



Separatum aus:

THEMENHEFT 13

Anja Becker

Remetaphorisierungen

Der Heilige Geist in der deutschen Literatur des Mittelalters

Publiziert im Dezember 2022.

Die BmE Themenhefte erscheinen online im BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg unter der Creative Commons Lizenz [CC BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/). Die ›Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung‹ (BmE) werden herausgegeben von PD Dr. Anja Becker (München) und Prof. Dr. Albrecht Hausmann (Oldenburg). Die inhaltliche und editorische Verantwortung für das einzelne Themenheft liegt bei den jeweiligen Heftherausgebern.

<https://www.erzaehlforschung.de> – Kontakt: herausgeber@erzaehlforschung.de
ISSN 2568-9967

Zitiervorschlag für dieses Themenheft:

Becker, Anja: Remetaphorisierungen. Der Heilige Geist in der deutschen Literatur des Mittelalters, Oldenburg 2022 (BmE Themenheft 13) (online).

C. Remetaphorisierungen in volkssprachlichen Heilig-Geist-Dichtungen

III. Invokative Texte

Das Leben ist eine Schifffahrt; dieser antike Topos wird in der christlichen Gedankenwelt immer wieder produktiv gemacht (Curtius 1942 u. 1948, S. 138–141; Blumenberg 1979). Das Schiff steht allegorisch oftmals für Maria, die in ihrem Bauch den Heiland der Welt trägt, oder für die Kirche, die den schiffbrüchigen Menschen aus dem Meer der Sünde errettet.¹ Über die gefährlichen Fluten des Daseins navigiert im ›Ezzolied‹ das allegorische Schiff mit dem Kreuz als Mast, Christus als Steuermann und dem wahren Glauben als Segel. In das Segel fährt nun der Heilige Geist als Wind hinein, und treibt so das Schiff in Richtung des sicheren Hafens, des Himmelreichs.² Das bekannte Kirchenlied ›Es kommt ein Schiff geladen‹ (GL 236) inszeniert dagegen mithilfe derselben Allegorie die Ankunft von »Gottes Sohn voll Gnaden« in der Welt. Auch die Teile des Schiffes werden anders semantisiert: »Das Segel ist die Liebe, der heilige Geist der Mast« (Str. 2). Das Lied gehört in seiner Urform, die allerdings kaum mehr eindeutig zu rekonstruieren ist, zu den ältesten geistlichen Gesängen in deutscher Sprache (vgl. Reich 2001; Fischer 2005). In diesem Kapitel sollen nun lied- und gebetshafte Invokationen an den Heiligen Geist in den Fokus rücken. Die Heilig-Geist-Lieder zeichnen sich gleichermaßen durch hohes Alter wie auch durch langanhaltende Popularität aus. Bereits Anfang des 9. Jahrhunderts entstand der Hymnus ›Veni creator spiritus‹, der bis heute in der Pfingstliturgie angestimmt wird. Ebenso wendet sich eines der ältesten geistlichen Lieder in deutscher Sprache an den Heiligen Geist:

Nû biten wir den heiligen geist
umb den rehten glouben aller meist,
daz er uns behüete an unserm ende,
sô wir heim suln varn üz disem ellende.
kyrieleis.

Berthold von Regensburg ruft in seiner Predigt ›Von drien lâgen‹ aus dem Jahr 1250 seine Zuhörer auf, diese um Beistand in der Sterbestunde bitende Leise anzustimmen, die er offenbar als gemeinhin bekannt voraussetzt (zitierte Ausgabe Pfeiffer 1965, S. 43).³ Die Invokation wird hier nur indirekt, in Form eines kollektiven Aufrufs (*Nû biten wir*) vollzogen; der Heilige Geist gerät nicht zum Du der Ansprache. Ebenso nutzt der lateinische Hymnus im feierlichen Ton die erste Person Plural, nur wendet er sich durchaus auch direkt lobend und bittend an den Geist (z. B. *Tu septiformis munere*, 3,1, zitierte Ausgabe Drevs/Blume 1907, Bd. 50, S. 193f.). Nicht erst mit dem Auftreten der neuen Innerlichkeit des Spätmittelalters geben die volkssprachlichen Invokationen die in ›Nun bitten wir den Heiligen Geist‹ noch zu spürende Zurückhaltung auf: Sowohl in Privatgebeten, in Inspirationsbitten höfischer Prologe als auch in geistlichen Liedern und Sprüchen ruft ein liedinternes Ich nun aktiv ein göttliches Du an.⁴

