649 gefunden habe, geben: *Die Geistliche Nachtigal deß H. Bonaventuræ, Christum und eine Christliebende Seel bedeutend*.

Die erste Strophe lautet:

Nachtigal dein edler Schall ist ein gwisses Zeichen /
 Daß es Sommer uberall Winter der muß weichen /
 Berg und Thal dein süsse Stim lieblich thuet durchstreichen /
 sey begrüßt wie ich vernimm /
 ist nicht deines gleichen. (Corner 1649, S. 515-516)

Allein schon dieses Loblied auf die Nachtigall, die – wie die Titulierung Corners verrät – als für Christus und die christliebende Seele steht, enthält mit *sey begrüßt* den typischen Gruß, den wir noch in einigen Marienliedern entdecken werden.

Marienlieder konzentrierten sich über die Jahrhunderte immer wieder auf die jeweiligen ‚Modeerscheinungen‘ in der Marienverehrung und kehrten – je nach Bedürfnissen oder Schwerpunkten der religiösen Praxis – Aspekte wie die *mater dolorosa*, die

¹³ Fleckenstein (1997), S. 208.

¹⁴ Ebd., S. 208.

„Schutzmantelmadonna“, die „Mittlerin“ und andere Marienbilder hervor. Fleckenstein beschreibt, wie sich das Marienlied in verschiedenen Ausformungen weit über Regionsgrenzen und Jahrhunderte hinweg verbreiten und weiterentwickeln konnte: „Das textlich bereits ältere Lied *Wunderschön prächtige* erhielt 1869 von dem Kölner A. G. Stein eine großartige, dem Text entsprechende Melodie, die in ihrem Aufbau einer älteren aus Corners *Geistliche Nachtigal* (1676) nachgebildet ist, sie aber bei weitem übertrifft.“¹⁵

Die Blütezeit der Schaffung und Adaptierung von Marienliedern scheint heute ihren Zenit längst überschritten zu haben. Fleckenstein meint, es liege im reichen vorhandenen Schatz an historischen Marienbildern, dass weder im Bereich des religiösen Volksliedes noch im neuen ‚rhythmischen Lied‘ kaum neue Marienlieder nachrücken. Ein weiterer Grund für die ausbleibende Schaffung neuerer Marienlieder liege im Bemühen der Liturgiereform des Zweiten Vatikanischen Konzils (1962-1965), die Marienverehrung einzudämmen.¹⁶

Eng mit dem Marienbild verknüpft sind Wallfahrten, die seit den Urzeiten des Christentums zur religiösen Praxis gehören, wie Courth erklärt. Ursprünglich handelte es sich bei Wallfahrten nicht um einen rein marianischen Kult, denn als Vorläufer gilt die Johanneswallfahrt nach Ephesus. Zwar lockten Heiligenreliquien Pilger und Pilgerinnen an die jeweiligen Stätten, doch die im fünften Jahrhundert einsetzende Bilderverehrung ermöglichte die spätere Kultbild-Wallfahrt, aus welcher sich die Marienwallfahrt entwickelte.¹⁷ Im Byzanz des fünften Jahrhunderts wurden nicht nur angebliche Kleidungsstücke Mariens verehrt, sondern auch ein Bild, das der Evangelist Lukas gemalt haben soll. Erst im 13. Jahrhundert übersteigt die Marienbild-Wallfahrt jene der Reliquien-Pilgerfahrt. Wallfahrten zum Marienbild in Mariazell wurzeln bereits im zwölften Jahrhundert. Das bloße Vorhandensein eines Bildes reichte allerdings nicht, um aus einem Ort einen Wallfahrtsort zu machen, es mussten schon Wunderberichte im Kontext mit dem Bildnis, wie Heilungen an Quellen, Bäumen oder Bergen, kursieren. Die Motivationen, auf Pilgerfahrt zu gehen, reichten von Bitten und Flehen aus einer Not heraus, über Dank bis Buße. In der nachreformatorischen Zeit kam die Motivation des Bußganges, um für Nichtkatholiken zu sühnen, hinzu.¹⁸

Einige biblische Bilder, die sich auch in Gesängen niederschlagen, liegen dem Charakter diverser marianischer Wallfahrten als geistliche Übung zugrunde. Zum Beispiel Mariens Weg zu Elisabeth und ihr Danklied (Lk 1,39-56), Mariens Gang zur Volkszählung in Betlehem (Mt

¹⁵ Fleckenstein (1997), S. 209.

¹⁶ Ebd., S. 209.

¹⁷ Courth (1997), 12-18.

¹⁸ Ebd., 12-18.

2,1-12) oder etwa der Aufbruch Joseph und Mariens zur Darstellung im Tempel (Lk 2,21-39) sind gängige Themen.¹⁹

2.1 Die Entwicklung der Marienverehrung und ihrer Imagologie

Im Neuen Testament ist durchaus Interesse an Figur und Rolle der Mutter Jesu zu erkennen, wobei der Evangelist Markus Zeugnis über die Gebärerin Christi abliefern, bei Matthäus gibt es schon detailliertere Aussagen über die jungfräuliche Mutter des königlichen Messias, Lukas findet sittlich-lobende Worte und Johannes räumt ihr eine repräsentative Funktion für die Heilsgeschichte ein. Die drei Ebenen der Mariendarstellungen in kanonischen Berichten sind die heilsgeschichtlich-historische, die auf die leibliche Mutterschaft des Erlösers eingeht, wie etwa bei Matthäus und Lukas, die spirituell-geistliche Ebene bei Markus, die Maria als Vorbild der Gläubigen präsentiert, und die symbolisch-repräsentative Ebene bei Johannes, der Maria als Mutter der Kirche einführt. Lukas ist jener Evangelist, der poetisch-lobpreisende Worte findet.²⁰

Bei Lukas wird Maria nicht nur als ‚gläubige Jüngerin‘ (Lk 11,27), ‚Begnadete‘ (Lk 1,28) oder ‚jungfräuliche Magd des Herrn‘ (Lk 1,38) erwähnt, sondern der Evangelist animiert auch dazu, Maria wegen ihres starken Glaubens selig zu preisen (Lk 1,45). Johannes nennt zwar ihren Namen nicht, doch er räumt der Mutter Jesu zu Beginn und am Ende dessen Lebens repräsentative Funktion ein, zum Beispiel, wenn sie als Vertreterin der neuen Gemeinde am Ende für alle steht, die von Gottes Heilsplan profitieren (Joh 2,1-11).²¹

Dennoch können die Textstellen, in welchen die Evangelisten Marias Rolle in der Heilsgeschichte streifen, nicht den Stein losgetreten haben, der das Ausmaß an Marienüberhöhung der folgenden Jahrhunderte ins Rollen gebracht hat, wie Klaus Schreiner bestätigt: „Was sie über ihre Person berichten, reicht nicht aus, um sich von ihrer Persönlichkeit und dem Verlauf ihres Lebens ein klares, umfassendes Bild zu machen.“²²

Laut Courth wird Maria aber als Person in der nachneutestamentlichen Zeit wegen der ‚geistgewirkten Empfängnis Jesu‘ zunehmend in die Entwicklung des Christudogmas einbezogen, was ihr in Predigten und Liturgie lobende Anerkennung einbringt.²³ Doch die Entwicklung hin zur Überhöhung der Mariengestalt durchläuft noch einige Stadien quer durch die Jahrhunderte.

¹⁹ Ebd., 27-28.

²⁰ Górecka (1999), S. 41-42.

²¹ Courth (1991), S. 16.

²² Schreiner (2003), S. 12.

²³ Courth (1991), S. 16.

Im dritten Jahrhundert baut sich die Vorstellung der Parallele Maria-Kirche auf, die zur mariologischen Basis der Patristik werden soll. Im vierten Jahrhundert wird diese Parallele etabliert und Marias Eigenschaften als Jungfrau, Braut und Mutter werden besonders betont, wobei sie als zweite und makellose Eva zum Vorbild für die Christengemeinde mutiert. Der Kirchenlehrer Augustinus von Hippo (354-430) prägt die Idee der Kirche als mystischen Leib Christi, deren Kopf Jesus sein soll, während die Angehörigen der Kirche in geistiger Weise die Glieder dieses Leibs zur Welt bringen.²⁴ Augustinus begründet mit seiner Schöpfungslehre und dem Leib-Seele-Dualismus die Hierarchie der Geschlechter aus theologischer Perspektive, indem er zwischen der Erschaffung der Seele nach dem Ebenbild Gottes und andererseits der körperlichen Zeugung unterscheidet. Die Frau wurde – gemäß dieser Vorstellung – dem Mann nachgeordnet erschaffen und fungiert als Helferin bei der Fortpflanzung des Mannes. Eine eigenständige Seele sei der Frau demnach nicht zu eigen, sie kann nur in Bezug zum Mann indirekt Gottes Ebenbild wiedergeben. Der Mann verkörpere den Geist, die Frau sei Körper.²⁵

Die Rolle Mariens als Helfende der Menschen war in der patristischen Ära durchaus präsent, aber öffentlich verehrt wurde sie bis zum vierten Jahrhundert nicht, denn sie spielte in der westlichen Kirche nur eine beiläufige Rolle, was auch die Hymnik, die sich ausschließlich auf ihre heilgeschichtliche Funktion bezieht, bezeugt.²⁶

Seit dem Konzil von Ephesos (431) hat Maria im Glaubensbekenntnis einen fixen Platz als Gottesgebärerin. Kirchenväter wie Ambrosius und Augustinus beginnen, Maria nicht nur in engem Kontext mit Jesus zu betrachten, sondern deuten sie aus Sicht des neuen Gottesvolks als neue Eva und messen ihr größere Bedeutung zu.²⁷

Im lateinischen Westen erfährt der Marienkult erst im siebenten Jahrhundert einen fortschreitenden Aufschwung, der von Marienfesten der Ostkirche initiiert wurde. Ikonographie und liturgische Dichtung kehren die Heiligkeit, Vollkommenheit und Reinheit Mariens in euphorischer Sprache hervor. Die Wende in der Mariologie tritt mit den Sechsten Konzil von Konstantinopel von 680 ein, das Maria aus dem Christus-Kontext löst und als eigenständige Heilige anerkennt, woraus ein Interesse an Herkunft, Leben und Schicksal Mariens resultiert, das neue ‚Wahrheiten‘ über sie ans Licht bringt, wie zum Beispiel Vollkommenheit, Unvergänglichkeit in Form von Aufnahme in den Himmel, worin sie an den Status von Jesus angenähert wird. Während der Regentschaft von Kaiser Mauritius (lat. *Flavius Mauricius Tiberius*, 539-602) wird der Gedenktag zu Mariens Auffahrt in den Himmel für den

²⁴ Górecka (1999), S. 53-54.

²⁵ Feistner (1999), S. 132-133.

²⁶ Górecka (1999), S. 53-54.

²⁷ Courth (1991), S. 116-117.

15. August vorgeschrieben, wobei dieser Tag auch schon vorher im Gedenken an die Gottesmutter gefeiert wurde. Daraus entsteht das Bild Mariens als Fürsprecherin und Mittlerin für die Menschheit am Thron Gottes und weiters sogar der Titel ‚Königin‘, beziehungsweise *domina* (Dame und Herrin) als Neuerung im sechsten Jahrhundert. Die Herrin wird als gütig und mildtätig dargestellt, was ein aufkeimendes inniges Verhältnis zur Gottesmutter voraussagt.²⁸

Der Einfluss der Ostkirche auf die Marienverehrung des Westens ist nicht zu übersehen. Ein bedeutender Theologe der byzantinischen Kirche ist Johannes von Damaskus (650- ca. 750), der sich in einer Predigt zu Mariä Geburt und dreien zu Mariä Heimgang als patristischer Befürworter der Himmelaufnahme Mariens deklariert. Seine Texte sind in ausschweifender, poetischer Sprache gehalten – er holt neue Bilder und Symbole aus dem Alten Testament – vor allem aus dem *Hohelied*, um Geburt und Heimgang Mariens auszudrücken: Beispiele sind ‚Strahl der geistlichen Sonne‘, ‚wellenreicher Strom‘, ‚Duft des Wohlgeruchs Christi‘, ‚vergoldete Arche‘.²⁹

Wichtig für die weitere Entwicklung des Marienbildes sind die Hymnen: Ihre biblische Grundlage bezieht die Hymnendichtung aus den ersten literarischen Dokumenten über Maria, vor allem das *Ave-Maria* im Lukas-Evangelium, das aus dem Gruß des Verkündigungse Engels und dem Lobpreis Elisabeths zusammengesetzt und somit eine Komposition, aber kein historisches Faktum ist.³⁰

Hilarius von Poitiers (315-367) und Ambrosius von Mailand (339-397) legen zwar schon im vierten Jahrhundert den Grundstein für lateinische Hymnengesänge, doch zum fixen Bestandteil des Marienkults werden sie erst um 600 mit Venantius Fortunatus (ca. 540 bis 610), der die ersten marianischen Hymnen einführt.³¹ Mit seinen Marienhymnen präsentiert er Maria als ‚mächtige majestätische hohe Frau und Herrscherin‘, womit sich das Marienlob endgültig verselbstständigt und nicht mehr im Kontext von Christus vollzogen werden muss. Somit entwickeln sich auch autonome Marienbildnisse.³²

Den Höhepunkt der marianischen Hymnendichtung löst der St. Gallener Mönch Notker Balbulus (ca. 840-912) aus, der als größter karolingischer Dichter gilt und den Hymnen meditative Züge und Eindeutigkeit des Gedankens angedeihen lässt. Er widmet sie den vier großen Marienfesten, wobei er Symbole und Bilder relativ zurückhaltend einsetzt und Maria in

²⁸ Górecka (1999), S. 57-59.

²⁹ Courth (1991), S. 138-140.

³⁰ Imbach (2008), S. 213.

³¹ Courth (1991), S. 164.

³² Górecka (1999), S. 60-61.

Lobpreis und Vollendung Jesus gleichsetzt. In seiner *Assumptio*-Hymne fordert er die Christenheit auf, die Himmelskönigin in ihrer Keuschheit zu imitieren.³³

Das Mittelalter ist die Blütezeit der Marienverehrung, Marienfeste, -hymnen, -schriften, -bilder boomen, das Gebet wird direkt an Maria gerichtet und die Vorstellung von Maria als *Deigenitrix gloriosa* bestimmt das marianische Denken der Karolingischen Renaissance. Neben der Idee von Macht und Herrschaft findet auch der menschlich-mütterliche Aspekt Beachtung. Zum Beispiel stellt Otfried von Weissenburg in seiner *Evangelienharmonie* idyllische, warmherzige Szenen zwischen Mutter Maria und dem Kind dar, was die Marienverehrung in eine emotionalere Richtung treibt. Durch die Verehrung der völlig überhöhten und dennoch menschlichen Mariengestalt ergibt sich ein Paradox.³⁴

Wegbereitend für die Betrachtung des menschlichen Aspekts waren die Marienviten aus dem profanen Genre, die im zehnten Jahrhundert populär waren, sich aber kaum auf die wenig aufschlussreichen Evangelien sondern auf Apokryphen stützen. Roswitha von Gandersheim (ca. 938-973) verfasst in lateinischen Hexametern Mitte des zehnten Jahrhunderts eine Lebensgeschichte Mariens mit Fokus auf deren Keuschheit, auf der sie auch beharrt, als ein Priester sie verheiraten will.³⁵

Der karolingische Theologe Paulus Diakonus (ca. 720-vor 800) leistet mit Predigten und Homilien entscheidende Beiträge zur Überhöhung der Mariengestalt, indem er ihr alle Weisheit, einzigartige Gnadenfülle und besondere Verdienste um die Menschheit zuschreibt, die sie über alle Menschen und Engel stelle. Auch Attribute, die in Marienliedern noch große Rollen spielen werden, bringt Diakonus ins Spiel, wenn er der Königin die schönsten Edelsteine andichtet und sie nicht nur als Schmuck der Menschheit bezeichnet, sondern auch noch als ‚Sonne‘, womit er sie mit Jesus gleichsetzt. Maria hatte also im vierten Jahrhundert die Märtyrer als Adressaten des Gebets weitgehend abgelöst, beziehungsweise ihnen starke Konkurrenz gemacht, zudem bekommt sie noch in der karolingischen Ära als leidende Mutter Märtyrerstatus – *mater dolorosa*. Der Volkskultus übernimmt bald das Bild Mariens als Fürsprecherin; Altäre, Kirchen werden ihr unter diesem Aspekt geweiht und immer mehr Gebete verbreiten sich.³⁶

Auch wenn im zehnten Jahrhundert, dem *saeculum obscurum*, die Mariologie stagniert, so bleibt die Marienverehrung in der Volkskultur populär, zum ersten Mal tritt der Begriff der

³³ Courth (1991), S. 164-165.

³⁴ Górecka (1999), S. 62-66.

³⁵ Imbach (2008), S. 215-216.

³⁶ Górecka (1999), S. 65-67.

mater misericordiae auf, weil sich Maria selbst in einer Erscheinung Abt Odo von Cluny (878-942) als solche vorgestellt haben soll.³⁷

Im elften Jahrhundert beschäftigen sich Theologen wieder eingehend mit Maria, der jetzt auch die Fähigkeit zugeschrieben wird, als Regentin Engel aus dem Himmel aussenden und Verträge mit der Hölle auflösen zu können. Eine neue Ära für die Mariologie beginnt mit dem ‚Vater der Scholastik‘, Anselm von Canterbury (1033/34-1109), denn er rückt die Funktion Mariens als Mutter des Gottmenschen stärker in den Fokus, als es bisher geschehen ist. Als Neuauflage der alttestamentlichen Eva spricht er Maria eine bedeutende Aufgabe im Erlösungsauftrag zu. Die Erlösungsfunktion Jesu befreit Maria von ihrer Erbschuld, die Mutterschaft sei somit Grund für ihre Heiligung. Die marianischen Gebete Anselms sind dem privaten Gebrauch gewidmet und nicht dem liturgischen.³⁸

Einen bedeutenden Beitrag zur Imagologie liefert der Hymnendichter Hermannus Contractus (1013-1054) mit *Salve Regina misericordiae, O rosa florens* oder mit dem Lied *Ave, praeclara Maris Stella*, in dem er einige Bilder aus dem Alten Testament, und – als erster der Westkirche – aus dem *Hohelied*, einbaut. Der Lehrer an der Klosterschule von Reichenau, der auch ‚Hermann der Lahme‘ genannt wird, initiiert damit den, Ende des elften Jahrhunderts einsetzenden, stark emotionalen Gebetsstil, in dem die Liebe zu Maria im Vordergrund steht und sich in Anrufungen manifestiert. Die Marienantiphon *Salve Regina* ist ein inniger Ruf eines Gemeinde-Kollektivs, die im Vergleich zur karolingischen Zeit sehr viel mehr Emotionen ausdrückt.³⁹

Fortan nimmt das Christentum Anleihen an der Symbolik des *Hoheliedes* ohne Berührungsängste, erotische Inhalte und Bezüge auf Körperlichkeit mariologisch und heilsgeschichtlich umzudeuten. Klaus Schreiner unterstreicht die Bedeutung des alttestamentlichen *Hoheliedes* für das Bild, das Mariens milchspendende Brüste als Beweis für Jesu Menschwerdung zeigt. Liebes- und Körpererfahrungen werden symbolfähig für religiöse Dogmen.⁴⁰ Theologen des Hoch- und Spätmittelalters vertreten zum Teil den Glauben, Gott könne die Erlösung nicht verwehren, wenn Jesus ihm seine Seitenwunde präsentiere und Maria vor ihrem Sohn die Brüste entblöße. Die Brüste und die daraus fließende Milch werden somit zum weiblichen Erlösungssymbol, das noch im Barock aktuell ist und sich mit dem männlichen Erlösungssymbol, nämlich dem Blut aus Jesu Seitenwunde, vermengt.⁴¹

³⁷ Ebd., S. 72-73.

³⁸ Courth (1991), S. 168-169.

³⁹ Górecka (1999), S. 76-79.

⁴⁰ Schreiner (2003), S. 54.

⁴¹ Schreiner (2003), S. 58-59.

Obwohl der Begriff ‚Liebe‘ so in der Schöpfungsgeschichte nicht zu finden ist, stellt die rheinische Äbtissin Hildegard von Bingen (1098-1179) ihn in den Kontext der *caritas*. Sie deutet auch die Rollen von Adam und Eva um, indem Adam nicht aus sexuellem Trieb für Eva brennt, sondern sich ihr als weiser Verantwortungsträger für das künftige Menschengeschlecht zuneigt. Eva soll ihrem Mann nicht aus körperlicher Unterlegenheit begegnet sein, sondern wollte durch ihn himmlische Sehnsucht stillen. Hildegard wertet mit ihren theologischen Schriften nicht nur die Frau unter Vorbehalt auf, sie stärkt auch das Prinzip ‚Liebe‘ als zentralen christlichen Wert.⁴²

Als goldenes Zeitalter der Mariologie gilt das zwölfte Jahrhundert, das vor allem der Zisterzienser Bernhard von Clairvaux (1090-1153) prägt und Mariens Vermittlungstätigkeit zwischen Menschheit und Gott forciert.⁴³ Bernhard stellt die Demut Mariens erstmals als wichtigste Eigenschaft dar, die sogar über der Jungfräulichkeit rangiert.⁴⁴ Als geistliche Autorität für die Geschichte des Marienkults erhält der französische Abt von Clairvaux den Beinamen *doctor marianus*, wobei sein Beitrag sich vor allem in der persönlich-emotionalen Zuwendung zur Gottesmutter zeigt.⁴⁵ Dabei bedient auch er sich stark der Metaphorik aus dem *Hohelied*, worauf noch näher eingegangen wird.

In welchem stark persönlich gefärbten Modus sich das Marienbild im zwölften Jahrhundert noch entwickelt, demonstrieren das volkssprachliche *Arnsteiner Marienlied* und das *Melker Marienlied* in Ich- und Wir-Form mit Bitte um Vermittlung von Vergebung der Sünden.⁴⁶ Sophie Marschall beschreibt die bildliche Sprache des *Melker Marienlieds* und zeitgenössischer Mariendichtung als eine dichte Abfolge von Vergleichen, Metaphern und Sinnbildern, wobei Elemente aus Flora und Fauna oder kosmische Metaphern Marias Rolle im Heilsgeschehen darstellen und die lobrednerische Abfolge der Motive jeder kausalen Kohärenz entbehren. Das *Melker Marienlied* existiert vermutlich seit der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts und besteht aus 14 Strophen, die sich weitgehend aus biblischen Marienbildern zusammensetzen und jeweils auf den Vers *Sancta Maria* enden.⁴⁷ Wichtige Bilder im *Melker Marienlied* sind die ‚verschlossene Pforte‘, die ‚gallenlose Turteltaube‘, die ‚tiefende Honigwabe‘, das ‚köstliche Aroma‘, die aus dem *Hohelied* stammen.⁴⁸

⁴² Hartmann (2012), S. 24-27.

⁴³ Górecka (1999), S. 80.

⁴⁴ Ebd., S. 86.

⁴⁵ Courth (1991), S. 179.

⁴⁶ Górecka (1999), S. 85-87.

⁴⁷ Marshall (2017), S. 351-356.

⁴⁸ Ebd., S. 353.

Hochmittelalterliche Marienverehrung ist laut Gabriela Signori ein facettenreiches Phänomen, das unterschiedliche Bedürfnisse der diversen Gesellschaftsschichten bedient. Die Schaffung von Kirchen und Kathedralen unter dem jeweiligen Marienpatronat ist die Antwort auf all diese Bedürfnisse. Somit wird Maria zur paradoxen Advokatin von Armen und Reichen, Kirche und Volk in einem.⁴⁹

Im späten Mittelalter herrscht bereits eine Vielfalt in der Marienverehrung, was die Bestimmung einer Hauptrichtung erschwert. Wallfahrten, Hymnen, Motetten entspringen aus der marianischen Volksfrömmigkeit. In der Kunst ist das Hauptmotiv die Schutzmantelmadonna, schließlich sehnen sich Menschen im 14. und 15. Jahrhundert nach Schutz vor Naturkatastrophen, Seuchen und Kriegen.⁵⁰

Inspiziert von Mariens Himmelfahrt entstehen im 14. und 15. Jahrhundert vermehrt Gebete, die Maria um Gnade im Jenseits anflehen. Maria wird sogar gebeten, den Menschen drei Tage vor seinem Tod über das nahende Ende zu informieren.⁵¹

Der Reformator Martin Luther (1483-1546) relativiert die Marienverehrung, indem er neben Mariens Zeugnis vom übermächtigen Wirken Gottes auch die ‚Niedrigkeit der Magd‘ betont. Luthers Marienverständnis ist im Spannungsfeld von ‚armseliger Kreatur‘ und ‚mächtiger Gnade‘ angesiedelt; seiner Meinung nach käme die übermäßige Marienfrömmigkeit der Papst-Kirche einem Götzendienst gleich und verstelle den Blick auf Gott. Darum rät er dazu, bei der Erwähnung Mariens im Gebet ihre Abhängigkeit von Gottes Gnade zu berücksichtigen und sie nicht zu sehr auf das Podest zu heben.⁵²

Das 16. und 17. Jahrhundert war wegen der kriegerrisch-turbulenten Zeiten von einer politischen Religiosität geprägt, wonach Maria als Patronin der christlichen Heere gegen Türken oder Häretiker und Siegerin der Schlachten gilt.⁵³ Klaus Schreiner beschreibt den intensiven Marienkult zu jener Zeit, als Abt David Gregorius Corner mit Sammeltätigkeit und Herausgabe seines Liederbuchs beschäftigt ist, beziehungsweise als die *Geistliche Nachtigal* am Höhepunkt ihrer Popularität ist:

Die schutzgebende und siebringende Jungfrau und Gottesmutter Maria prägte nicht weniger nachhaltig Formen und Inhalte der sog. Pietas Austriaca, der politischen Religiosität des Hauses Habsburg und seiner Untertanen. Im Zeichen der unbefleckten Jungfrau kämpfte Ferdinand II. für die reine, unfehlbare Wahrheit. Maria bezeichnete er als seine „Generalissima“, als das „oberste Kriegshaupt“ seiner Heere.⁵⁴

⁴⁹ Signori (1990), S. 74-75.

⁵⁰ Górecka (1999), S. 93.

⁵¹ Schreiner (2003), S. 72.

⁵² Courth (1991), S. 195.

⁵³ Schreiner (2003), S. 105.

⁵⁴ Ebd., S. 105.

2.2 Religiöse Liedkultur: Kontext und Überlieferung

Die Volksliedbewegung der romantischen Ära war gerade zu Ende gegangen, als Josef Gabler im niederösterreichischen Waldviertel geboren wurde. Das ganze Volk als Verfasser – so lautete der Diskurs – verlieh diesem Kulturgut die Aura des Unbewussten und Kollektiven, die es zu bewahren galt. Darum gab es im 19. Jahrhundert einige Bemühungen, landschaftliche Sammlungen anzulegen. Die Gesellschaft der Musikfreunde erwirkte 1819 von der österreichischen Regierung einen Erlass, wonach Pfarren, Gutsverwalter, Schuldirektoren, Chorleiter zur Sammlung von Volksliedern aufgefordert wurden.⁵⁵

Josef Gabler konnte die mündlich überlieferten Gesangstexte aus eigener Erinnerung, aus den Notizen der Vorbeter und von alten Lieddrucken, auch ‚Flugblattlieder‘ genannt, zusammentragen. Bereits im Barock, im Josefinismus und im Biedermeier war die Praxis der Flugblattlieder, die extra für Wallfahrten gedruckt wurden, bekannt. Krems und Schloß Wildberg waren Druckorte an Wallfahrtswegen der Diözese St. Pölten, ab dem 19. Jahrhundert wurden solche Flugblätter auch in Waidhofen an der Ybbs und später in anderen Orten gedruckt.⁵⁶ Aber um herauszufinden, wie Vorbeter und Flugblätter Liedgut festhalten konnten, gilt es erst, eine grundsätzliche Entwicklung dazulegen:

Als „Gewebe aus weitreichenden Zusammenhängen“⁵⁷ bezeichnet Walter Wiora den europäischen Volksgesang, der niemals nur in einem Land oder Kulturkreis entstanden sein konnte und bis ins Mittelalter keine geschlossene Einheit aufwies, weil dessen Ursprünge bis Eurasien und in den Mittelmeerraum reichten: „So wurzelt die älteste deutsche Melodik der Reigen, Leisen, Brauchtums- und Wallfahrtslieder in eurasischen Zusammenhängen.“⁵⁸

‚Leisen‘ sind ausgeformte Lieder, die zwar auf Deutsch gesungen sind, aber am Versende stets mit dem Antiphon *Kyrie Eleison* beantwortet werden. Franz Fleckenstein rät in seinem Beitrag zur Marienverehrung in der Musik im *Handbuch Marienkunde* zur Unterscheidung zwischen geistlichem Volkslied und Kirchenlied, denn der zweite Begriff war von der Liturgie der evangelischen Kirche geprägt und kam erst in der nachreformatorischen Zeit auf. In den Jahrhunderten davor war der Gesang noch nicht programmatisch in den liturgischen Ablauf eingebunden. Das religiöse Volkslied diente der außerkirchlichen Praxis im privaten Bereich.⁵⁹ In diesem Kontext ist auch der Kyrieruf zu sehen.

⁵⁵ Graf (1964), S. 172-173.

⁵⁶ Ebd., S. 197-198.

⁵⁷ Wiora (1962), S. 27.

⁵⁸ Wiora (1962), S. 27.

⁵⁹ Fleckenstein (1997), S. 204-205.

Margarete Kummer beschreibt in ihrer Dissertation über das *Groß Catholisch Gesangbuch* Corners den Kyrieruf, der vom nicht lateinkundigen Volk nach und nach in die Liturgie implementiert wurde. Der Ruf *Kyrie Eleison* diene dem gläubigen Volk als universeller Ausdruck von Sorge, Bitte und Gottvertrauen.⁶⁰ „Erst später beginnt man, dem Gefühl mehrere Worte unterzulegen, dem Gedanken einen bestimmteren Ausdruck zu geben, aber *Kyrie eleison!* bleibt nach wie vor als ein Schluß- und Markstein am Ende des Leises stehen.“⁶¹ Wie Hilscher berichtet, erfreuten sich Leisen zu Corners Zeit großer Beliebtheit, so setzte er deutsche Formen der katholischen Hauptgebete, zum Beispiel des *Vaterunsers*, in Reimform als Leisen in seinem Buch ein.⁶² Das früheste, bekannte Beispiel eines, um deutsche Verse erweiterten, Kyrierufs aus dem 9. Jahrhundert stammt aus Prag. Lateinische Hymnen und Sequenzen machen laut Fleckenstein vor, was sich im religiösen Volkslied ausdrücke, nämlich die untrennbare Verbindung zwischen Jesus und Maria als Einheit.⁶³

Die lateinischen Hymnen, die im 16. Jahrhundert noch die Liturgie beherrschten, wurden bereits in der vorreformatorischen Zeit zur Verdeutlichung auf Deutsch übersetzt. Kummer behauptet, ein Problem der Übertragung sei gewesen, dass die volkssprachigen Versionen angeblich nicht die Qualität der lateinischen Urtexte hatten, weswegen die deutschen Hymnen untergeordnete Stellung behielten.⁶⁴

Um vatikanischen Vorgaben Genüge zu tun, bediente sich auch Corner für sein Gesangbuch am Schatz der Gregorianischen Choräle, die er mit bekannten, volkssprachlichen Liedern vermengte, zum Beispiel *Salve Regina*. Die lateinischen Choraltex te führte er häufig abwechselnd mit der deutschen Übersetzung an.⁶⁵

Merkmale der Psalmlieder (*Santica*) seien ursprünglich freie Rhythmen, die den alttestamentlichen Psalmen entsprächen, während die Hymnen nach dem formalen Vorbild der klassischen Kunstpoesie funktionierten, was sich in gleichmäßig gebauten Strophen und regelmäßigem Versmaß manifestiere. Aber weil den Dichtenden der christlichen Poesie der Inhalt wichtiger gewesen sein soll als die Form, wurde auf die metrische Form der altklassischen Poesie bald nicht mehr so großer Wert gelegt. Ältere christliche Hymnendichter lehnten sich noch streng an die lateinische Prosodie an, bereits die mittelalterlichen Hymnendichter verlegten Länge und Betonung auf die Stammsilbe. Sie folgten also den Regeln

⁶⁰ Kummer (1927), S. 117.

⁶¹ Ebd., S. 117.

⁶² Hilscher (2024), S. 186.

⁶³ Fleckenstein (1997), S. 204-205.

⁶⁴ Kummer (1927), S. 118.

⁶⁵ Hilscher (2024), S. 186.

der deutschen Sprache, obwohl noch Latein gesprochen wurde, schließlich hatte sich das Kirchenlied an die Volkstümlichkeit anzulehnen.⁶⁶

Kummer über den Eintritt des Volksliedes in die Liturgie im 16. Jahrhundert: „Diese Art von Kirchengesang konnte das Volk auf die Dauer nicht befriedigen, und so schob man schon sehr früh für das betreffende Fest passende volkstümliche Lieder in den lateinischen Gesang ein.“⁶⁷ Übersetzungen der lateinischen Hymnen waren im 16. Jahrhundert aus praktischen Gründen eingeführt worden und fanden auch in Corners Gesangbüchern Eingang. Besonders bedeutend waren Volkslieder, die Corner zum Teil aus der mündlichen Überlieferung rekonstruiert hat. Auch diese Lieder besitzen laut Kummer epische und didaktische Merkmale, bauen Stimmungen auf und laden zur Identifikation ein.⁶⁸

Walter Wiora merkt an, Volkslieder seien nicht auf die Grundschichten der Bevölkerung beschränkt, denn auch die sogenannte Oberschicht singe Volkslieder. Dennoch stand das Volkslied lange Zeit dem ‚Kunstlied‘, wie zum Beispiel dem ritterlichen Minnesang entgegen.⁶⁹

Laut Baustinger tauchte der Begriff ‚Volkslied‘ gemeinsam mit ‚Volkspoesie‘ und ‚Volksdichtung‘ erstmals auf, wobei Herder unter ‚Volk‘ nicht nur die unteren Schichten, sondern das Ursprüngliche, Beständige verstand, das er mit seiner eigenen Sammeltätigkeit für die Zukunft bewahren wollte.⁷⁰ Inspiriert von Herder versuchte auch Goethe, seine Dichtung auf diese Stufe zurückzuführen, und Herder nahm auch Verse von Goethe und anderen Dichtern in seine Sammlung auf.⁷¹ Baustinger erklärt Herders Verständnis:

Volksdichtung war und blieb eben nicht nur die mündliche Überlieferung, deren historische Schichten man hätte bestimmen können, sondern sie war für ihn ein zeitloses Agens, das alle wahre Poesie durchdringt.⁷²

Somit sei ‚Volkspoesie‘ keineswegs allein ein Faktum der mündlichen Überlieferung, sondern Volk und Kunst seien durch eine schöpferische Fiktion zusammengeführt worden.⁷³

Stefan Born erklärt, wie der Begriff ‚Volk‘ um 1800 inhaltlich entdifferenziert wird und zunehmend die ständeübergreifende Gesamtheit einer Gruppe bezeichnet, die sowohl bezeichnend für das Staatsvolk als auch für die Bevölkerung steht. Während in Frankreich der Begriff *peuple* und in England der Begriff *people* lediglich die Bevölkerung bezeichneten,

⁶⁶ Gabler (1899), S. 5-6.

⁶⁷ Kummer (1927), S. 125.

⁶⁸ Ebd., S. 132.

⁶⁹ Wiora (1962), S. 18-19.

⁷⁰ Baustinger (1980), S. 14/15.

⁷¹ Ebd., S. 15.

⁷² Ebd. S. 15.

⁷³ Ebd., S. 16.

greife der Begriff ‚Volk‘ in Deutschland seit Herder auf eine künftig zu realisierende Sozialordnung vor, die eine politische Nation zum Ziel hatte.⁷⁴

Auch das romantische Konzept der Volkspoesie gehe auf Herder zurück: Zu bestimmten Zeiten (12.-14./15.-16. Jahrhundert) sei Volkspoesie von Kunstpoesie verdrängt worden, was die literarische Öffentlichkeit in Poesie des (einfachen) Volkes und in Literatur des Adels und der Gelehrten aufgespalten habe.⁷⁵

Stefan Born beschreibt, wie literarische Kommunikationsformen ursprünglicher Lebensordnungen des ländlichen Raums verklärt werden und für politische Erneuerung erhalten sollen:

In den romantisch inspirierten Diskursen des 19. Jahrhunderts werden Ideen der Volkspoesie zur Orientierung von Programmen kultureller und politischer Erneuerung mobilisiert: Die Volkspoesie soll literarische Modelle für zukünftig zu realisierende soziale und politische Gemeinschaften bereitstellen, in denen die Entfremdung zwischen den Ständen aufgehoben sein wird.⁷⁶

Das frei wandernde Volkslied, das von verschiedenen Interpreten aufgegriffen und variiert werden kann, findet sich auch im organisierten Volksgesang der Kirche.⁷⁷ Als zum Beispiel im 12. und 13. Jahrhundert mit aufkommender Kreuzesfrömmigkeit die *mater dolorosa* – die leidende Muttergottes – besonders verehrt wurde, ging das *stabat mater*, ein lateinisches Gedicht über die schmerz erfüllte Gottesmutter, in die Liturgie ein, und der Stoff wurde auch vom Volkslied übernommen. Vom Lied *Christi Mutter stand in Schmerzen* entwickelte sich im Laufe der Jahrhunderte eine Vielzahl verschiedener Ausformungen, alle mit choralartiger Melodie. Im Volkslied fanden aber als Kontrapunkt zu den sieben Schmerzen Mariens auch die sieben Freuden Niederschlag. Liturgische Stoffe wurden also immer wieder in das Volkslied übertragen. Neue Feste erzeugten auch neue Marienlieder und in den diversen Gegenden und Orten des Landes entstand ein breites Spektrum an Wallfahrtsliedern, die sowohl in Bezug auf die Melodie als auch auf den Text variiert wurden.⁷⁸

Gabler beschreibt die Anwendung von Regeln der Lyrik, aber auch der Musiktheorie, auf das religiöse Volkslied:

Nachdem die christliche Poesie von der antiken Metrik sich emancipiert hatte, begann sie die für den Volksgesang geeigneten Formen weiter zu entwickeln und festzustellen. Das wichtige musikalische Moment führte sie allmählich dahin, auch den Text musikalisch zu machen. Als volkstümliche Poesie zog sie einfache Versmaße, Jamben und Trochäen, und strophenmäßige Abtheilungen, zumeist in vier Versen vor.⁷⁹

⁷⁴ Born (2023), S. 663-664.