Im vorliegenden Kapitel sollen Texte dominant invokativer Sprechhaltung untersucht werden (Till 2000), wobei ich mich auf solche konzentriere, die sich als Ganze oder zumindest in einer umfangreichen eigenständigen Passage an den Heiligen Geist wenden.⁵ In vielfältiger Form und mit den verschiedensten Anliegen wenden sie sich an Gott. Immer aber stehen im Zentrum der Anrufung Lobpreis und flehentliche Bitte. Paradigma bildend sind freilich die Psalmen, die nicht nur die wichtigsten christlichen Gebete und Lieder darstellen, sondern auch die einzigen biblischen Texte waren, deren private Lektüre im ganzen Mittelalter auch Laien erlaubt war (Achten 1984, S. 106).⁶

Legt man eine Minimaldefinition des Gebets an, die eben den Aspekt der invokativ-petitiven Hinwendung zum Göttlichen hervorhebt (Ratschow

1984), dann stellen sich alle in diesem Kapitel untersuchten Texte als Gebete in einem weiteren Sinne dar. Das Gebet als einer der elementarsten Akte der Verehrung eines göttlichen Wesens und als Grundform der frommen Kommunikation im Medium der Sprache findet sich zu allen Zeiten und in allen Kulturen (Heiler 1923). Da das Gebet in literaturwissenschaftlicher Perspektive eine eigene Textsorte meint, die sich durchaus von ihren Nachbarbereichen (geistliches Lied, etc.) sinnvoll abgrenzen lässt, sei die Gebetshaftigkeit der hier untersuchten invokativen Texte nur zur Verdeutlichung ihrer engen Verbindung untereinander festgehalten, ansonsten aber auf eingeführte Gattungs-Terminologien zurückgegriffen: Untersucht werden im Folgenden liturgische Gesänge (bes. Hymnen, Sequenzen, Antiphonen) und nicht-liturgische Textsorten invokativen Charakters wie das an den Heiligen Geist gerichtete Privatgebet und liedhafte (Spruch)Dichtungen, in denen Lyriker, Spruchdichter und Meistersänger die dritte Person der Trinität anrufen.

Alle diese Texte, egal ob lateinisch oder deutsch, ob in der Liturgie oder in der privaten Andacht verwendet, unternehmen den Versuch, mit Gott in einen Dialog einzutreten (Lentes 1996, Bd. 1, S. 28–37). Gemeinsam ist ihnen die Hoffnung auf eine kommunikative Annäherung an das Göttliche sowie darauf, zumindest temporär und tentativ den prinzipiell unüberwindlichen Graben zwischen Immanenz und Transzendenz zu überspringen. Der dialogische Charakter konkretisiert sich in zwei Richtungen: Auf der einen Seite ist das Gebet Antwort auf den Anruf Gottes an sein Geschöpf. Ausdruck findet dieser Anruf besonders im göttlichen Kommunikationsangebot, als welches die heiligen Schriften des Christentums, besonders aber die Jesu-Worte und -Lehren zu verstehen sind (Ochsenbein 1997, S. 146). Andererseits ist die Invokation ein Anruf, der auf eine Antwort Gottes hofft, diese aber niemals erwarten kann. Auch wenn der mittelalterlichen Gebetspraxis zuweilen ein fast schon sprachmagischer Zug eignet, unterscheidet sich das Gebet vom Zauberspruch dadurch, dass es eine Reaktion der übernatürlichen Macht niemals erzwingen kann.⁷ Zu antworten

oder eben nicht, liegt immer in der Freiheit Gottes. Tritt der transzendente Gesprächspartner tatsächlich in eine Kommunikation mit dem betenden Ich ein, dann stellt dies prinzipiell einen Akt der Gnade, also etwas Unverfügbares, dar. Die göttliche Rede bzw. Antwort ist dabei meist nicht sprachlich verfasst, die direkte Anrede Gottes an Propheten und Glaubenslehrer gehört der Geschichte Israels an, meist tritt sie in Form eines Ereignisses oder einer Handlung auf.⁸ Das Gebet verstanden als Dialog mit einem ›unvergleichlichen Partner‹ (Haug 1984) legt in dreierlei Hinsicht Zeugnis von einer kognitiven Konzeptualisierungsleistung ab: Einerseits drückt sich in ihm – implizit oder explizit – ein bestimmtes praktisch-theologisches Verständnis und eine mentale Vorstellung vom göttlichen Gesprächspartner aus, andererseits beschreibt sich das betende Ich auch in seinen Worten selbst, gibt also Auskunft über sein Selbstverständnis, seine Haltungen, seine anthropologischen und lebensweltlichen Prämissen. Über diese Referenzialität und Autoreferenzialität umspannenden Ebenen hinweg schreibt sich in den invokativen Texten weiterhin eine Konzeption des interpersonalen Verhältnisses und der interaktiven Stellung zwischen Mensch und Gott ein.

Allen in diesem Kapitel untersuchten Texten kommt eine invokativ-dialogische Grundstruktur zu, nichtsdestotrotz weisen sie hinsichtlich ihrer poetischen, pragmatischen und spirituellen Anlage erhebliche Unterschiede auf. Wichtigstes Differenzmerkmal, das auch zur Untergliederung des Kapitels herangezogen wurde, ist das zwischen liturgischen und nicht-liturgischen Gebeten und Gesängen. Die Sprache der Liturgie ist Latein, weshalb Formen volkssprachlicher Invokationen meist allenfalls paraliturgischen Status erlangen konnten. Vorwiegend wurden sie für die private, freiwillige Andacht verwendet.⁹ Unter die Anrufungstexte der Liturgie sind u. a. die Psalmen, Orationen, Hymnen und Sequenzen zu zählen. Mehrheitlich greifen sie auf die Wir-Form zurück, wohingegen in den nicht-liturgischen Invokationen öfter ein betendes Ich in den Vordergrund tritt (Ochsenbein 1988, S. 381). Wird ein liturgischer Gesang, aus welchen Gründen auch

immer, in die Volkssprache übersetzt, dann gerät diese Version tendenziell automatisch zum Privatgebet, so wie man alle deutschen Gebete, Sprüche und Lieder im weiteren Sinne als Privatgebete ansehen muss (Bauer 1993, S. 104). Natürlich können auch die liturgischen Lieder für die private Frömmigkeitsübung Verwendung finden; und ohnehin ist eine klare Abgrenzung von privaten und gemeinschaftlichen Vollzugsformen des Glaubens schwierig (Ochsenbein 1997, S. 138f.).

Im ersten textanalytischen Teil des Kapitels stehen liturgische Gebete und Gesänge im Fokus (CIII.2). Da den lateinischen Heilig-Geist-Liedern des Mittelalters große Wirkmacht zukommt, werden sie zunächst hinsichtlich ihrer rhetorischen Faktur und ihres Wiedergebrauchs von mentalen Leitmetaphern untersucht. Näher interessieren dann deutsche Übersetzungen des Pfingsthymnus und der Pfingstsequenz,¹⁰ und damit das sich in diesen Exempeln ausweisende Zusammenspiel von translativer und remetaphorisierender Arbeit. Es wird sich zeigen, dass man geradezu von einem ›remetaphorisierenden Übersetzen‹ sprechen könnte. Gerade in translativen Prozessen, die über sehr geringe Spielräume verfügen (Hymnenübersetzungen), lassen sich durch einen auf Remetaphorisierungen abgestellten Analysefokus distinkte kognitive Konzeptionen ausweisen, die die konkrete rhetorische Umsetzung als Hintergrundmetaphorik anleiten. Das Analyseverfahren ›Remetaphorisierung‹ ergänzt Untersuchungen der (spät)mittelalterlichen Übersetzungspraxis somit sinnvoll.

Der hierauf folgende Teil des Kapitels (CIII.3) widmet sich deutschen Invokationen des Heiligen Geistes, für die keine lateinischen Vorlagen nachgewiesen werden können, bzw. so doch eine Bearbeitung eines lateinischen Prätextes vorliegt, dieser nicht in liturgischen Kontexten Verwendung fand. Ich gehe näher auf einen Gebetstyp ein, der eher pragmatischer Natur ist, das Privatgebet, und auf einen, der eher poetischer Natur ist, das lyrische Gebet (die Unterscheidung nach Kraß 1997, S. 662; der Begriff ›Privatgebet‹ nach Ochsenbein 1988; der der ›Gebetslyrik‹ nach Nowak 1975). Während ersterer Typus seine Formen und Funktionen aus dem gelebten