⁷⁵ Ebd., S. 664.

⁷⁶ Born (2023), S. 664-665.

⁷⁷ Wiora (1962), S. 29.

⁷⁸ Fleckenstein (1997), S. 207.

⁷⁹ Gabler (1899), S.7.

Bestehen Strophen aus Jamben oder Trochäen, so seien sie einfach zu singen und zu merken, vor allem wenn sie Verse mit gleichen Takten aufweisen. Zeigen Versarten ungleiche Taktart, so sind sie schwerer zu fassen und eher für den Kunstgesang geeignet oder gleich wie Prosa gehalten.⁸⁰

Gablers Wertung, die Versmaße als ‚einfach‘ zu bezeichnen, obwohl sie Jamben und Trochäen aufweisen, ist vermutlich dem Vergleich mit der antiken Metrik geschuldet. Heckenbach erklärt dies:

Der Reim, der in der klassischen Latinität sicher als trivial empfunden worden wäre, ist eine Entdeckung des Mittelalters, entstanden aus einer Freude am meist grammatikalisch bedingten Gleichklang von Endsilben, der für die Menschen des Mittelalters offenbar einen besonderen Reiz der lateinischen Sprache ausmachte.⁸¹

Ambrosius von Mailand schuf laut Heckenbach erste christliche Versdichtungen, deren volkssprachliche Nachdichtungen im Kirchenliedgut erhalten geblieben sind. Obwohl er kunstvolle Vers- und Strophenformen von Hexameter bis zur Sapphischen Strophe kannte, wollte er Liedgut schaffen, das einfach zu singen sei.⁸²

Heckenbach über die akzentuierte Variante des vierfüßigen Jambus des Ambrosius von Mailand: „So wählte er eine der schlichtesten Versformen, die zum Vorbild für die überwiegende Zahl tausender christlicher Hymnen wurde, und die nach ihm die Ambrosianische Strophe genannt wird [...].“⁸³

Doch das religiöse Volkslied, das diese Entwicklung und Umformung über Jahrhunderte durchgemacht und sich schichtübergreifender Popularität erfreut hatte, drohte zu Gablers Zeit zu Tode institutionalisiert zu werden, womit es sich dem Volk immer wieder beinahe entzogen hätte. Wiora beschreibt die Enteignung des Volksliedes, zum Beispiel im kirchlichen Bereich, durch die Übernahme der musikalischen Gestaltung durch den Kirchenchor oder Berufsmusiker. Selbst, wenn die Glaubensgemeinschaft in Nebengottesdiensten selber singen durfte, wurden ihr Kirchenlieder oder Volkschoräle auferlegt, das alles zu Ungunsten des geistlichen Volksliedes.⁸⁴ Genau diesem Phänomen wollte Josef Gabler mit seiner Liedsammlung entgegenwirken, die als Liederbuch – ganz nach seinem Vorbild David Gregor Corner – dem katholischen Volkslied eine Renaissance in Gottesdienst, Wallfahrt und privater religiöser Praxis bescheren sollte. Gabler selbst bedauert im Vorwort zu seinem Buch, dass sich das einst so beliebte Liedgut in der Diözese St. Pölten, in deren Zentrum das Stift Göttweig

⁸⁰ Ebd., S. 7.

⁸¹ Heckenbach (2002), S. 50.

⁸² Ebd., S. 50-51.

⁸³ Ebd., S. 51.

⁸⁴ Wiora (1962), S. 53-54.

liegt, auch in der gesanglichen Praxis des Volkes nicht erhalten habe, obwohl es aufgrund der zahlreichen Auflagen Corners und der Beliebtheit im 17. Jahrhundert eigentlich verwunderlich sei, dass es aus der gesanglichen Praxis des Volkes fast verschwunden sei.⁸⁵

2.3 Corners Sammlung religiöser Volkslieder

Als „eines der größten und bedeutendsten hymnologischen Sammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts“⁸⁶ bezeichnet Peter Platzer in seiner Dissertation Corners Gesangbuch, das in insgesamt sechs Auflagen erschienen ist. Die Bücher hätten sich im gesamten deutschen Sprachraum ausgebreitet, dennoch seien laut Platzer im Jahr 1964 nur noch 26 Bücher auffindbar gewesen, was er damit begründet, dass die Bücher durch die intensive Nutzung unbrauchbar und entsorgt geworden seien und weil sie ihren Zweck erfüllt hatten, als die religiösen Wirren, für welche sie gedruckt worden waren, überwunden waren.⁸⁷

Mit ‚religiösen Wirren‘ sind die gegenreformatorischen Kämpfe gegen den Protestantismus gemeint, die auch über Kunst- und Kulturformen ausgetragen wurden. In den katholischen Territorien erhielten Wallfahrtsorte Förderungen seitens der Herrschaft, neue Gnadenbilder wurden unterstützt, schließlich galt Maria als die Schutzherrin katholischer Länder. So war die Marienfrömmigkeit von Adeligen und Fürsten laut Guth ein politisches Statement.⁸⁸

Der gelehrte Humanist und Sittenprediger Corner zog als Vorsänger auf Wallfahrten und Bußgängen mit und schrieb zum Beispiel in einem Brief aus Freistadt vom 16. August 1626, auch tausende Protestanten hätten sich angeschlossen und um mehr Gesang gebeten, wie Kummer berichtet.⁸⁹ David Gregor Corner lebte und wirkte also zu einer Zeit, in welcher der katholische Glaube wegen der proaktiven Ausbreitung des Protestantismus durch einzelne Adelsgeschlechter einer hartnäckigen Herausforderung, die sich schon Jahrzehnte vor seinem Wirken aufgebaut hatte, gegenüberstand. Zum Beispiel wollten die Freiherrn Jörger von Tolledt, die das Vogtrecht der Herrschaft Kreisbach innehatten, den evangelischen Glauben im niederösterreichischen Hainfeld etablieren. Mitte des 16. Jahrhunderts entbrannte darum ein Konflikt mit den Göttweiger Mönchen, die auch in dieser Gegend Pfarren unterhielten. Die Göttweiger konnten im langwierigen Streit wegen des Priestermangels keine Erfolge erzielen, also war Hainfeld bis Mitte des 16. Jahrhundert meist mit lutherischen Pfarren besetzt. Der Umschwung setzte erst 1616 ein, als Corner die Herausforderung annahm, die katholische

⁸⁵ Gabler (1884), S. VI.

⁸⁶ Platzer (1964), S. 175.

⁸⁷ Ebd., S. 175.

⁸⁸ Guth (1997), S. 382.

⁸⁹ Kummer (1927), S. 87.

Pfarrre Hainfeld trotz protestantischer Konkurrenz zu übernehmen und Erfolge in der Überzeugung der Bevölkerung erzielte.⁹⁰

Margarete Kummer hat in ihrer Dissertation die Intentionen Corners herausgearbeitet: Mithilfe der Liederbücher sollten Kindern und Erwachsenen die Lehren des Katechismus vermittelt werden, zudem war er von der religiösen und künstlerischen Bedeutung des geistlichen Liedes überzeugt. Obwohl die Rufe und Volkslieder im gängigen Diskurs nur dem einfachen Volk zugeschrieben wurden, so seien sie geeignet, Religion und Leben zu einen und das Kirchenjahr emotional nachzuvollziehen.⁹¹

Damals war Corner, der bereits einen Ruf als engagierter Gegenreformer hatte, Pfarrer von Mautern an der Donau (Niederösterreich). Wie Peter Platzer in seiner Dissertation ausführt, hatte er vermutlich um 1619 während seiner Zeit als Pfarrer von Retz begonnen, katholische Kirchenlieder in deutscher Sprache zu sammeln, wobei rund 400 Gesänge und Rufe zusammengetragen wurden. 1625 wurde in Nürnberg erstmals sein *Groß Catholisch Gesangbuch* gedruckt.⁹²

Auch Gabler führt Fakten zu den, für ihn so vorbildhaften, Publikationen Corners an:

Die noch von Corner kurz vor seinem Tode veranstaltete Ausgabe vom Jahre 1649 (ein Auszug aus dem größeren Werke) erschien unter dem Titel „Geistliche Nachtigal“. Corner's Gesangbuch ist das inhaltsreichste deutsche katholische Gesangbuch seiner Zeit. Es enthält in seiner größeren 2. Ausgabe 472 deutsche, und 78 lateinische Lieder mit 279 Melodien. Corner benützte bei seiner Sammlung die besten vorhandenen katholischen Gesangbücher, so Ulenberg's Psalter, Leihentritt's Gesangbuch, den Catechismus von Vogler, die Gesangbücher von Speier, Mainz, Würzburg, Heidelberg, Amberg.⁹³

Zudem nennt Kummer als weitere Quellen das Kölner Gesangbuch in den Ausgaben von 1617 oder 1619, das Paderborner Gesangbuch 1609 oder 1617 und für die volkstümlichen Lieder ein Gesangbuch des Schulmeisters Beuttner, das 1602 in Graz herausgegeben wurde, wobei sich Corner gegenüber letzterer Quelle viele Freiheiten in der Veränderung von Text und Melodie erlaubt habe. Sie sieht darin den Beweis, dass diese Lieder in Niederösterreich noch gängig waren.⁹⁴

An der 1649 bei Gregor Gelbhaar erschienenen Neuauflage unter dem Titel *Geistliche Nachtigal der Catholischen Teutschen* hatte Corner als schwerkranker Mann gearbeitet, nachdem er sich 1646 beim Kaiser das exklusive Druck- und Verlagsrecht organisiert hatte. Dieses Büchlein, das ein Auszug aus den vorhergehenden Gesangbüchern ist, enthält auch

⁹⁰ Platzer (1964), S. 12-21.

⁹¹ Kummer (1927), S. 74-75.

⁹² Platzer (1964), S. 54.

⁹³ Gabler (1848), S. V.

⁹⁴ Kummer (1927), S. 106.

Lieder Wiener Dichter, um den damals modernen Bedürfnissen Genüge zu tun. Auch damit landete der Kleriker einen Erfolg, was zu drei weiteren Auflagen führte.⁹⁵

Laut Platzer hatte Corner die Eignung des katholischen Kirchenliedes als Mittel zur Bekehrung erkannt, wobei er eine Taktik des Reformators Martin Luther aufgriff, der mehr Menschen durch das deutsche Kirchenlied zum Übertritt überzeugt haben soll, als durch seine Predigten. Platzer erklärt, warum Corner eine Auswahl aus seiner Liedsammlung verbreitete, eigene Texte hinzufügte und bei Gottesdiensten und anderen Veranstaltungen einsetzte: „In jesuitischer Manier – die Jesuiten haben zum Beispiel ihre Schulen nach protestantischem Muster organisiert – verwendete Corner nun diese lutherische Praxis für sein Werk der katholischen Erneuerung und gegen das Luthertum selbst.“⁹⁶ Ein beinahe grotesker Fakt ist, dass Corner, wie auch andere katholische Autoren, sogar Gesänge aus der lutherischen Tradition, die sich im Volk etabliert hatten, mit einigen Änderungen, in sein *Groß Catholisch Gesangbuch* aufnahm.⁹⁷

In seinem „Sendbrief vom Dolmetschen“ von 1530 beklagt Luther sich ausschweifend über die Kritik der Katholiken an seiner Bibelübersetzung, während sie zugleich von seiner Leistung profitieren:

Das merckt man aber wol / das sie aus meinem dolmetschen und teutsch / lernen teutsch reden uñ schreiben / uñ stelen mir also meine sprache / davon sie zuvor wenig gewist / dancken mir aber nicht dafür / sondern brauchen sie viel lieber wider mich.⁹⁸

Martin Luther, der 1523 begann, deutschsprachige Lieder zu schreiben, hatte Erfolg, weil er es verstand, Populäres aufzugreifen und in geistliches Allgemeingut zu verwandeln.⁹⁹

Luther schrieb den geistlichen Liedern vier Grundfunktionen zu, nämlich die kerygmatische (das Evangelium verbreitende), die soziologische, die pädagogische und die psychologische Funktion.¹⁰⁰

Die Reformation hat der Geschichte der Marienlieder allerdings einen Schnitt verpasst, indem marianische Strophen gestrichen oder umgetextet wurden, verdrängen konnte sie dieses Genre aber nicht ganz. Dafür räumten katholische Gesangsbücher Marienliedern viel Raum ein.¹⁰¹

⁹⁵ Platzer (1964), S. 174.

⁹⁶ Platzer (1964), S. 54.

⁹⁷ Kummer (1927), S. 80.

⁹⁸ Luther (2016), S. 180.

⁹⁹ Eckert (2002), S. 94-96.

¹⁰⁰ Ebd., S. 96.

¹⁰¹ Fleckenstein (1997), S. 208.

2.4 Gablers Sammlung religiöser Volkslieder

Bevor Josef Gabler die *Neue Geistliche Nachtigall* in Angriff nahm, gab er 1854 im Neuhaus-Verlag ein Sammelwerk namens *Katholisches Wallfahrtsbuch* heraus. Um die beliebten, mehrwöchigen Wallfahrten, aber auch Haus- und Dorfandachten musikalisch gestalten zu können, mussten sich Vorbeter in Ermangelung eines brauchbaren Buches mit ihren eigenen, handgeschriebenen Notizen behelfen. Auch Flugblätter, welche für Wallfahrten gedruckt wurden, waren im Umlauf. Weil die Qualität mit der Kompetenz der Vorbeter stand oder fiel, machte sich in kirchlichen Kreisen Kritik an dieser Praxis breit. Freunde Gablers, sein Bruder Ignaz und natürlich er selbst sammelten in der Diözese St. Pölten Notizen der Vorbeter, Flugblätter und Gebetsübungen. Josef Gabler schrieb zudem eine Vielzahl an Litaneien und Lieder aus der Erinnerung an Wallfahrten seiner Kindheit auf, wobei er als Sohn eines Vorbeters aus reichem Erfahrungsschatz schöpfen konnte. Zwei Drittel des Inhalts des Wallfahrtsbuches generierte Gabler so direkt aus dem Volk, den Rest entnahm er aus alten Gesangbüchern. Das Buch war so erfolgreich, dass es noch im gleichen Jahr eine zweite Auflage erfuhr. Im gleichen Jahr schickte er zudem das Manuskript *106 Lieder für Kleine und Große* zur Bewilligung an das bischöfliche Ordinariat. Lieder im Dialekt musste Gabler weglassen, ansonsten wurde es bewilligt und der Verlag Landfraß veröffentlichte es 1855.¹⁰²

Weil er durch die Sammeltätigkeit zum Wallfahrtsbuch einen reichen Vorrat an Liedern angelegt hatte, beschloss er 1857, *Die religiösen Volkslieder der Diözese samt ihren Melodien* herauszugeben und schickte das Manuskript zur Freigabe an das bischöfliche Ordinariat. Aus bislang unbekannten Gründen kam es nicht zur Veröffentlichung. Es sollte 27 Jahre dauern, bis dieses Material als *Neue Geistliche Nachtigall* erscheinen sollte. Doch weil sich Maiandachten zu Ehren der Muttergottes steigender Beliebtheit erfreuten, ortete Gabler nach der missglückten Veröffentlichung Bedarf an Marienliedern, von denen genügend in seiner Sammlung vorhanden waren, um das Buch *Marienrosen, geistliche Volkslieder zu Ehren der Mutter Gottes, gesammelt in der Diözese St. Pölten* 1861 im Verlag Anton Pichler's Witwe und Sohn herauszugeben.¹⁰³

Obwohl sich Gabler nach Veröffentlichung der *Marienrosen* intensiv mit Musiktheorie und dem österreichischen Cäcilianismus zur Stärkung der Choralgesänge beschäftigte, bemühte er sich weiterhin, das Volksliederbe für private Andachten und die Dorfgemeinschaften zu

¹⁰² Graf (1964), S. 179-184.

¹⁰³ Graf (1964), S. 184-185.

bewahren. Als Vertreter des Cäcilianismus geriet er dadurch in Konflikt mit seinen eigenen Mitstreitern, die alles ablehnten, was dem Ideal des alten, deutschen Kirchenliedes nicht entsprach. 1884 hatte Gabler es geschafft: *Die Neue Geistliche Nachtigall*, benannt nach Corners Werk, welches das letzte umfassende Gesangbuch der Region war, wurde im April von der Preßvereinsdruckerei Linz gedruckt.¹⁰⁴

Mit dem Gesangbuch *Neue Geistliche Nachtigall* füllte Josef Gabler im Jahr 1884 offenbar eine Marktlücke, denn sie verkaufte sich so gut, dass ihr schon 1890 eine erweiterte Auflage mit dem Titel *Geistliche Volkslieder. Siebenhundertvierzehn religiöse Lieder mit 387 Melodien, gesammelt in der Diözese St. Pölten* folgte. Sie enthält Marienlieder, Morgenlieder, Lieder zur Anbetung und dergleichen.

In 250 Jahren seit der Popularität von Corners Editionen war kein derart umfangreiches, volkstümliches, katholisches Gesangbuch in Österreich erschienen. Zu Gablers Lebzeiten waren nur noch einige Exemplare von Corner in wenigen Bibliotheken zu finden. Der Rest der vielen großen Auflagen sei laut Gabler im wahrsten Sinne des Wortes ‚zersungen‘ worden. Darum stellt er im Vorwort die Fragen in den Raum, ob seine Zeitgenossen und -genossinnen die Lieder aus den einst so verbreiteten und fast verlorenen Gesangbüchern vergessen hätten.¹⁰⁵

Details zur Sammeltätigkeit für die *Neue Geistliche Nachtigall* verrät Gabler, wenn er von sich selbst in der dritten Person erzählt:

Der Herausgeber des vorliegenden Buches hat seit mehr als 30 Jahren mit der Sammlung der in der Diözese St. Pölten vorbildlichen geistlichen Volkslieder sich beschäftigt, und hat sich die Zahl der aus alten Drucken und Schriften gesammelten Liedertexte nahe an 1200, und die Zahl der aus dem Munde des Volkes gesammelten Liederweisen über 300 erhöht, so daß weitere Nachforschungen selten neue Ausbeute lieferten und die Sammlung als möglichst vollständig gelten darf. Es lehrt nun eine Vergleichung dieser Sammlung mit dem Corner'schen Gesangbuche, daß von den Liedern desselben nur mehr eine sehr geringe Anzahl bis auf unsere Zeit herab sich in Übung erhalten hat; denn das gegenwärtige Liederbuch hat mit dem Corner'schen Gesangbuch nur 17 Lieder gemeinschaftlich.¹⁰⁶

Gabler wurde für seine erfolgreichen Editionen auch kritisiert. Zum Beispiel der Leitmeritzer Theologieprofessor Dr. Luksch äußerte sich im *Wiener Literarischen Handweiser* negativ zum Volkslied, forderte strenge Regelmäßigkeit des Kirchenlieds ein, prangerte die Übernahme von bekannten weltlichen Volksmelodien und die sprachliche Form der Texte als ‚zu wenig zensuriert‘ an. In der zweiten Auflage *Geistliche Volkslieder* von 1890 steigerte Gabler den Inhalt nicht nur auf 714 Lieder, er reagierte auf die Kritik eines fehlenden textkritischen Apparats und fügte ein Quellenregister hinzu.¹⁰⁷

¹⁰⁴ Ebd., S. 185-187.

¹⁰⁵ Gabler (1884), S. VI.

¹⁰⁶ Gabler (1884), S. VI-VII.

¹⁰⁷ Graf (1964), S. 189-192.

2.4.1 Die Quellenlage Josef Gablers

Die ergiebigste Region für Gablers Sammeltätigkeit war das Waldviertel, wobei Haugschlag mit 128 Liedern heraussticht, aber auch Gablers Heimatregion Alt-Pölla war mit 59 Liedern ertragreich. Die Donauregion gab ebenso einiges her: Die Suche in Krems ergab 51 Lieder, der Wallfahrtsort Maria Taferl 61. Auch im Kamptal, Horner Becken, Manhartsberg und im Voralpengebiet sammelte Gabler, wie Graf in seiner Dissertation noch viel detaillierter auflistet.¹⁰⁸ Eine weitere Quelle mit besonderem Stellenwert ist das *Gesangbuch für Maria Zell-Wallfahrten*, das in zwei Teilen über 80 Lieder enthält. Das Exemplar, das Gabler für seine Recherchen benutzt hat, habe allerdings ohne Schutzblatt und ohne Titel vorgelegen und der Verfasser habe sich bloß mit den Buchstaben „F.R.V.P.W.H.“ verewigt. Zwar konnte Gabler nach eigenen Angaben nie herausfinden, wer hinter diesem Kürzel stecke, doch vermutete er aufgrund der Machart der Widmungs-Verse, es müsse sich um einen Laien handeln. Anderen Quellen will Gabler entnommen haben, das Buch sei 1747 in Krems gedruckt worden. Ohne Druckort und Jahreszahl fand Gabler die Vorlage *Ein andächtiges Gebet- und Gesangbuch* vor, wobei der Inhalt dem Sammler die Vermutung nahelegte, es müsse aus der Diözese St. Pölten stammen. Eine weitere Vorlage ist ein Buch namens *Der fromme Pilger*, das 1849 im Verlag eines Buchbinders aus dem Wallfahrtsort Maria Taferl in Niederösterreich erschienen ist.¹⁰⁹

Über die Bearbeitung der Quellen und sein aktives Eingreifen in die sprachlichen Formulierungen schreibt Gabler in seinem Vorwort:

Hat das erste Gesangbuch viele veraltete Formen, so sind die Lieder der zwei anderen noch bei weitem mehr einer eingehenden Correctur bedürftig, denn diese zwei Gesangbücher sind offenbar nur von ihren Verfassern veranstaltete Kompilationen älterer Liederdrucke. Neben diesen Verlagen sind einige Lieder aus neuerer Zeit, die bei dem Volke Eingang gefunden haben, aufgenommen worden.¹¹⁰

Darunter befanden sich 15 Lieder eines gewissen Ant. Paffy (gestorben 1847), von denen ein Teil schon zuvor in veränderter Form kursiert war und Paffy als Vorlage gedient hatte. Zur Ergänzung fügte Gabler auch gängige Lieder, die zu seinen Lebzeiten vom Kirchenvolk noch gesungen wurden, hinzu.¹¹¹

Die *Neue Geistliche Nachtigall* enthält als ersten Teil die Vorrede und Lieder, die nach den sieben Bitten des *Vaterunser* gereiht sind. Der zweite Teil nennt sich *Ave Maria* und ist Liedern zu Ehren der Mutter Gottes gewidmet. Viele Lieder ähneln einander, sie sind nach Vorbild der Psalmen der Bibel, und Dichtungen von Franziscus Seraphicus sowie Friedrich von Spee

¹⁰⁸ Ebd., S. 207.

¹⁰⁹ Gabler (1884), S. VII.

¹¹⁰ Gabler (1884), S. VII.

¹¹¹ Ebd., S. VII.

nachempfunden. Gabler schließt das Vorwort zu *Neue Geistliche Nachtigall* im Jahr 1884 mit den Worten: „Der Herausgeber hat diese Gesänge ausgesucht und gesammelt wie man arme Waisen in ein Asyl sammelt, und mit ihnen einen Lehrcurs im Sprechen und Singen gehalten.“¹¹² Der Sammler bringt zudem die Unbekanntheit der Herkunft der Gesänge auf den Punkt, wenn er schreibt: „Diese Gesänge theilen das Los aller derartigen Erzeugnisse, die vom Volke ausgehen oder unter dem Volke fortleben; sie haben Paß und Heimatschein entweder nie gehabt oder längst verloren.“¹¹³ Das bedeutet, dass kaum eines der Lieder einen Verfassernamen trägt, weil Urheber zugunsten des Glaubens und der Demut zurücktreten und die Lieder fortwährender Veränderung ausgesetzt seien. Gabler unterstreicht: „Gewiß ist jedoch, daß viele derselben von einfachen Landleuten verfaßt und in Demuth dem Herrn und der seligsten Jungfrau aufgeopfert worden sind.“¹¹⁴

Baustinger gibt zu bedenken, die Begriffe ‚Volks poesie‘ oder ‚Volkslied‘ entsprängen Konstruktionen, die vor allem zwischen 1760 und 1780 aus genialisch-produktivem Interesse geprägt wurden.¹¹⁵ Die Quellenlagen, beziehungsweise die Autorenschaften müssten daher kritisch betrachtet werden, wie Baustinger erklärt:

Nicht immer lässt sich Wortgeschichte unmittelbar als Sachgeschichte interpretieren; aber dieses massierte Aufkommen neuer Begriffe stützt doch die Vermutung, daß damals nicht nur Altes wiederentdeckt, sondern Neues geschaffen wurde, daß nicht etwa die namenlose Vielfalt der mündlichen Überlieferung lediglich benannt, sondern daß sie auf eine andere Ebene transponiert und damit verwandelt wurde.¹¹⁶

Poetische Kurzformeln, einfache Formen des Singens, die es bestimmt immer gegeben habe, hatten auf die geschriebene Dichtung keinen so großen Einfluss gehabt, darum sei laut Baustinger auch nicht viel darüber bekannt.¹¹⁷ Baustinger erklärt zum Aufschwung der Volksdichtung:

In der Oberschicht hat sich ein wirklich durchschlagendes Interesse für diese Grundformen erst herausgebildet, als die zunehmende soziale Orientierung und die Verfeinerung der poetischen Stilmittel diesen Ausgriff nahelegten – im weiteren Bereich der Aufklärung also.¹¹⁸

Dieser Theorie folgend, sind auch Liedtexte der Sammlung, die laut Gabler keine Lektüre zum Vergnügen, sondern Zeugnisse des katholischen Glaubens des einfachen Volkes seien, bis zu einem gewissen Grad Schöpfungen des Sammlers. Gabler bedauerte nämlich, die gesammelten Texte nicht ohne Adaptierung editieren zu können: „Wer aber derlei Manuscripte und Liederdrucke, aus denen diese Sammlung entstanden ist, eingesehen hat, wird zugeben, daß

¹¹² Ebd., S. XIII.

¹¹³ Ebd., S. VIII.

¹¹⁴ Ebd., S. VIII.

¹¹⁵ Baustinger (1980), S.11/12.

¹¹⁶ Ebd., S. 12.

¹¹⁷ Ebd., S. 11-12.

¹¹⁸ Baustinger (1980), S. 11-12.

dies durchaus untauglich wäre.“¹¹⁹ Schließlich seien die Verfasser der Liedtexte zum Teil weder der Schriftsprache in ausreichendem Maße mächtig gewesen, noch den Regeln der Metrik. Die Texte seien also während des Singens bekannter Melodien, die wiederum auch nach dem Text adaptiert wurden, modifiziert worden. Auch wenn Gabler die Korrekturen so schonend wie möglich – und im Sinne des Volksliedes – durchgeführt haben will, so hätten die Texte im Verlauf der mehrfachen Durchsicht mehrere Veränderungen durchgemacht. Bei näherer Betrachtung könnten Kenner die Herkunft der jeweiligen Lieder noch erkennen, war Gabler sicher. In dogmatischer Hinsicht seien die Textvorlagen durchaus stimmig gewesen, weswegen semantische Faktoren beibehalten wurden und bloß formale Merkmale korrigiert wurden.¹²⁰

Wiora erklärt diesen Prozess der Veränderung: „Indem ein Lied von Mund zu Munde wandert, wird es, wie ein Gerücht, fortgesetzt verändert oder erweitert, manchmal bis zu Fassungen, die der Ausgangsform gegenüber als ein neues Lied erscheinen.“¹²¹

Die Textvorlagen seien alle ohne Melodien auffindbar gewesen, doch religiöse Volkslieder sind von jeher von zwei Vorsängern zweistimmig und ohne Instrumentalbegleitung vorgetragen worden, weil nicht alle Pilgern und Pilgerinnen der Wallfahrten die Texte kannten. Übrigens nahmen an solchen Wallfahrten zum Teil mehrere hundert Personen teil, die den Vorsängern dreistimmig nachsangen, warum Liedertexte und Melodien möglichst einfach gehalten wurden. Zur Abwechslung und Lebendigkeit der Gesänge wurde ein Refrain hinzugefügt, der nach jeder Strophe von allen Teilnehmenden wiederholt wurde. Die Rufe seien von den mehreren hundert Pilgern und Pilgerinnen sehr langsam gesungen worden, wobei die Vorsänger dafür verantwortlich waren, das Tempo vorzugeben.¹²² Josef Gabler ortete offenbar Gründe, die Texte in seinem Vorwort proaktiv zu verteidigen:

Der etwaige Vorwurf weltlicher Fröhlichkeit wird von den Liedern selbst zurückgewiesen, die so häufig mit einem eindringlichen Memento mori schließen. In diesen Liedern zeigt sich die ganze Macht des Volksgesanges.¹²³

Auch die Singweisen stammten vom Volk selbst, wie der Sammler berichtet, zum Beispiel ein Mann aus Haugschlag im Waldviertel, Martin Ruso, habe 70 Melodien im Repertoire gehabt, wobei er sich die meisten selbst ausgedacht habe. Besonders beliebt im Volk seien die kurzen Rufe mit Refrain gewesen: Lieder, deren Melodie nur aus vier Takten bestehen, und die litaneiartig gesungen werden.¹²⁴

¹¹⁹ Gabler (1884), S. VIII.

¹²⁰ Ebd., S. VIII.

¹²¹ Wiora (1962), S. 45.

¹²² Gabler (1884), S. IX.

¹²³ Ebd., S. X.

¹²⁴ Ebd., S. X.

2.4.2 Doppelter Zweck der Herausgabe des Gesangbuches

Warum Gabler die Herausgabe eines neuen religiösen Liederbuchs ein Anliegen war, beschreibt er in seinem Vorwort: Religiöse Volkslieder, die zu Gablers Lebenszeit im Begriff waren, vergessen zu werden, sollten zum einen für das Volk bewahrt werden. Zum anderen sollten Freunde des deutschen katholischen Volksliedes einen Überblick über das Liedgut in Österreich erhalten und es mit den Beständen in Deutschland vergleichen können. Heinrich Bone, der sich um das deutsche Kirchenlied verdient gemacht habe, brachte in seiner Sammlung *Cantate* 579 Lieder heraus, von welchen bloß 37 in der Sammlung *Neue geistliche Nachtigall* vorkommen. Das österreichische Gesangbuch enthält 563 Lieder, die bei Bone nicht enthalten sind. Dies war für den Sammler ein Beweis dafür, dass das deutsche und österreichische Liedgut divergent seien.¹²⁵ Der Vertreter des Cäcilianismus verteidigt das Ursprüngliche gegen moderne Strömungen:

Wenn sich in unserer Zeit höhere Kreise der Gesellschaft mehr als früher für das Erbe der Vorzeit interessieren, so nimmt doch in den unteren Schichten des Volkes allmählich die Achtung vor dem Alten ab und wächst die Liebe zum Modernen, und veringert [sic!] sich dadurch die Neigung, das von den Vorfahren überkommene Gut zu bewahren und fortzuvererben, und nimmt zu die Bereitwilligkeit, das vom gestrigen Tage Gebrachte dafür einzutauschen. Die Strömung ist allem alten Erbe des Volkes, also auch seinen alten religiösen Liedern feindlich.¹²⁶

Darum seien die vorliegenden Gesänge in Städten und größeren Marktgemeinden schon längst nicht mehr präsent gewesen, nur in kleinen Ortschaften, welche die moderne Strömung noch nicht erfasst habe, wurden religiöse Volkslieder und Rufe noch gesungen. Der Sammler sah also die Zeit reif, ein Inventar der alten Erbschaft zu ordnen und es für zukünftige Generationen zu bewahren.¹²⁷ Allerdings wollte er das Volkslied nicht mit Druck in die Gottesdienste einführen, schließlich hielt er – gemäß des Cäcilianismus – Choräle und dergleichen durchaus besser für Messfeiern geeignet, aber Christen und Christinnen aus allen gesellschaftlichen Schichten könnten sich des religiösen Volksliedes auch außerhalb der Liturgie bedienen.¹²⁸

¹²⁵ Gabler (1884), S. X-XI.

¹²⁶ Ebd., S. X-XI.

¹²⁷ Ebd., S. XI.

¹²⁸ Ebd., S. XI.XII.

3 Analyse exemplarischer Marienlieder aus den Sammlungen Gabler und Corner

Grundsätzlich können die Topoi von religiösen Volksliedern, wie Corner sie präsentiert, Glaubenssätze oder Episoden aus der Bibel sein, wie Gabler behauptet.¹²⁹ Corner veröffentlicht in seiner Erstausgabe *Groß Catholisch Gesangbuch* 1625 im Kapitel *Von unser lieben Frawen* das Lied Nummer CCXXXVI. (236) unter dem Titel *Ein andere Andacht zur Mutter Gottes / wie auch zu Christo ihrem lieben Sohn.* im Umfang von 35 durchnummerierten Strophen. Strophe eins lautet folgendermaßen:

Ein Jungfraw zart von edler art
ihrs gleichen nie gebohren ward
hat mir mein Herz umbfangen
und mich behafft mit Liebes Krafft
zu ihr fleht mein verlangen. (Corner 1625, S. 519)

In der fünften Ausgabe *Geistliche Nachtigal* 1674 wird das Lied unter dem Titel *Ein anders zu der Mutter Gottes und ihrem lieben Sohn / im Thon: Am Weihnacht Abend* wieder publiziert, dieses Mal mit Nummer CLXXX. (180), jedoch weicht lediglich die Orthographie ab (Corner 1674, S. 304/305).

Durch die Ich-Perspektive wird hier eine emotionale Bindung an eine Jungfrau, die mit unbestimmten Artikel und vorerst ohne Namen genannt wird, ausgedrückt. Die Überhöhung der Adressatin vollzieht sich hier nicht nur durch die positiv konnotierte Attribuierung mittels Adjektiven wie ‚zart‘ und ‚edel‘, sondern auch durch die Nennung des Alleinstellungsmerkmals, dass nie eine vergleichbare Frau geboren wurde. Das Herz spielt schon in der Bildsprache des alttestamentlichen Hohenlieds eine essentielle Rolle, wo es nicht nur als Zentrum des Fühlens, sondern auch des Denkens gilt. Wenn in dieser Tradition das Herz von der Geliebten umfangen wird, so bringt es den Geliebten um den Verstand, wie Schwienhorst-Schönberger in seinen Ausführungen über das *Hohelied der Liebe* erklärt.¹³⁰ Das Verb *umbevângen* beziehungsweise *umbefâhen* bedeutet ‚umfangen‘, ‚umhüllen‘, ‚erfassen‘ und ‚erfüllen‘ und ist ein Hüllwort für Geschlechtsverkehr.¹³¹ An diesem Beispiel zeigt sich die Nähe zum weltlichen Lied. In dieser Strophe, die auch von Gabler übernommen wird, wird daraus resultierend ein Verlangen ausgedrückt. Die folgenden Strophen sind in beiden Ausgaben – bis auf Änderungen in der Orthographie – identisch. So lautet die zweite Strophe in der Erstausgabe:

¹²⁹ Kummer (1927), S. 132.

¹³⁰ Schwienhorst-Schönberger (2015), S. 117.

¹³¹ Hennig (2022), S. 347.