Glauben bezieht und einen Akt privater Andacht darstellt, ist letzterer primär eine literarische Inszenierung privaten Betens. Natürlich trägt das vorwiegend in Prosa verfasste Privatgebet in seiner verschriftlichten Form, und nur in dieser ist es uns aus dem Mittelalter ja überliefert, zuweilen Züge literarischer Überformung (vgl. Keppler-Tasaki 2004). Gleichermaßen drücken lyrische Gebete, die in metrisch-strophischer Form für den Gesangsvortrag gestaltet sind, durchaus eine persönliche Bedürftigkeit des Sprecher-Ich aus, die man nicht unberücksichtigt lassen oder rein als Inszenierung abtun sollte. Auch eine gesungene Gebetsstrophe eines namhaften Dichters ist letztlich ein Gebet. Und es ist natürlich auch denkbar, dass gebetslyrische Texte für die private Andacht genutzt wurden. Eine ›saubere‹ Abgrenzung zwischen pragmatisch und lyrisch ist in der für die geistliche Literatur des Mittelalters typischen Gemengelage zwischen frommen Glaubensvollzügen und literarischer Artistik nicht leichthin zu haben (näher dazu CIII.3.2; vgl. auch Becker 2017a, S. 108f.).

Dass dennoch im Mittelalter pragmatische und poetische Gebetstypen durchaus unterschieden wurden, lässt sich überlieferungsgeschichtlich nachweisen (Ochsenbein 1988, S. 392 u. 395f.): Keine Handschrift, die Privatgebete sammelt, integriert, wenn sie sonst auch noch so disparat vorgeht, lyrische Gebete namhafter (Sangspruch- oder Lied-)Dichter. Dies erklärt sich aus den unterschiedlichen Rezipierendenkreisen, für die die jeweiligen Handschriften angefertigt wurden. Privatgebetbücher kursierten meist in Frauenklöstern und richteten sich hauptsächlich an Nonnen und *mulier spiritualis*, Sammelhandschriften mit lyrischen Texten dagegen an adelige, bürgerliche und gelehrte Laien am Hof oder in der Stadt. Auch formal unterscheiden sich die pragmatischen Gebete von den poetischen: Sie sind weitgehend anonym überliefert, und es dominiert die Prosaform.

In Bezug auf die Privatgebete wird der performativen Macht wiedergebrauchter Metaphern nachgegangen, und es gilt – nun in einer etwas anders gelagerten literarhistorischen Konfiguration – erneut Wirkeffekte von Remetaphorisierungen auszuweisen, die auf die Lebenswelt der Rezipieren-

den durchschlagen wollen (vgl. CII.2.2). Die strophisch verfassten lyrischen Gebete sind durch Sangbarkeit und einen deutlich hervortretenden poetischen Anspruch gekennzeichnet (Kraß 1997, S. 662). Es liegt deshalb nahe, anhand dieser Gattungshybride von Gebet und Lied die Diskussion um ästhetische Effekte remetaphorisierender Verfahren wiederaufzugreifen (vgl. CII.3.2). Es wird danach zu fragen sein, welche Stellungen und Funktionen Remetaphorisierungen in einem sprachlichen Zusammenhang (dem christlich religiösen) einnehmen, in dem ästhetisierende Verfahren mit ihrer Tendenz zur Verselbstständigung immer auch problematische Züge tragen. Bevor diese Themen angegangen werden können, müssen jedoch zunächst Formen der (dialogischen) Begegnung mit dem Heiligen Geist im geliebten Glauben des Mittelalters vorgestellt und historisch eingeordnet werden.

1 Im Dialog mit dem Heiligen Geist. Spuren in mittelalterlicher Frömmigkeit

Das Gebet stellt, wie angesprochen, die primäre Form dialogischer Hinwendung zu Gott dar. Rechtes Beten muss nach Jesu Lehrsatz im Geist und in der Wahrheit geschehen (Io 4,21–24). Seit Paulus weist die Theologie, auch die mittelalterliche, darauf hin, dass der Heilige Geist, nicht das menschliche Individuum, der wahre Beter sei und man ihn als Urheber aller Formen menschlicher Invokationen Gottes erkennen müsse (Rm 8,26). Dem schwachen Menschen schenke er sowohl die Kraft zum Gebet als auch die in angemessener Haltung gesprochenen rechten Worte, die er dann selbst vor Gott trage. Das christliche Gebet erhält damit den Charakter einer Gabe (Schütz 1985, S. 282–285).