Kein weiblichs Bild / ist ihr nicht gleich
so hochgelobt und tugendreich
in Züchten und Geberden
von Tugend schon
die höchste Kron
ist sie mein Trost auff Erden. (Corner 1625, S. 519)

In der zweiten Strophe drückt Corner wieder die Unvergleichlichkeit aus, wobei er sich, wie es auch im Mittelhochdeutschen üblich ist, der doppelten Verneinung bedient. Die Tugend ist in der Aufzählung der Vorzüge gleich doppelt vertreten, was deren Wichtigkeit betont. Die ‚höchste Kron‘ referiert auf das Bild der Himmelskönigin, dessen Voraussetzung die Krönung ist – ein theologisch geprägtes Bild, das vor allem von den Zisterziensern verbreitet wurde und eng mit dem Himmelfahrtstopos verbunden ist, denn erst als Gekrönte wird sie zur Fürsprecherin und hat somit die Macht, Trost zu spenden.¹³² Wenn in diesem Lied affirmiert wird *ist sie mein Trost auff Erden* (Corner 1625, S. 519), so bezieht sich dies auf die mittelhochdeutsche Bedeutung von *trôst*, die von ‚Hoffnung‘ über ‚Hilfe‘, ‚Schutz‘ bis zu ‚Freude‘ und ‚Glück‘ reicht.¹³³ Josef Gabler präsentiert in seinem Marienlied Nr. 478, dessen Fundort er mit Zwettl angibt, zwar die gleiche erste Strophe, ändert die Struktur aber nicht nur, indem er es auf vier nicht nummerierte Strophen reduziert, er erhöht die Strophenverse jeweils auf acht, also die doppelte Länge. So lautet die erste Strophe bei Gabler:

Eine Jungfrau zart, von edler Art,
hat mir mein Herz umfängen,
Ihr'sgleichen nie geboren ward,
Nach ihr ist mein Verlangen;
In Lieb' und Treu' mich dir vermähl'
Zumal in Kreuz und Leiden,
Ach laß', Maria, meine Seel'
Von deiner Lieb' nicht scheiden. (Gabler 1890, S. 365)

Während die ersten vier Verse dem Text Corners entsprechen, finden Gablers Verse 5-8, in denen die Jungfrau nun direkt mit ‚du‘ adressiert wird, in dieser Form keine Entsprechung in den 35 Strophen bei Corner. Dennoch schwenkt auch das Lied bei Corner vom Lobpreis in dritter Person mit Strophe 25 auf die direkte Anrede Mariens in Du-Form um. Ab Strophe 33 spricht das singende Ich schließlich zu Gott und dem ‚Heiland Jesu Christ‘ (Corner 1625, S. 523).

Mit der Einführung des Hochzeits-Topos durch den Vers „In Lieb' und Treu' mich dir vermähl'“ (Gabler 1884, S. 365) führt diese längere Strophe die Herzsymbolik aus dem *Hohelied* weiter, die bei Corner vorerst so stehen gelassen wird. Schon im *Hohenlied* wird die

¹³² Kolb (1997), S. 468.

¹³³ Hennig (2022), S 327.

Heirat als ‚Tag der Herzensfreude‘ (Hld 3,11) bezeichnet.¹³⁴ Das Bild Mariens als *sponsa dei* oder ‚himmlische Braut‘ findet sich zum Beispiel beim fränkischen Benediktiner Paschasius Radbertus (ca. 785-865), der in theologischen Schriften das Narrativ einführt, Christi Menschwerdung sei die Vermählung mit Maria und zugleich mit der Kirche.¹³⁵ Im letzten Vers nimmt der Gabler-Text schon den Namen Mariens vorweg, der in dem, rätselhaft angelegten, älteren Text bei Corner am Ende der dritten Strophe als Pointe oder Auflösung der mysteriösen Figur genannt wird. In Corners Erstausgabe lautet die dritte Strophe:

So weit begreift deß Himmels Kreiß,
kein edler magd ich nirgends weiß
vom Königlichen Stammen
sie ist die Recht von Davids Geschlecht
Maria heißt ihr Namen. (Corner 1625, S. 519)

Wie schon das Adjektiv ‚edel‘ in den jeweils ersten Strophen vorwegnimmt, wird mit den Versen „vom Königlichen Stammen / sie ist die Recht von Davids Geschlecht“ (Corner 1625, S. 519) auf das etablierte Narrativ von Mariens adeliger Herkunft rekurriert.¹³⁶ Mit dem Vers „kein edler magd ich nirgends weiß“ (Corner 1625, S. 519) wird Maria erneut überhöht, indem sie (wie bei Corner üblich mit doppelter Verneinung) als unvergleichlich dargestellt wird.

Die ersten Verse bauen eine Spannung auf, indem die beschriebene Person vorerst namentlich ungenannt bleibt. Erst am Ende der dritten Strophe entlädt sich die aufgebaute Spannung, indem im letzten Vers „Maria heißt ihr Namen“ (Corner 1625, S. 519) das Geheimnis gelüftet wird. Somit enthält Corners Version noch einen Rest von Verschleierung, der an die Minnelyrik erinnert, bei Gabler fällt diese Verschleierung weg. Die Nennung des Namens hat im Alten Testament besondere Bedeutung. Zum Beispiel wird es laut Schwienhorst-Schönberger als feierlicher Akt zelebriert, als Gott Moses die Bedeutung seines Namens preisgibt (Ex 3,13-15), oder das Aussprechen des Namens Gottes erhält besonderen Schutz (Ex 20,7). Im *Hohelied* wird der Name der Geliebten mit ausgegossenem Balsamöl verglichen (Hld 7,1).¹³⁷ Im Mittelhochdeutschen bezieht sich *name* nicht bloß auf den Namen, sondern auf die Bezeichnung, den Rang, die Würde, den Stand und sogar den Ruhm.¹³⁸ Also wird ‚Name‘ hier im Sinne des Ehrentitels ‚Gottesmutter‘ eingesetzt.

Die Bedeutung der Bezeichnung wird auch an anderen Stellen, zum Beispiel in der fünften Strophe von Lied Nr. CLXXXII. (Corner 1674, S. 310-312) hervorgehoben: „O ein schöner

¹³⁴ Schwienhorst-Schönberger (2015), S. 117-118.

¹³⁵ Górecka (1999), S. 70.

¹³⁶ Schreiner (2003), S. 91.

¹³⁷ Schwienhorst-Schönberger (2015), S. 32.

¹³⁸ Hennig (2022), S. 230.

Nam / über alle Nam / der dir werden kan / O Maria / wann man dich nennet Gottes Mutter“
(Corner 1764, S. 311).

In Gablers zweiter Strophe wird aus der ‚Magd‘ die ‚Jungfrau‘, die (bei Gabler ohne doppelte Verneinung) edler sei als alle anderen und auch von allen gepriesen wird, womit ein Universalitätsanspruch der Angebeteten suggeriert wird. In Gablers zweiter Strophe finden sich wieder Analogien zu Corner:

So viel begreift der Himmelskreis,
So weit geh’n Sonnenstrahlen,
Ich keine edlere Jungfrau weiß,
Sie hat den Preis vor allen;
Aus Davids edelem Geschlecht,
Von königlichem Stamme,
Hat Gott sie selber auserwählt,
Maria ist ihr Name. (Gabler 1890, S. 365)

In Gablers Version fließt zudem das Bild der Sonnenstrahlen ein: so weit sie reichen, kenne das Ich keine edlere Jungfrau. Die ganze dritte Strophe in Gablers Version referiert auf das Bild Mariens als Mittlerin und Fürsprecherin am Thron Gottes, wonach es Maria zu verdanken sei, dass Gott Gnade mit der sündigen Menschheit walten lässt.¹³⁹

Bitt’ für die ganze Christenheit
Bei Jesus, unserm Herren,
Daß er uns wolle gnädig sein
Und uns’re Feind abwehren.
Ausstrecke deine Gnadenhand
Und segne uns, Maria,
Erhalte uns im Gnadenstand,
Bitt’ Gott für uns, Maria. (Gabler 1890, S. 365)

Im vierten Vers wird das Bild Mariens als Kriegspatronin, das laut Schreiner von Abraham a Santa Clara im 17. Jahrhundert geprägt wird, eingeflochten.¹⁴⁰ Ab dem fünften Vers sind die Versenden von Wiederholungen bestimmt. Die Gnadenhand, die ihre korrespondierende Reimendung mit ‚Gnadenstand‘ erhält, stammt aus der Tradition der *Immaculata*, der Mariendarstellung als unbefleckte Empfängnis, die Gläubigen eine oder beide Hände gnädig entgegenstreckt.¹⁴¹ In Corners Version richtet sich das Wort noch lange nicht direkt an Maria, dafür spricht das lyrische Ich schon in der vierten Strophe vom eigenen Tod, der durch die Verehrte in ein freudiges Ereignis umgewandelt wird:

Sie geliebet mir aus Herzen grund
gegrüset sey sie zu aller stund
ich hoff ihr huld zu erwerben
die sie mir send

¹³⁹ Górecka (1999), S. 58.

¹⁴⁰ Schreiner (2003), S. 106.

¹⁴¹ Kolb (1997), S. 470-471.

an meinem End
so will ich fröhlich sterben. (Corner 1625, S. 520)

Wieder fließt die Herzsymbolik ein, die auch das Bewusstsein meint, nicht nur das Gefühl. Der Gruß an Maria ist eine gängige Formel der Marienverehrung. Mit dem Vorsatz des singenden Ichs, sie zu aller Stund zu grüßen, könnte die Beständigkeit der Verehrung einerseits, aber auch die Permanenz des Gebets versprochen werden, damit sie als Helferin in der Todesstunde zur Verfügung stehe. Mit dem *Assumpta*-Topos, der Maria als Aufgenommene in den Himmel darstellt, wird sie zum Trost der Sterbenden, schließlich soll ihr eigenes Ende die direkte Auffahrt in den Himmel gewesen sein.¹⁴²

Den Tod umschreibt Gablers Version nur am Ende der vierten und letzten Strophe, während er in Corners Version mehrere Strophen dominiert. Dafür ist die Abschlussstrophe bei Gabler ganz dem Marienbild als Dame und Herrin (*domina*), die um Fürbitte angerufen werden kann, gewidmet:¹⁴³

Der Schiffmann Hilf Maria, schreit,
Der Pilger auf den Straßen;
Ein jeder dir sein Herz bereit,
Den Menschenhilf' verlassen.
Die Kranken rufen auch zu dir,
Wenn sie in Schmerzen liegen,
Und Hilfe suchen All' bei dir
Zumal in letzten Zügen. (Gabler 1890, S. 365)

Die Strophe beginnt in diesem Volkslied, obwohl sich seine Tradition in einer Region fern des Meeres vollzieht, mit einem Bild aus der Seefahrt. Für Seeleute hat der Begriff Meerstern (*maris stella*) als rettende Orientierungshilfe auf offenem Meer lebenswichtige Bedeutung.¹⁴⁴

Wenn Pilger, die sich zu mehrwöchigen Wallfahrten bemüssigt fühlen, Maria ihr Herz bereiten, wobei wieder die Herzsymbolik zum Einsatz kommt, dann wird auf die Imagologie der Retterin (*salvatrix*) referiert. Die Visionärin Brigitte von Schweden verwendet den Begriff im 14. Jahrhundert in ihren Offenbarungen.¹⁴⁵ Wo menschliche Hilfe nicht mehr möglich ist, hofft man auf Maria. Die Passage „Die Kranken rufen auch zu dir, wenn sie in Schmerzen liegen“ (Gabler 1890, S. 365) nimmt Bezug auf die wundertätigen Heilkräfte, die Maria zugeschrieben werden, ob es Quellen oder Heilkräuter sind, die mit Mariens Heiltätigkeit in Verbindung gebracht werden. Zuletzt wird – verschleiert und nicht so offenkundig wie in Corners Version – nur durch die Umschreibung ‚in letzten Zügen‘ der Tod thematisiert. Marias Stellung als Helferin im Tod rührt vom *Assumpta*-Topos her.

¹⁴² Górecka (1999), S. 101.

¹⁴³ Ebd., S. 59.

¹⁴⁴ Ebd., S. 67-68.

¹⁴⁵ Ebd., S. 92.

So endet das Lied *Eine Jungfrau zart, von edler Art* in Gablers Version von 1890, wobei in Strophe eins und drei ein Ich in Du-Form spricht, während Strophe zwei und vier den Lobpreis in dritter Person praktizieren und dabei theologisch geprägte Bilder übernehmen. Allerdings wird aus dem dargelegten Textbeispiel ersichtlich, dass die Marienüberhöhung niemals Selbstzweck ist, sondern in diesem Lied immer gepaart mit der Beschreibung des Nutzens der Gottesmutter für die Gläubigen vollzogen wird.

In Corners 35 Strophen werden noch einige Imagologeme der Marianik tangiert. Ein Mittel der Überhöhung ist die Komparation, die in vielen Strophen genutzt wird. Zum Beispiel in der achten Strophe wird sie über die Engel gestellt:

Mit Gnaden / Krafft und Herzlichkeit
übertrifft sie all Engel weit
kein Mensch mags nicht ergründen
was der Gruß ist
den zu der frist
Gott selbst lies ihr verkünden. (Corner 1625, S. 520)

Hier wird das poetologische Mittel der Unsagbarkeit aus dem Minnesang aufgegriffen. Dabei wird hier nicht die Frau, sondern die Wichtigkeit der Verkündigungsszene als Schlüsselszene für die Heilsgeschichte vermittelt. Die neunte Strophe vermengt Überhöhung mit einer Warnung:

Von seiner Macht hat sie die Ehr
über das ganz himlische Her
die ihr kein Mensch wird nemen
wer sie veracht
durch Spott und Pracht
wird sich des müssen schemen. (Corner 1625, S. 520)

Seit dem elften Jahrhundert schreiben Theologen Maria die Macht zu, als Regentin Engel aus dem Himmel aussenden zu können,¹⁴⁶ warum sie in der achten Strophe wohl auch über die Engel gestellt wird. Der Seitenhieb auf Leute, die sie durch Spott und Pracht verachten, könnte der protestantischen Praxis, in der Marienverehrung nach Luther keine Rolle spielt, gelten, schließlich entstand das Gesangbuch aus der Motivation der Gegenreformation und Corner äußert sich im Vorwort negativ zu Luthers Lehren.

Strophe zehn bezieht sich auf die Menschwerdung Christi, wenn der Tempel als alttestamentlich geprägte Heimat des Heiligtums erwähnt wird:

Sie ist der heilig Tempel schon
den ihm der einzig Gottes Sohn
hat bereit und auserkohren
der in gedult
vor unser schuld

¹⁴⁶ Courth (1991), S. 168.

ist wahrer Mensch gebohren. (Corner 1625, S. 220)

Die Inkarnation Jesu als wahrer Mensch wird hier einmal mehr betont, denn genau in dieser Funktion als Gottesgebärerin liegt der Ursprung ihrer Wichtigkeit. In den folgenden beiden Strophen ist Mariens Jungfräulichkeit zentrales Thema, wobei in der elften Strophe die Überhöhung wieder durch den Vergleich mit allen anderen Frauen vollzogen wird:

Auß ihrem unbefleckten Leib
auff Erden ist von keinem Weib
deßgleichen nie gehört
durch Gottes Krafft
in Jungfrauschafft
ganz rein und unverkehret.

Nach ihrer Geburt blieb ihr Keuschheit
wie auch darnach in einigkeit
ohn mackel und ohn sünde
Kein Mann sie ie
erkennt nie
thut uns die Schrift verkünden. (Corner 1625, S. 220)

Die Imagologie der *sancta immaculata* – der heiligen Unbefleckten – wird immer wieder aufgegriffen, schließlich handelt es sich um ein theologisches Dogma. Erstmals wurde der Topos in der Frühscholastik theologisch verteidigt.¹⁴⁷ Aber hier wird mit *unverkehret* in Strophe elf auf die *virgo perpetua*, das Bild der immerwährenden Jungfrau verwiesen, das schon in den Evangelien thematisiert wird, wobei die Jungfräulichkeit bei Matthäus unter dem Gesichtspunkt der heilsgeschichtlichen Funktion und bei Lukas unter dem ethischen Aspekt Wichtigkeit erlangt¹⁴⁸, worauf mit den Versen „Kein Mann sie ie/ erkennt nie/ thut uns die Schrift verkünden“ (Corner 1625, S. 220) rekurriert wird. In der 13. Strophe kommt der Teufel als Kontrapunkt ins Spiel, wobei die Warnung vor einem Vergleich mit anderen Frauen seine Entsprechung in misogynen Predigten des Mittelalters findet:

Wer auß des Teuffels Haß und Neyd
vergleichet sie im andern Weib
der wird sich gwiß betriegen
und da zuhand
mit Sünd und Schand
die Gottheit selbst anliegen. (Corner 1625, S. 220-221)

Theologen des elften Jahrhunderts beginnen, Maria die Macht zuzuschreiben, Verträge mit der Hölle auflösen zu können, also steht sie auch über dem Teufel. Aber hier findet die Überhöhung durch die Warnung vor dem strafbaren Vergleich mit anderen Frauen statt. Die nächste Strophe zeigt schon ein freundlicheres Bild:

¹⁴⁷ Górecka (1999), S. 87.

¹⁴⁸ Ebd., S. 97-98.

Sie ist die Sonn und grüner Zweig
wie uns die heilig Schrift anzeigt
auß Israel entsprossen
Das recht Erbteil
und ewig Heyl
ist von ihr hergeflossen. (Corner 1625, S. 221)

Die Sonne ist ein starkes Mittel der Marienüberhöhung, das von Paulus Diakonus herrührt, der Maria als die zweite Sonne neben Christus eingeführt hat und sie somit mit dem Messias gleichstellt.¹⁴⁹ Der grüne Zweig, der nach der Sonne im ersten Vers genannt wird, spielt schon in der Erzählung von der Arche Noah eine Rolle als Bote der Rettung und des Neubeginns, wenn die Taube nach der Sintflut endlich mit dem Beweis für nahes Land zurückkehrt. Aber der grüne Zweig weist multifunktionale Symbolkraft auf, wenn man ihn als Teil eines Laubbaums, der mit seinem Wechsel des Laubkleids für die Überwindung des Todes steht oder als immergrünen Nadelbaum, der Unsterblichkeit vermittelt, liest.¹⁵⁰

Im Kontext mit den nächsten Versen „wie uns die heilig Schrift anzeigt / auß Israel entsprossen“ (Corner 1625, S. 221) kann der Zweig zudem auf Mariens genealogisch-heilgeschichtliche Bedeutung rekurrieren. Dies wird in den letzten beiden Versen dieser Strophe näher ausgeführt, denn das Abstraktum ‚Heil‘ und das flektierte Verb ‚fließen‘ verweisen in dieser Kombination auf Mariens zentrale Funktion in Gottes Heilsplan, die mit dem Bild der Quelle von Heil, Leben und Weisheit vermittelt wird. Die christliche Tradition nimmt Anleihe an der Göttin Isis als ‚Nährende‘. So bezieht sich der Gnadenstrom, der durch die Wortkombination evoziert wird, auf die geistige Nahrung durch Mariens Muttermilch.¹⁵¹

Strophe 22 referiert auf das Bild der *deigenitrix gloriosa*, der glorreichen Muttergottes, die im Mittelalter gottähnliche Züge annimmt, indem sie Gott spiegelt:¹⁵²

Sie sicht wie in eim Spiegel klar
das Göttlich Angesicht immerdar
ewiglich ohn ein ende
ihr liebster Sohn
in seinem Thron
tut sich von ihr nicht wenden. (Corner 1625, S. 222)

Reflektierende Gegenstände wie Spiegel und der Glanz an sich sind zudem Symbole für vollkommene Tugendhaftigkeit Marias, weil sie für Transparenz und Klarheit stehen.¹⁵³ Zum Beispiel will die Mystikerin Mechthild von Hackeborn Maria während einer Liturgie als schönen Baum gesehen haben, ein anders Mal übergibt Maria ihrem Sohn eine goldene Spange,

¹⁴⁹ Gorecka (1999), S. 66.

¹⁵⁰ Imbach (2008), S. 231-233.

¹⁵¹ Schreiner (2003), S. 51.

¹⁵² Górecka (1999), S. 62.

¹⁵³ Górecka (1999), S. 451.

in der sie sich spiegelt.¹⁵⁴ Der Thron, in dessen unmittelbarer Nähe Maria gesehen wird, lässt wiederum das Bild der Mittlerin und Fürsprecherin für die Menschen einfließen.¹⁵⁵

Auch in Strophe 25 geht der Liedtext auf Mariens Mittlerschaft ein und adressiert sie erstmals in diesem Lied in Du-Form, während bis zur Strophe 24 nur über sie in dritter Person gesprochen wird:

Maria der armen Sünder Frewnd
du Mutter der Barmherzigkeit
du wolltest mich nicht außschließen
bitt für mein Sünd
dein liebes Kindt
laß mich deiner Trew genießen. (Corner 1625, S. 522)

Das Bild der Mutter der Barmherzigkeit (*mater misericordia*), im zehnten Jahrhundert geprägt von Odo von Cluny, lässt zu, dass die Herrin mit ‚du‘ um Beistand angefleht wird. Die positive Eigenschaft der Treue wird Maria am Ende der Strophe auf ihre Funktion als Mittlerin und Fürsprecherin für die Menschen am Thron Gottes bezogen.¹⁵⁶ Also nimmt dieser Text formelhaft eine Passage des *Salve Regina* (11. Jh.) auf, das wesentlich für die Propagierung des Begriffs war.

Schon der Titel von Nummer CCXXXVI. *Ein andere Andacht zur Mutter Gottes / wie auch zu Christo ihrem lieben Sohn.* verweist auf Christus als zweiten Adressaten dieses Liedes, das im Kapitel der Marienlieder erscheint. 32 von 35 Strophen beziehen sich auf Maria. Ab Strophe 33 wechselt der Adressat, der nach ausschweifenden Hilfesuchen an die Gottesmutter abrupt als ‚alleiniger Helfer‘ titulierte wird:

Mein Gott und Heyland Jesu Christ
wiewol du allein mein Helffer bist
so wilt du doch verehren
die Mutter dein in unser Pein
ganz gnädiglich erhören. (Corner 1625, S. 523)

Diese Strophe klingt wie eine Rechtfertigung, warum in den 32 vorhergehenden Strophen Maria im Mittelpunkt gestanden hat, rekurriert aber auf das Bild der Mittlerin und Fürsprecherin.

3.1 Beispiel für den Varianten-Reichtum der Sammlungen

Eine ähnlicher Wechsel der adressierten Person findet sich im Lied Nummer CLXXVII. *Ein anders altes sehr guts Gsang an die Mutter Gottes / ums ein seeligs End.* in der Ausgabe *Geistliche Nachtigal* aus dem Jahr 1674. Der Wortlaut des ersten Verses der ersten Strophe

¹⁵⁴ Ebd., S. 451.

¹⁵⁵ Ebd., S. 58.

¹⁵⁶ Ebd., S. 58.

beginnt gleich wie das vorhergehende Lied, doch dann dreht es sich in eine andere Richtung, wobei die Strophen viel länger sind als im vorhergehenden Lied:

Maria zart / von edler Arth
ein Ros ohn allen Doren
Du hast mit Macht
herwider bracht
dz vorlängst war verlohren.
Durch Adams Fall
die hat die wahl
Sankt Gabriel versprochen
hilff das nit werd gerochen
mein Sünd und schuld
erwirb mit Huld
dan kein Trost ist
wo du nit bist
Barmherzigkeit zu erwerben:
Am letzten End
kein Gnad nit wend
von mir in meinem Sterben. (Corner 1674, S. 296)

Hier tritt eine wichtige und verbreitete Metapher für Maria auf, nämlich die Rose, die zum einen im elften Jahrhundert in einer Hymne von Hermannus Contractus als blühende Rose (*rosa florens*) eingeführt wird,¹⁵⁷ wobei die Symbolik der Rose schon in der Antike kursiert. Seit Bernhard von Clairvaux und Cyprian wird sie mit den Leiden Mariens assoziiert, was der roten Farbe, die nach Aelred von Rievaulx für das Märtyrerblut steht, geschuldet ist.¹⁵⁸ Das Fehlen der Dornen könnte für Makellosigkeit im Sinne von ‚ohne Sünde‘ stehen. Die Attribuierung als neue, bessere Eva, die den alttestamentlichen Sündenfall durch ihre Zusage aus freier Wahl im Zuge der Verkündigungsszene wieder gutmacht, kommt in den Versen „Durch Adams Fall / die hat die wahl / Sankt Gabriel versprochen“ (Corner 1674, S. 296) zum Vorschein. Unter dieser Voraussetzung wird erneut an die *mater misericordia* um Barmherzigkeit gefleht, mit Huld zu erwirken, dass Schuld und Sünde des lyrischen Ichs nicht ‚gerochen‘, also gerächt, werden. Die Überhöhung vollzieht sich *ex negativo*, denn es sei kein Trost, wo sie nicht ist. Am Ende der Strophe findet sich wieder die doppelte Verneinung, wenn das Ich bittet, die Gnade an seinem Ende nicht abzuwenden.

Die Strophen eins bis 23 beginnen alle mit dem Namen in Kombination mit einer Attribuierung, wie in Strophe zwei *Maria milt*, Strophe drei *Maria rein*, Strophe vier *Maria klar*, Strophe fünf *Maria fein* und dergleichen (Corner 1674, S. 297). Erst ab Strophe 24 wendet sich das Ich an Jesus, dann beginnen die letzten vier Strophen jeweils mit *Jesu ich bitt / verschmäh mich nit* (Corner 1674, S. 301).

¹⁵⁷ Górecka (1999), S. 75-76.

¹⁵⁸ Stadlbauer (1997), S. 550.

Strophe elf wiederholt das Adjektiv ‚zart‘ aus Strophe eins:

Maria zart / gemehret ward /
in dir groß Leyd und schmerzen
Da dein Kind todt
ein Speer mit Roth
durchstach sein sanfftes hertze;
Deß Bluetes Safft
schwecht dir dein Krafft
vor Leyd thättest du sincken
Johannes that man wincken
der lieff bald dar
hieb dich empor
da dir das Schwerdt
dein Hertz versehrt
davon Simeon saget
O Jungfraw werth
Sonn / Lufft und Erd
deß Lebens Todt sehr klaget. (Corner 1674, S. 298)

Das *Roth* auf dem Speer umschreibt das Blut Jesu, die Farbe Rot steht, wie schon mit der Rosensymbolik vorweggenommen, für das Leiden, das in dieser Strophe beim Namen genannt wird. Wenn Maria beim Anblick *Deß Bluetes Safft* Schwäche zeigt, verleiht ihr das menschliche Züge, was im zwölften Jahrhundert schon zahlreiche Marienklagen entstehen lässt. In dieser Strophe wird das Bild der trauernden Gottesmutter (*mater dolorosa*) gezeichnet, das seit dem Mittelalter etabliert ist. Diese Szene referiert auf die auch häufig in der bildenden Kunst gezeigte Schmerzensmutter, die unter dem Kreuz steht, auch wenn vom Kreuz hier nicht die Rede ist. Zudem bezieht sich die Strophe auf Simeons Aussage in der Tempelszene „Deine Seele wird ein Schwert durchdringen“ (Lk 2,35), die das Leid voraussagt.¹⁵⁹

Zudem ist diese Strophe ein gutes Beispiel für den narrativ ausgerichteten Aufbau einer Vielzahl der umfangreichen Liedtexte der Sammlung Corner. Vor allem Szenen aus der Passion Christi oder aus der Verkündigung treten in Marienliedern häufig auf.

Der Erzählstrang der Lieder, die sich meist auf Feste im Kirchenjahr beziehen, wirkt sprunghaft, häufig wird in den Texten auf unscheinbaren Kleinigkeiten verweilt, welche anderen Erzählenden kaum der Rede wert erscheinen, wie Kummer zu Corners Liedern schreibt.¹⁶⁰ In der präsentierten Strophe elf des Liedes Nummer CLXXVII. steht zum Beispiel der Beinahe-Zusammenbruch Mariens unter dem Kreuz im Vordergrund, wobei auf ein Detail eingegangen wird – man winkt den Apostel Johannes zur Unterstützung herbei – von Jesus am Kreuz oder seinen Reaktionen ist nicht die Rede.

¹⁵⁹ Kolb (1997), S. 473.

¹⁶⁰ Kummer (1927), S. 133.

Doch nicht jede Strophe dieses Liedes erzählt eine Episode, sondern narrative Passagen wechseln sich unregelmäßig mit Strophen, die einfach ein dichtes Konglomerat an Marienimagologemen, die quer durch die Kirchengeschichte geprägt wurden, aufweisen.

Als Beispiel für die dichte Imagologie stelle ich die zwölfte Strophe vor:

Maria werth / wann mein Seel kehrt
von diser Welt zu scheyden
So komb zu mir
beschütz mich schier
daß mich da mit behende
der falsch Sathan
dann ich nit kan
sein Teufflich List erkennen
Maria thu mich nennen;
Wirf umb mich bald
deins Mantels falt
und so dein kind
mich richt geschwind
zeig Fraw dein Herz und Brüste
zu dein Sohn sprich
gib gnädiglich
dem Sünder ewige friste. (Corner 1674, S. 298-299)

Wieder kommt das Marienbild der Beschützerin zur Todesstunde zum Tragen und auch die Herrin, die mächtiger als der Teufel ist, wird genannt. Zudem wird auf den Mariahilf-Topos der Schutzmantelmadonna rekuriert, hinter dem der mittelalterliche, deutsche Brauch der Mantelkindschaft steht, die voreheliche Kinder durch symbolhaftes Umhängen des Mantels zu ehelichen Kindern machen kann. In den Versen „Wirf umb mich bald / deins Mantels falt“ (Corner 1674, S. 298-299) kommt die christliche Umdeutung, wonach Gläubige durch den Mantel Mariens zu Gotteskindern werden, zum Tragen.¹⁶¹

Der Vers „zeig Fraw dein Herz und Brüste“ (Corner 1674, S. 299) nimmt Anleihe an der Symbolik des *Hoheliedes*, das durch eine Umdeutung in der Mystik Mariens milchspendende Brüste zum Beweis für Jesu Menschwerdung werden lassen.¹⁶² In der Mystik des Hoch- und Spätmittelalters kursierte nämlich der Glaube, Gott könne die Erlösung nicht verwehren, wenn Jesus ihm seine Seitenwunde präsentiere und Maria vor ihrem Sohn die Brüste entblöße. Die Brüste und die daraus fließende Milch werden somit zum weiblichen Erlösungssymbol, das noch im Barock aktuell ist und sich mit dem männlichen Erlösungssymbol, nämlich dem Blut aus Jesu Seitenwunde vermengt.¹⁶³ In Strophe elf wurde das Bild des Blutes aus der Seitenwunde mit *Speer mit Roth* bereits impliziert.

¹⁶¹ Kolb (1997), S. 468.

¹⁶² Schreiner (2003), S. 54.

¹⁶³ Ebd., S 58-59.

Die 14. Strophe bezieht sich einmal mehr auf den Verkündigungstopos und weist folgenden Einstieg auf: „Maria süß / ich ehr und grüß / dich mit Gabriels grüsse“ (Corner 1674, S. 299). Schon im 12. Jahrhundert ruft Aelred von Rievaulx im Sinne des Rittertums zum Dienst an der Herrin auf und attribuiert sie unter anderem als ‚süße Dame‘.¹⁶⁴ Diese Strophe liefert auch Informationen über den Nutzen dieses Frauendienstes, denn wieder adressiert das lyrische Ich die *mater misericordiae*, die für den Ablass der Sünden und für Gnade kurz vor und nach dem Tod sorgen soll.

Wann ich verstieß / und mich verließ /
die Vernunft ehe dann ich büsse;
Barmherziglich
versöhne mich
eh der schnell Todt mich rühre
in Gnad deins Kind mich führe:
Hilff daß die Peyn
der Marter sein
sey Schildt und Port
auff allem Orth
daß ich die Laster meyde:
Daß ich empfindt
Ablaß der Sünd
das helff mich Christi Leyden. (Corner 1674, S. 299)

Diese Strophe demonstriert den Eigennutz, den das lyrische Ich mit der facettenreichen Marienüberhöhung erreichen möchte, nämlich Wiedergutmachung der Übertretungen, wenn es verstoßen sollte, weil die Vernunft es verlässt. Die sprechende (singende) Person gesteht also ein, dass Verstöße durchaus vorkommen; doch ehe sie selbst büßt, soll Maria als Barmherzige sie versöhnen, bevor der schnelle Tod eintritt und in die Gnade Jesu führen. Hier wird der Topos der Fürsprecherin und Mittlerin unter einem weiteren Aspekt dargestellt: Maria soll ermöglichen, dass Jesu *Peyn*, also das Leiden, zum Mittel der Vermeidung der Laster werde – als wehrhafter Schild gegen Verlockungen und Portal zu besserem Habitus.

3.2 Beinah kongruent: *Ave Maria, du Himmelskönigin*

Mit nur wenigen Textänderungen fand das Lied *Ave Maria, du Himmelskönigin*, das auch bei Corner zu finden ist, Eingang in Gablers Buch. Er gibt den Fundort von Lied Nummer 604 mit Krems an, erwähnt aber auch in seinen Quellenangaben, dass es auch bei Corner vorhanden sei. In beiden Ausgaben umfasst es sieben Strophen, die sich in Aufbau und Reihenfolge stark ähneln, bei Corner sind die Strophen nummeriert, bei Gabler nicht. In Gablers Version lautet die erste Strophe, die in eine musikalische Notation eingebunden ist, folgendermaßen:

¹⁶⁴ Górecka (1999), S. 81.

Ave Maria, du Himmelskönigin,
 der ganzen Kirche Trösterin!
 Bist heilig und ganz rein gebor'n,
 denn Gott hat dich selbst auserkor'n
 aus allen Jungfrau'n reine. (Gabler 1890, S. 461)

Wird Maria bei Gabler als Trösterin „der ganzen Kirche“ titulierte, so ist sie dies bei Corner noch für die ganze Welt. Seine erste Strophe ist ebenfalls unter Notenzeilen geschrieben und trägt im Gegensatz zu den folgenden keine Strophennummer. Auch in Orthographie und Syntax weicht Corners Nummer CLXXIIX. etwas von Gablers Version ab:

Ave Maria du Himmel Königin
 aller Welt ein Trösterin
 Heilig und Seelig bist du geboren
 den Gott der Herr hat dich außerkorn
 auß allen Jungfrawen reine. (Corner 1674, S. 302)

Den hier genannten Titel ‚Königin‘ erhält Maria mit der Anerkennung der Aufnahme als Unversehrte in den Himmel, wodurch sie auch zur Mittlerin wird und den Ehrentitel parallel zu Christus erhält.¹⁶⁵ Wenn bei Gabler erwähnt wird, die Angesprochene sei heilig und ganz rein geboren worden, so referiert er explizit auf den *Immaculata*-Topos. Bei Corner wird zwar auch die Heiligkeit ihrer Geburt hervorgehoben, aber das Adjektiv ‚rein‘ kommt im entsprechenden Vers noch nicht vor, dafür sei sie selig geboren. Aber im letzten Vers geht Corner mit Gabler konform, wenn er affirmiert, sie sei aus allen reinen Jungfrauen auserkoren worden. Das Prinzip der Unbefleckten Empfängnis bezieht sich auf Marias eigene Geburt und noch nicht auf jene ihres Sohnes. Durch das Ausgenommenen von der Ursünde wurde sie von Gott schon frühzeitig auserwählt.¹⁶⁶ Beide Fassungen sind sich einig, dass Maria ‚heilig‘ geboren wurde, das Attribut *seelig* wurde von Gabler durch ‚rein‘ ersetzt, womit er auf ihre Geburt ohne Erbsünde referiert.

Strophe	Gabler 1890, Nummer 604	Corner 1674, Nummer CLXXIIX
2	Ave Maria, du edle Kaiserin, Bist unsere Fürsprecherin! Dich preiset hoch die ganze Welt, Weil du von Gott bist auserwählt, Sollst Mutter sein des Höchsten. (Gabler 1890, S. 461)	Ave Maria du edle Kayserin/ du bist unser Fürsprecherin/ heilig und Seelig spricht dich alle Welt/ von Gott bist worden auserwählt/ ein Mutter deß Allerhöchsten. (Corner 1674, S. 302)

¹⁶⁵ Górecka (1999), S. 59.

¹⁶⁶ Heinz-Mohr (1991), S. 216.

Titel wie die *keyserin himels und ouch erde* wurden von mittelalterlichen Theologen herangezogen, um Maria mit weltlichen Titeln zu überhöhen, nicht zuletzt um Akzeptanz des Christentums beim herrschenden Adel zu erwirken.¹⁶⁷ Nach dem Topos der Fürsprecherin in Vers zwei, kommt in Vers drei eine weitere Überhöhung zum Einsatz, wenn es bei Gabler heißt „Dich preiset hoch die ganze Welt“ (Gabler 1890, S. 461) und bei Corner „heilig und Seelig spricht dich alle Welt“ (Corner 1674, S. 302). Den theologischen Grundstein für solch eine weltumspannende Überhöhung legt Ambrosius Autpertus, der die *regina mundi* (mächtige Welt- und Himmelskönigin), die über Engel, Märtyrer, Bekenner und Jungfrauen erhaben ist, erstmals besingt.¹⁶⁸

Den Grund für den Lobpreis der ganzen Welt nennen beide Versionen in der Auserwählung durch Gott, Mutter des Höchsten zu werden, der wiederum – wie der jeweilige Strophenbeginn *Ave* – auf die Verkündigungsszene rekurriert. Daß bei Gabler im letzten Vers nur vom ‚Höchsten‘ die Rede ist, während es im entsprechenden Vers bei Corner der ‚Allerhöchste‘ ist, ist dem Versmaß und der divergierenden Syntax geschuldet.