Insofern der Gebetscharakter der Liturgie hervorgehoben wird, liegt die sich in ihr entfaltende Wirksamkeit des Heiligen Geistes auf der Hand.^[1] Ausdruck findet die pneumatische Dimension des kirchlichen Gottesdienstes vor allem in Orationen, Doxologien und liturgischen Gesängen. Schon sehr früh in der Geschichte der Kirche, in Folge der dogmatischen Entschei-

dungen des Konzils von Konstantinopel und der Abwehr des Arianismus, wurden die in der Liturgie verwendeten doxologischen Formeln pneumatisch erweitert, meist unter Rückgriff auf die Formulierung ›in der Einheit des Heiligen Geistes‹. Die Liturgie und ihre Gebetsprache sind somit von der Bitte um den Geist durchzogen (Neunheuser 1957).¹² Ihren Höhepunkt findet dies in der Epiklese vor der Eucharistie, wo Gott um die Brot und Wein heiligende Sendung des Geistes ersucht wird. Nicht wenige Theologen des Mittelalters vertraten die Auffassung, dass der in der Epiklese angerufene Heilige Geist, und nicht der Priester, der in der Rolle Jesu dessen Einsetzungsworte zitiert, die Konsekration bewirke (Congar 1982, S. 474–481). Diese Überzeugung und das generelle Bedürfnis, die Beteiligung des Geistes am Mysterium der Transsubstantiation sichtbar zu machen, führten zum mittelalterlichen Brauch, eucharistische Tauben in den Kirchen aufzuhängen. Diese aus Metall oder Emaille gefertigten Skulpturen konnten in einem integrierten Behältnis drei bis fünf Hostien aufnehmen und wurden mit Hilfe von Ketten freischwebend über dem Altar befestigt (Braun 1932, S. 319–323).

Sowohl die Orationen als auch die Bitten um den Geist sind in der liturgischen Praxis fast immer an Gottvater gerichtet. Neben der angesprochenen Epiklese kann beispielhaft auf den aus dem Schöpfungpsalm entlehnten Liedruf ›Sende aus deinen Geist und das Antlitz der Erde wird neu‹ (GL 312,2) verwiesen werden (Ps 103,30: *emittes spiritum tuum et creabuntur et renovabis faciem terrae*). Eine Ausnahme stellen Hymnen, Sequenzen und Antiphonen dar, die sich direkt an die dritte Person der Trinität wenden (Stubenrauch 1995, S. 96; eben hierdurch unterscheiden sie sich von den Orationen, vgl. Schütz 1985, S. 287).

Beim Stundengebet an Pfingsten und in der Pfingstoktav stimmte man besonders zur Terz, der überlieferten Stunde der historischen Herabkunft des Geistes, den schon Anfang des 9. Jahrhunderts entstandenen Hymnus ›Veni creator spiritus‹ an. In den pfingstlichen *Horae canonicae* sowie in der Messe fügte man in die Psalmrezitation responsionsartig die Antiphon

›Veni sancte spiritus / reple tuorum corda fidelium‹ ein; und in der Messfeier folgte auf den festlichen Alleluja-Gesang eine der beiden mittelalterlichen Pfingstsequenzen, entweder die ältere von Notker Balbulus ›Sancti spiritus assit nobis gratia‹ oder die jüngere von Stephan Langton ›Veni sancte spiritus / Et emitte caelitus‹.

Das ›Veni sancte spiritus‹ prägt als Ehrentitel des Geistes *pater pauperum*.¹³ Dieser wird im hohen und besonders späten Mittelalter in dem Sinne ernst genommen, als sich zahlreiche in der Kranken- und Armenpflege aktive Bruderschaften unter das Patronat des Geistes stellten. Auf den großen Pilgerstraßen und in den Städten Europas entstanden Heilig-Geist-Spitäler, die sich um Hilfsbedürftige und Kranke aller Art kümmerten. Die mittelalterliche Bußfrömmigkeit sicherte der Laienbewegung ihren Erfolg. Da man das Vergebungswerk in besonderem Maße der Gnade des Heiligen Geist zusprach, feierte man die eigene Rettung aus Sünde und Schuld mit Taten der Nächstenliebe, die man als geistgewirkt erfuhr. Aus diesem Hintergrund heraus wurde es auch geläufig, den Geist zum Initiator der sieben Werke der Barmherzigkeit zu erklären (Stubenrauch 1995, S. 96).

1.1 Hoffen auf das Zeitalter des Geistes

Die Pneumatologie der Scholastik zeichnete sich, wie dargestellt (CII.1.1.2), nicht gerade durch hohe Innovationskraft aus, allein im Bereich der Geschichtstheologie brachte sie neue, wirkmächtige Impulse hervor. Da diese mit den Namen Rupert von Deutz und Joachim von Fiore verknüpfte Richtung das Denken, Fühlen und Hoffen breiter Volksschichten im Mittelalter beeinflusst hat, muss hier kurz auf sie eingegangen werden (Haferland 1994, S. 281f.).

Rupert von Deutz entwickelt auf Basis der Geschichtskonzeption Augustins eine Einteilung der Heils- und Weltgeschichte in drei Epochen. Das erste Zeitalter, das der Schöpfung, ordnet er Gottvater zu, das zweite, von Adam bis zu Jesu Tod reichend, dem Sohn und das dritte, von der Auf-

erstehung bis zum Jüngsten Gericht, dem Heiligen Geist. Ihrer vornehmlichen Heilsfunktion entsprechend benennt er den Vater als Schöpfer, den Sohn als Erlöser und den Geist als Befeuerer, der die Vollendung und Neuschöpfung des Menschen bewirke, indem er ihn durch Christus zum Vater führe (Ohly 1998, S. 583f.). Die Geistespoche unterteilt Rupert von Deutz dann in sieben kirchengeschichtliche Abschnitte, denen er je eine Gabe des Heiligen Geistes zuordnet.¹⁴

Die Hochschätzung des Geistes und seiner heilsgeschichtlichen Aktivität, die sich in Ruperts von Deutz theologischen Spekulationen ausspricht, wird in der »wirkungsgeschichtlich bedeutsamste[n] geschichtstheologische[n] Konzeption des Mittelalters«, in der Joachims von Fiore, noch prägender hervortreten (Stubenrauch 1995, S. 92). Der ›Preis‹, der dafür gezahlt wird, ist allerdings, dass der kalabresische Abt und Kenner der Schriften Ruperts die Wirkeinheit des dreieinigen Gottes auseinander reißt: Nicht mehr gemeinsam bewirken sie das in der Welthistorie aufscheinende Heil, sondern nacheinander.¹⁵ Auch Joachim unterteilt die Weltgeschichte in drei Epochen. Die Zeit des Vaters bringt er mit den Ereignissen des Alten Testaments in der Verbindung, hier seien verheiratete Laien, ›Fleischesmenschen‹ die zentralen Protagonisten gewesen. Die Zeit des Sohnes, die sich von dessen Leben bis zu Joachims Gegenwart erstrecke, sei von den Klerikern und dem Regiment der hierarchischen Kirche bestimmt. In naher Zukunft, um das Jahr 1260, werde dann aber die Zeit des Geistes anbrechen, die bis zum Jüngsten Gericht andauere und in der kontemplativ lebende Pneumatiker, hervorgehend aus den Ordensgemeinschaften, die spirituelle Leitung übernehmen werden.¹⁶ Das kommende Zeitalter der Mönche zeichne sich aus durch ein nach innen gekehrtes, freies und caritatives Leben aus dem Evangelium heraus. Indem er den erhofften Idealzustand von der Zeit nach der Parusie in die historische Weltzeit vorverlegt, nährt Joachims Konzeption die Hoffnung auf baldige Erlösung, die nun aber nicht mehr an die Person Jesu Christi, sondern an das diesseitig-im-

manente Wirken des Heiligen Geistes gebunden wird (Stubenrauch 1995, S. 92–95; Congar 1982, S. 118–128).