Strophe	Gabler 1890, Nummer 604	Corner 1674, Nummer CLXXIIX
3	Ave Maria, du schöner Rosengart', Du wohl gezierte Jungfrau zart! Bist die Gebenedeit' genannt, Bist den Propheten wohl bekannt, Von dir sie froh gesungen (Gabler 1890, S. 461)	Ave Maria du schöner Rosengart/ du wolgezierte Jungfraw zart/ heilig und Seelig wirst du genant/ dich haben die Propheten wol erkant/ Von dir haben sie geschriben. (Corner 1674, S. 302)

Das Marienbild des Rosengartens setzt sich in diesem Fall aus zwei Metaphern zusammen: Als Ort von Ruhe, Frieden und Wonne ist die Metapher des Gartens in der biblischen Bildsprache etabliert, Tempel hatten Gärten Gottes und auch das Paradies wird im Buch Genesis als Garten beschrieben. Im *Hohelied* wird die Frau für ihren Geliebten zu einem paradiesischen Garten, der dem Mann allerdings verschlossen ist. Der beschlossene Garten (*hortus conclusus*) steht in Referenz auf die Hohelied-Auslegung als Symbol der Jungfräulichkeit.¹⁶⁹ Aber im Gegensatz zu Genesis, wo sich das Paradies für Adam verschließt, stellt das *Hohelied* die Möglichkeit zur

¹⁶⁷ Schreiner (2003), S. 86.

¹⁶⁸ Górecka (1999), S. 60-61.

¹⁶⁹ Heinz-Mohr (1991), S. 217.

Rückkehr dorthin in Aussicht.¹⁷⁰ Maria verheißt durch ihre Rolle in der Heilsgeschichte als neue Eva die Möglichkeit zur Rückkehr in den schönen Garten, aber das funktioniert in der christlichen Tradition nicht ohne Leid, das eng mit der Liebe verbunden ist. Und hier kommt der erste Teil des Kompositums ‚Rosengarten‘ ins Spiel, nämlich die Rose als Symbol für die Leiden Mariens.¹⁷¹

Das Bild der Jungfrau von Vers zwei wurde hier schon ausreichend erklärt, aber das Adjektiv *gezierte* bei Gabler und *wolgezierte* bei Corner könnte einerseits auf die Krönung, oder auf die von Paulus Diakonus in der Karolingischen Renaissance eingeführte Assoziation Mariens mit Edelsteinen und Schmuck verweisen.¹⁷²

Strophe	Gabler 1890, Nummer 604	Corner 1674, Nummer CLXXIIX
4	Ave Maria, du Zier der Christenheit, Du Mutter der Barmherzigkeit, Du Gottesstadt, du klare Sonn', Du starker Thurm, du Jakobsbronn', Du Frau der ganzen Erde. (Gabler 1890, S. 461)	Ave Maria du Zier der Christenheit/ du edle Mutter der Barmherzigkeit/ du Gottes Statt/ du klare Sonn/ du starcker Thurn/ du Jacobs Brunn/ du Fraw der ganzen Erden. (Corner 1674, S. 302)

Ohne Edelsteine oder Schmuck explizit zu nennen, bezieht sich der erste Vers der vierten Strophe auf den Schmuck der Menschheit, einen Begriff den Paulus Diakonus in der Karolingischen Renaissance geprägt und mit Edelsteinen und Schmuck ausgedrückt hat.¹⁷³ Hier reiht sich das Bild der barmherzigen Mutter in eine lobpreisende Abfolge von Metaphern ein, wobei aus der Reihenfolge bei erster Betrachtung kein kausaler Zusammenhang ersichtlich ist, warum ich auch vorher auf die ‚klare Sonn‘ eingehen möchte, bevor ich die Bedeutung der Gottesstadt aus dem Turm ableite:

Die Attribuierung als ‚klare Sonn‘ im dritten Vers beinhaltet das Adjektiv ‚klar‘, das sich vom lateinischen *clarus* herleitet und ‚hell‘ bedeutet. Die Helligkeit des Tages, wenn die Sonne am Himmel steht, bildet nach alttestamentlicher Tradition den Gegensatz zu Dunkelheit, die Gottferne symbolisiert.¹⁷⁴

¹⁷⁰ Schwienhorst-Schönberger (2015), S. 122-123.

¹⁷¹ Stadlbauer (1997), S. 550.

¹⁷² Górecka (1999), S. 66.

¹⁷³ Górecka (1999), S. 66.

¹⁷⁴ Schwienhorst-Schönberger (2015), S. 48.

Ein Turm wird im Regelfall mit den Steinen, aus denen er gebaut ist, assoziiert, also fügt sich hier die Attribuierung als ‚Eckstein‘, die ursprünglich für Jesus galt, aber mit zunehmender Marienfrömmigkeit auch auf Maria ausgeweitet wurde, schlüssig ein.¹⁷⁵ Doch dieses neutestamentliche Bild findet sich auch in einer älteren Überlieferung, womit sich die Symbolik des vierten Verses vertieft: Obwohl die Frau in Metaphern des Hohenliedes sonst mit Begriffen aus Flora und Fauna beschreiben wird, wird der Hals mit einem ‚starken Turm Davids‘ beschrieben, wie Schwienhorst-Schönberger bestätigt.¹⁷⁶ Wenn Maria als ‚starker Turm‘ attribuiert wird, wird die Wehrhaftigkeit gegen unerwünschte Eindringlinge evoziert. Die Frau, beziehungsweise der Turm, kann nur eingenommen werden wenn sie/er dazu aus freiem Willen bereit ist, er ist also wehrhaft gegen Angriffe von außen. In Bezug auf die Historie Israels erinnert der Turm Davids an Jerusalem, das von Feinden nicht eingenommen werden kann.¹⁷⁷ Das erklärt auch die Metapher der Gottesstadt im dritten Vers, denn Städte wurden in der altorientalischen Bilderwelt als Frauen mit Mauerkronen dargestellt.¹⁷⁸ Und im Buch Baruch gilt die Stadt Jerusalem als Mutter vieler Kinder, die zusammen das Volk Israel bilden (Bar 4,5-5,9). Gott nimmt dabei gegenüber dieser Stadt die Rolle des Ehemannes ein.¹⁷⁹ Hier fließt eine Adaption der bibelhermeneutischen Methode des vierfachen Schriftsinns ein, denn laut altchristlicher Bibelauslegung beinhaltet jede Stelle der Bibel vier Bedeutungsebenen. Wie Krochmalnik erläutert, stehe ‚Jerusalem‘ in Psalmen zunächst einmal für die jüdische Stadt, in einer weiteren Bedeutungsebene für die Kirche, aber auch für das innere und das himmlische Jerusalem.¹⁸⁰ Nach Thomas von Aquin erzählen die Texte der Heiligen Schrift zwar von vergangenen Ereignissen, doch diese stünden in weiteren drei Sinnebenen bildlich für Zukünftiges. Somit stehen die Geschichten des Alten Testaments gleichzeitig symbolisch für Ereignisse des Neuen Testaments, haben Vorbildwirkung für Gegenwärtiges und zeichnen Wunschbilder.¹⁸¹ Diese Strophe referiert auf das Alte Testament, demonstriert aber auch eindeutig die Verbindungslinien zu Marias Heilsgeschichte, wobei Marias Vorbildfunktion im Lobpreis implizit mitschwingt und letztendlich in Hoffnungen des singenden Kollektivs mündet.

Der *Jakobsbronn* (Gabler) oder *Jacobs Brunn* (Corner), der nach dem starken Turm genannt wird, hat ebenfalls biblischen Ursprung. Sowohl im alttestamentlichen Buch der Sprichwörter

¹⁷⁵ Imbach (2008), S. 234-235.

¹⁷⁶ Schwienhorst-Schönberger (2015), S. 110-111.

¹⁷⁷ Ebd., S. 115-116.

¹⁷⁸ Ebd., S. 116.

¹⁷⁹ Ebd., S. 150.

¹⁸⁰ Krochmalnik (2010), S. 242.

¹⁸¹ Ebd., S. 242.

als auch im Hohenlied steht der Brunnen für die Frau und das Trinken daraus für den Liebesgenuss.¹⁸² Im Johannesevangelium gibt es die Szene der Begegnung Jesu mit der Samariterin am Jakobsbrunnen, von der Jesus dreimal behauptet, sie habe keinen Mann. (Joh 4,17) Der Messias als wahrer Bräutigam wird in dieser Szene als Ideal, nach dem es zu streben gilt, vorgestellt.¹⁸³

Allerdings steht der Brunnen natürlich auch für Wasser, dem in der Antike und im Mittelalter lebensspendende Funktion und somit eine geheimnisvolle Macht zugeschrieben wird.¹⁸⁴ Nach diesen Interpretationen kann ich meine zu Beginn der Analyse aufgestellte Behauptung, es würde sich auf den ersten Blick auf die Reihenfolge der Metaphern kein Kausalzusammenhang ergeben, korrigieren, denn die Bilder verweisen auf jeweils gegensätzliche Elemente. Nachdem mit *Gottesstadt* ein Panoramabild – analog zu einer Totalaufnahme – auf die Gesamtheit der Stadt, die fest auf der Erde fundamentiert ist, imaginiert wird, so richtet die darauf folgende kosmische Metapher der Sonne die Imagination nach oben in die Atmosphäre zur Sonne mit ihren Elementen Luft und Feuer, welche erst durch ihr erhellendes Licht ermöglicht, dass die Stadt zur Gottesstadt wird. Der starke Turm in Vers drei zoomt weiter in die Gottesstadt hinein und fokussiert nun auf den Turm, der mit seiner steinernen Symbolik wiederum für das Element Erde steht, während die nächste Metapher auf den Brunnen zielt, der Assoziationen mit dem Element Wasser weckt. Am Ende der Strophe richtet sich die Totale nicht bloß auf eine Stadt, sondern potenziert sich ins Unermessliche, um die ganze Erde ins Bild zu fassen.

Die ‚Frau der ganzen Erde‘ des letzten Verses kann als Allegorie für die Gesamtheit des Gottesvolks gelesen werden. Schon im *Hohelied* repräsentiert die Frau das Volk, das sich nach der Begegnung und Vereinigung mit Gott sehnt.¹⁸⁵ Durch die Intertextualität in der Bibel wird klar, dass es dabei nicht um ein erotisches Begehren, sondern um die Veranschaulichung einer geistigen Erfahrung geht.¹⁸⁶

Strophe	Gabler 1890, Nummer 604	Corner 1674, Nummer CLXXIIX
5	Ave Maria, du Tempel Salomons, Du gleichst dem Felle Gedeons, Du Spiegel der Gerechtigkeit, Du bist die Form der Reinigkeit, O Rose ohne Dornen! (Gabler 1890, S. 461)	Ave Maria du Tempel Salomons/ Du guldenes Fell deß Gedeons/ Du bist der Spiegel der Gerechtigkeit/ Du bist eine Form der Reinigkeit/

¹⁸² Ebd., S. 123.

¹⁸³ Ebd., S. 39-40.

¹⁸⁴ Stadlbauer (1997), S. 538.

¹⁸⁵ Schwienhorst-Schönberger (2015), S. 37.

¹⁸⁶ Ebd., S. 40.

Strophe	Gabler 1890, Nummer 604	Corner 1674, Nummer CLXXIIX
		Ein Ros ohn alle Doren. (Corner 1674, S. 302)

Der Vergleich mit dem Tempel im ersten Vers „Ave Maria, du Tempel Salomons“ (Gabler 1884, S. 461) spielt auf die Mariendarstellung ‚*sedes sapientiae*‘ (Sitz der Weisheit) der thronenden Muttergottes mit Kleinkind am Schoß an. Diese Darstellung rührt vom alttestamentlichen Thronszitz Salomons her. Salomon verkündet in einem alttestamentlichen Gebet zur Einweihung des Tempels, er stünde allen – unabhängig von der Zugehörigkeit zu den Israeliten – offen, die an Gottes Namen glauben.¹⁸⁷

Das Fell Gideons aus dem alttestamentlichen Buch der Richter (Ri 6,36–40) wird häufig als Typus Mariens gedeutet. So wie das Vlies den Tau empfang, ohne vom Boden beeinflusst zu sein, so empfang Maria den göttlichen Logos auf wunderbare Weise, ohne menschliches Zutun. Das Vlies wird damit zum Symbol der jungfräulichen Empfängnis und der reinen Aufnahme der göttlichen Gnade. Im *Melker Marienlied* gibt es gleich mehrere Bezüge auf das Fell oder Vlies Gideons.¹⁸⁸ Die dritte Strophe widmet sich zur Gänze dem Vlies:

Gedeon, dux Israel,
nider spreit er ein lamphel.
daz himeltou die wolle
betouwete almitalle:
alsô chom dir diu magenchraft,
daz dû wurde berehaft,
Sancta Maria. (Melker Marienlied nach Waag (Hg.) 1916, S. 176.)

Mit dem ‚Spiegel der Gerechtigkeit‘ wird erneut ein Symbol für die vollkommene Tugendhaftigkeit Mariens aufgegriffen, das für Transparenz und Klarheit steht.¹⁸⁹ In der Marianik steht der Spiegel aber auch für Jungfräulichkeit, weil Gott Vater sein Ebenbild in der Jungfräulichkeit Marias spiegelt. Gottes Spiegelbild sei demnach Jesus.¹⁹⁰ Laut Salzer sei der Spiegel wie andere kristallartige Symbole ein von Kirchenschriftstellern selten genutztes Bild, Thomas von Aquin habe den Spiegel zum Beispiel zum Vergleich mit Maria genutzt.¹⁹¹ Im

¹⁸⁷ Ebd., S. 35-37.

¹⁸⁸ Salzer (1893), S. 40-41.

¹⁸⁹ Górecka (1999), S. 451.

¹⁹⁰ Heinz-Mohr (1991), S. 293.

¹⁹¹ Salzer (1893), S. 123.

religiösen Volkslied kommt er aber häufig vor. Zum Spiegel aus Vers drei passt auch der *Immaculata-Topos* aus der Frühscholastik, der in Vers vier einmal mehr mit der „Form der Reinigkeit“ angegriffen wird.¹⁹² Die Rose, die nicht nur wegen ihrer Schönheit, sondern auch wegen ihrer roten Farbe, für Märtyrertum und Leid steht, leitet bereits auf die Natursymbolik der sechsten Strophe über, wo noch stärker aus der Bildsprache der Botanik geschöpft wird.

Strophe	Gabler 1890, Nummer 604	Corner 1674, Nummer CLXXIIX
6	Ave Maria, der hohen Cedern Ruhm, Du schöne Lilie, Feldesblum'! Du bist die recht verschlossen Pfort', Bitt Gott für uns im Himmel dort, Daß wir auch selig werden. (Gabler 1890, S. 462)	Ave Maria du edler Cederbaum/ Du schöne Lilg/ du Feldesbluem/ Du bist ein recht beschloßne Port/ Bitt Gott für uns im Himmel dort/ Daß wir all Seelig werden. (Corner 1674, S. 302)

In Gablers Version wird *der hohen Cedern Ruhm* angesprochen, was auf die große Bedeutung der Zeder im Alten Testament anspielt und eine stärkere Überhöhung birgt, als *du edler Cederbaum* wie bei Corner. Als Baum des Libanons tritt die Zeder im alten Testament, vor allem bei Samuel, mehrmals in Erscheinung. König David (Mariens vermeintlicher Vorfahre) lässt sich aus Zedernholz nach der Eroberung Jerusalems einen Palast bauen (2 Sam 5,11) und Salomon stattet den Tempel, mit dem Maria in Strophe fünf verglichen wird, mit Zedernholz aus (1 Kön 6,9; 7,2) und auch in Psalmen werden die, im Haus Gottes wachsenden, Zedern als Bäume gelobt, die noch im hohen Alter voll im Saft stehen und Früchte tragen (Ps 92,11-15), womit die Treue Gottes gepriesen wird.¹⁹³ Während bei Corner Maria direkt als Zeder bezeichnet wird, wird sie bei Gabler als Ruhm der hohen Zedern attribuiert, was das Bild noch mehr abstrahiert. Vom Bild des Baumes, der in der geistlichen Dichtung an sich als Symbol für Marias Stellung in der Heilsgeschichte und für ihre persönlichen Tugenden steht, wobei die Zeder als Tugendbaum gilt,¹⁹⁴ schwenkt der nächste Vers auf ein viel zarteres Objekt um, nämlich auf die Lilie.

Im Alten Testament kommt die Lilie beim Propheten Jesaja vor, wenn er die glorreiche Zeit nach dem jüngsten Gericht voraussagt, wenn das Land aufblühen werde wie eine Lilie, die in

¹⁹² Górecka (1999), S. 87.

¹⁹³ Schwienhorst-Schönberger (2015), S. 63.

¹⁹⁴ Stadlbauer (1997), S. 543.

voller Blüte stehen und jubeln werde (Jes 35,1).¹⁹⁵ Die Lilie steht aber wegen ihrer weißen Farbe für die Jungfräulichkeit Mariens und tritt im zwölften Jahrhundert häufig in Kombination mit der roten Rose auf, die am Ende der vorigen Strophe stand.¹⁹⁶ Die Lilie fungiert auch als Hoheitszeichen und steht für die Himmelskönigin. Erst im Barock wurde sie zum Symbol für Jungfräulichkeit, Reinheit und Keuschheit¹⁹⁷, darum ist fraglich, ob sie zu Corners Lebzeiten, der seine Erstausgabe im Frühbarock herausgab, bereits für Jungfräulichkeit stand. Die *recht verschlossene Pforte* (Gabler 1890, S. 462) oder *recht beschloßne Port* (Corner 1674, S. 302) kann für die *virgo* und die Mittlerschaft am Thron Gottes gelten, denn Vers vier, in dem in Wir-Form um Fürsprache bei Gott im Himmel gebeten wird, impliziert, dass mit dem Begriff ‚Pforte‘ Mariens Funktion als Mittlerin zu Gott gemeint ist.

Strophe	Gabler 1890, Nummer 604	Corner 1674, Nummer CLXXIIX
7	Amen Maria, und Amen singen wir, Vom Herzensgrund dich loben wir; Dich preisen wir mit Herz und Mund, Hilf uns in uns’rer letzten Stund’, Wann wir von hinnen scheiden. (Gabler 1890, S. 462)	Amen Maria singen wir von Herzen grund/ dich loben wir mit hertz und Mund/ heilig und Seelig dich sprechen wir jetzund/ steh uns bey in der letzten Stund/ wann wir von hinnen sollen scheyden/ Amen. (Corner 1674, S. 302)

Die letzte Strophe hebt sich von den anderen durch den divergierenden Einstieg, nämlich durch die Bekräftigung ‚Amen‘ ab, die eine letzte zustimmende Äußerung zu den vorhergehenden Lobpreisungen und Bitten darstellt. Der Herztopos der neben dem Gefühl auch den Verstand miteinschließt, wird gleich zweimal aufgegriffen und die Referenz auf den Mund besagt, dass dieses Bewusstsein auch verbal – in diesem Fall durch den Gesang – ausgedrückt und verbreitet wird. Aber auch der Eigennutz des Marienlobs kommt ein letztes Mal zum Ausdruck, wenn um Hilfe im Tode gebeten wird.

¹⁹⁵ Schwienhorst-Schönberger (2015), S. 64-65.

¹⁹⁶ Górecka (1999), S. 84.

¹⁹⁷ Stadlbauer (1997), S. 548.

3.3 Maria im Weihnachtslied

Einen stark narrativen Aufbau zeigt der Liedertext von Gablers Nummer 457 *Es ist ein Reis entsprungen*, das bei Corner mit dem Hinweis *Ein anders andächtiges Weynachtslied / im Thon: Ave Maria klare : oder nachfolgende weiß.* unter Nummer LXXIV. erschienen ist, auf.

Der Text der ersten Strophe ist in beiden Versionen bis auf geringfügige orthographische Abweichungen identisch:

Es ist ein Reis entsprungen
Aus einer Wurzel zart,
Als uns die Alten sunen,
Aus Jesse kam die Art.
Und hat ein Blümlein bracht
Wohl in dem kalten Winter,
Wohl zu der halben Nacht. (Gabler 1890, S. 343.)

‚Reis‘ ist hier im Sinne von Zweig zu verstehen, der aus einer zarten Wurzel entsprungen ist. Laut Stadlbauer verkörpert die ‚Wurzel Jesse‘ Mariens genealogisch-heilgeschichtliche Bedeutung, wobei auf alttestamentliche Voraussagen rekuriert wird.¹⁹⁸ Jesse bezieht sich auf Isai, den Vater König Davids. Die Situation, in welcher das Blümlein, das für Jesus steht, hervorgebracht wird, wird als trostlos dargestellt. In der zweiten Strophe erklärt das lyrische Ich explizit, dass mit dem ‚Reislein‘ Maria gemeint ist:

Str.	Gabler 1890, S. 343	Corner 1674, S. 99
2	Das Reislein, das ich meine, Davon Jsaias sagt, Maria ist, die Reine, Die uns das Blümlein bracht; Aus Gottes ew’gen Rath Hat sie ein Kind geboren Und blieb ein’ reine Magd. (Gabler 1890, S. 343)	Das Reißlein daß ich maine / so uns diß Blümlein bracht:/ Ist Maria die raine / Davon Esaias sagt: Auß Gottes ewigem Rath / hat sie ein Kindlein geborn / Bleibend ein raine Magd. (Corner 1674, S. 99)

In der Strophe zwei lüftet das lyrische Ich das Geheimnis der metaphorisch angelegten ersten Strophe und rekuriert auf Weissagungen des Propheten Jesaja. Mit der Attribuierung als ‚Reine‘ wird auf die Jungfräulichkeit angespielt und folglich wird vorweggenommen, dessen Hergang in den nächsten 21 Strophen beschrieben wird, nämlich, dass sie aus einem Entschluss Gottes „Gottes ew’gen Rath“ (Gabler 1890, S. 343) ein Kind geboren hat. Im letzten Vers wird

¹⁹⁸ Stadlbauer (1997), S. 540- 543.

das Bild der *virgo perpetua* beschrieben, wenn Maria trotz einer Geburt ‚reine Magd‘ bleibt. Das Bild der immerwährenden Jungfrau thematisiert der Evangelist Lukas unter dem ethischen Aspekt.¹⁹⁹ Er ist es auch, auf den sich das lyrische Ich in der nächsten Strophe bezieht:

Str.	Gabler 1890, S. 343	Corner 1674, S. 99
3	So hat es uns beschrieben Lukas mit treuer Hand, Wie Gabriel, der Engel, Vom Himmel abgesandt Zu einer Jungfrau rein, Die Gott hat auserwählet, Sollt' seine Mutter sein. (Gabler 1890, S.343)	Diß Geschicht hat uns beschreiben Lucas mit trewer Hand :/ Wie Gabriel der Engel Vom Himmel herab gesandt Zu einer Jungfraw fein / Die Gott hat außerwählet Sein werthe Mutter zu seyn. (Corner 1674, S. 99)

Wenn der Evangelist Lukas als Quelle für die folgende narrative Aufbereitung der Geschehnisse um die Geburt Christi, genannt wird, dann weil er mit ‚treuer Hand‘, also mit Zuverlässigkeit die Verkündigungsszene beschrieben haben soll. Der Verkündigungsszene werden bei Gabler inklusive dieser dritten Strophe sieben Strophen gewidmet, bei Corner sind es neun.

Weil es sich nicht um ein reines Marienlied handelt und eine Analyse aller 23 Strophen den Rahmen sprengen würde, begnüge ich mich damit, die ersten drei Strophen vorzustellen und einmal mehr die Bedeutung der Verkündigungsszene im religiösen Liedgut hervorzuheben.

3.4 Beispiel für eine Litanei

Auffällig ist in den Gesangbüchern beider Sammler eine starke Verdichtung von Symbolen, Bildern, Ehrentiteln und Rückgriffe auf biblische Topoi, die allesamt aus der theologischen Entwicklung der Marienfrömmigkeit entnommen sind. Für die Lieder aus den Sammlungen Corner und Gabler stellt dabei die Wallfahrtspraxis einen relevanten Kontext dar, der mit der Litanei eine der dichtesten Aufzählungen von Ehrentiteln und Attributen bietet.

Zur Veranschaulichung möchte ich Beispiele aus dem Lied *Von Unser Lieben Frawen* aus Corners *Geistliche Nachtigal* von 1649 bringen, das in der ersten Strophe Jesus, Gott und die Dreifaltigkeit um Erbarmen anruft, um letztendlich auf die Heilige Maria umzuschwenken, der im Mittelteil 45 Anrufungen gewidmet werden, von denen jede mit dem Kehrsvers Bitte für uns beantwortet werden. Nach dieser langen Litanei klingt das Lied mit einer Lamm Gottes-Passage aus. Ich bringe Beispiele aus den Anrufungen des Mittelteils:

Du Allerkeuscheste Mutter /

¹⁹⁹ Górecka (1999), S. 97/98.

Du ungeschwechte Mutter /
Du liebliche Mutter /
Du wunderbare Mutter /
Du Mutter unsers Schöpfers /
Du Mutter unsers Erlösers /
Du Allerwerteste Jungfraw /
Du Ehrwürdige Jungfraw / (Corner 1649, S. 303-304)

Insgesamt werden sechs Anrufungen der *Jungfraw* mit verschiedenen Adjektiven angeführt, die, wie jeder Ruf vom Volk, mit „Bitte für uns“ zu beantworten ist. Im Mittelteil bieten die Anrufungen mehr Abwechslung:

Du Sitz der Gerechtigkeit /
Du Sitz der Weißheit /
Du Ursach unseres Hayls /
Du Geistliches Gefäß /
Du Geistliche Rosen /
Du Thurn Davids /
Du Helffenbainer Thurn /
Du Guldenes Hauß /
Du Arch deß Bundes /
Du Himmelsporten /
Du Morgenstern /
Du Hayl der Krancken /
Du Zuflucht der Sünder /
Du Trösterin der Betrübten /
Du Helfferin der Christen (Corner 1649, S. 304)

Darauf folgen noch acht Anrufungen als Königin.

Volkstümliche Ehrentitel, die aus patristischer oder mittelalterlicher Zeit inspiriert waren, förderten die Verehrung von Gnadenbildern, wobei das Volk Titel bevorzugte, die auf Mariens Funktion als Helferin in Nöten hinweisen. Mutter, Frau oder Herrin sind Begriffe, die bereits aus patristischen Texten und Hymnen bekannt waren und die in unzähligen Abwandlungen rezipiert wurden.²⁰⁰ Klaus Guth zählt einige *Epitheta Mariana* auf, welche im Spätmittelalter von aufkommenden Wallfahrtsstätten übernommen wurden:

Mutter der Barmherzigkeit, Mutter von der immerwährende Hilfe, Mutter der schönen Hilfe (Sir 24,24), wunderbare Mutter, Zuflucht der Sünder und Betrübten, Unsere Herrin (Notre Dame), Unsere Liebe Frau, Madonna (mea Domina), Herzogin, Patronin, Schutzherrin, Mittlerin, Fürsprecherin.²⁰¹

Im Kontext der Marienverehrung finden sich archetypische Bilder und Symbole, die in Märchen, Mythen und Legenden anderer, älterer Kulturen wurzeln. Zum Beispiel lebt im Christentum die ‚heidnische‘ Verehrung der *magna mater* weiter.²⁰² In der christlichen Kunst

²⁰⁰ Guth (1997), S. 354.

²⁰¹ Ebd., S. 354.

²⁰² Imbach (2008), S. 231.

ist Maria die am häufigsten und vielfältigsten dargestellte Figur, wobei sie quer durch die Epochen als Königin mit Weltenheiland, thronende Königin (*sedes sapientiae*), Braut Christi oder in einer innigen Mutter-Kind-Pose präsentiert wird.²⁰³

3.5 Corners Lied *Ein andächtiger Hymnus an unser lieben fraw* im Vergleich mit Texten Heinrichs von Morungen

Anhand eines, 72 Strophen umfassenden, Liedes aus Corners *Geistliche Nachtigal* von 1674 stelle ich weitere Ehrentitel, Imagologeme und poetologische Mittel zur Überhöhung vor. Derart vielstrophige Lieder finden sich bei Gabler nicht mehr. Weil es den Rahmen sprengen würde, alle Strophen zu analysieren, beschränke ich mich auf ausgewählte Textstellen. Es handelt sich um das Lied CLXXIV. *Ein andächtiger Hymnus an unser lieben fraw / welchen der H. Casimirus Königs Casimiri in Pohln Sohn selbst gemacht / und täglich gesungen / auch mit sich begraben lassen: Wie dann dises Gsang Lateinisch im Jahr 1604. wie gemeltes Casimiri Grab eröffnet / auff seinem Herzen gefunden worden.* (Corner 1674, S. 287-292.)

Die Strophen eins bis 26 sind als Appelle, permanenten Lobpreis zu üben, angelegt, wobei in einem Großteil der Strophen ein Du adressiert wird, seltener ein Wir und vereinzelt affirmiert ein Ich, auf welche Weise es das Lob darbringt. Erst Ab Strophe 27 wird Maria direkt angesprochen, Strophe 28 richtet sich gar an das Böse. Das Ich thematisiert in einigen Strophen die Qualität seines eigenen Lobpreises, womit es sich um einen Gesang über den Gesang handelt. Weil in diesem Lied auffällig oft der Lobpreis und das Singen reflektiert und auch das Schweigen thematisiert werden, orte ich auf den ersten Blick Analogien zu Heinrich von Morungen. Auch er schreibt der besungenen Dame eine Übermacht zu, doch sein Lobpreis auf ihre Tugenden wird – anders als bei Corner – von Feindseligkeit und Rachephantasien durchbrochen. Der stark vertretene Bezug auf die sinnliche Wahrnehmung, vor allem auf das Schauen, ist auch in Corners Lied gegeben. Ich lege hier das Augenmerk auf Corners Lied, präsentiere eine Vielzahl an Strophen in ihrer Abfolge und stelle ihnen eine Auswahl an thematisch verwandten Strophen aus Heinrichs von Morungen Textcorpus gegenüber. Heinrich von Morungen starb 1218, war Mitglied der höfischen Gesellschaft und kein fahrender Sänger wie Reinmar, die dialektale Prägung seiner Texte weisen ihn als ostmitteldeutschen Dichter aus. Naturmotive sind bei ihm eher selten, die Minnedame stellt er – gerne durch Glanz- und Lichtmetaphorik – als übermächtiges Wesen dar.²⁰⁴

²⁰³ Guth (1997), S. 352-353.

²⁰⁴ Kraß (2024), S. 72.

Str.	Corner 1674, S. 287	Heinrich von Morungen: XXXIII Ich wil immer singen, 146,11 – W a 20 E	Str.
1	Alle Tage / sing und sage / Lob der Himmel Königin / ihre festa/ ihre gesta, ehr mein Seel mit Muth und Sinn.	Ich wil immer singen dine hōhen wirdekeit und an allen dingen dinen hulden sīn gereit. Vrouwe, ich kan niht wenken [.....] hāstu Tugenden und êren vil, daz wolte ich und immer wil. (MF 146, 11, Str. 1)	1
2	Contemplire / mit Begirde / schaw wie hoch sie ist erhebt / sprich sie Seelig / über seelig / die ob allen Engeln schwebt. (Corner 1674, S. 287.)		

Zwar beginnt diese erste Strophe bei Corner mit einem Appellativ, wie die an ein Du gerichteten Verben *sing* und *sage* demonstrieren, wobei in weiterer Folge durch das Personalpronomen ‚mein‘ klar wird, dass sich das Ich in diese Aufforderung miteinschließt. ‚Alle Tage‘ zu Beginn der Strophe thematisieren die Permanenz des Lobpreises mit *Muth und Sinn* (Corner 1674, S. 287.), die auch im Minnelied *Ich wil immer singen* (MF 146, 11) vom Sänger-Ich gefordert wird. Das Sänger-Ich spricht die Dame direkt an und affirmiert, die ‚hohe Würde‘ immer besingen zu wollen (MF 146, 11, 1, V. 1-2), während im Marienlied bei Corner allein der Ehrentitel *Himmel Königin* eine hohe Stellung, beziehungsweise ‚Würde‘, impliziert.

Über allen Dingen erklärt sich das Sänger-Ich bei Morungen bereit für die Huld der Dame (MF 146, 11, 1, V. 3-4); bei Corner ist es die Seele des Ichs, die aufgefordert ist, ganzheitlich, also mit *Muth und Sinn* zu ehren. Das Substantiv *muot* trägt im Mittelhochdeutschen ein breites Spektrum an Bedeutungen, das von ‚Gemüt‘ über ‚Verstand‘ bis ‚Hoffnung‘ reicht²⁰⁵ und sich auch bei Corner noch niederschlägt. Dieser vielschichtige Begriff wird also angewandt, um aufzufordern die *festa* und *gesta*, also ihre Feste (lat. *festus* heißt ‚das Fest‘ und endet im Akkusativ Plural auf *-a*)²⁰⁶ und die *gesta* zu ehren. Das lateinische Nomen *gestus* heißt ‚Haltung‘ oder ‚Gebärden‘, bietet in seiner Deklination aber keine Endung auf *-a*, also könnte es sich um eine verkürzte Form von *gestāmen* (Last, Bürde)²⁰⁷ handeln. Plausibler ist eine Verkürzung von *res gestae*, was für die Tat steht.

In weiterer Folge erklärt das Sänger-Ich bei Morungen der *Vrouwe*, es könne nicht schweigen, weil sie so viel Tugend und Ehre besäße, die es immer gewollt habe und wolle (MF 146, 11, 1, V. 5-8), womit das Ich seine Beständigkeit demonstriert.

²⁰⁵ Hennig (2022), S. 226.

²⁰⁶ Der Kleine Stowasser (1987), S. 184.

²⁰⁷ Ebd., S. 200.

Auch im Corner-Lied wird noch mehrmals dem Schweigen, beziehungsweise dem Unterlassen des Lobpreises abgeschworen. Wenn das Minnesänger-Ich diese Tugenden ‚zu wollen‘ meint, so wird auch bei Corner in Strophe zwei zur Begierde geraten um zu sehen, wie hoch Maria sich erhebe. Mit dieser Aufforderung zum Schauen zeigt sich eine Analogie zu Heinrichs sinnlich geprägter Dichtung. Die zweite Corner-Strophe beginnt durch *contemplire*²⁰⁸ wieder mit einer Aufforderung zu beschauen, beziehungsweise zu betrachten, wobei dazu auch eine starke emotionale Motivation gefordert wird: „Contemplire / mit Begirde“ (Corner 1674, S. 287.) Die Überhöhung Marias vollzieht sich bei Corner auch, indem sie hoch über die Engel gestellt wird. Schon in der byzantinischen Kunst wird die Vorstellung von Engelshierarchien und der himmlischen Ratsgemeinschaft (Synaxis) etabliert. Dass Maria hoch über diesem Machtgefüge eingeordnet wird, ist häufig Thema im Marienlied.²⁰⁹

Str.	Corner 1674, S. 287	Heinrich von Morungen: XXXIII Ich wil immer singen, 146,19 – W a 21 E	Str.
3	Thue sie ehren / und begehren / daß sie dich von Sündenlast befreyen / und verzeyhen / was du übersehen hast.	Sie sint unverborgen, vrouwe, swaz du tugende hâs. den âbent und den morgen sagent si allez, daz du begâs. Dine rede gesellen die sint, swie wir wellen, guoter worte und guoter site. dâ bist du getiuret mite. (MF 146, 19, Str. 2)	2
4	Sprich ihr keck zu / das sies best thu / gnädig dich bewahren will / vor dem Winde / grosser Sünde / und vor allem ungeföll. (Corner 1674, S. 287.)		

Die dritte Strophe von Corner beweist, dass diese Zuwendung nicht Selbstzweck ist und lässt bereits anklingen, welches Ziel mit der Verehrung verfolgt wird, nämlich die Befreiung von Sünden und Verzeihung dessen, was ‚übersehen‘ wurde. Dies kann sich auf vernachlässigten Lobpreis, aber auch andere, alltägliche Verfehlungen beziehen, denn die mittelhochdeutsche Bedeutung von *übersehen* schließt auch ‚vergessen‘, ‚missachten‘ und sogar ‚verschmähen‘ mit ein.²¹⁰

Morungen hingegen verharrt vorerst noch in hymnisch anmutender Sprechweise beim Lobpreis ob der Tugenden, die unverborgen seien und abends wie auch morgens alles, was sie tut, verkündeten. Was auch immer die *Vrouwe* tut, geschähe also im Zeichen der Tugenden (MF 146, 19, 2, V. 1-4). Wer auch immer die *rede gesellen*, also Gesprächspartner der Frau seien, sei guter Worte und guter Sitten, womit die *vrouwe* von Würde geschmückt sei (MF 146,

²⁰⁸ Ebd., S. 106.

²⁰⁹ Heinz-Mohr (1991), S. 95-96.

²¹⁰ Hennig (2022), S. 337.

19, 2, V. 5-7). In dieser Strophe geht Morungen auf die ethischen Vorzüge der Dame ein, wenn er behauptet, die Tugenden seien unverborgten. Es ist also – gemäß Heinrichs Thematik des Sehens (auf die später an gegebener Stelle noch näher eingegangen wird) durchaus eine Art des Schauens, aber eben nicht die Wahrnehmung äußerer Vorzüge, sondern ihres vorteilhaften Inneren.²¹¹ Da Heinrich trotz seiner starken visuellen Tendenz hier auf die inneren Werte und ihr gutes Verhalten eingeht, zeigt sich eine Nähe zur religiösen Hymne. Um eine Art Gesprächspartnerschaft geht es auch in der vierten Strophe bei Corner, wenn das Du aufgefordert wird, Mara *keck* (mhd. *kecke* bedeutet ‚mutig‘)²¹² zuzusprechen, damit sie ihr Bestes gäbe, die Singenden vor dem Winde großer Sünde zu bewahren und vor allem *ungeföll*. Dieses Substantiv leitet sich vom mittelhochdeutschen *ungevelle*²¹³ ab, was ‚Unglück‘ bedeutet und sich schlüssig in den Text einfügt.

Die fünfte Strophe ist die erste im Corner-Lied, in der sich kein Appell findet, sondern es wird ausgedrückt, was *Dise Muetter* für das Kollektiv, das zweimal mit dem Personalpronomen *uns* genannt wird, leistet:

„Dise Muetter / grosse Gütter / uns zuwegen hat gebracht: dise Krone / durch ihrn Sohne / hat uns reich und seelig gmacht.“ (Corner 1674, S. 287.)

Zwar stammt das Motiv der Krönung nicht aus der Bibel, wurde aber, durch die *Legende aurea* aus Frankreich, populär. In der bildenden Kunst sind diverse Varianten von Krönungsszenen vertreten – Krönung durch Engel, durch die Trinität, durch Gottvater oder durch Jesus.²¹⁴ Diese Strophe hält sich an die Version, sie habe die Krone durch *ihrn Sohne*, also von Christus. Das häufig vertretene Motiv der Krone birgt mehrfache Symbolik in sich: Durch den kreisförmigen Grundriss wird Vollkommenheit und Teilhabe am himmlischen Geschehen symbolisiert, zudem wird sie in kostbarem Gold imaginiert. Weil die Krone am Haupt sitzt, symbolisiert sie die transzendente Bedeutung der Trägerin. Biblisch steht sie für Ruhm, Ehre, Freude und königliche Würde.²¹⁵ Somit schließt Strophe fünf an den Beginn der ersten Strophe an, in welcher die *Himmel Königin* adressiert wird (Corner 1674, S. 287.).

²¹¹ Kellner: Heinrich von Morungen. (2021), S. 670.

²¹² Hennig (2022), S. 175.

²¹³ Hennig (2022), S. 362.

²¹⁴ Heinz-Mohr (1991), S. 182.

²¹⁵ Ebd., S. 181-182.

Str.	Corner 1674, S. 287	Heinrich von Morungen: XXXIII Ich wil immer singen, 146,27 – W a 22 E 103 C, 42 C	Str.
6	Zung und Munde / brauch dich runde / außzusprechen ihren Preis / da wir waren / all verlohren / öffnet sie das Paradeyß.	Vrouwe, ich wil mit hulden reden ein wênic wider dich. daz solt dû verdulden. zürnest dû, sô swîge aber ich. Wilt du dîner jugende kumen gar zuo tugende, sô tuo vriunden vriuntschaft schîn, swie dir doch ze muote sî.	3
7	Sey behende / mach kein Ende / sie zu loben allezeit: Umb die Gaben / die wir haben / zu geniessen allbereit. (Corner 1674, S. 287.)	(Heinrich von Morungen: Lied Nr. 23(2), Des Minnesangs Frühling, S. 281.)	

Die sechste Corner-Strophe ist wieder eine Aufforderung, gepaart mit einem Hinweis auf Marias Funktion in der Erlösungsgeschichte, weil sie das Paradies öffne, welches das große Endziel ist.

Mit ‚Paradies‘, das die Menschheit wegen des Sündenfalls verlassen musste, ist die ursprüngliche Schöpfungswelt Gottes gemeint. Im Altpersischen und Hebräischen bedeutete das Wort ‚Paradies‘ ursprünglich ‚Gehege‘.²¹⁶ Mit *Zung* und *Munde* wird auf einer Bedeutungsebene explizit auf die Körperlichkeit der Angesprochenen verwiesen, die als Werkzeug für den Lobpreis eingesetzt werden soll. Das mittelhochdeutsche Substantiv *zung* steht zudem für die ‚Sprache‘, die ‚Rede‘ und das ‚Wort‘²¹⁷, also kann dieses Substantiv in seiner Doppeldeutigkeit für das Sprechwerkzeug und das Wort stehen. Auch *mund* bezeichnet neben dem Mund die Sprache, wobei die Phrase *mit einem munde* ‚einstimmig‘ bedeutet.²¹⁸ Hier wird mit einer Polarität gearbeitet, weil explizit die irdische Körperlichkeit des Menschen für Zwecke der Transzendenz genutzt werden soll, implizit aber ‚Wort‘ und ‚Sprache‘. In der Aufforderung *brauch dich runde* steckt das Adverb *runde* (mhd. ‚geschickt‘)²¹⁹, das gebietet, diese Fähigkeiten mit Geschick zu anzuwenden. Die Bedeutung des Mundes wird auch in der bildenden Kunst offenbar, wenn goldene Fäden, die aus dem Mund der betenden Person kommen, die Gebetsverbindung zum Himmel verbildlichen.²²⁰

Das Sänger-Ich von Morungen fordert die Frau auf, es zu dulden, dass es mit Huld, also Zuneigung *wider* sie sprechen möchte, gesteht ihr aber (zumindest zum Schein) zu, die Wahl

²¹⁶ Heinz-Mohr (1991), S. 248.

²¹⁷ Hennig (2022), S. 478.

²¹⁸ Ebd., S. 225.

²¹⁹ Ebd., S. 265.

²²⁰ Heinz-Mohr (1991), S. 235.

zu haben, denn falls sie zürne, würde der Sänger schweigen (MF 146, 27, 3, V. 1-4). Schließlich spielt Heinrich in diesem Lied mit Rache – in der Strophe davor lässt er sein Sänger-Ich sogar gegen die Dame in den Krieg ziehen (MF 145, 33, 1) – aber auch mit Selbstermächtigung und Unterwerfung, worin sich die Selbstreflexion manifestiert.

Nicht so bei Corner. Hier wird das Du aufgefordert, beständig zu bleiben und kein Ende zu machen, sondern allezeit zu loben, um die Gaben zu *geniessen*. Hier kommt wieder der Eigennutzen zum Vorschein, denn das mittelhochdeutsche Verb *geniezen* drückt aus, einen Nutzen oder Vorteil zu haben, oder sich zu erfreuen.²²¹ Heinrich von Morungen wird im zweiten Teil seiner dritten Strophe fordernder und stellt eine Bedingung: Will die angesprochene Frau, dass ihre Jugend zu vollkommener Tugend werde, so solle sie Freunden Freundschaft erweisen, egal, wie ihr dabei zumute sei (MF 146, 27, 3, V. 5-8). Hier wird der Themenkreis ‚Freundschaft‘ durch die doppelte Nennung plakativ eingeflochten, darum möchte ich den Begriff klären:

Laut Andreas Kraß bezeichnet der Begriff ‚Liebe‘ nicht die Liebe im heutigen Verständnis, sondern eher Freude als Gegenentwurf zum Leid. Der Begriff *minne* sei eigentlich synonym mit *vriuntschaft*, ist somit nicht geschlechtsspezifisch gemeint und ist mit dem neuhochdeutschen Verb ‚meinen‘ verwandt, was besagt, es gehe um den Menschen, der freundschaftlich gemeint ist.²²² Das Ich fordert die Frau demnach zu freundschaftlichem Entgegenkommen auf, was durchaus die wohlwollende Rezeption des Sings durch das Publikum meinen kann.

Diese eben präsentierte dritte Strophe von *Ich wil immer singen* (MF 146, 27, Str. 3) ist auch Teil des Liedes *Ich wil ein reise* (MF 145, 33), indem das Sänger-Ich in drei Strophen den Wunsch nach einem Kriegszug besingt, wobei es in der ersten Strophe noch den Wunsch äußert, das Land seiner Herrin in Brand zu stecken, falls sie seinen Zorn nicht abwenden könne. In der zweiten Strophe fordert das Ich ein Kollektiv zum gemeinsamen Singen auf, worin sich Analogien zu Strophe sechs im Corner-Lied finden lassen:

²²¹ Hennig (2022), S. 109.

²²² Kraß (2024), S. 33-34.

Str.	Corner 1674, S. 287	Heinrich von Morungen: XXXIII Ich wil ein reise, 146,3 – 102 C, 41 Ca	Str.
8	Halß und Käle / Leib und Seele / last erschallen ewren Thon / mit Pfalliren / Musiciren / lobet diese Jungfraw schon. (Corner 1674, S. 287.)	Helfet singen alle, mîne vriunt, und zieht ir zuo mit... schalle, daz si mir genâde tuo. Schriet, daz mîn smerze mîner vrowen herze breche und in ir ôren gê. si tuot mir ze lange wê. (MF 146, 3, Str. 2)	2

Noch stärker als in Strophe sechs wird in der achten Strophe mit *Halß und Käle / Leib und Seele* auf die Körperlichkeit der Angesprochenen Bezug genommen, wenn zum Singen aus Leibeskräften aufgefordert wird. Mit dem Wort *psallire* wird aufgefordert, lobpreisend Psalmen zu singen (Vgl. Corner 1674, S. 287.).

Bei Heinrich von Morungen handelt es sich durchaus um einen kriegerischen Appell an Freunde (beziehungsweise das Publikum), wenn das Sänger-Ich auffordert: Helft mir alle zu singen, meine Freunde. Sie sollen mit lautem Klang einstimmen, damit die Frau ihm Gnade erweise. Sie sollen sogar schreien, dass sein Schmerz das Herz seiner *vrouwe* durchbräche und an ihre Ohren dränge, denn sie tue ihm schon zu lange weh (MF 146, 3, 3, V. 1-8).

Das Ohr galt in der Antike (Naturgeschichte des Plinius) als Sitz des Gedächtnisses, wobei Texte (zum Beispiel von Vergil) und bildliche Darstellungen über den Brauch berichten, dem Gesprächspartner sogar ans Ohr läppchen zu fassen, um seine Aufmerksamkeit zu erlangen.²²³

Das Lied ist ein Beispiel, wie Morungen sein Sänger-Ich zwischen Selbsterhöhung und Erniedrigung inszeniert.²²⁴

Str.	Corner 1674, S. 287	Heinrich von Morungen: XXXIII Ich wil immer singen, 146,35 – Wa 23 E	Str.
9	Warlich keiner / gar nit einer / wird erfunden auff der Welt / der so beredt wer / also daß er / dieser Jungfraw Lob erzehl.	Nieman sol daz rechen, ob ich hôhe sprüche hân. wâ von sol der sprechen, der nie hôhen muot gewan? Ich hân höchgemüete.	4
11	Keiner solle / seyn so tolle / und ihm selber bilden ein / daß er werde / hie auff Erde / sie zu loben Meister seyn. (Corner 1674, S. 287-288.)	vrouwe, dîne güete, sît ich die alrêst sach, sô weste ich wol, waz ich sprach. (MF 146, 35, Str. 4)	

²²³ Heinz-Mohr (1991), S. 242

²²⁴ Kellner: Heinrich von Morungen. (2021), S. 673.

Der Unsagbarkeitstopos kommt in der neunten Strophe zum Einsatz, wenn nach acht Strophen Aufforderung zum permanenten Lobpreis behauptet wird, dass niemand auf der Welt die Fähigkeit besäße, das Lob angemessen auszudrücken. *Warlich keiner / gar nit einer* (Corner 1674, S. 287) soll bei Corner so beredt (rhetorisch fähig) sein, das Lob dieser Jungfrau auszusprechen. Auch Heinrich nutzt ein unbestimmtes Pronomen – *nieman*, wenn er ausdrückt, niemand solle es ihm verübeln, wenn er hohe Worte spräche (MF 146, 35, 4, V. 1-2). Sein Sänger-Ich demonstriert unverhältnismäßig mehr Selbstbewusstsein ob seiner sprachlichen Möglichkeiten, als das Ich bei Corner.

Hier zeigt sich eine Form dichterischer Selbstreflexion, die für Morungen typisch ist.²²⁵ Durch diese Reflexion und die Thematisierung von Sang versus Schweigen impliziert Morungen eigentlich seine Fähigkeit, die Frau als hochstehendes Wesen durch seinen Preis zu konstruieren. Heinrich fügt eine rhetorische Frage hinzu: Wovon solle denn der reden, der nie edlen Sinn gewann? (MF 146, 35, 4, V. 3-4) Folglich schreibt das Sänger-Ich sich selbst edlen Mut zu. Er erklärt der *vrouwe*, er wusste wohl, was er sprach, als er ihre Güte zum allerersten Mal sah (MF 146, 35, 4, V. 5-8).

Diese Strophe ist ein Beispiel, wie wichtig in Heinrichs Textcorpus die Thematik des Sehens ist²²⁶, denn hier wird der Blickkontakt als ausschlaggebend für die *minne* angesprochen.

Konträr dazu entwickelt sich Corners Lied in Strophe 11, in welcher der Unsagbarkeitstopos noch einmal ausformuliert wird. Keiner solle so *tolle* (mhd. *tol* bedeutet ‚vermessen‘ oder ‚übermütig‘)²²⁷ sein, sich einzubilden, er werde hier auf Erden je ein Meister sein, Maria angemessen zu loben. Dieser Vergleich zeigt, wie konträr die katholische Demut dem Selbstbewusstsein von Heinrichs Sänger-Ich entgegensteht.

Bei Corner wird diese Unsagbarkeit als Mittel zur Überhöhung der Marienfigur genutzt, denn folglich wird das Kollektiv wieder ermuntert: „Demnach soll man / wenden Fleiß an / weil uns solches kombt zu guet: / Dich ganz eben / hoch erheben / wol dem der es fleissig thuet.“ (Corner 1674, S. 288.)

Durch das Adverb ‚demnach‘ bezieht sich die zwölfte Strophe auf die vorherige, in welcher die Unzulänglichkeit thematisiert wird. Der Appell in dieser Strophe richtet sich zu Beginn noch nicht direkt an ein Du oder Wir, sondern ist mit dem Pronomen ‚man‘ allgemein gehalten, als sei es eine Gesetzmässigkeit, dass der Fleiß die Unzulänglichkeit, ein adäquates, nützliches Lob zu formulieren, kompensiere. Ich lese hier das Motto „Der Wille zählt“ heraus. Im zweiten

²²⁵ Ebd., S. 673.

²²⁶ Kellner: Heinrich von Morungen. (2021), S. 669.

²²⁷ Hennig (2022), S. 321.

Teil ist wieder das Du aufgefordert, sich durch Fleiß hoch zu erheben, sozusagen über seine Grenzen zu gehen (Corner 1674, S. 288.).

In Strophe 13 klinkt sich wieder das Ich ein, das zu wissen meint, dass ‚man‘ Fleiß und Anstrengung aufwenden müsse. Weil bei Corner in dieser Passage die Sinnhaftigkeit des Lobs sowie die Diskrepanz zwischen der Qualität des menschlichen Lobs und Marias überirdischer Gegenleistung thematisiert wird, wähle ich nun Heinrichs von Morungen Lied XXIV *Solde ich iemer vrouwen leit* (MF 140, 11) zum Vergleich, denn auch er thematisiert die Relation zwischen seinem Sang und der verklärenden Wirkung der Dame auf das Sänger-Ich:

Str.	Corner 1674, S. 288.	Heinrich von Morungen: XXIV Solde ich iemer vrouwen leit (140,11–77 C)	Str.
13 41	Ob ich wol weiß / daß der höchst fleiß / so man da kan wenden an / allzu ringe / dennoch bringe / was ein jeder mag und kan. (Corner 1674, S. 288.) Newer Strale / überalle / schimmerst in der ganzen Welt / Alter Nebel / Rauch und Schwefel / ist alls und abgestellt.“ (Corner 1674, S. 290.)	Solde ich iemer vrowen leit alder arc gesprechen, daz hât sî verschuldet wol, diu daz hât von mir geseit, daz ich singe owê von der ich iemer dienen sol. Sî ist des liechten meien schîn und mîn ôsterlicher tac. swenne ich sî an sihe, sô lachet ir daz herze mîn. (MF 140, 11, Str. 1)	1

In Heinrichs erster Strophe rechtfertigt das Sänger-Ich, sollte es je über *vrowen leit*, also über den Kummer wegen der Frau klagen und immer nur Schlechtes über sie sagen, so habe sie es selbst verschuldet. Sie habe dem Sänger gesagt, dass er *owê* (Wehruf, Klage, Bedauern)²²⁸ singe von der, der er ewig dienen solle (MF 140, 11, 1, V. 1-4). Wenn der Dame der klagende Inhalt seines Sanges nicht zusage, so sei sie selbst dafür verantwortlich.

Die Dame zeigt sich somit in ihrer Funktion als Spiegel des Innenlebens der Dichterfigur. Laut Kellner erweise sich die Reflexion auf die Dame nämlich als Selbstreflexion, was ein Hinweis auf die Fiktionalität des Gesangs und auch auf die literarische Setzung der Frau sein könne.²²⁹

Bei Corner wurde in vorherigen Strophen hingegen die Unerreichbarkeit einer angemessenen Lobpreis-Qualität als Überhöhung eingesetzt. In der 13. Strophe gesteht sich das Ich ein, dass selbst der größte Fleiß, den man aufbringen könne, ein schwerer Kampf sei, dennoch solle jeder darbringen, was er möge und könne (Corner 1674, S. 288). Im Gegensatz

²²⁸ Hennig (2022), S. 243.

²²⁹ Kellner: Heinrich von Morungen. (2021), S. 675.

zum Minnesänger empfindet das religiöse, singende Ich keinen Liebesschmerz wegen der besungenen Frau, sondern erwartet von ihr Schutz vor Problemen in seiner Lebensrealität, aber auch Seelenheil.

Heinrich nennt im weiteren Verlauf der Strophe ebenfalls einen Grund für den Preis: Sie sei der Schein des hellen Mai und sein österlicher Tag, also die Osterfreude (MF 140, 11, 1, V. 5-6), die ebenfalls mit Erlösung zu tun hat, aber auch mit der Osterfreude (Erfüllung der Liebe) und sie sei der Schein (Glanz) des hellen Mai. Wenn er sie ansieht, dann lacht sein Herz (MF 140, 11, 1, V. 7). Auch Reimar nutzt das Motiv des *österlichen tac* (MF 170, 1, 3 nach bC, V. 5), was laut Beate Kellner für eine nachweisbare Verbindung der beiden Minnesänger steht.²³⁰ In diesem Fall kommt wieder die ‚Poetik des *schouwens*‘ zum Einsatz, wenn Morungen den vorher genannten Moment des Entstehens der Liebe durch den Anblick zur Entzückung steigert.²³¹ Mit Lichtsymbolik wird in beiden präsentierten Textbeispielen gearbeitet. Schon im biblischen Schöpfungsbericht ordnet das Licht das Chaos. Im Neuen Testament findet sich sogar eine Kombination von ‚Licht‘ und ‚Ostertag‘: Christus könne im Licht des Ostertags die ‚wahre Sonne‘ genannt werden (1. Joh. 2,8).²³²

Es passt zu Heinrichs Augenmerk auf das Schauen und der sinnlichen, visuellen und geistigen Wahrnehmung, dass er auch Lichtmetaphern nutzt. Durch die kosmische Hyperbolik zeigt sich die Nähe zur Marienlyrik. In seinem Preislied *Si ist ze allen êren* (MF 122, 1) stellt Morungen die Frau als von Licht umstrahlt dar, was an die apokalyptische Frau (App 12,1) erinnert, die typologisch auf Maria bezogen wird.²³³

Ein ebenso strahlendes Bild wird in Corners 41. Strophe durch die Glanzallegorie gezeichnet. Strahl und Schimmer sind Symbole für vollkommene Tugendhaftigkeit Marias, weil sie für Transparenz und Klarheit stehen.²³⁴ Dass dieser *Strale*, der überall und in der ganzen Welt schimmern soll, als *newer* bezeichnet wird, könnte ein Hinweis auf Maria als neue Eva sein. Sie mache nun wieder gut, was in Genesis verwirkt wurde. Die folgenden Verse *Alter Nebel / Rauch und Schwefel / ist alls und abgestellt* (Corners 1674, S. 290.) verstärken diese Theorie. Die Metaphern des alten Nebels, Rauch und Schwefel sind völlig konträre Bilder zum Strahl und zeigen *ex negativo* die Bedeutung der Erlösungsgeschichte. Auf Licht in der äußeren Welt und innere Erleuchtung beziehen sich Aussagen im Korintherbrief; das Licht folge auf die

²³⁰ Kellner: Heinrich von Morungen. (2021), S. 667.

²³¹ Ebd., S. 669-670.

²³² Heinz-Mohr (1991), S. 201-202.

²³³ Kellner: Heinrich von Morungen. (2021), S. 671-672.

²³⁴ Górecka (1999), S. 451.

Finsternis (1. Kor. 4,5; 2. Kor. 4,6). Das Licht bedeutet demnach Leben, Heil und Glück, während die Finsternis Übel, Strafe, Verdammnis und Tod symbolisiert.²³⁵

Strophe 14 warnt vor Untätigkeit, und rät dem Du zu tun, was es kann, um ihre Fürbitte zu erlangen: "Gar stillschweigen / nichts erzeugen / das wär wol ein grober Sitt: lieber meine / thu das deine / damit sie auch für dich bitt." (Corner 1674, S. 288.) Das bereits vorgestellte Bild der Fürsprecherin wird in dieser Strophe deutlich, Schweigen ist daher keine Option.

Str.	Corner 1674, S. 288.	Heinrich von Morungen: XXIV Solde ich iemer vrouwen leit (140,18–78 C)	Str.
15	Schaw an eben / ihr ganzes Leben / ist ein Himmelsche Zucht: Welchs die Ketzler / lose Schwetzer / alle treibet in die Flucht.	Mîn vrowe ist sô genaedic wol, daz si mich noch tuot von allen mînen sorgen vrî.	2
16	Ihre Mores, schöne flores, seyn der ganzen Kirchen Zir / Wort und Wercke / Trost und Stärcke / Gnad und Frewd sie geben dir. (Corner 1674, S. 288.)	des bin ich v r ô reht als ich sol. ich waene, nieman lebe, der in sô ganzen vrôiden sî. Wol ir hiute unde iemer mê! alsô sprich ich und wünsche ir des, diu mir hât benomen mit vrôiden gar mîn alt owê. (MF 140, 18, Str. 2)	

Strophe II von Heinrichs Lied XXIV widmet sich dem Preis, wenn der Sänger affirmiert, seine Frau sei so gnädig, dass sie ihn von all seinen Sorgen befreie. Im Mittelhochdeutschen steht *genaedic* neben ‚gnädig‘ auch für ‚hilfreich‘, ‚nachsichtig‘, ‚freundlich‘ und *sorge* auch für ‚Angst‘, ‚Schmerz‘, ‚Kummer‘ oder ‚Not‘.²³⁶ Somit nennt auch das Sänger-Ich seinen Nutzen, den es aus den Tugenden der *vrowe* zieht und über den es *vrô* sein soll (MF 140, 18, 2, V. 1-3). Es muss also nicht zwangsläufig Not sein, aus der das Ich befreit wird, sondern die Dame könnte einfach nur so freundlich sein, dass sie das Ich des Kummers entledigt.

Auch hier kann wieder die Thematik des Schauens einfließen, denn durch die Vorstellung (das Sehen mit den ‚inneren Augen‘) bewahrt das Sänger-Ich innere Verbundenheit trotz äußerer Distanz und wird von seinen Sorgen (oder seinem Schmerz) befreit.²³⁷ So verhält es sich auch in der 15. Strophe von Corner, die ein Du explizit auffordert, darauf zu schauen, dass Marias ganzes Leben *ein Himmlische Zucht* sei. Die *zuht* steht für ‚Vorbildlichkeit‘, ‚Keuschheit‘ und ‚Würde‘²³⁸, was bedeutet, dass schon ihre Lebensführung so angelegt war, dass sie himmlische Tugenden aufwies.

²³⁵ Heinz-Mohr (1991), S. 201-202.

²³⁶ Hennig (2022), S. 294.

²³⁷ Kellner: Heinrich von Morungen. (2021), S. 670.

²³⁸ Hennig (2022), S. 477-478.

Während Heinrichs Sänger-Ich offen lässt, von welchen Sorgen (Kummer oder doch Bedrängnis) es die *vrowe* genau befreie (MF 140, 18, 2, V. 1-3), so wird Corners Liedtext konkreter und beschreibt, um welche Sorgen es sich handelt, nämlich die Furcht vor Widersachern.

Nachdem bislang nur die gütliche Seite Marias besungen wurde, kommt im zweiten Teil der 15. Strophe eine kämpferische Funktion zum Vorschein, wenn sie gerade durch ihre Vorzüge Ketzer und Schwätzer in die Flucht treiben soll. In den Sammlungen Corner und Gabler finden sich zahlreiche Passagen, die auf Marias Fähigkeit als Retterin referieren, wie der Vers „sie kan wenden allen Schaden“ (Corner 1674, S. 309) behauptet; noch konkreter ist die Aufforderung in einer Passage in der achten Strophe von Lied Nr. CLXXXII. (Corner 1674, S. 310-312): „thue all meine Feind / deren gar viel seynd / O Maria / die mir nachstellen ohn alles schertzen :/: All abtreiben gschwind“ (Corner 1674, S. 311). Hier soll die Macht der Gottesmutter, die in Liedern immer wieder als ‚Frau der ganzen Welt‘ bezeichnet wird, ausschließlich für die Interessen des lyrischen Ichs wirken. Dies bildet einen Gegensatz zu der oftmals besungenen Universalität ihrer Heilsfunktion.

Heinrichs Sänger-Ich sagt im vierten Vers der zweiten Strophe, ich *waene* – also ich glaube, dass es niemanden gäbe, der so in voller Freude lebt und ihr Glück für heute und immer wünscht, weil sie ihm mit ihrer hellen Freude seinen alten Schmerz genommen habe (MF 140, 18, 2, V. 4-7).

Die Aussage von Corners Strophe 16 ist damit vergleichbar, denn hier erklärt ein Ich einem Du letztendlich, ihm würden durch Marias Tugenden Gnade und Freude widerfahren. Statt des Lebens in voller Freude, wie bei Heinrich, werden die lateinischen Ausdrücke *mores* (lat. von *ms* bezeichnet neben der Sitte auch den Lebenswandel, die Gesinnung, den Charakter)²³⁹ und *schöne flores* (lat. von *fls* bedeutet neben ‚Blume‘ oder ‚Blüte‘ auch ‚Jugendkraft‘ oder ‚Schmuck‘ und ‚Zierde‘)²⁴⁰ genannt, durch welche sie die Zier der Kirche sei.

Die ‚Zier‘ ist ein häufiges Motiv, das auch noch bei Gabler vertreten ist, zum Beispiel im Lied *Ave Maria, du Zier der Christenheit* (Gabler 1890, S. 461). Die schönen *flores* können für die positiven Folgen von Marias Tugendhaftigkeit stehen, doch sie könnten auch ein weiterer Hinweis auf das Paradies sein, das seit der frühchristlichen Kunst als blhender Garten Eden imaginiert wurde. Darum wird das Paradies symbolisch häufig durch einzelne Blüten oder Blumen dargestellt.²⁴¹

²³⁹ Der Kleine Stowasser (1987), S. 288.

²⁴⁰ Ebd., S. 188.

²⁴¹ Heinz-Mohr (1991), S. 248.

Nachdem Adams Fall schon in der zehnten Strophe genannt wurde, wird in der 17. Strophe erneut auf Genesis eingegangen: „Evæ Sünde / macht geschwinde / daß die Thür deß Paradeyß / ward verschlossen / wegen der verbotnen Speiß.“ (Corner 1674, S. 288.)

In der 18. Strophe wird erstmals in diesem Lied der Name ‚Maria‘ genannt – in Zusammenhang mit ihrem Gehorsam gegenüber Gottes Wort: „Maria hörte / Gottes Worte / dem sie glaubt und ghorsamb war: Das erschosse und ersprosse / Menschen und der Engel schaar.“ (Corner 1674, S. 288.) Durch ihren Glauben und Gehorsam vermehrte sich (mhd. *erschæzen* bedeutet ‚vermehrten‘)²⁴² und erspross erst die Schar der Menschen und Engel. Nach einer kurzen Bezugnahme auf die Verkündigungsszene wird sogleich auf die Konsequenz für Menschen und Engel referiert. Strophe 19 greift erneut Evas Sündenfall auf, der die Voraussetzung fürs Marias Erlösungsfunktion sei: „Evæ Sünde / bracht geschwinde / ein schweres Urtheil allensampt: Durch Mariam / wird Hinwider uns der Weg zum Himmel gebahnt.“ (Corner 1674, S. 288.)

Die folgenden Strophen sind erneut von Aufforderungen an ein Du oder ein Wir dominiert. Erst in Strophe 27 wird Maria durch den Gruß aus der Verkündigungsszene erstmalig in diesem Lied direkt adressiert: "Sey gegrüsset / die da flisset / vor lauter Barmherzigkeit / s'Himmels Thüre / ist hinfüre / uns eröffnet allezeit.“ (Corner 1674, S. 289.) In dieser Strophe wird Marias Barmherzigkeit als Grund genannt, warum die Türe des Himmels für das Wir allzeit geöffnet sei. Die Türsymbolik erweist sich als vielschichtig, denn sie legt den Gedanken der Schwelle zwischen Diesseits und Jenseits, Dunkel und Licht, Entbehrung und Erfüllung nahe. Und sie animiert psychologisch zur Aktivität, denn in diesem Fall ist das Ziel, diese Türe irgendwann zu durchschreiten.²⁴³

Von dieser ersten direkten Anrede Mariens schwenkt das Lied abrupt auf die Gegenseite und adressiert die Schlange mit einem Vorwurf: „Dir O Schlange / macht sie bange / die uns betrogen hast: Durch dein Lügen / und Betrügen / uns gebracht in Sünden Last.“ (Corner 1674, S. 289.) Die Schlange unter ihren Füßen, auf die hier referiert wird, wird in bildlichen Darstellungen erst ab 1700 Stellenwert bekommen und bezieht sich auf die Voraussage im Alten Testament (Gen 3,15), die Frau werde der Schlange den Kopf zertreten. Dies symbolisiert den Triumph der Jungfrau über das Böse in der Welt.²⁴⁴ Obwohl die Schlangensymbolik in anderen Kontexten durchaus auch ‚Erneuerung‘ bedeuten kann, so erfährt sich im ersten und letzten Buch der Bibel die Bedeutung der höchsten Ballung des Negativen. Als Bewohnerin

²⁴² Hennig (2022), S. 84.

²⁴³ Heinz-Mohr (1991), S. 318.

²⁴⁴ Kolb (1997), S. 470-471.

eines Erdlochs ist die Schlange mit der unterirdischen, wie auch mit der irdischen Welt verbunden; durch ihren starren Blick auf ihre Opfer wird sie zum Zeichen für Omnipräsenz und durchdringendes Wissen.²⁴⁵ In diesem Marienlied wird also nicht davor zurückgeschreckt, gleich nach der Anrede Marias den Inbegriff des Bösen direkt mit ‚du‘ anzusprechen.

Aber nach diesem kurzen Einschub, der sich mit einer Drohung an den Feind richtet, adressieren die Strophen 29 bis 31 wieder Maria direkt. Zum Beispiel Strophe 30 wartet mit Metaphern auf: „Ros ohn Doren / außerkohren / weisse Lilg der Reinigkeit / alle reine / in gemeine / führst du zu der Seeligkeit.“ (Corner 1674, S. 289.) Die Imagologie der Rose ist in den Liedern beider Sammlungen redundant vertreten gehört zu den häufigsten Imagologemen, vor allem die Metapher „O Rose ohne Dornen!“ (Gabler 1890, S. 461) ist im Volkslied häufig genutzt. Im Mittelalter war die Rose ausschließlich Attribut von Jungfrauen.²⁴⁶ Auch die Lilie ist ein häufig eingesetztes Bild; Verse wie „Du schöne Lilie, Feldesblum’!“ (Gabler 1890, S. 462) beweisen, dass diese Metapher im Marienlied häufig zur Überhöhung genutzt wird. Neben ihrer Symbolkraft für Reinheit, Jungfräulichkeit und Unschuld, was mit der Attribuierung als ‚weiße Lilie der Reinheit‘ mehr als deutlich wird, steht sie in Referenz auf die Bergpredigt (Matth. 6,28) auch für die vertrauensvolle Hingabe an den Willen Gottes, weil Jesus lobend auf die Lilien am Felde hinweist, die nicht arbeiten und darauf vertrauen, dass für sie gesorgt wird.²⁴⁷

In der 33. Strophe des Corner-Lieds wird wieder die Unzulänglichkeit, einen angemessenen Lobpreis zu gewährleisten, thematisiert. In der dritten und letzten Strophe von Heinrichs von Morungen Lied Nummer XXIV (MF 140, 25, Str. 3) geht es hingegen um das Unvermögen des Sängs, Trost zu spenden. Das Corner-Ich spricht Maria mit Du direkt an, während Heinrichs Sänger-Ich – wie schon in der zweiten Strophe – dabei bleibt, in dritter Person von seiner *vrowe* zu sprechen.

²⁴⁵ Heinz-Mohr (1991), S. 276-277.

²⁴⁶ Ebd., S. 268.

²⁴⁷ Ebd., S. 202.

Str.	Corner 1674, S. 289.	Heinrich von Morungen: XXIV Solde ich iemer vrouwen leit (140,25–79 C)	Str.
33	Ob ich gleichwohl / wie es seyn soll / dich nit also preysen kan / Dann mein Munde / nit bestunde / wann ich all Künst braucht daran.	Swaz ich singe ald swaz ich sage, sône wil si doch niht troesten mich vil senden man. des muoz ich ringen mit der klage	3
34	Dannoch will ich / wie es billich / drumb nit gar ein Stumme seyn / Dein Lob ehren / helffen mehrn / dann gar schweigen wär nit fein.	unde mit der nôt, die ich selbe mir geschaffet hân. Sô ist siz doch diu vrowe mîn:	
35	Frew dich Jungraw / wenn ich anschaw / was du für Frewd gebracht / Muß ich jahren / das geschehen / so kein Mensch nie hätt erdacht. (Corner 1674, S. 289.)	ich binz, der ir dienen sol, unde wünsche ir des, daz iemer saelic müeze sîn. (MF 140, 25, Str. 3)	

Bei Corner beklagt das Ich in Strophe 33, dass es Maria nicht so preisen könne, wie es sein sollte, denn sein Mund – der auch für die Sprache stehen kann – sei gar nicht fähig, eine angemessene Kunstfertigkeit aufzubringen. Die Frau will ihn nicht allzu sehr trösten (mhd. *træsten* steht auch für ‚hoffen‘, ‚erfreuen‘ oder ‚für etwas entschädigt werden‘)²⁴⁸, egal was der Sänger auch singe oder sage (MF 140, 25, 3, V. 1-2). Die Verweigerung der Kommunikation und sogar ihre Ablehnung des Sings sind häufig Thema bei Morungen, durchaus beklagt er in anderen Texten auch seine Unfähigkeit, vor der Frau zu sprechen und zu singen. In einem performativen Widerspruch singt der Sänger von seinem Schweigen.²⁴⁹ Darum müsse er mit Klage und der Not, die er selbst geschaffen habe, ringen (MF 140, 25, 3, V. 3-4).

Die starken Gefühle, die aus dem ersten ‚Schauen‘ entstehen und sich steigern, führen nicht nur zur Verzückung, sondern verursachen auch Leid.²⁵⁰ Es ist ein Leid, welches das Sänger-Ich dazu veranlasst, zu ringen. Nach der mittelhochdeutschen Bedeutung kann *ringen* auch einfach heißen, darunter zu leiden,²⁵¹ dennoch erweckt diese Wortwahl Assoziationen mit Kampfszenen, wenn auch in metaphorischer Weise. Wie in der griechischen Antike gab es auch im Mittelalter professionelle Athleten. Darstellungen von Kämpfen repräsentieren Gerichtsentscheidungen oder Gottesurteile, womit es um den Moment der Balance zwischen Erlösung und Verdammnis geht.²⁵²

²⁴⁸ Hennig (2022), S. 327.

²⁴⁹ Kellner: Heinrich von Morungen. (2021), S. 674.

²⁵⁰ Ebd., S. 670.

²⁵¹ Hennig (2022), S. 260.

²⁵² Heinz-Mohr (1991), S. 162/163.

In Strophe 34 bekennt sich das Ich einmal mehr zum Vorsatz, permanent zu loben *wie es billich* (mhd. *billich* steht für ‚richtig‘, ‚gut‘, ‚gerecht‘)²⁵³ ist und nicht stumm zu sein. Wieder wird Maria mit der Phrase *Dein Lob ehren / helffen mehren* direkt angesprochen. Es wird also nicht nur Maria, sondern auch ihr Lob geehrt und vermehrt und vor dem Schweigen gewarnt (Corner 1674, S. 289.).

Heinrichs Sänger drückt auch implizit eine Art Verpflichtung zum weiteren Preis aus wenn er in dritter Person über sie sagt, es säße doch ‚seine‘ Frau da und er sei derjenige, der ihr dienen solle (MF 140, 25, 3, V. 5-6). Sowohl das Ich in Corners Lied, als auch Heinrichs Sänger-Ich spielen mit der Diskrepanz zwischen einer Unzulänglichkeit des Lobs und der gleichzeitigen Verpflichtung, es dennoch weiterzuführen, auch wenn sich ihre Motivationen unterscheiden.