Jede Epoche trage in sich bereits dem Keim der folgenden, was sich in herausragenden, auf die kommende Zeit vorausweisenden Persönlichkeiten verdichte. Als ab 1240 Joachims Schriften weite Verbreitung finden, etabliert sich die Ansicht, dass der Ordensgründer Franziskus eben eine solche Gestalt gewesen sei, mit der das Zeitalter der *viri spirituales* angebrochen sei. Damit ist nicht nur die Kritik der Schultheologie auf den Plan gerufen (Congar 1982, S. 119–121), auch der Franziskanerorden durchlebt in der Folge eine schwere Krise. Die aus dem Orden hervorgehenden Spiritualen und Brüder vom freien Geist stellen sich gegen die Hierarchien der Papstkirche, setzen statt auf Gebote auf Innerlichkeit und statt auf amtsgebundene sakramentale Vollmachten auf freien, unmittelbaren Gottesbezug. Daneben entstehen joachimitische Strömungen, die auch auf andere Reformbewegungen einwirken, und die dessen Konzeptionen und Spekulationen an breite Bevölkerungsschichten vermitteln (Congar 1982, S. 122). Die damit geschürte Naherwartung einer von Innerlichkeit und Brüderlichkeit geprägten Gnadenzeit schien sich 1294 zu erfüllen, als der Einsiedler Coelestin zum Papst gewählt wurde, in dem viele den ersehnten *Papa angelicus* sahen (Congar 1982, S. 123). Als der neue Papst schon nach wenigen Monaten vom Amt zurücktrat, wurde zwar diese Erwartung enttäuscht, die Hoffnung auf das baldige Kommen der Zeit des Geistes blieb aber das ganze Mittelalter über lebendig.

1.2 Zur Feier des Pfingstfestes

Am siebten Sonntag nach Ostern feiert die Kirche nachweislich seit dem 4. Jahrhundert Pfingsten als Erinnerungsfest an die Ausgießung des Heiligen Geistes über die Apostel; ein Ereignis, das sich laut lukanischem Bericht am jüdischen Wochenfest in Jerusalem ereignet haben soll (Act 2; das ist lukanisches Sondergut, vgl. Weiser 1996, S. 380). Die griechische Be-

zeichnung für diese am fünfzigsten Tag nach dem Passahfest begangene jüdische Feier, ἡ πεντηκοστή (der fünfzigste [Tag]), wurde im christlichen Gebrauch übernommen (lat. *pentecoste* bzw. *dominica pentecoste* für den Pfingstsonntag) und meinte zunächst die gesamte, fünfzig Tage währende österliche Freudenzeit. Allmählich wird *pentecoste* dann aber zum Namen des am siebten Sonntag nach Ostern begangenen Festes der Herabkunft des Heiligen Geistes (Cabié 1965, S. 123–125). Das Deutsche entlehnt den griechischen Begriff schon früh als gelehrte Teilübersetzung (ahd. *fimfchusti*, as. *pinkoston*, mhd. *pfingesten*, vgl. Bieritz 1996, S. 382).

Pfingsten steht als drittes kirchliches Hochfest gleichrangig neben Ostern und Weihnachten. Gedacht wird der Sendung des Geist Gottes, sowohl als historisches Ereignis apostolischer Zeit als auch als sich immer neu vollziehender Gnadenakt Gottes im Leben des einzelnen Christen wie auch der Kirche. Die an diesem Tag gestiftete neue Form der Christusgemeinschaft macht Pfingsten einerseits zum Gründungstag oder auch ›Geburtstag‹ der Kirche (Hahn 2001, S. 42), andererseits gewinnt das Pfingstfest aufgrund der Teleologie der Heilsgeschichte eschatologische Bedeutung.¹⁷

In den biblischen Schriften findet sich kein Hinweis darauf, dass schon zur apostolischen Zeit der fünfzigste Tag nach Ostern in besonderer Weise gefeiert wurde. Anzunehmen ist, dass in den judenchristlichen Gemeinden das Wochenfest weiter begangen und in die Feier des Ostergeheimnisses allmählich eingegliedert wurde (Sammer 2001, S. 19f.). Denn schon sehr früh, sicher ab der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts, etablierte sich eine Freudenzeit nach Ostern, die mit dem fünfzigsten Tag ihren Abschluss fand. Zunächst wurde diese Festzeit als eine große Einheit angesehen, jeder Tag solle, so Ambrosius, wie ein einziger Sonntag gefeiert werden (Bieritz 1998, S. 141f.). Ab dem vierten Jahrhundert ist dann in der Entwicklung des Osterfestes und seiner Folgefeste (Christi Himmelfahrt, Pfingsten) eine historisierende und thematisierende Festlegung zu beobachten.