Heinrichs Strophe mündet letztendlich in den guten Wunsch, dass die *vrowe* immer selig sein möge (MF 140, 25, 3, V. 7). Auch das Ich bei Corner lässt auf den Vorsatz zu loben in Strophe 34 eine Art Wunsch folgen, den er direkt an die Jungfrau richtet: *Frew dich Jungfraw* (Corner 1674, S. 289.). Sinngemäß fügt das Ich hinzu: Wenn ich mir ansehe, was du für Freude gebracht hast, muss ich anerkennen, dass für Menschen Unvorstellbares geschehen ist (Vgl. Corner 1674, S. 289.), was wiederum das ‚Schauen‘ thematisiert.

Ab Strophe 35 folgen wieder direkte Anreden an Maria, die von einer dichten Auflistung von, bereits vorgestellten, lobpreisenden Metaphern dominiert sind. Strophe 37: „Muetter werthe / auff der Erde / ist kein solcher Palmenbaum: Der dir gleiche / und nit weiche / gegen dir ist als ein Traum.“ (Corner 1674, S. 289.) Der schlanke, hohe Palmenbaum symbolisiert als orientalisches Bild Unsterblichkeit, Aufstieg und Sieg. Auch die Palmzweige, welche die Menschenmenge dem, am Palmsonntag in Jerusalem einziehenden, Jesus entgegenhält, sind ein Vorgriff auf die spätere Auferstehung. Der Palmenbaum gilt als Zeichen für himmlischen Lohn und Zuversicht auch als Lebensbaum.²⁵⁴ Bäume verschiedenster Arten halten im Marienlied für Vergleiche her, zum Beispiel auch der Vers „Ave Maria, der hohen Cedern Ruhm“ (Gabler 1890, S. 462) ist ein Beispiel, wie die Baumallegorie im Volkslied umgesetzt wird, denn durch das Fruchtttragen und Schattenspenden der Bäume ist ein Bezug zur Mutterschaft gegeben.²⁵⁵

Früchte in Kombination mit Blüten sind auch in Strophe 38 Thema: „Blüh und Früchte / wers versuechte / übertreffen alle krafft: Da wir lagen / auff dem Schragen / halff uns wider diser Safft.“ (Corner 1674, S. 289.) Auf Grundlage der Mutterschaft wird mit dem *Safft* Marias nährenden Funktion demonstriert. Mit der Phrase *wers versuchte* werden diese Blüh und Früchte

²⁵³ Hennig (2022), S. 38.

²⁵⁴ Heinz-Mohr (1991), S. 246-247.

²⁵⁵ Imbach (2008), S. 231-233.

durchaus als legitime, kraftbringende Option vorgestellt, während noch in Strophe 17 mit der *verbotnen Speiß* (Corner 1674, S. 288.) auf den Apfel aus der Sündenfallsthematik referiert wird. Ich schließe daraus die implizite Aussage: Eva habe dem ersten Menschen die verbotene Frucht des Verderbens gereicht, Maria reicht nun erlaubte, kraftspendende Früchte. Die Passage „Da wir lagen / auff dem Schragen“ (Corner 1674, S. 288) kann ein Verweis auf öffentliche Folterung und Hinrichtungen im Zuge der Christenverfolgung der Antike sein, denn *Schrage* bezeichnet nicht nur das (Tisch-)Gestell, sondern auch die ‚Tribüne‘.²⁵⁶

Strophe 44 sticht heraus, weil von der Jungfrau wieder in dritter Person gesprochen wird, wenn sie als Aufdeckerin von Betrug dargestellt wird: „Böse Sitten / hat bestritten / dise Jungfraw uns zur Lehr / Der Verkehrten / böß Gelehrten / Betrug macht sie offenbar.“ (Corner 1674, S. 290.)

Doch in den folgenden Strophen ist Maria wieder die Angesprochene. Zum Beispiel Strophe 48 referiert auf Jungfräulichkeit und Mutterschaft: "Muetter feine / keusch und reine / gbohren hast du Gottes Sohn: Unsern Heyland / der in die Welt gfiand / uns verdient hat ewigen Lohn.“ (Corner 1674, S. 290.)

Als Vorbild des Glaubens, der Demut und des Gehorsams wird Maria schon im Lukas-Evangelium genannt.²⁵⁷ Strophe 54 und 55 gehen explizit auf Marias Funktion als Vorbild ein, wenn das lyrische Ich Hilfe und Rat erbittet, ihre typischen Tugenden auch selbst zu erwerben:

Jetzo bitt ich / ach erhöhr mich / was ich da von dir begehrt:
Hülff und Rathe / mit der Thate / daß mein Hertz erfrewet werd.

Daß ich keusch sey / aller Sünd frey / mässig / freundlich / nüchtern / süß:
Fromb und redlich / auch bedächtig / und von keinem falsch nichts weiß. (Corner 1674, S. 290)

Die Imagologie des Meersterns wird in Strophe 60 nicht einfach nur in eine Aufzählung von Ehrentitel eingeflochten, wie es oft geschieht, sondern dieser Symbolik wird die ganze Strophe gewidmet: „Oh du Meerstern / den man sieht gern / alle Sterne weichen dir /scheinst ins Hertze /edle Kerze / deines Glantzts geniessen wir.“ (Corner 1674, S. 291) Sterne gehorchen nach Auffassung der Bibel dem Willen Gottes und befinden sich im ständigen Kampf zwischen Finsternis und Licht, sowie zwischen Spirituellem und Materiellem.²⁵⁸ Die ‚Kerze‘ reiht sich in die beliebten Lichtsymbole der Marianik ein und symbolisiert die Beziehung zwischen Materie und Geist, weil das Wachs, das durch den brennenden Docht zum Schmelzen gebracht wird, zum Teil des Feuers wird. Die Kerze gehört, gemeinsam mit Weihrauch, Weihwasser und

²⁵⁶ Hennig (2022), S. 278.

²⁵⁷ Górecka (1999), S. 100.

²⁵⁸ Heinz-Mohr (1991), S. 298.

Musik, zum christlichen Kult.²⁵⁹ Wenn das Ich sagt, *deines Glantz geniessen wir* (Corner 1674, S. 291) so erwähnt das Verb (mhd. *geniezen* bedeutet ‚profitieren von‘ oder ‚Anteil haben an‘)²⁶⁰ wieder den Nutzen der Gemeinde von Marias Glanz.

In Strophe 65 wird die Bedeutung der Meersternsymbolik noch tiefer erläutert: „Dich so bitt ich / comendier mich / Christo deinem lieben Sohn: / Daß er wehre / mich im Meere / nit wöll lassen untergahn.“ (Corner 1674, S. 291) Auch wenn das Meer für die Gläubigen auf niederösterreichischem Gebiet zu Zeiten von Corner und Gabler keine Bedrohung war, so wird dieses theologisch geprägte Bild im religiösen Volkslied häufig aufgegriffen.

Strophe 61 thematisiert Marias Macht über den Teufel und referiert gleichzeitig auf die Menschwerdung Christi, indem auch der menschliche Körper in den Vordergrund tritt: „Teuffels Betrügen / falsche Lügen / fern von uns gejaget hast; Weil du reine / mit Fleisch und Beine / Gott selber geboren hast.“ (Corner 1674, S. 291.)

Strophe 63: „Schwangers Weibe / fruchtbar Leibe / und doch rein und unbefleckt / unzerstöret / imer wäret / welches alle Feind erschreckt.“ (Corner 1674, S. 291.)

Das Bild der immerwährenden Jungfrau (*virgo perpetua*) wird hier durch die Adjektive ‚rein‘, ‚unbefleckt‘ und ‚unzerstört‘ suggeriert, die in paradoxer Weise einer Schwangeren zugesprochen werden. Wenn Hildegard von Bingen davon spricht, dass der Sohn ohne Schmerz empfangen und geboren wurde, so bezieht sie sich auf den Akt des Empfangens, der ohne Schmerz – also ohne Beschädigung der Jungfräulichkeit – vonstatten gegangen sein soll.²⁶¹ Verse wie „Nach ihrer Geburt blieb ihr Keuschheit / wie auch darnach in einigkeit / ohn mackel und ohn sünde / Kein Mann sie ie erkennt nie“ (Corner 1625, S. 220) präsentieren das Bild der immerwährenden Jungfrau. Bei Gabler drückt sich die *santa immaculata* zum Beispiel im Vers „Bist heilig und ganz rein gebor’n“ (Gabler 1890, S. 461) aus.

Auch die folgenden Strophen richten sich bis zum Ende des Liedes an Maria und immer ist es Lobpreis, gepaart mit Bitte für das eigene Seelenheil, der folglich nur aus der Perspektive eines Ichs ausgedrückt wird. Das Lied endet mit Strophe 72 und schließt auch Jesus mit ein: „Amen / Amen / beyde Namen / Jesus und Maria süß / seyn mein Gütte / beste Hütte / die ich in mein Herz einschließe / Amen.“ (Corner 1674, S. 292.)

Bei all den Imagolemen und Ehrentitel, die in diesem 72 Strophen zählenden Lied genannt werden, läuft der gebotene Lobpreis dennoch darauf hinaus, Marias Funktion als Mittlerin und Fürsprecherin für das singende Kollektiv zu aktivieren. Nicht nur die oben vorgestellte Litanei

²⁵⁹ Ebd., S. 168.

²⁶⁰ Hennig (2022), S. 109.

²⁶¹ Eder (1986), S. 132.

(Corner 1649, S. 304) referiert auf dieses Marienbild, das in vielen Liedern mit Versen wie „Bist unsere Fürsprecherin!“ (Gabler 1890, S. 461) implizit oder explizit genannt wird.

3.6 Corners *Ein neues gar schönes Lied von unser lieben Frawen* im Vergleich mit Reinmar und *Melker Marienlied*

Am Beispiel des Liedes CLXXXII. *Ein neues gar schönes Lied von unser lieben Frawen / auß der PP. Prediger Gesangbüchl zu Wienn* (Corner 1649, S. 333) möchte ich nun untersuchen, welche Vergleiche sich zum ersten deutschsprachigen Marienlied, das zwischen 1130 und 1160 in einem bayrisch-österreichischen Kloster entstanden sein soll, ziehen lassen können. Das *Melker Marienlied* besteht aus 14 Strophen zu je drei Reimpaaren, wobei jede Strophe auf *Sancta Maria* endet und sich um den Themenkreis Empfängnis sowie Geburt Christi bewegt. Dieser Thematik folgt auch Lied CLXXXII. bei Corner. Weil das *Melker Marienlied* aber vorwiegend aus einer Aneinanderreihung von Metaphern besteht und keine persönlich gefärbte Darstellung von Gefühlen aufweist, vergleiche ich den Corner-Text zudem mit Strophen Reinmars von Hagenau (Reinmar der Alte), denn es scheint mir, als spräche das Sänger-Ich zum Beispiel im Lied V *Wie ist ime ze muote* in vergleichbarer Weise über seine Emotionen, wie das Ich in Corners Lied. Aber dies gilt es, durch die vergleichende Textarbeit zu untersuchen. Reinmars Lebensspanne bewegt sich zwischen 1160/1170 bis 1207. Während der vorher präsentierte Heinrich von Morungen die Erfahrungen mit der *minne* sensualisiert und spiritualisiert, entwickelt Reinmar mit seinem Profil ein Alleinstellungsmerkmal, indem er Strategien abwägt, mit Frust und Leid umzugehen, ohne etwas an der Ausgangslage ändern zu wollen. Bei ihm vollzieht sich eine radikale Zentrierung auf das Subjekt, indem er die Seelennot introspektiv aufarbeitet. Sein Sänger-Ich erkennt in manchen Textstellen an, wie aussichtslos sein Dienst sei, doch gleichzeitig affirmiert es die Bereitschaft und sogar die Verpflichtung, dieses Leid zu ertragen.²⁶²

²⁶² Klein, 2021. S. 682.

Str.	Corner 1649, Nummer CLXXXII.	Reinmar der Alte: XXXII Hôh alsam diu sunne stêt daz herze mîn (182,14–129 C) und (182,18 – 130 C)	Str.
1	Ganz inbrünstiglich will ich grüssen dich / thue erhören mich / O Maria du viel edleste Jungfrau reine / Dann du bist die Fraw der ich mich vertrau / uñ fest auff dich baw / O Maria mit deiner hülff mir jetzt erscheine / Auff daß ich hinführ / nach Herzens Begir könne dienen dir / herzlich nach allen würden deine. (Corner 1649, S. 333.)	Hoh alsam diu sunne stêt daz herze mîn. daz kumt von einer vrowen, diu kan stete sîn. ir genâde, swâ si sî, si machet mich vor allem leide vrî. (MF 182, 14, Str. 1) Ich hân ir niht ze gebenne wan mîn selbes lîp; derst ir eigen. dicke mir diu schone gît vröide und einen hôhen muot, swanne ich daran gedenke, wie si mir tuot. (MF 182, 18, Str. 2)	1 2

Reinmars Sänger-Ich behauptet im ersten Vers, sein Herz stehe so hoch wie die Sonne (MF 182, 14, 1, V. 1). Das Bild des Herzens wird in Minnelied und Marienlied häufig genutzt, als Zentralorgan wird das Herz seit jeher als Sitz des Lebensprinzips und der Gemtsaffekte angesehen. Weil dem Herzen auch die Fähigkeit zu denken und zu entscheiden zugesprochen wird, kann es auch dem Geist gleichgesetzt werden.²⁶³ Die positive Gemütslage käme bei Reinmar von einer Frau, welche Treue halten könne. Ihre Gnade – wo immer sie sei – mache das Ich frei von allem Leiden (MF 182, 14, 1, V. 2-4). Reinmar praktiziert einen gesteigerten Frauenpreis, der sich in Hyperbeln und Emphasen manifestiert.²⁶⁴ Während Reinmars Sänger-Ich seine eigene positive Gefühlslage darstellt und von der Frauengestalt, die er in diesem Fall direkt als *vrowe* bezeichnet, in dritter Person spricht, adressiert Corners Ich Maria direkt mit einem inbrünstigen Gruß, gefolgt von der Bitte um Erhörung. Dennoch geht es auch bei Corner um Treue, denn das Ich gibt an, auf die Frau zu vertrauen, auf sie zu bauen (Corner 1649, S. 333.). Das zeigt, dass es in beiden Texten um den Nutzen geht, den das Ich aus der Frauengestalt zieht.

In Reimars zweiter Strophe erklärt der Sänger, er habe ihr nichts zu geben außer sein eigenes Leben, das ihr gehöre (MF 182, 18, 2, V. 1-2). Häufig (mhd. *dicke*)²⁶⁵ schenke sie ihm schöne Freude und hohen Mut, wann auch immer er daran denke, wie sie ihm begegnet (MF 182, 18, 2, V. 2-4).

²⁶³ Heinz-Mohr (1991), S. 138.

²⁶⁴ Kraß (2024), S. 74.

²⁶⁵ Hennig (2022), S. 52.

Was das Ich der Frau zu geben hat, ist auch Thema im zweiten Teil der Corner-Strophe. Wie Reinmars Sänger-Ich, das der Frau sein Leben zur Verfügung stellt, stellt sich das Ich bei Corner in den Dienst der Frau. Er nennt das ‚Herz‘ doppelt, wenn er nach *Herzens Begir* dienen wolle – und zwar *herzlich* gemäß ihrer Würde (Corner 1649, S. 333.).

Der Ausdruck des Bedauerns, der sich in Kränkung oder Schmerz entlädt, sowie die Güte der Frauengestalt sind Themen, die sich in beiden folgenden Texten finden:

Str.	Corner 1649, Nummer CLXXXII.	Reinmar der Alte. V Wie ist ime ze mute, (14, 5 – 31 A, 16 C)	Str.
2	O wie krnckt es mich wann ich über sich / thue schawen auff dich / O Maria / daß ich dir so wenig thue dienen :/ O wann es kunt sen / daß im Herzen mein / zarte Jungfraw rein / O Maria / dein Lieb thete anfangen grünen :/ Ey so weiß ich doch / daß dein Güte noch allzeit schwebet hoch / diese wird mich mit dir versöhnen. (Corner 1649, S. 333-334.)	Mn herze ist swaere zaller zt, swenne ich der schoenen niht entsihe. si mugen ez lzen ne nt, obe ich der wrheit ime vergihe; Wan s mir wonet in mnem sinne, und ich die lieben ne mle minne, näher dünne ime hrzen mn. sine mhte von ir gete mir niht langer fremde sn. (MF 154, 5, Str. 5)	5

In Reinmars Lied *Wie ist ime ze muote* (MF 153, 14) gibt sich das Sänger-Ich selbst die Schuld für das entstandene Leid. Weil es vor der Angebeteten verstummt ist, klagt es. Doch die Ursache für seine Stimmung findet das Sänger-Ich auch introspektiv in sich selbst. Das Sänger-Ich drückt in Reinmars Klagelied aus, sein Herz sei jederzeit bedrückt, wenn es die Schöne nicht erblicke (MF 154, 5, 5, V. 1-2). Laut Klein operiert Reinmar in seinen Klagen mit einem extrem hohen Abstraktionsgrad, indem er den Begriff *vrouwe* zugunsten von semantisch unterspezifischen Formulierungen, wie hier durch *die schoene*, oder durch Personalpronomen wie *si*, ersetzt und somit offenhält, von wem die Rede ist.²⁶⁶ Demnach kann von einer Mehrschichtigkeit der Sinnebenen ausgegangen werden, die hier nicht nur die Sehnsucht nach der Dame, sondern auch die Abhängigkeit des Berufsrichters von der höfischen Gesellschaft impliziert.²⁶⁷ Der Sänger möchte nach dieser Interpretation die Güte des Publikums nicht missen.

Das Ich bei Corner klagt ebenso drber, gekränkt zu sein, aber der Schmerz resultiert nicht aus der Abwesenheit der Frau, sondern wird – konträr zu Reinmars ersten beiden Versen – erst

²⁶⁶ Klein, 2021. S. 693.

²⁶⁷ Klein, 2021. S. 693.

durch das Aufschauen zu Maria erzeugt, weil es dadurch bemerkt, wie wenig es ihr diene (Corner 1649, S. 333). Reinmars Sänger-Ich liebt bereits und hofft, die Frau könnte es ihm kaum verdenken, wenn es ihr die Wahrheit gestehe, dass sie in seinen Gedanken wohne und es die Geliebte ohne Maß liebe (MF 154, 5, 5, V. 3-6). Die Liebe sei sogar tiefer, als es in seinem Herzen möglich erscheine (MF 154, 5, 5, V. 6-7). Im Herzen des Ichs bei Corner scheint die Liebe noch nicht so intensiv zu sein, denn durch den Konjunktiv II drückt es aus, dass die Liebe erst zu grünen (mhd. *grünen* bedeutet auch ‚wachsen‘, ‚frisch werden‘)²⁶⁸ beginnen müsse (Corner 1649, S. 334.). Die Symbolik der Farbe Grün ist vom Frühling inspiriert und steht in der christlichen Tradition für die Kardinaltugend Hoffnung, womit sie auch als Farbe des Paradieses gilt.²⁶⁹

Die Sänger beider Texte thematisieren jeweils eine Problematik der Liebe; während es bei Reinmar das Getrenntsein und die ungewisse Reaktion der Frauengestalt auf das Geständnis seiner bereits vorhandenen Liebe ist, ist es bei Corner ein Mangel an Zuwendung und zu wenig Liebe von Seiten des Ichs. Die Lösung des jeweiligen Problems wird in beiden Texten in der ‚Güte‘ der Frauengestalt gesehen, wobei bei Reimar die Lösung auch in der entsprechenden Wertschätzung durch das Publikum liegen kann. Reinmars Ich affirmiert im Konjunktiv II, durch ihre Güte sollte sie ihm nicht länger fremd sein (MF 154, 5, 5, V. 8). Corners Ich drückt seine Gewissheit aus, Marias Güte schwebte so hoch und werde es mir ihr versöhnen (Corner 1649, S. 334.).

In Corners dritter Strophe wird folglich Marias Erhabenheit durch aristokratische Ehrentitel ausgedrückt. Hier finde ich eine Entsprechung im Melker Marienlied:

Str.	Corner 1649, Nummer CLXXXII.	Melker Marienlied (V. 92-98.)	Str.
3	Dann du bist ja groß / in des Himmels Schloß / uber alles das / O Maria / was nach Gott sich alldorten findet :/ dann du bist darinn eine Kayserin / unnd ein Herrscherin / O Maria deines gleichen man nirgendts findet :/: Ja dein Wurdigkeit kan zu keiner zeit werden augebreit / Noch dein grosse Hochheit ergründet. (Corner 1649, S. 334.)	Chniginne des himeles, porte des paradisyes, d irweltez gotes hs, sacrarium sancti spiritus, d wis uns allen wegente ze jungiste an dem ente, Sancta Maria. (Waag 1916, S. 176.)	14

²⁶⁸ Hennig (2022), S. 136.

²⁶⁹ Heinz-Mohr (1991), S. 108.

Das *Melker Marienlied* liegt auf einer ganz anderen Ebene als Reinmar, stellt aber auch einen mittelalterlichen Text dar, der sich mit dem Liedgut der Sammlung *Corner* vergleichen lässt. Dieses Beispiel zeigt, dass das *Melker Marienlied* von einer dichten Abfolge von Ehrentitel, Metaphern und Lobpreisungen besteht, die zum Teil Eingang in der Liedgut gefunden haben: Königin des Himmels, Pforte des Paradieses, du erwähltes Haus Gottes (Vgl. *Melker Marienlied* V. 92-94). Im *Melker Marienlied* wird Maria allegorisch als *irweltez gotes hûs* (auserwähltes Haus Gottes) dargestellt, bei *Corner* herrscht Maria *in des Himmels Schloß* über alles, was Gott dort unterstellt ist. Als unvergleichliche ‚Kaiserin‘ und ‚Herrscherin‘ wird Maria bei *Corner* bezeichnet. Mittelalterliche Theologen machen sich Gedanken über Marias aristokratische Herkunft, die sie Geschlecht König Davids zuschreiben, wobei sie mithilfe von weltlichen Titeln Maria zu überhöhen versuchen.

Klaus Schreiner beschreibt, wie mittelalterliche Theologen den Grundstein zur Marienüberhöhung legen:

Sie rühmen Maria als „himmlische burg-grâvîn“, als „hymlichiu fürstinne“, als „wirdige herzogin aller welt“, als „milde, edele kunigin“, sie wurde angerufen als „edel“, „allmechtige“ und „himelische keiserin“ oder als „keyserin himels und ouch erden.“ Das rheinische Marienlob, eine Dichtung des 13. Jahrhunderts, charakterisiert Maria nicht nur als „Muoder der barmherzicheide“; es rühmt sie auch als „allergeweldigst keiserinne“, als das „alleredelst aller wive“, das an „edelcheit“ alle Fürsten und Fürstinnen übertrifft.²⁷⁰

Die von Schreiner vorgestellten Beispiele demonstrieren, dass Dichtende und Theologen des Mittelalters Begriffe aus der damals herrschenden höfischen Gesellschaft heranziehen, um Maria zu überhöhen, wobei an Superlativen und Hyperbeln nicht gespart wird, wenn man bedenkt, dass Maria eigentlich aus der altorientalischen Unterschicht stammt. Der Grund für diese ideelle Erhebung Mariens in den Hochadel liegt vor allem darin, dass der zeitgenössische Adel sich mit dem stark wachsenden Christentum identifizieren und an dessen Etablierung mitwirken sollte.²⁷¹

Nicht nur die bildende Kunst trägt im Hoch- und Spätmittelalter durch die Darstellung Mariens nach zeitgenössischen aristokratischen Schönheitsidealen zur Überhöhung bei, kursierende Legenden, wonach Maria Ritter bei Turnieren und Kreuzzügen unterstützen und sogar Falken heilen soll, bieten ebenfalls eine Grundlage für die literarische Überhöhung.²⁷²

Corners Strophe endet einmal mehr mit dem Unsagbarkeitstopos, wenn ihre Würdigkeit niemals verbreitet werden und die Hoheit nie ergründet werden könne (*Corner* 1649, S. 334.).

²⁷⁰ Schreiner (2003), S. 86.

²⁷¹ Schreiner (2003), S. 91.

²⁷² Ebd., S. 92-93.

Die Strophe des Melker Marienbildes endet mit der Aufforderung, ‚uns‘ am Ende, beim Jüngsten Gericht, den Weg zu weisen.

Str.	Corner 1649, Nummer CLXXXII.	Melker Marienlied (V. 78-84.)	Str.
4	O in Ewigkeit sey gebenedeyt / heut und allzeit / O Maria die du ein Fraw wirst ewig leben :/: Dir sey immermehr groß Lob / Preiß und Ehr / weil dir Gott der Herr O Maria / seinen Einigen Sohn hat geben :/: Auff daß Er uns all von der Adamsfall auß dem Jammerthal mög von hier zum Himmel erhöhen. (Corner 1649, S. 334.)	Eva bräht uns zwiscen tôt: der eine ie noch rîchsenôt. dû bist daz ander wîb, diu uns brâhte den lîb. der tiufel geriet daz mort: Gabrihel chunte dir daz gotes wort, Sancta Maria. (Waag 1916, S. 175.)	12

Bei Corner wird mit *sey gebenedeyt* am Strophenbeginn auf die Verkündigungsszene referiert, wobei durch die Worte *Ewigkeit, heut und allzeit*, sowie *ewig leben* starkes Augenmerk auf die Unendlichkeit gelegt wird. Die Verkündigungsszene steht in dieser Strophe des Melker Marienlieds am Ende (V. 83.), wenn Maria in zweiter Person gesagt wird, der Engel Gabriel verkünde ihr das Wort Gottes. Wichtig ist in beiden Texten auch die Konsequenz aus der Verkündigung, nämlich *weil dir Gott der Herr O Maria / seinen Einigen Sohn hat geben* (Corner), beziehungsweise *diu uns brâhte den lîb* (Melker Marienlied V. 81.). In beiden Texten wird auch auf die erlösende Funktion der Menschwerdung Christi durch Maria verwiesen: Bei Corner explizit, im *Melker Marienlied* implizit durch „die uns das Leben brachte“. Gleich anschließend (V. 82.) wird der Grund nachgereicht, warum Maria das Leben bringen musste, nämlich weil der Teufel den Mord (Tod) bewirkte. Am Strophenbeginn (V. 78-79.) wird behauptet, Eva habe den Tod gebracht, der jeden Menschen bis heute bedrücke. Maria wird in Vers 80 als *ander wîb* angesprochen, was das Bild der ‚zweiten Eva‘ impliziert: während bei Corner die Sündenfallsthematik mit dem Verweis auf den ‚Adamsfall‘ eingeführt wird, ist es im *Melker Marienlied* Eva, die das Unglück verursacht habe. Der Typus ‚Eva‘ als gescheitertes, negatives Vorbild wird im Marienlied häufig dem positiven Antitypus ‚Maria‘, die das Verlorene wieder gutmacht, gegenübergestellt. Eva repräsentiert dem ‚alten Bund‘ und die verlorene Menschheit im Jammertal, Maria steht für den ‚neuen Bund‘. Beiden Strophen ist gemeinsam, dass Maria als Weg zur Erlösung dargestellt und gepriesen wird.

Str.	Corner 1649, Nummer CLXXXII.	Reinmar der Alte: XIV Swaz ich nu niuwer maere sage (165,28 – 35 A, 34 B, 58 C, 308 E)	Str.
5	O ein schöner Nahm uber alle Nahm der dir werden kan / O Maria / wann man dich nennt Gottes Mutter :/: O wie wunderleich eine Jungfraw Reich unnd Mutter zugleich :/: O Maria / du bist voll der himmlischen Güter / Ja du bist so mild und mit Lieb erfüllt / daß du gleichsamb wilt zu dir ziehen alle Gemüther. (Corner 1649, S. 334.)	Sô wol dir, wîp, wie rein ein nam! wie sanfte er doch z'erkennen und ze nennen ist! ez wart nie niht sô lobesam, swâ dûz an rehte güete kêrest, sô du bist. Din lop mit rede niemân volenden kan. swes dû mit triuwen pfligest wol, der ist ein saelic man und mac vil gerne leben. dû gîst al der welte hōhen muot: maht ouch mir ein wēnic vrōide geben! (MF 165, 28, Str. 3)	3

Der Name, beziehungsweise die Bezeichnung, der angesprochenen Dame steht am Beginn von Strophe fünf des Corner-Liedes, wie auch der dritten Strophe Reinmars Liedes *Swaz ich nu niuwer maere* (165, 28 – 35 A, 34 B, 58 C, 308 E) sage. Reinmars Sänger-Ich preist die Frau anhand ihres Ehrentitels: So wohl dir, Frau, welch reiner Name! Der Name sei sanft zu erkennen und zu nennen (MF 165, 28, 3, V. 1-2). Diese Verse demonstrieren Reinmars Hang zum stark abstrahierten Frauenbild, darum erscheint die Dame hier nicht als konkrete Person, sondern als idealisierter Begriff, was er durch die Hervorhebung ihrer Bezeichnung ausdrückt. Zudem bezieht er sich hier rein auf ihre Funktion als *wîp* und nicht auf ihren Stand.²⁷³ Bei Corner ist mit *Nahm* die höchste Bezeichnung, die Maria zuteil werden kann, nämlich der Titel ‚Mutter Gottes‘ genannt. Beide Strophen stimmen ein Lob der besonderen Tugenden der jeweiligen Angesprochenen an. Reinmar setzt sein *wîp* mit der, für das Mittelhochdeutsche so typischen doppelten Verneinung, über alles andere, nicht nur über alle Frauen, wenn er behauptet, es habe nie etwas so Lobenswertes gegeben, wohin sie ihre Güte lenke (MF 165, 28, 3, V. 3-4). Corner nutzt in diesem Fall keinen Superlativ, aber verwendet das Adjektiv *wunderleich* (mhd. *wunderlich* heißt ‚wunderbar‘, ‚auf wundersame Weise‘, ‚bewundernswert‘)²⁷⁴ für den Umstand, dass Maria eine reiche Jungfrau und Mutter zugleich sei.

Reimar setzt sein Lob mithilfe des Unsagbarkeitstopos fort, der auch in vorangegangenen Textbeispielen bei Corner umfassend demonstriert wurde. Ihr Ruhm könne niemand durch Worte vollenden, behauptet das Sänger-Ich (MF 165, 28, 3, V. 5). Bei Corner wird in dieser

²⁷³ Kraß (2024), S. 74.

²⁷⁴ Hennig (2022), S. 462.

Strophe nicht mit Unsagbarkeit gespielt, aber er attestiert Maria, voll der himmlischen Güter zu sein (Corner 1649, S. 334.).

Beide Strophen schwenken nun zum Nutzen, den die Welt von den Vorzügen der Angesprochenen hat, um. Reinmars Ich erklärt der Dame, wem sie sich mit Treue zuwende, der sei ein seliger Mann und könne voller Freude leben (MF 165, 28, 3, V. 6-7). Und mehr noch: Sie schenke der ganzen Welt hohen Mut (MF 165, 28, 3, V. 8). Nach dieser Bekundung der globalen Bedeutung der Frau bringt das Sänger-Ich sich selbst ins Spiel, indem es die Dame direkt auffordert, ihm auch ein wenig Freude zu geben (MF 165, 28, 3, V. 9). Die Bereitschaft zu leiden steigert sich hier, wie bei Reimar häufig, ins Unermessliche, wenn er nicht explizit sich selbst nennt, sondern allgemein behauptet, wem sie sich zuwende, der sei ein glücklicher Mann. Somit stellt er die Option in den Raum, irgendjemand anderer könne zum Zug kommen. Der ganzen Welt gäbe sie Freude, aber er bekundet seine Bereitschaft, sich mit *ein wênic vröide* zufrieden zu geben (MF 165, 28, 3, V. 9). Das Adjektiv *wênic* bedeutet auch ‚gering‘, ‚schwach‘ und sogar ‚elend‘²⁷⁵ und ist somit negativ konnotiert, was nahelegt, das Reinmar mit dieser Demutsbekundung kokettiert.

Corners Text bleibt allgemeiner und lässt die Frau wissen, sie sei so mild und von Liebe erfüllt, dass sie damit alle Gemüter zu sich ziehe. Während die Frau bei Reinmar jene selig macht, denen sie sich treu zuwendet (MF 165, 28, 3, V. 6-7), ist es bei Corner eine Art Anziehungskraft, die Maria in Passivität verharren lässt, sodass die Zuwendung von allen anderen kommen muss.

Str.	Corner 1649, Nummer CLXXXII.	Melker Marienlied (V. 50-56.)	Str.
7	Darumb will Ich hie biegen meine Knie / vor dir spat und frühe O Maria / und dich mit meinem grueß verehren ∴ Dan ich weiß du bist die annemlichist bey dem Jesu Christ / O Maria die allernächst nach Gott dem Herrn; ∴ Und ich hoff von dir / daß du werdest mit stäts beystehen hier / Und mich den Weeg der Tugendt lehren. (Corner 1649, S. 334.)	Dô gebære dû daz gotes chint, der unsih alle irlöste sint mit sînem heiligen bluote von der êwigen nôte: des scol er iemmer gelobet sîn. vile wole gnieszze wir dîn, Sancta Maria. (Waag 1916, S. 174-175.)	8

Strophe sieben demonstriert die Bedeutung Christi als eigentlichen Grund für Marias Verehrenswürdigkeit. Die Minnedame fungiert nicht als Mittlerin zu einer dritten, wichtigeren Gestalt, darum ist es schwierig, zu den Christus-Strophen Analogien im Minnesang zu finden.

²⁷⁵ Ebd., S. 443.

Aber zum Beispiel in der siebenten Strophe des *Melker Marienlieds* wird deutlich, worin Marias tatsächliche Bedeutung liegt, wenn es heißt „Du gebarst das Gotteskind, das uns alle erlöst hat mit seinem heiligen Blut von der ewigen Not (Corner 1649, S. 334). Dafür soll er immer gelobt sein. Wir wollen uns dafür vor dir verneigen, Heilige Maria.“ (Vgl. Melker Marienlied, V. 50-56.) In Corners Strophe sieben spricht das Ich Maria ebenfalls mit Du an und verspricht, von früh bis spät vor ihr die Knie zu beugen, sie mit seinem Gruß zu verehren, weil es wisse, dass Maria nah bei Christus und die nächste nach Gott sei. Bei Corner wird zudem die Hoffnung ausgedrückt, Maria werde ihm ‚hier‘, also im Diesseits, beistehen.

Um Beistand geht es auch in Strophe acht bei Corner, sowie in Strophe vier des Reinmar-Liedes V *Wie ist ime ze muote*. Weil in beiden Texten der Umgang mit Feindschaft oder Hass Thema ist, vergleiche ich diese:

Str.	Corner 1649, Nummer CLXXXII.	Reinmar der Alte: V <i>Wie ist ime ze muote</i> (153, 5 – 28 A, 12 B, 1 C, 284 E) Strophe 4	Str.
8	Darumb bitt ich dich ganz demütiglich / komm und tröste mich / O Maria / in dem trawigen thal der schmerzen :/: Hör mein bitten heut / thue all menie [sic!] Feindt / deren gar viel seynd/ O Maria / die mir nachstellen ohn alles scherzen :/: All abtreiben gschwindt / und dein liebes Kindt / woll all meine Sünd / nehmen von meinem betrübten Herzen. (Corner 1649, S. 334-335.)	Gewan ich ie deheinen muot, der höße stuont, den hân ich noch. mîn leben dunket mich sô guot; und ist ez niht, sô waen ich es doch. Daz tuot mir wol; waz wil ich es mêre? ich envürhte unrehten spôt niht ze sêre und kan wol liden boesen haz. solt ich es sô die lenge pflêgen, ine gért es niemer baz. (MF 153, 5, Str. 4)	4

Obwohl es sich um ein Klagelied handelt, beginnt die Reinmar-Strophe mit einer Darstellung positiver Stimmung, denn das Sänger-Ich meint, wenn es je eine Stimmung gewonnen haben sollte, die hoch stehe, so habe es sie noch (MF 153, 5, 4, V. 1-2). Sein Leben erscheine ihm gut und falls das nicht so wäre, glaube es doch daran (MF 153, 5, 4, V. 3-4). Reinmar bezieht sich also introspektiv lediglich auf die Stimmung des Sänger-Ichs; die Aussage, dass sie ihm zurzeit wohl tue, ergänzt er mit der rhetorischen Frage „Was will ich mehr?“ (MF 153, 5, 4, V. 5) In dieser Strophe reflektiert das Sänger-Ich Möglichkeiten, autonom zu werden und sich vom Liebesglück unabhängig zu machen. Die ausgedrückte positive Stimmung setzt aber voraus, dass es vorher eine tiefe Leiderfahrung gegeben hat. Laut Klein hält der Sänger sein Leben für gut, obwohl es das objektiv gesehen, nicht sei. Die eigene, gute Welt ist also bloße Imagination,

die das Leid bewusst ausblendet.²⁷⁶ Klein nennt dies eine ‚hermetische Ich-Perspektive‘, die hier mit demonstrierter Genügsamkeit präsentiert wird.²⁷⁷

Die Einleitung *Darumb bitt ich dich ganz demütiglich / komm und tröste mich* (Corner 1649, S. 334.) evoziert eine Stimmung der Bedürftigkeit und schwenkt anschließend auf die Bitte um Beistand und Führung auf dem Weg der Tugend um. Zur hoch erhobenen Stimmung und dem gut erscheinenden Leben bei Reimar bildet Corners Strophenanfang einen Gegensatz, wenn die Lebenswelt metaphorisch einem traurigen Tal der Schmerzen gleichgesetzt wird. Während bei Corner Maria direkt aufgefordert wird, die vielen Feinde geschwind ‚abzutreiben‘ und die Sünden vom betrübten Herzen zu nehmen (Corner 1649, S. 335.), so reicht dem Sänger-Ich die vermeintlich gute Stimmung, um bösen Hass und ungerechtfertigten Spott zu ertragen (MF 153, 5, 4, V. 6-7). Die mittelhochdeutsche Bedeutung von *spót* weicht nicht vom neuhochdeutschen Pedant ab, aber *haz* kann neben ‚Hass‘ und ‚Feindschaft‘ auch ‚Missgunst‘ bedeuten,²⁷⁸ was wiederum die Theorie stützt, er thematisiere das Unverständnis der Zeitgenossen gegenüber seines Sangs und eben auch den Neid auf seine Kunst.

Laut Klein ist es die Authentizität seiner Klage, und die *triuwe* seinem Sang gegenüber, die ihn ungerechtfertigten Spott ertragen ließe. Denn, nur wer das Leid durchlebe, könne es auch angemessen ausdrücken.²⁷⁹ Bei Reimar fungiert also diese Beständigkeit, bei Corner die angesprochene Frauengestalt als Beschützerin vor feindlichem Verhalten. Die Überhöhung mündet auch in eine Instrumentalisierung Marias für die eigenen Interessen im Bezug auf Feinde, obwohl sie oft genug als Erlöserin der ganzen Welt besungen wird. Trotzdem wird die Gottesmutter im 17. Jahrhundert als Kriegsherrin und Patronin von Schlachten herangezogen. Die Metaphern gleiten ins Militärische ab, wenn zum Beispiel der Prediger Abraham a Santa Clara Maria als ‚Waffenhaus der Christenheit‘ titulierte.²⁸⁰

²⁷⁶ Klein 2021, S. 683.

²⁷⁷ Ebd., S. 683.

²⁷⁸ Hennig (2022), S. 143.

²⁷⁹ Klein 2021, S. 691.

²⁸⁰ Schreiner (2003), S. 106.

Str.	Corner 1649, Nummer CLXXXII.	Reinmar der Alte: X Wol ime, daz er ie wart geboren (158, 21 – 33 C, 17 A, 22 B, 304 E Strophe 3	Str.
9	Laß mich nie allein / wo ich pfleg zu seyn / durch die liebe dein O Maria / auff daß ich deinen Trost empfinde; :/ Thue meiner allwegu Mütterlichen pflegn / dein heiliger Segn / O Maria kome mir dann ich bin dein Kind :/ O du Himmels zier / nimb mein Herz von mir / legs dein Kindlein für zu eim Opfer auff daß ichs dort finde. (Corner 1649, S. 335.)	Ich wil von ir niht ledic sîn, die wîle ich iemer gernden muot zer werlte hañ. daz beste gelt der vröiden mîn daz lît an ir und aller mîner saelden wân. Swenne ich daz verliuse, sône hân ich niht und enrúoche ouch vür den selben tac, swaz mir geschiht. ich mac wol sorgen umb ir leben: stirbet sî, sô bin ich tôt. hât sî mir anders niht gegeben, so erkenne ich doch wol sende nôt. (MF 158, 21, Str. 3)	3

Die Furcht vor dem Getrenntsein von der besungenen Frauengestalt steht im Zentrum von Corners Strophe neun und Strophe drei von Reinmars *Wol ime, daz er ie wart geboren* (MF 158, 1). In dieser Strophe wird deutlich, dass das Sänger-Ich die Verantwortung für seinen Seelenschmerz durchaus übernimmt, schließlich sei es nicht die Schuld der Frau, dass er sich nach ihr verzehre. Schon mit dem ersten Vers bekundet das Ich, es sei seine eigene, freie Entscheidung, dieses Leid zu tragen und weiter an ihr festzuhalten, womit sich nach Klein *Pathos* in *Ethos* verwandle. Durch diesen Willen verinnerlicht das Ich sein Leid und der einzige Grund für die Pein liegt eigentlich im Subjekt selbst.²⁸¹ Reinmars Ich affirmiert, es wolle von der Frau nicht lassen, solange es ein verlangendes Herz in dieser Welt habe; das höchste Gut seiner Freude und all sein Hoffen auf Glück lägen an ihr (MF 158, 21, 3, V. 1-4). Das Ich stellt sich als völlig ausgeliefert dar, wenn es behauptet, nichts mehr zu haben und auch nicht darauf zu achten, was ihm geschähe, wenn es dieses Hoffen auf Glück verliere (MF 158, 21, 3, V. 5-6). Es meint, wohl um ihr Leben bangen zu können, denn wenn sie stirbt, sei es tot (MF 158, 21, 3, V. 7-8), was poetologisch zu deuten ist, denn ohne abweisende Dame gibt es auch keinen Minnesang.

Sowohl die physische, als auch die soziale Existenz hängt von jener Figur, die sein Leben bestimmt, ab. Indem das Sänger-Ich im Konjunktiv den Fall des Todes der Angebeteten darlegt und sein Ausgeliefertsein bekundet, demonstriert Reinmar die ethische Qualität dieser

²⁸¹ Klein (2021), S. 683.

Zuneigung und wendet laut Klein damit eine raffinierte Strategie an, um doch noch Gnade zu erlangen.²⁸²

Auch in dieser Strophe zeigt sich der hohe Abstraktionsgrad, weil der Begriff *vrouwe* nie genannt wird, sondern Reinmar offen lässt, um wen es geht. Klein schlägt demnach auch für den Vers *stirbt sî, sô bin ich tô*t (MF 158, 21, 3, V. 8) neben der expliziten Darstellung der Ergebenheit die Interpretation vor, der Berufssänger sei vom höfischen Publikum abhängig oder als Bekenntnis, dass die Kunst des Minnesangs seine unentbehrliche Lebensgrundlage sei.²⁸³

Diese Bange um das Leben der Frau ist im Marienlied nicht gegeben, aber auch die Corner-Strophe drückt zu Beginn aus, von ihr nicht allein gelassen werden zu wollen. Im Gegensatz zu Reinmar, der in dritter Person von der Frau spricht, adressiert das Ich bei Corner *O Maria* direkt mit der Aufforderung *Laß mich nie allein* (Corner 1649, S. 335) und drückt aus, dass es auf die Liebe und den Trost Marias angewiesen sei, was ebenso einem Ausgeliefertsein gleichkommt. Bei Corner rückt aber die Mutterrolle in den Vordergrund, der es sich völlig ausliefert, indem es die Aufforderung ausspricht, das Herz von ihm zu nehmen und es dem Kindlein zu opfern (Corner 1649, S. 335). Wieder wird Maria als Mittlerin präsentiert, denn das Ich will sich beim Kindlein wieder finden.

Str.	Corner 1649, Nummer CLXXXII.	Reinmar der Alte: V Wie ist ime ze muote (157, 23 – 18 C, 33 A)	Str.
10	Sein Göttliche Gnad und alle Wolthat / der Er gar viel hat / O Maria / hilff daß er sich thue mein erbarmen; :/: Daß er sey bereit / mit Barmherzigkeit gegen mir allzeit / O Maria laß mich in seiner Gnad erwarmen: :/: Daß er mich am End für sein Kindt erkennt / dann will ich mich bhendt ganz einschliessen in sein Armben. (Corner 1649, S. 335.)	Got hât geziret wol ir leben alsô, daz mîchs genügen wil; und hât ze vrôiden mir gegeben an einem wîbe liebes vil. Sol mir ir staete kômen ze guote, daz gilt ich ir mit sémlichen muote und nîde nieman durch sîn heil; wand ich ze wunsche danne hân der werlde mînen teil. (MF 154, 23, Str. 7)	7

Die Rolle Gottes kommt in Corners Strophe zehn und Reinmars Strophe sieben zum Tragen. Das Minnesänger-Ich redet weiter in dritter Person von der Dame, wenn es behauptet, Gott habe ihr Leben gut ausgestattet, womit er sich begnüge; und Gott habe ihm Freude an der

²⁸² Klein (2021), S. 682.

²⁸³ Ebd., S. 693.

Lieblichkeit einer Frau gegeben (MF 154, 23, 6, V. 1-4). Reinmar stellt die Dame hier dennoch als höchstes Ziel dar, denn wenn dem Sänger-Ich ihr ständiges Wohl zukomme, würde es ihr dies mit ehrlichem Mut vergelten (MF 154, 23, 6, V. 5-6). Es beneide niemanden um sein Heil, weil es den Anteil der Welt besäße, den es sich wünscht (MF 154, 23, 6, V. 7-8).

In dieser Strophe zeigt sich laut Klein die Selbstbezogenheit des Minnesängers, denn seine anhaltende *minne* stelle den Liebesschmerz sicher, womit er die Legitimation erwirbt, getrost in seiner Einsamkeit zu bleiben und weiterhin Minneklagen zu schaffen.²⁸⁴

Wenn das Ich behauptet, niemanden um sein Heil zu beneiden, weil es selbst seinen gewünschten Teil an der Welt habe, so könnte dies ein kritischer Seitenhieb auf die Dichtkunst der anderen sein, die ihre Inspiration bloß aus dem schnöden Heil ziehen, während seine Minneklage vom Leiden motiviert sei, das für ihn die höhere Gesinnung darstellt.

Bei Corner ist die Rolle Gottes anders angelegt, denn er ist der Letztzweck, Maria hingegen nur das Mittel. Während bei Reinmar Gott das Leben der Dame gut ausgestattet habe, so wird Maria bei Corner gebeten, die *göttliche Gnad und Wohlthat* für das Ich zu ‚organisieren‘. Das höchste Ziel ist hier, dass Gott das Ich am Ende als sein Kind erkennt und in die Arme schließt (Corner 1649, S. 335). Aber in Strophe drei des Klageliedes *Wie ist ime zu muote* blickt Reinmars Sänger-Ich auf Zeiten zurück, in welchen es sich, trotz aller Hoffnung, von der Frau abwendet und auf sich selbst konzentriert:

Str.	Corner 1649, Nummer CLXXXII.	Reinmar der Alte: V Wie ist ime ze muote (153, 32 – 11 B, 13 C, 286 E)	Str.
11	Und mein Seel ganz bloß gib ich in dein schoß / laß sie nicht mehr los / O Maria / und vertreib meine Feindt allsamen :/: Führe mich alsdann wo ich dich hinfüran ewig loben kan O Maria / dein heiligen Göttlichen Namen :/: Und darneben dich loben ewiglich / das gewähre mich / das geb Jesus Maria; Amen. (Corner 1649, S. 335.)	Dô sprechens zît was wider diu wîp, dô warp ich als ein ander man; dô wart mir einiu alse der lîp, von der ich niuwan leit gewan. Dô wände ich ie, si wolte ez wenden. baete ich si noch, ich künde ez niht verenden. nu hân ich mir ein leben genomen, daz sol, ob got vom himel wil, mir ze bezzern staten komen. (MF 153, 32, Str. 3)	3

Der extreme Gegensatz zwischen diesen beiden Strophen demonstriert die Unterschiedlichkeit der beiden Gattungen, dennoch zeigt er auch eine essentielle Gemeinsamkeit: Es steht letztendlich immer das singende Ich im Zentrum. Während sich das Ich in der finalen Strophe

²⁸⁴ Klein (2021), S. 683.

des Corner-Liedes in redundanten Lobpreis-Bekundungen mit Aufforderungen, seine Seele nicht mehr loszulassen und Feinde zu vertreiben ergießt, spricht Reinmars Sänger-Ich über seine Einstellungsänderung gegenüber der Frau und es wirkt, als habe sich das Sänger-Ich von der Dame endgültig abgewendet. Reinmar spielt mit der Bekundung von Anziehung und Abstoßung. Es geht um Introspektion des Ichs, die auch durch Zeit- und Gedankensprünge vermittelt wird.

Laut Klein büßt die Frau in Reinmars Minneklagen an Präsenz ein und mutiert zum bloßen Anlass für die Innenreflexion.²⁸⁵ Strophe drei ist ein Rückblick auf eine Zeit, die ungünstig über die Frau sprach, wodurch sich das Sänger-Ich veränderte (MF 153, 32, 3, V. 1-2). Ihm erschien eine wie ein lebloses Wesen, die ihm Leid zugefügt habe (MF 153, 32, 3, V. 3-4). Dies kann im Sinne der Mehrschichtigkeit der Sinnebenen bedeuten, das Publikum habe dem Sänger nicht die gewünschte Aufmerksamkeit gegeben. Das Ich spricht aber auch von seiner Hoffnung, die Frau würde dies noch wenden, doch selbst wenn es sie anflehte, könnte es die Situation nicht ändern (MF 153, 32, 3, V. 5-6). Wieder könnte dies ein Ausdruck der Hoffnung sein, die höfische Gesellschaft würde die Minneklage wohlwollend aufnehmen, denn er werde von seinem Konzept der Klage nicht abrücken. Das Sänger-Ich springt in den letzten beiden Versen in das Präsens, wenn es erklärt, es habe sich nun ein neues Leben genommen, das ihm, wenn Gott im Himmel es wolle, zu besseren Verhältnissen verhelfen möge (MF 153, 32, 3, V. 7-8). Erst darauf folgt die Strophe vier (MF 153, 5, Str. 4), in welcher Reinmars Sänger-Ich über die erhabene Stimmung spricht.

Auch im Verlauf von Corners Lied zeigt sich ein Anflug von Introspektion, wenn das Ich in Strophe zwei bekundet, sich zu kränken, dass es nicht genug diene und zugibt, dass die Liebe zu Maria noch unzulänglich sei, aber die Verpflichtung zum permanenten Lobpreis ist durchgängig unbestritten.

4 Der Minnesang als thematisch verwandte Liedtradition

Im Minnesang verbindet sich Liebessemantik mit religiöser Semantik, was nicht zuletzt Gattungsinterferenzen zum Marienlied und anderen religiösen Dichtungen nahelegt, allerdings besetzt der Minnesang religiöse und weltliche Semantik auf komplexe Art um, was die Kunst der Variation ausmacht. Christliche Werte werden in das Profane verschoben, obwohl um *güete*, aber auch *misericorida* gefleht wird. Die Dame wird durch das Motiv der Ferne als unerreichbar dargestellt und sie vereint durch ihre Tugenden und Schönheit alle ethischen

²⁸⁵ Klein (2021), S. 685.

Normen der höfischen Gesellschaft, was ihr durch die Unerreichbarkeit Transzendenz verleiht, wie Kellner und Rudolph erklären.²⁸⁶

Welch große Macht über Leben und Tod im Minnesang der Frau mitunter zugesprochen werden kann, demonstriert Manfred Eikermann anhand einer Stelle bei Albrecht von Johansdorf: „ir gnâden der bedarf ich wol. und wil si, ich bin vrô; und wil sî, sô ist mîn herze leides vol.“ (MF 91, 19-21) Albrecht betont hier einen Gnadencharakter des Mann-Frau-Verhältnisses, der den Unterwerfungsgestus betont. Das geht bis zur Bereitschaft, sein Leben hinzugeben, wobei er mit der Phrase *stirbe ich nôte* einen Widerstand erkennen lässt, womit er das Ausgeliefertsein nicht im Raum stehen lässt, sondern durchaus die Bedürfnisse des lyrischen Ichs ausdrückt. So erhält der Text eine Distanzierung und eine unterschwellige Aufforderung an die Frau, das Geschehen zu seinen Gunsten zu lenken.²⁸⁷ Dieses Beispiel zeigt Tendenzen des Minnesangs, religiöse Semantik von Gnade und Hingabe zwar aufzugreifen, aber in ironisierender Weise auf das Weltliche zurückzuführen, wie auch das Beispiel von Reinmar zeigt.

Trotz all der Analogien zwischen religiösen und weltlichen Motiven, entsteht doch eine Spannung, sogar ein Widerspruch zwischen christlichen Werten und der erotischen Konnotation. Die Aneignung der semantischen Strukturen funktioniert auch in andere Richtung: Im geistlichen Tagelied fließen semantische Strukturen des erotischen Pendants ein, wie Beate Kellner und Alexander Rudolph im Kapitel *Religiöse Semantiken* im *Handbuch Minnesang* beschreiben: „ Erotische Phantasmen wandern zudem auch in die Mystik, die Hymnik, das Marienlied oder den geistlichen Sangspruch ein.“²⁸⁸

Was im Minnesang der Darstellung der Werbung dient, verschiebt sich im geistlichen Lied auf Meditation oder etwa Kontemplation. Um die Interferenzen von Topoi, Sprechweisen und Motive wie Sünde, Reue oder Umkehr im Minnesang und religiösen Lied zu erforschen, müssen laut Kellner und Rudolph auch das *Hohelied* oder Psalmen berücksichtigt werden, die als Grundlage dienen.²⁸⁹

Lexeme, die in weltlicher und geistlicher Sprache des Hoch- und Spätmittelalters genutzt werden, sind etwa *diu guote*, *saelic wîp*, *süeze*, *reine*, *trôst*, *helfe*, *saelde*, *heil*, *güete*, *gnâde* und *erbarmen* – sie gehören zur weltlichen wie zur geistlichen Liebessemantik. Vor allem das Bedeutungsspektrum von *saelde* lässt sich dem geistlichen Heil, wie auch dem weltlichen schicksalhaften Wechselspiel zuordnen. Das Adjektiv *reine* kann auf die Jungfräulichkeit der

²⁸⁶ Kellner / Rudolph (2021), S. 279-380.

²⁸⁷ Eikermann (1988), S. 201-202.

²⁸⁸ Kellner / Rudolph (2021), S. 381.

²⁸⁹ Ebd., S. 381.

Gottesmutter genauso bezogen werden, wie auf den Charakter der Minnedame. Die Bitte um *trôst* kann sich an Maria, aber auch an die Minnedame richten.²⁹⁰

Lieder der Hohen Minne weisen laut Kraß eine Spiralbewegung auf, an deren Anfang die Barriere zwischen lyrischem Ich und Dame beklagt wird, die durch den Aufbau mentaler Nähe kompensiert wird. Der Mittelteil dreht sich um die Selbstreflexion, in der es ausschließlich um die Gefühlslage des lyrischen Ichs, nicht aber um jenes der Dame geht, am Ende wendet sich die Thematik wieder dem Anfang zu.²⁹¹

Minnesang und Marienlieder teilen sich nicht nur Motive und Begrifflichkeiten, wie *gnâde*, *trôst*, *güete*, *saelde*, *erbarmen*, *helfe*, auch Vergleiche mit symbolträchtigen Blumen, wie Rosen und Lilien dienen im Minnesang zur Überhöhung der Frau.²⁹²

Sonne, Mond und Sterne sind weitere häufige Metaphern zur Beschreibung Mariens, die im Minnesang zur Überhöhung der Frau genutzt werden. Eine Passage aus der Offenbarung des Johannes (Offb. 12,1), die von der Frau, die mit der Sonne bekleidet, den Mond zu Füßen und auf dem Kopf eine Krone aus Sternen trägt, wird häufig mariologisch gedeutet.²⁹³ Zum Beispiel greift Heinrich von Morungen (MF 122,1) diese Thematik auf, wobei er auch die Edelstein-Metapher nutzt. Die Jungfräulichkeit Marias wird durch einen Edelstein oder Glas, durch den Sonnenlicht fällt, das aber nicht bricht, dargestellt. Albrecht von Johannsdorf (MF 92,14, 4, V. 7) beschreibt die Frau als ‚Edelstein der Güte‘, was durchaus mit dem Idealbild Marias korrespondiert. Heinrich von Morungen entfaltet in dem Lied *Ez tuot vil wê* (MF 134,14) Vorstellungen von der Minnedame, die mit jenen Mariens eng korrelieren, wenn vom aufgehenden Morgenstern, der aufgehenden Sonne, der Sonne auf dem Zenit, der Abendsonne die Rede ist. Wie die Passage *genâde, ein küniginne, du tuo mich gesunt* (MF 140, 32, 2, V. 7) bei Heinrich von Morungen demonstriert, ist die Attribuierung als *küniginne* im Minnesang häufig, wobei sie in Verknüpfung mit dem Flehen um Heil und Erlösung der Marienlyrik äußerst nahe kommt. Auch im Bezug auf die Sprechweise ähneln sich geistliche und weltliche Dichtung, wenn Lobpreis und Anrufungen im Minnesang wie Marienlieder klingen, wie das Beispiel von Heinrich von Morungen veranschaulicht:²⁹⁴

Saelic sî diu süeze stunde,
saelic sî diu zît, der werde tac,
dô daz wort gie von ir munde,
daz dem herzen mîn sô nâhen lac. (MF 125, 19, 4, V. 1–4)

²⁹⁰ Kellner / Rudolph (2021), S. 385-386.

²⁹¹ Kraß (2024), S. 38.

²⁹² Kellner / Rudolph (2021), S. 387-388.

²⁹³ Ebd., S. 388.

²⁹⁴ Kellner / Rudolph (2021), S. 388-389

Während im Marienlied das Wort aus Gottes Mund kommt, ist bei Morungen hier die Dame die Sprechende.

Eine weitere Analogie ist der Unsagbarkeitstopos, welcher der Sprachlosigkeit Ausdruck verleiht, dass niemand im Lob Maria gerecht werden könne, der auch im Minnesang Niederschlag findet, zum Beispiel behauptet Reinmar: *Dîn lop mit rede nieman volenden kan* (MF 165, 10, 3, V. 5).²⁹⁵ Kellner und Rudolph beziehen sich zum Beispiel auf Heinrichs von Mügeln zweites Minnelied (STMN 16, V. 4-6) wenn sie affirmieren: „Insbesondere in späten Minneliedern kann die Minnedame über geistliche Konnotationen ihrer Qualitäten so sehr der Gottesmutter Maria angenähert werden, dass Minne- und Marienlied nahezu ununterscheidbar werden.“²⁹⁶ Die Dame soll rein, treu und züchtig sein, wird als heilbringend und wie in anderen Dichtungen als ‚Ostertag‘ beschrieben. Sogar die typische Edelsteinmetaphorik ist mit dabei.²⁹⁷

Aber auch Marienlieder nehmen in Lexik, Bildlichkeit und Topoi am Minnesang Anleihen, wie Kellner und Rudolph anmerken:

Die Tendenzen zur Erotisierung der Marienfigur in der Marienlyrik lassen sich jedoch nicht nur durch Übertragungen aus dem Minnesang erklären, sondern hier spielt auch die Rezeption des Hohen Liedes sowie der Weisheitsbücher aus dem Alten Testament eine große Rolle. Da sich die Braut des Hohen Liedes allegorisch als Maria auffassen ließ, konnte die Erotik in die Mariendarstellungen Einzug halten und war gewissermaßen legitimiert.²⁹⁸

Über den Rückgriff auf lateinische Liebeslyrik könnte sich diese Erotisierung Mariens eingeschlichen haben, wie Kellner und Rudolph mutmaßen und damit darstellen, dass sich die reziproke Beeinflussung von Marienlyrik und Minnesang nicht binär, sondern in einem komplexen, mehrschichtigen Prozess vollzogen habe.²⁹⁹ Zum Beispiel spielt Oswald von Wolkenstein mit den Ähnlichkeiten der Genres, indem er ein Marienlied mit einem Auftakt beginnt, der einem erotischen Tagelied entstammen könnte:

Es leucht durch grau die vein lasur
durchsichtiklich gesprengt.
Blick durch die brau, rain creatur,
mit aller zier gemenget. (OSW 34, 1, V. 1–4)

Die Phrase *blick durch die brau* ist bei Mönch von Salzburg (MÄRZ W 2, 1, V. 2) in erotischer Hinsicht gemeint, in Oswalds Lied (OSW 34) in religiösem Kontext. In Oswalds Marienbild werden eine Menge Bilder und Vergleiche angeführt, die den religiösen Text nicht von

²⁹⁵ Ebd., S. 389.

²⁹⁶ Kellner / Rudolph (2021), S. 390.

²⁹⁷ Ebd., S. 390.

²⁹⁸ Ebd., S. 391.

²⁹⁹ Ebd., S. 391.

Minnesang unterscheiden, aber am Ende wird klar, dass Maria gemeint ist, als Oswald von der Krone, *die uns gebär ein sun keuschlich zu Freuden* (2, V. 9-10) spricht.

Aber am Ende überrascht Oswald mit einer erotischen Konnotation, wenn er einen Kuss andeutet, obwohl er Todesängste durchleidet. Während des gesamten Liedes spielt Oswald mit religiösen und weltlich-erotischem Konnotat und verlagert den Schwerpunkt einmal in die eine, dann in die andere Richtung, womit er die Grenzen zwischen Minnesang und Marienlied verschwimmen lässt.³⁰⁰

Ein eklatanter Unterschied zwischen Marienlied und Minnelied ist, dass es sich bei Minnesang um höfische Repräsentationskunst handelt, durch die höfische und ethische Werte in einer exklusiven höfischen Gesellschaftsschicht zelebriert wurden. Dieser Fakt wirft dennoch den Vergleich mit liturgischer Praxis auf.³⁰¹

4.1 Korrelierende Traditionslinien

Der Dienst an einer Herrin, der für den Minnesang essentiell ist, baut sich bereits im sechsten Jahrhundert in der aufkeimenden Marienverehrung auf, als Maria als *domina* eingeführt wird und zum Beispiel zwei spanische Theologen, Ildefons von Toledo und Leander von Sevilla sich als Sklaven in den Dienst Mariens stellen, was sie als untrennbar vom Herrendienst betrachten und Anrufungen an die *domina* beinhaltet.³⁰²

Marzena Górecka erklärt:

Dieses mariologische Konzept nimmt das im 11. Jahrhundert aufblühende Verständnis vom ritterlichen Liebesdienst an die Herrin Maria und ihre Vermittlung beim Herrn hinweg. Im Lobgesang des Venantius Fortunatus auf die Jungfräulichkeit mit dem Titel *In nomine domini nostri Jesu Christi et dominae Mariae matris eius* wurde Maria für die Heiligen als das vortrefflichste Beispiel zum Nacheifern gestellt. Christus selbst preist hier die unvergleichliche Liebe seiner Mutter und verlangt von seinen Bräuten die gleiche Keuschheit, wie sie seine Mutter besessen hat.³⁰³

Die erste Marienklage in deutscher Sprache findet sich in der *Evangelienharmonie* von Otfried, in der Maria über die Opferung im Tempel klagt, womit der Grundstein für Maria als Leidende gelegt wird.³⁰⁴ Im elften Jahrhundert, als Theologen Maria eine Schlüsselrolle im göttlichen Erlösungsplan zuschreiben, entwerfen auch Petrus Damiani und Anselm von Canterbury das

³⁰⁰ Kellner / Rudolph (2021), S. 391.

³⁰¹ Reichlin (2021), S. 238-239.

³⁰² Górecka (1999), S. 59.

³⁰³ Górecka (1999), S. 59.

³⁰⁴ Ebd., S. 67.

Konzept der Hingabe an den Dienst Mariens, was in folgenden Jahrhunderten noch mehr Popularität gewinnt.³⁰⁵

Es entspringt der Idee der Mittlerschaft Mariens (*mediatrix*), wenn im zwölften Jahrhundert Bernhard von Clairvaux und Aelred von Rievaulx zum Dienst an der Herrin Maria aufrufen, der ganz im Sinn des mittelalterlichen Rittertums an der ‚süßen Dame‘ vollzogen werden soll. Bernhard sieht sich selbst als *servus* seiner Herrin.³⁰⁶ Bernhard von Clairvaux bedient sich in seinen Predigten über die Gottesmutter einer erotischen Sprache, welche die Aufmerksamkeit auf ihren Mund, ihren Schoß, ihre Brüste lenkt, wobei erotische Attribuierungen nur im Bezug auf Maria legitim sind, im Kontext weltlicher Frauen warnt er hingegen vor unsittlicher Begierde.³⁰⁷

Die Überhöhung der Frau in Form der Sexualisierung der ‚reinen Jungfrau Maria‘ in der Mystik legt ein Paradox an den Tag. Josef Imbach ortet in der Überhöhung der Marienfigur auch ein gespaltenes Verhältnis der Zölibatsfanatiker zur Sexualität sowie eine übertriebene Mutterbindung. Zum Beispiel Petrus Damiani (1007-1072) soll einen Reinheitsbegriff kolportiert haben, der alles Körperliche strikt ablehnte.³⁰⁸

Imbach thematisiert die erotisch eingefärbte Sprache der Mystik, die im Doppelpack mit einer demonstrierten Körperfeindlichkeit auftritt: „Manche vorzugsweise ‚mystische‘ Schriften lassen sich psychologisch erst richtig gewichten, wenn man sich über die von Triebstau und Triebunterdrückung aufgeheizte Atmosphäre im Klaren ist, in der sie entstanden.“³⁰⁹

Das geistliche Tagelied, das vom 13. bis ins 16. Jahrhundert populär war, ist ein Beispiel dafür, wie sich Topoi und Verfahren des Minnesangs auf religiöse Lieder übertragen haben. Das Tagelied handelt vom anbrechenden Tag, an dem sich die Liebenden nach einer gemeinsamen Nacht trennen müssen, woraus Schmerz entsteht. Es gibt mehrere Lesarten, wie Dame und Ritter interpretiert werden können, etwa kann die Dame für die seelische Komponente, der Ritter hingegen für den Körper stehen, oder das Paar als Maria und Gott. Der Tagesanbruch kann für den Tod oder gar für das Jüngste Gericht stehen und in Zeiten der Reformation kann der Tag für die religiöse Erneuerung stehen. Ein frühes Beispiel stelle etwa Walthers von der Vogelweide Sangspruch *Nû wachet! uns gêt zuo der tac* (L 21, 25) im Wiener Hofton dar.³¹⁰

³⁰⁵ Ebd., S. 77-78.

³⁰⁶ Ebd., S. 82.

³⁰⁷ Imbach (2008), S. 22-23.

³⁰⁸ Ebd., S. 18-19.

³⁰⁹ Imbach (2008), S. 19.

³¹⁰ Ebd., S. 401-402.

Obwohl sich im Minnesang und mystischen Texten ähnliche Bilder der Erotisierung finden, sei die geistliche Liebe der Mystik laut Kellner und Rudolph streng von der weltlichen Liebe des Minnesangs zu unterscheiden.³¹¹ Ein Aspekt, der Minnesang von religiösen Marienliedern unterscheidet, findet sich bei Heinrich von Morungen, der in seinem Lied *Owê, war umbe volg ich tumbem wâne* (MF 136, 1) in die Rolle des gealterten, müden Minnesängers schlüpft und bedauert, zu viel Zeit und Energie in das letztendlich fruchtlose Werben um die irdische Dame investiert und der Anstrengung um jenseitigen Lohn von Gott zu wenig Beachtung geschenkt zu haben. Das religiöse Bestreben, sich um Gottes Gunst zu bemühen, wäre das höhere Ziel gewesen und hätte mit der Hälfte der Energie wertvollere Früchte getragen. Mit dieser Altersklage *Ich hân sô vil gesprochen und gesungen, | daz ich bin müede und heis von der klage* (3, V. 1–2) thematisiert Heinrich von Morungen das irdische Problem der Vernachlässigung des Seelenheils zugunsten menschlichen Begehrens.³¹²

Auch bei Walther findet sich in *Ir reiniu wîp, ir werden man* (L 66,21) diese Reue und die Klage über die Zeitverschwendung, wenn das Sänger-Ich als gealterter Minnesänger im Dienst an der Welt durch seinen Sang das eigene Seelenheil gefährdet sieht und den Gottesdienst als zielführendere Bestrebung darstellt.³¹³

4.2 Die Rolle der überhöhten Frau

Das Bild der Frau fungiert in der Hohen Minne vor allem als Verkörperung aller höfischen Werte und Tugenden – das Prinzip der Idealisierung. Das Prinzip der Rationalisierung besagt, dass das Wissen um diese Idealität erst die *minne* auslöst. Das Prinzip der Nobilitierung bedeutet, dass das Sänger-Ich das Objekt der Begierde erst durch seine Werbetätigkeit veredelt. Diese drei Prinzipien des höfischen Liebeskonzepts demonstrieren Abgrenzungen des Adels vom übrigen Volk und reflektieren die Ständegesellschaft.³¹⁴

Die mittelalterliche Adels- und Hofgesellschaft war in ihrer politisch-sozialen Struktur auf dem Lehenssystem aufgebaut, das von gegenseitiger Abhängigkeit zwischen Lehensherrn und Lehensnehmer geprägt war: Schutz und Herrschaft gegen Dienst und Lohnanspruch.³¹⁵ Ulrich Müller über dieses Abhängigkeitsverhältnis, das zur Beschreibung der Geschlechterbeziehung herangezogen wird: „Die Terminologie des Lehnswesens innerhalb der Liebes- und Minnelyrik

³¹¹ Ebd., S. 405.

³¹² Kellner / Rudolph (2021), S. 396-397.

³¹³ Kellner / Rudolph (2021), S. 397.

³¹⁴ Kraß (2024), S. 39.

³¹⁵ Müller (1986), S. 294.

ist demnach nicht Indiz dafür, daß hier primär politische und soziale Probleme der Lehensgesellschaft am Beispiel der Erotik exemplifiziert werden, sondern genau das Gegenteil ist richtig.³¹⁶ Die wichtigste Rolle der Frau in der Minnelyrik kann also als Metapher für die Gesamtheit der höfischen Tugenden gesehen werden.

Individuelle Züge von realen Frauen spielen keine Rolle, die gepriesene Vollkommenheit übertrifft jede leibliche Frau und artet somit in Abstraktion aus. Mithilfe der Semantik der Ferne und Höhe wird die Unerreichbarkeit der Dame ausgedrückt, wobei Morungen sogar kosmische Metaphern nutzt. Der Frauenpreis fungiert als ästhetische Antwort des Minnesängers auf die Idealität der abstrakten Frau. ‚Minneparadox‘ nennt sich das Prinzip, das sich aus dem Unverhältnis von bewusst aussichtsloser Werbung und demonstrierter Unerreichbarkeit der Angeboteten ergibt, denn die Unantastbarkeit gehört zur Vollkommenheit der Minnedame. Aus einer sozialgeschichtlichen Lehens- und Dienstmetaphorik entspringt die totale Unterwerfung des männlichen lyrischen Ichs unter die aristokratische Minnedame.³¹⁷

Andreas Kraß verweist auf eine entscheidende Konsequenz, welche diese totale Unterwerfung unter das unerreichbare Ideal nach sich zieht, nämlich dass das Sänger-Ich im Minnesang den Blick auf sich selbst zurückwirft, um seine eigenen Emotionen und Gedanken zu erforschen, womit Minnesang zu einem Medium der männlichen Selbstreflexion wird. Durch dieses Verfahren wird männliche Subjektivität entworfen.³¹⁸ Selbstreflexion, Gefühle und Gedanken der Dame spielen dabei keine Rolle. Vor allem Reinmars Textbeispiele stellen diese Selbstreflexion dar.

Laut Müller wird die ‚weltliche Askese‘ in der Hohen Minne in der Terminologie des Lehenssystem aus maskuliner Sicht dargestellt, die Frau wird als Objekt in unerreichbare Sphären entrückt, sodass sie in der Nähe des Göttlichen angesiedelt wird, womit das Erotische in religiöse Sphären verlagert wird. Dieses Prinzip der Verschiebung funktioniert auch in umgekehrter Version, zum Beispiel in der einer Form Marienverehrung mit erotischer Konnotation, wie Bernhard von Clairvaux sie eingeführt hat. Bezugspunkt ist jeweils die Bildlichkeit des alttestamentlichen *Hoheliedes*.³¹⁹

Auch Rüdiger Schnell spricht der mittelalterlichen Frauenverherrlichung die Funktion der Selbstdarstellung des Mannes zu, denn schließlich rekurrierte der adelige, höfische Mann im Frauenlob eigentlich auf seine eigene Vollkommenheit, indem er Sinn für Schönheit, Selbstdisziplin und Leidenschaft demonstrierte. Die Frau habe nicht die Möglichkeit, einen

³¹⁶ Ebd., S. 294.

³¹⁷ Kellner / Rudolph (2021), S. 302-305.

³¹⁸ Kraß (2024), S. 28-29.

³¹⁹ Müller (1986), S. 294.

vergleichbaren Lobpreis auf den Mann zu singen. Falls Frauen überhaupt zu Wort kommen, dann aus der Perspektive der Unterlegenen, die sich für die aufgeladene Schuld zu rechtfertigen habe. Nach Schnells Auffassung wird der Frauenpreis auch in der Frauenrede als ‚androzentrisch-patriarchal‘ dargestellt, weil die Dame schon besprochen worden sei, bevor man sie sprechen lasse: „Ein freier, bedingungsloser Blick auf das andere Geschlecht ist den Frauen somit verwehrt.“³²⁰

Die Rolle der Dame beschränkt sich im Minnesang weitgehend auf die einer Muse, die der Sänger durch ihre Unverfügbarkeit zur künstlerischen Genialität inspiriert, wie Andreas Kraß behauptet. Es geht darum, durch die künstlerische Art des Werbens andere, konkurrierende Minnesänger zu übertrumpfen und vor allem deren Anerkennung zu gewinnen. Kraß nennt dies eine ‚trianguläre Konstellation‘.³²¹

Der Minnesänger erwirbt sich durch die Virtuosität Vorbildfunktion in der höfischen Gesellschaft, wodurch er aus der Gesellschaft herausgehoben ist, zu der er dennoch gehört.³²² Eigentlich wird also der Mann als absoluter Maßstab dargestellt und verkörpert das Ideale, das nach Belieben Bilder und Konzepte der Frau entwerfen kann. Rüdiger Schnell bezeichnet als Frauendiskurs jene Äußerungen über die Frau, welche die weibliche Perspektive völlig ignoriert. Der Mann sei das Subjekt, während die Frau, an die Forderungen gestellt werden, das besprochene Objekt ist.³²³

Josef Imbach schreibt auch der Marienverehrung eine ähnliche Funktion zu, wenn er ausführt:

Vor allem aus feministisch orientierten Kreisen ist oft zu hören, dass aller Madonnenkult letztlich darauf hinauslaufe, bestehende patriarchale Einrichtungen zu festigen, insofern die Prediger den Frauen im Lauf der Jahrhunderte vor allem Marias ‚passive‘, also die ‚typisch weiblichen‘ Tugenden zur Nachahmung empfohlen hätten, nämlich Demut, Opferbereitschaft, Hingabe, Verzicht, Gehorsam ...“³²⁴

Parallel dazu kursieren pastoraltheologische Schriften mit misogynen Äußerungen, welche Mönche in Zölibat bestärken oder allgemein zu Keuschheit auffordern sollen, wobei zum Beispiel Andreas Capellanus (ca. 1186) mit angeblichen negativen weiblichen Eigenschaften wie Neid, Treulosigkeit, Unkeuschheit, Ungehorsam, Trunksucht oder etwa Gier argumentiert.³²⁵ Da auch Maria sich nicht zu ihren Verehrern äußern kann, müssen Texte zum Frauenpreis ebenfalls zum Frauendiskurs zählen.

³²⁰ Schnell (1998), S. 180-181.

³²¹ Kraß (2024), S. 29.

³²² Kellner / Rudolph (2021), S. 299-301.

³²³ Schnell (1998), S. 171.

³²⁴ Imbach (2008), S. 23.

³²⁵ Schnell (1989), S. 173.

5 Ergebnisdiskussion und Ausblick

Ziel der Arbeit war, die diachrone Entwicklung der Marienüberhöhung im religiösen Volkslied anhand der Schnittmenge der Gesangbücher von Corner und Gabler und weiterer besonders umfangreicher Lieder Corners darzustellen. Zudem wurden poetologische, motivische und thematische Gemeinsamkeiten sowie Unterschiede zwischen den Gattungen ‚religiöses Volkslied‘ und ‚Minnesang‘ herausgearbeitet.

Die zentrale Fragestellung lautet: Mit welchen poetischen Mitteln und zu welchen Zwecken wird die Frau – in Marienliedern – überhöht, gibt es Überschneidungen und parallel verlaufende Traditionslinien zum Minnesang und welche Analogien lassen sich zwischen diesen beiden Traditionen feststellen?

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass sich die Intentionen von Corner und Gabler, so umfangreiche Liedersammlungen anzulegen und als Gesangbücher in Umlauf zu bringen, unterscheiden. Der engagierte Gegenreformer David Gregor Corner setzte die Lieder zur Rekatholisierung im weitgehend protestantischen Gebiet des heutigen Niederösterreichs ein und hatte damit Erfolg.³²⁶ Katholische Glaubensinhalte sollten im 17. Jahrhundert der protestantischen Bevölkerung in Krems und weiten Teilen Niederösterreichs durch Gebet- und Gesangbücher, Erbauungsliteratur und dem Jesuiten-Theater durch eingängige Texte begreifbar gemacht werden.³²⁷

Dazu war es wichtig, Lieder anzubieten, die einfach singbare, altbekannte Melodien aufweisen und möglichst eingängige Texte, die Merksätzen gleichen und durch ständige Wiederholung ins Bewusstsein der Bevölkerung eindringen sollten.³²⁸ Vor allem Marienlieder unterscheiden sich grundlegend von protestantischem Liedgut und betonten die Bedeutung Mariens als Mittlerin und Fürsprecherin.

Josef Gablers Intention war eher romantisch geprägt und sollte dem religiösen Volkslied, das durch institutionalisierte Profi-Kirchenmusik verdrängt zu werden drohte, einen Aufschwung bringen. Mit dem Sammeln von Flugblattliedern, Notizen von Vorbetern und Recherche in alten Gesang- und Gebetbüchern erwarb sich Gabler aber kein Alleinstellungsmerkmal, denn 1819 erwirkte die Gesellschaft der Musikfreunde sogar einen Erlass, Volkslieder zu sammeln. Sein Verdienst liegt in Umfang und annähernder Vollständigkeit. Zu Gablers Zeit boomten Maiandachten und andere religiöse Veranstaltungen

³²⁶ Platzer (1964), S. 174.

³²⁷ Hilscher (2024), S. 73-174.

³²⁸ Ebd., S. 183.

zu Ehren Mariens, warum seine Sammlung auch eine beträchtliche Anzahl von Marienliedern enthält. Da der Volksbegriff ausgehend von Herder aber einem Konzept zur Konstruktion eines verbindenden lyrischen Guts diene und somit artifiziell geschaffene Lyrik als gewachsenes Kulturgut rudimentärer Gesellschaftsschichten ausgab, ist die Entstehungsgeschichte einzelner Lieder schwer nachvollziehbar.

Wie entwickelt sich die Marienverehrung von der gegenreformatorischen Zeit Österreichs bis zur kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung im 19. Jahrhundert? Zur Zeit der Gegenreformation bildete die Marienverehrung eine Kontrafolie zum gängigen religiösen Diskurs, weil in der protestantischen Praxis Marienverehrung keine Rolle spielt. Umso mehr zelebrierte sie Corner in seinen Büchern mit Liedern, die bis zu über 70 Strophen, vollgepackt mit einem dichten Gefüge an lobrednerischer Metaphorik, enthalten. Metaphern, Ehrentitel, Bilder werden dabei teils redundant eingesetzt, wobei viele Lieder in Strophenaufbau, Abfolge von biblischen Metaphern und Topoi einander stark ähneln, weil sie aus der theologischen Tradition stammen.

Auffällig ist vor allem bei Corner der häufige Einsatz von narrativ aufgebauten Strophenfolgen, die vor allem auf die wenigen marianischen Topoi im Neuen Testament rekurren. Die Verkündigungsszene wird in einer Vielzahl von Liedern unter Einflechtung von Details episch nacherzählt, Mariens Besuch bei ihrer Verwandten Elisabeth, die Tempelszene, Mariens Schmerz in der Passion Christi werden stark emotional gefärbt ausgeschlachtet. Aber auch der Himmelfahrts-Topos mit der Krönung Mariens und ihrer daraus resultierenden Mittlerschaft gehört zu den häufigsten Topoi. Weder die Aufzählungen von überhöhenden Metaphern und Attribuierungen, noch die narrativen Passagen werden einfach nur in den Raum gestellt, immer wird auch auf den Nutzen Mariens für die Menschen referiert, indem sie aufgefordert wird, Fürsprache oder Gnade walten zu lassen. In einzelnen Liedern wird aber auch auffällig oft der Lobpreis selbst thematisiert, wobei die Marienüberhöhung durch das wiederholte Bekenntnis zur eigenen Unzulänglichkeit, angemessenen Lobpreis auszudrücken, vollzogen wird.

Die Überhöhung Mariens in Gablers Büchern des 19. Jahrhunderts steht jener von Corner im 17. Jahrhundert um nichts nach, auch die oben genannten Topoi bleiben präsent, aber die Lieder werden kürzer. Corners Vielzahl an Strophen mit redundanten Inhalten wird in Gablers Gesangbüchern reduziert. Narrative Passagen von mariologischen Bibelszenen sind durchaus auch bei Gabler vorhanden, aber sie werden gestrafft und nur noch summarisch erzählt, Reste poetischer Verhüllung, wie im Minnesang üblich, sind bei Corner noch vorhanden, halten sich bei Gabler aber kaum noch.

Welche spezifischen Imagologeme und Attribute der Frau (insbesondere der ‚idealen‘ Frau) treten sowohl im Marienbild als auch im Minnesang auf?

Allen voran sind es Adelstitel, die von der ‚Königin‘ über Titel wie *himmlische burg-grâvîn*, *hymlischiu fürstinne*, als *wirdige herzogin aller welt* bis *milde, edele kunigin* reichen und die Basis der Marienüberhöhung darstellen. Da sich der Minnesang an ein abstraktes Idealbild einer adeligen Frau richtet, sind Adelstitel auch in der weltlichen Frauenüberhöhung grundlegend. Doch damit alleine ist es in beiden Liedtraditionen nicht getan, die jeweilige Herrin muss auch in einem idealen Kontext dargestellt werden, wozu eine lobpreisende Attribuierung nötig ist. Zur geistlichen wie auch weltlichen Liebessemantik des Mittelalters gehören Lexeme wie *diu guote, saelic wîp, süeze, reine, trôst, helfe, saelde, heil, güete, gnâde* und *erbarmen*. Vor allem die semantische Vielschichtigkeit von *saelde* drückt sowohl geistliches Heil, wie auch weltliches, schicksalhaftes Auf und Ab aus. Das Adjektiv *reine* referiert genauso auf die Jungfräulichkeit der Gottesmutter, wie auf den Charakter der Minnedame. Sogar die Bitte um *trôst* kann sich an Maria, aber auch an die Minnedame richten.³²⁹ Ein Unterschied ist, dass Maria als Spenderin von Trost und Hoffnung im Marienlied nie in Frage gestellt wird, während in den Minneliedern von Morungen und Reinmar häufig die Klage eingeflochten wird, die Dame verwehre den *trôst*.

Kosmische Metaphern wie vor allem die Sonne, aber auch Mond und Sterne dienen der Beschreibung Mariens im religiösen Lied, wie auch zur Überhöhung der Minnedame.³³⁰ Die Glanzallegorie ist ebenfalls in beiden Genres stark vertreten, wie vor allem der Vergleich mit Heinrich von Morungen beweist. Auch die Thematik des Schauens, die für Heinrich typisch ist, schlägt sich im Marienliedern mit zahlreichen Aufforderungen zur Betrachtung Marias Tugenden nieder.

Neben dem häufigen Einsatz von lobrednerischen Superlativen wird der Unsagbarkeitstopos im Marienlied wie im Minnesang zur Überhöhung eingesetzt, zum Beispiel behauptet Reinmar: *Dîn lop mit rede nieman volenden kan* (MF 165, 10, 3, V. 5).³³¹

Laut Andreas Kraß ist die totale Unterwerfung unter das unerreichbare Ideal ein Mittel, das Sänger-Ich den Blick auf sich selbst zurückwerfen zu lassen, um seine eigenen Emotionen und Gedanken zu erforschen, womit Minnesang zu einem Medium der männlichen Selbstreflexion wird. Durch dieses Verfahren wird männliche Subjektivität entworfen.³³² Selbstreflexion,

³²⁹ Kellner / Rudolph (2021), S. 385-386.

³³⁰ Ebd., S. 387-388.

³³¹ Ebd., S. 389.

³³² Kraß (2024), S. 28-29.

Gefühle und Gedanken der Dame spielen sowohl im Minnesang als auch im Marienlied keine Rolle, womit die Frauenüberhöhung zum Mittel der Abstrahierung und Objektivierung wird.

Handelt es sich bei den Marienbildern um standardisierte, theologisch geprägte Darstellungen, oder zeigen sich kreative poetische Weiterentwicklungen, die mit denen des Minnesangs vergleichbar sind?

Die artifizielle, vielschichtige Ausgestaltung der Frauenüberhöhung, wie sie im Minnesang spielerisch zur Metaphorisierung eines höfischen Herrschaftssystems elaboriert wird, findet sich im religiösen Volkslied nicht in dieser Intensität. Wenn im Marienlied mit erotisch anmutender Lexik gespielt wird, so rühren diese Bilder von einer heilsgeschichtlich ausgelegten Körperlichkeit Mariens aus der mystischen Theologie her. Das religiöse Lied speist sich aus theologisch geprägten, marianischen Formeln, die sich vor allem auf den *Assumpta*-Topos, die Unbefleckte Empfängnis, Topoi der immerwährenden Jungfrau, die Fürsprecherin oder die Schutzmantelmadonna beziehen. Bilder und Imagologeme, die in Corners Liedsammlung auftreten, finden sich ohne nennenswerte kreative, poetische Weiterentwicklungen auch bei Gabler wieder. Beide Liedtraditionen nehmen starke Anleihen am *Hohelied der Liebe*. Der Hymnendichter Hermannus Contractus (1013-1054) bedient sich mit seinen Hymnen *Salve Regina*, *Ave, praeclaris Maris Stella* und *O rosa florens* an der Bildsprache des *Hoheliedes* und prägte mit dem innigen Ruf eines Gemeindegemeinschafts einen stark emotionalen Gebetsstil, der offenbar beispielgebend für das marianische Volkslied war.³³³

Kellner und Rudolph sehen auch in der Theologie Mechthilds von Magdeburg (1207-1282) eine Schnittstelle zwischen den Liedtraditionen, denn sie prägte die Analogie zwischen Seele und der Braut im *Hohelied*, was die Basis für die Übernahme von Elementen aus dem Minnesang sein kann.³³⁴

Eine Inspirationsquelle und Brücke vom *Hohelied* zum religiösen Volkslied dürfte die bildliche Sprache des *Melker Marienlieds* sein, das Marshall als dichte Abfolge von Vergleichen, Metaphern und Sinnbildern bezeichnet. Mithilfe von Bildern aus Flora und Fauna oder kosmischen Metaphern wird darin Marias Rolle im Heilsgeschehen dargestellt, wobei die lobrednerische Abfolge der Motive jeder kausalen Kohärenz entbehrt. Das *Melker Marienlied* existiert vermutlich seit der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts und besteht aus 14 Strophen, die sich weitgehend aus biblischen Marienbildern zusammensetzen und jeweils auf den Vers *Sancta Maria* enden.³³⁵

³³³ Górecka (1999), S. 76-79.

³³⁴ Kellner / Rudolph (2021), S. 405.

³³⁵ Marshall (2017), S. 351-356.

Innerhalb eines Liedes können die adressierten Personen oder Figuren wechseln. Strophen, in denen die Frauengestalt direkt angesprochen wird, wechseln sich mit Strophen ab, in denen in dritter Person von ihr geredet wird. Auch Aufforderungen, die sich an das religiöse Kollektiv richten (Marienlied) oder an Freunde (Heinrich von Morungen Lied XXXIII *Ich wil eine reise* 146,3 – 102 C, 41 Ca), sich am Lobpreis zu beteiligen, werden mitunter eingeschoben.

Sowohl im Minnesang, wie auch im Marienlied finden sich zwischen Passagen des Lobpreises immer wieder Verse, beziehungsweise ganze Strophen, in denen das religiöse Kollektiv oder das lyrische Ich (Marienlied), aber auch das Minnesänger-Ich die eigene Darbietung reflektiert. Die Beispiele zeigen: Während im religiösen Lied die Unmöglichkeit, angemessene Qualität des Lobpreises erreichen zu können, im Vordergrund steht, zeigt sich das Minnesänger-Ich tendenziell selbstbewusster und beklagt die ausbleibende Gegenleistung, obwohl auch im Minnesang der Unsagbarkeits-Topos zur Überhöhung genutzt wird. Die Verpflichtung zur Permanenz des Lobpreises zeigt sich bei Corner intensiv, auch im Minnesang ist diese Verpflichtung gegeben (Heinrich von Morungen: XXIV *Solde ich iemer vrouwen leit* 140,11–77 C). Aber während im Marienlied der unaufhörliche Lobpreis unbestritten ist und sogar redundant gefordert wird, reflektiert das Minnesänger-Ich bei Reinmar und Morungen durchaus von Zeit zu Zeit über eine Abkehr vom Dienst oder sogar Rache, was aber als poetologischer Kunstgriff zur Zurschaustellung der *triuwe* angelegt ist.

Die Bedeutung des Leids ist in beiden Liedtraditionen vertreten. Reinmar sieht, vor allem in den vorgestellten Minneklagen, im Leid eine starke Motivation, seine dichterischen Fähigkeiten voll auszuschöpfen, wobei er demütig anmutende Bekundungen des Ausgeliefertseins als poetologisches Mittel zur Darstellung seiner eigenen Kunstfertigkeit heranzieht. Im Marienlied wird demütiges Bitten und Abhängigkeit anders konnotiert, bestimmt dieses Liedgut bei Corner aber zu einem großen Teil. Das Leiden Christi, Mariens und somit auch der Kirche, gilt im Marienlied als Weg zur Erlösung, in vorgestellten Minneliedern als Qualitätssicherung des Sangs.

Ein erheblicher Unterschied zwischen Marienlied und Minnesang manifestiert sich in der Mittlerschaft Mariens. Während im Minnelied, das zur Unterhaltung dient, die Huld der Dame als scheinbarer Letztzweck angegeben wird, ist im Marienlied, das dem religiösen Kult dient, die Frauenfigur nur Mittel, um letztendlich die Gnade Christi beziehungsweise Gottes zu erlangen, was zwischendurch in einzelnen Versen immer wieder explizit gesagt wird. Vor allem die Schlussstrophen beziehen sich häufig auf Jesus. In den vorgestellten Minneliedern steht die Dame mitunter implizit für die höfische Gesellschaft, aber die Frau fungiert nicht als Mittlerin zu einer weiteren Figur. Durch die Parallele Maria – Kirche symbolisiert die Frauenfigur aber

auch im Marienlied ein Kollektiv. Das Bild der Mutter ist in den präsentierten Minneliedern nicht zu finden, dafür wird es im Marienlied nicht nur auf Christus und die Kirche, sondern auch auf das Ich bezogen.

Die Introspektion, die zum Beispiel in den Klageliedern Reinmars zu erkennen ist, findet sich im Marienlied nicht in dieser Intensität. Zwar klagt das Ich im Marienlied zeitweise über die eigenen Verfehlungen, Sünden oder seltener auch über zu wenig Lobpreis, aber so intensiv wie bei Reimar wird nie über die eigene Stimmung und nie über eine Abkehr vom Dienst an der Dame gesprochen.

Zeit- und Gedankensprünge, in denen sich das Sänger-Ich an spezielle Gemütslagen oder sogar an eine Abkehr von der Dame erinnert wie bei Reimar (Reinmar der Alte: V *Wie ist ime ze muote* (153, 32 – 11 B, 13 C, 286 E, Strophe 3) kommen in den präsentierten Marienliedern so nicht vor. Zeitsprünge vollziehen sich hier nur in Verweisen auf die Eva-Typologie oder auf andere biblische Szenen, die immer im Kontext mit Marias Funktion für den Neuen Bund und die Bedeutung für das singende Kollektiv eingeflochten werden.

Die eingehende Beschäftigung mit den Traditionslinien von Marienlied und Minnesang eröffnet ein ungeahntes Potenzial von weiteren, interdisziplinären Forschungsfeldern. Zum einen könnte die Intertextualität zwischen dem *Hohelied* und Marienlied sowie Minnesang noch tiefer erforscht werden, was auch für das *Melker Marienlied* gilt. Aus soziologischer Perspektive gesehen, wäre es interessant, die Polarität zwischen Frauenüberhöhung in Minnesang und Marienlied und kolportieren Frauenbildern in Schriften der jeweiligen Zeit zu untersuchen.

Während der Minnesang als Rollenspiel als rein mittelalterliches Phänomen Geschichte ist, werden Marienlieder noch heute gesungen. Zum Beispiel die Kremser Gelöbniswallfahrt nach Mariazell hat genau seit dem Erscheinungsjahr von Corners *Groß Catholisch Gesangbuch* im Jahr 1625 Tradition, wie ich einem Plakat der Pfarre Krems-St. Veit entnehme. Am 21. August 2025 fand eine Wallfahrt zum 400. Jubiläum statt. Allerdings artet diese nicht, wie zu Corners oder Gablers Zeit zum zeitaufwendigen Fußmarsch aus, sondern war als Busfahrt mit Schmidatal Reisen, wahlweise als Fahrradausflug oder mit einer kürzeren Wanderung, angelegt. Abfahrt war um 7.30 Uhr vom Bahnhofplatz Krems, und Rückkunft am selben Tag um 18.30 Uhr. War noch bei Gabler von mehrwöchigen Wallfahrten die Rede, welche mit entsprechend umfangreichen und vielfältigem Liedgut ausgefüllt werden mussten, so entwickelte sich die Wallfahrtspraxis zu einer Angelegenheit, die innerhalb eines Tages absolviert werden kann. Meine Hypothese ist, dass sich auch das begleitende Liedgut entsprechend verändert haben muss. Da die Erforschung des marianischen Liedguts in dieser

Arbeit mit der Sammlung Gabler im 19. Jahrhundert stehen bleibt, wäre die Entwicklung von Gablers Zeit bis zur Gegenwart eine interessante Forschungsfrage. Welche Rolle spielt die Sammlung Gabler für das aktuelle religiöse Liedgut und welche Lieder davon schafften es in aktuelle Gesangbücher, wie das *Gotteslob*, das noch heute in katholischen Gottesdiensten aller Art im Einsatz ist?

Ein weiteres interessantes Forschungsdesiderat wäre, wie sich die Traditionslinien der Frauenüberhöhung aus Minnesang und Marienlied im modernen, weltlichen Liebeslied fortsetzen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Corner, David Gregorius (Hg.): Geistliche Nachtigal der Catholischen Deutschen. Das ist Außerlesene Catholische Gesänge, aus gar vielen Alt und Neuen Catholisch. Gesangbüchern in ein gute und richtige Ordnung zusammen getragen, auch theils von Neuem gestellet. Jetzo zum dritten mal Corrigiert, und verbessert Durch H.A. David Gregorium Cornerum, der H. Schrift Doctorum, Abben zu Göttweig. Benedictiner Ordens, Röm. Kais. Majestätt Kath. Wien 1649.

Corner, David Gregorius (Hg.): Geistliche Nachtigal. Das ist: Außerlesene Katholische Gesänger / auß gar vilen alt und neuen Catholischen Gesangbüchern in eine gute und richtige Ordnung zusammen getragen / auch theils von neuem gestellt. Wien 1674.

Corner, David Gregorius (Hg.): Groß Catholisch Gesangbuch / darinnen in die vierhundert andächtige alte und neue Gesäng und Ruff / in eine gute und richtige Ordnung zusamb gebracht / so theils zu Haus / theils zu Kirchen / auch bey Processionen und Kirchenfesten / mit grossem Nutz können gesungen werden: Alles mit sonderm fleiß / aus den mehreren bishero gedruckten Gesangbüchern zusammen getragen / theils auch von newem gestellt / Durch David Gregorium Cornerum. Fürth 1625.

Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Vollständige Ausgabe. Freiburg: Herder, 2016.

Gabler, Josef (Hg.): Geistliche Volkslieder. Siebenhundertvierzehn religiöse Lieder mit 387 Melodien gesammelt in der Diöcese St. Pölten, revidiert und herausgegeben von Josef Gabler, Dechant zu Waidhofen a.d. Ybbs. Zweite, verbesserte und sehr vermehrte Auflage der *Neuen geistlichen Nachtigall*. Regensburg 1890.

Gabler, Josef (Hg.): Neue Geistliche Nachtigall. Sechshundert religiöse Volkslieder mit ihren Singweisen, in der Diöcese St. Pölten gesammelt und herausgegeben von Joseph Gabler, Dechant, Pfarrer zu Neuhofen a.d. Ybbs. Linz 1884.

Gabler, Joseph (Hg.): Marien-Rosen. Geistliche Volkslieder zu Ehren der Mutter Gottes in der Diöcese St. Pölten. Gesammelt und herausgegeben von Joseph Gabler, bischöfl. Sekretär und Ceremoniär. Wien 1861.

Moser, Hugo / Tervooren, Helmut (Hg.): Des Minnesangs Frühling. Stuttgart 1988.

Waag, Albert. „Melker Marienlied“. *Kleinere Deutsche Gedichte des XI. und XII. Jahrhunderts*, Originally published 1916, Bd. 10, De Gruyter, 2016, S. 173–76, <https://doi.org/10.1515/9783110483857-020>.

Sekundärliteratur:

Bauschke, Ricarda: Minnesang III: Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide. In: Mertens, Volker / Tauber, Anton H. (Hg.): *Lyrische Werke*. Berlin / Boston 2012 (Band 3), S 183-230. 10.1515/9783110261844.183, Zugriff: 19.5.2025

Baustinger, Hermann: Formen der „Volksposiesie“. 2., verbesserte und vermehrte Auflage. Erich Schmidt Verlag, Berlin 1980.

Beinert, Wolfgang / Petri, Heinrich (Hg.): *Handbuch der Marienkunde*. Band 2: Gestaltetes Zeugnis, gläubiger Lobpreis. 2. völlig neu bearb. Aufl. Salzburg 1997.

Bennewitz, Ingrid: *Manlíchiu wíp, wíplich man*. Zur Konstruktion der Kategorien „Körper“ und „Geschlecht“ in der deutschen Literatur des Mittelalters. Internationales Kolloquium der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft und der Gerhard-Mercator-Universität Duisburg, Xanten 1997. Berlin 1999.

Courth, Franz: Wallfahrten zu Maria. In: Beinert, Wolfgang / Petri, Heinrich (Hg.): Handbuch der Marienkunde. Band 2: Gestaltetes Zeugnis, gläubiger Lobpreis. 2. völlig neu bearb. Aufl. Salzburg 1997, S. 9-30.

Courth, Franz: Mariologie. Graz [u.a.] 1991.

Der kleine Strowasser. Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch. 2. unveränderte Auflage. G. Freytag. Wien / München 1987.

Dinzelbacher, Peter / Müller, Ulrich (Hg.): *Minne ist ein swaerez spil*: neue Untersuchungen zum Minnesang und zur Geschichte der Liebe im Mittelalter. Kümmerle. Göppingen 1986.

Eckert, Eugen: So sie's nicht singen, glauben sie's nicht. Von der Kirchenmusik in der Volkssprache zum Neuen Geistlichen Lied. In: Harmsen, Edith, und Bernd Willmes. Musik in der Liturgie : Entwicklung der Kirchenmusik vom Gregorianischen Choral über Bach bis zum Neuen Geistlichen Lied. Michael Imhof Verlag, 2002.

Eder, Annemarie: Weiblichkeit und Sexualität bei Hildegard von Bingen. In: Dinzelbacher, Peter / Müller, Ulrich (Hg.): *Minne ist ein swaerez spil*: neue Untersuchungen zum Minnesang und zur Geschichte der Liebe im Mittelalter. Kümmerle. Göppingen 1986, S. 111-142.

Eikermann, Manfred: Denkformen im Minnesang. Untersuchungen zu Aufbau, Erkenntnisleistung und Anwendungsgeschichte konditionaler Strukturmuster im Minnesang bis um 1300. Berlin / Boston 1988. 10.1515/9783110931846, Zugriff: 19.5.2025.

Feistner, Edith: Der Körper als Fluchtpunkt: Identifikationsprobleme in geistlichen Texten des Mittelalters. In: Bennewitz, Ingrid (Hg.): *Manlíchiu wíp, wíplich man*: zur Konstruktion der Kategorien „Körper“ und „Geschlecht“ in der deutschen Literatur des Mittelalters. Internationales Kolloquium der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft und der Gerhard-Mercator-Universität Duisburg, Xanten 1997. Berlin 1999, S. 131-142.

Fleckenstein, Franz: Marienverehrung in der Musik. In: Beinert, Wolfgang / Petri, Heinrich (Hg.): Handbuch der Marienkunde. Band 2: Gestaltetes Zeugnis, gläubiger Lobpreis. 2. völlig neu bearb. Aufl. Salzburg 1997, S. 173-210.

Gabler, Josef: Bemerkungen zu dem von den hochwürdigsten Ordinariaten in Wien, Linz und St. Pölten approbierten katholischen Gesangsbuche *Te Deum laudamus*. Leipzig 1899.

Górecka, Marzena: Das Bild Mariens in der deutschen Mystik des Mittelalters. Lausanne [u.a.] 1999.

Graf, Walter: Josef Gabler und die kirchenmusikalische Erneuerungsbewegung in Österreich. Mit Beiträgen zum geistlichen Volkslied der Diözese St. Pölten im 19. Jh. Wien 1964. (Dissertation Universität Wien)

Guth, Klaus: Geschichtlicher Abriß der marianischen Wallfahrtsbewegungen im deutschsprachigen Raum. In: Beinert, Wolfgang / Petri, Heinrich (Hg.): Handbuch der Marienkunde. Band 2: Gestaltetes Zeugnis, gläubiger Lobpreis. 2. völlig neu bearb. Aufl. Salzburg 1997, S. 321-448.

Harmsen, Edith, und Bernd Willmes. Musik in der Liturgie : Entwicklung der Kirchenmusik vom Gregorianischen Choral über Bach bis zum Neuen Geistlichen Lied. Michael Imhof Verlag, 2002.

Hartmann, Sieglinde: Deutsche Liebeslyrik vom Minnesang bis zu Oswald von Wolkenstein oder die Erfindung der Liebe im Mittelalter. Wiesbaden 2012.

Heckenbach, Willibrord: Psalm-Odie und Hymn-Odie. In: Harmsen, Edith, und Bernd Willmes. Musik in der Liturgie : Entwicklung der Kirchenmusik vom Gregorianischen Choral über Bach bis zum Neuen Geistlichen Lied. Michael Imhof Verlag, 2002.

Hilscher, Elisabeth Theresia: Jesuiten-Theater und Corners Gesangbuch als Medien der Rekatholisierung. In: Rosner, Elisabeth / Schindler, Jaqueline (Hg.): Der Sieg der Gegenreformation in Niederösterreich. Studien und Forschungen aus dem niederösterreichischen Institut für Landeskunde. St. Pölten 2024 (Band 79), S. 169-192.

Heinz-Mohr, Gerd: Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst. 3. Auflage. Herder, Freiburg im Breisgau 1991.

Imbach, Josef: Marienverehrung zwischen Glaube und Aberglaube. Ostfildern 2008.

Keller, Hildegard Elisabeth: Gott im Visier. Zur Konstruktion allegorischer Weiblichkeit in Text und Bild beim Motiv der Liebesaggressorin. In: Bennewitz, Ingrid (Hg.): *Manlichiu wîp, wîplich man*: zur Konstruktion der Kategorien „Körper“ und „Geschlecht“ in der deutschen Literatur des Mittelalters. Internationales Kolloquium der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft und der Gerhard-Mercator-Universität Duisburg, Xanten 1997. Berlin 1999. S. 204-227.

Kellner, Beate [u. a.] (Hg.): Handbuch Minnesang. Berlin 2021.

Kellner, Beate: Heinrich von Morungen. In: Kellner, Beate [u. a.] (Hg.): Handbuch Minnesang. Berlin 2021. S. 665-677.

Kellner, Beate / Rudolph, Alexander: Religiöse Semantiken. In: Kellner, Beate [u. a.] (Hg.): Handbuch Minnesang. Berlin 2021, S. 379-409.

Kellner, Beate / Rudolph, Alexander: Marienlied – Minnelied: Umbesetzungen, Spannungen und Grenzüberschreitungen zwischen lyrischen Genres. In: Mittelalterliche Lyrik im Kontext. Berlin / Boston 2024 (Band 49), S. 319-344. 10.1515/9783111075143-013, Zugriff: 18.5.2025.

Klein, Dorothea: Reinmar (der Alte). In: Kellner, Beate [u. a.] (Hg.): Handbuch Minnesang. Berlin 2021. S. 678-698.

Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet von Elmar Sebold. 25., durchgesehene und erweiterte Auflage. De Gruyter. Berlin /Boston 2011.

Kolb, Karl: Typologie der Gnadenbilder. In: Beinert, Wolfgang / Petri, Heinrich (Hg.): Handbuch der Marienkunde. Band 2: Gestaltetes Zeugnis, gläubiger Lobpreis. 2. völlig neu bearb. Aufl. Salzburg 1997, S. 449-482.

Kraß, Andreas: Höfische Lyrik. Eine Einführung. Berlin / Heidelberg 2024, S. 45–102, 10.1007/978-3-662-66651-7, Zugriff: 19.5.2025.

Krochmalnik, Daniel. „Im Garten der Schrift (PaRDeS): der vierfache Schriftsinn“. *Freiburger Rundbrief*, Bd. 17, Nr. 4, 2010, S. 242–50.

Kummer, Margarete: David Gregorius Corners *Groß Katholisch Gesangbuch*. Ein Beitrag zur Geschichte des katholischen Kirchenliedes in Österreich im 17. Jh. Wien 1927. (Dissertation Universität Wien)

Luther, Martin. *Luthers Werke in Auswahl: Studienausgabe. Band 4, , Schriften von 1529–1545*. Photomechan. Nachdr. der 6., Durchges. Aufl. 1967. Reprint 2016, De Gruyter, 2016.

Marshall, Sophie: Dimensionen der Bildlichkeit im Marienpreis: Untersuchungen zum ›Melker Marienlied‹ und zur ›Goldenen Schmiede‹ Konrads von Würzburg. In: PBB 139, Nr 3 (2017), S. 345-376. 10.1515/bgsl-2017-0028, Zugriff: 18.5.2025.

Müller, Ulrich: Die Ideologie der Hohen Minne: Eine ekklesionogene Kollektivneurose? Überlegungen und Thesen zum Minnesang. In: Dinzelbacher, Peter / Müller, Ulrich: *Minne ist ein swaerez spil*. Neue Untersuchungen zum Minnesang und zur Geschichte der Liebe im Mittelalter. Göppingen 1986, S. 283-318.

Platzer, Peter: Dr. David Gregor Corner. Katholischer Reformator und Abt des Stiftes Göttweig (1585-1648). Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der philosophischen Fakultät der Universität Wien. Hainfeld 1964. (Dissertation Universität Wien)

Röckelein, Hedwig / Opitz, Claudia / Bauer, Dieter R. (Hg.): Maria, Abbild oder Vorbild? Zur Sozialgeschichte mittelalterlicher Marienverehrung. Dokumentation der Tagung „Maria - Abbild oder Wunschbild? Marienbilder als geschlechtsspezifische Identifikationsmodelle im Mittelalter“, 15. - 17. September 1989 in Weingarten. Tübingen 1990.

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. Seitenstetten 1893.

Schnell, Rüdiger: Frauendiskurs, Männerdiskurs, Ehediskurs: Textsorten und Geschlechterkonzepte in Mittelalter und Früher Neuzeit. Frankfurt / New York 1998.

Schreiner, Klaus: Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin. München 1996.

Schreiner, Klaus: Maria. Leben, Legenden, Symbole. Beck, München 2003.

Schwienhorst-Schönberger, Horst: Das Hohelied der Liebe. Freiburg im Breisgau 2015.

Sciurie, Helga: Maria-Ecclesia als Mitherrscherin Christi. Zur Funktion des Sponsus-Sponsa-Modells in der Bildkunst des 13. Jahrhunderts. In: Röckelein, Hedwig / Opitz, Claudia / Bauer, Dieter R. (Hg.): Maria, Abbild oder Vorbild? Zur Sozialgeschichte mittelalterlicher Marienverehrung. Dokumentation der Tagung „Maria - Abbild oder Wunschbild? Marienbilder als geschlechtsspezifische Identifikationsmodelle im Mittelalter“, 15. - 17. September 1989 in Weingarten. Tübingen 1990, S. 110-143.

Signori, Gabriela: Marienbilder im Vergleich: Marianische Wunderbücher zwischen Weltklerus, städtischer Ständevielfalt und ländlichen Subsistenzproblemen (10.-13. Jahrhundert). In: Röckelein, Hedwig / Opitz, Claudia / Bauer, Dieter R. (Hg.): Maria, Abbild oder Vorbild? Zur Sozialgeschichte mittelalterlicher Marienverehrung. Dokumentation der Tagung „Maria - Abbild oder Wunschbild? Marienbilder als geschlechtsspezifische Identifikationsmodelle im Mittelalter“, 15. - 17. September 1989 in Weingarten. Tübingen 1990, S. 58-76.

Stadlbauer, Ferdinand: Realien der Marienverehrung im profanen Bereich. In: Beinert, Wolfgang / Petri, Heinrich (Hg.): Handbuch der Marienkunde. Band 2: Gestaltetes Zeugnis, gläubiger Lobpreis. 2. völlig neu bearb. Aufl. Salzburg 1997, S. 527-554.

Wenzel, Edith: hêre vrouwe und übelez wîp: Zur Konstruktion von Frauenbildern im Minnesang. In: Bennewitz, Ingrid (Hg.): *Manlîchiu wîp, wîplîch man*. Zur Konstruktion der Kategorien „Körper“ und „Geschlecht“ in der deutschen Literatur des Mittelalters. Internationales Kolloquium der Oswald von

Wolkenstein-Gesellschaft und der Gerhard-Mercator-Universität Duisburg, Xanten 1997. Berlin 1999.
S. 264-283.

Wiora, Walter: Das echte Volkslied. Musikalische Gegenwartsfragen. Heft 2. Heidelberg 1962.