Historisch belegt feiert man somit erst seit dem 4. Jahrhundert den fünfzigsten Tag nach Ostern als Erinnerung an das Einzelereignis der Geist-

sendung (Bieritz 1998, S. 153f.). In der Folgezeit erfuhr Pfingsten eine Aufwertung als gleichrangiges Hochfest neben Weihnachten und Ostern. Liturgisch fand dies im Ausbau des Festes nach Muster der Osterfeierlichkeiten Niederschlag: Pfingsten erhielt eine Vigil, drei Festtage, eine Oktav und wurde Tauftermin (Bieritz 1996, S. 383f.). Hierdurch gewinnt das Pfingstfest den Charakter eines eigenständigen Festes, das einerseits als Heilig-Geist-Fest aus dem österlichen Zusammenhang weitgehend gelöst ist, das andererseits aber immer noch als »Erfüllung und Besiegelung« der österlichen Festzeit gilt (Auf der Maur 1983, Bd. I, S. 81).

Im Mittelalter ist diese Entwicklung abgeschlossen. Die liturgischen Feierlichkeiten beginnen am Samstagvormittag mit der Vigil. Wie im Hoch- bzw. Spätmittelalter die Pfingstgottesdienste konkret in einer Teilkirche begangen wurden, darüber geben sog. »Libri Ordinarii« Auskunft, wie z. B. das »Regelbuch« aus dem Essener Damenstift (Mitte des 14. Jahrhunderts).¹⁸ Nach dem Muster der Ostervigil beginnt der Gottesdienst mit vier bis sechs alttestamentlichen Lesungen, auf die jeweils ein Gesang und ein Gebet folgen.¹⁹ Nach der Messe findet eine Prozession zum Taufbrunnen statt zur Taufwasserweihe. Nach Beigabe des Chrisams zum Taufwasser kehrt man in die Münsterkirche zurück (Bärsch 1997, S. 185–188), wo man die Eucharistiefeier und in Anschluss daran die römische Kurzvesper begeht (ebd., S. 308f.). Mit der Messe am Samstag endet die österliche Festzeit. Am Pfingstsonntag wird die Messe zur dritten Stunde abgehalten, der Stunde die Geistausgießung nach lukanischem Bericht. Hier ist seit etwa 700 n. Chr. zur Lesung Io 14,23–31 als Perikope und Act 2,1–11 als *lectio* vorgesehen (Bieritz 1996, S. 384f.). Pfingstmontag und Pfingstdienstag sind gebotene Feiertage; ihre liturgischen Feiern ähneln denen des Pfingstsonntags.

Die sich ans Pfingstfest anschließende Oktavwoche verlängert gewissermaßen den Osterkreis über die 50 Tage hinaus. Durch die in ihr integrierten Quatembertage erhält sie einen eigentümlich ambivalenten Status zwischen Freuden- und Bußzeit (Bieritz 1998, S. 50). Der Pfingstfestkreis endet mit dem am folgenden Sonntag begangenen Trinitätsfest (ab 1334).

Pfingsten feiert man zwischen dem 10. Mai und dem 13. Juni, je nach dem, auf welchen Tag der von Jahr zu Jahr variable Ostertermin fällt. Die jahreszeitliche Nähe zum Frühlingsbeginn und die Herkunft aus dem jüdischen Erntefest schlagen sich in Pfingstbräuchen nieder, die oft mehr Bezüge zum Naturjahr als zum christlichen Pfingstgeschehen aufweisen. Liturgische Bräuche haben sich nur sehr wenige ausgebildet (Bieritz 1996, S. 387). Im Mittelalter war es z. B. üblich, während des Sonntagsgottesdienstes aus der Öffnung in der Kirchendecke, dem sog. Heilig-Geist-Loch, eine hölzerne Taube herabzulassen; zuweilen wurden auch lebende Tiere verwendet. Diese sinnlich-symbolische Vergegenwärtigung des Pfingstgeschehens erfolgt, während die Sequenz ›Veni sancte spiritus‹ im Anschluss an das ›Alleluia‹ gesungen wird, also immer nach der Evangelienlesung und vor der Predigt (Sammer 2001, S. 23f.). So hat man den Bericht der ›Apostelgeschichte‹ noch im Ohr, wenn sich vor den Augen der Gemeinde der Heilige Geist in Gestalt der Taube auf sie herabsenkt. Die Gläubigen rücken in diesem Drama *in nuce* in die Position von Mitspielern ein, sie vergegenwärtigen die Jünger. Das historische Pfingsten wird so in die jeweilige Gegenwart geholt und als sich immer neu vollziehendes Ereignis im Leben der Gemeinde und der einzelnen Christen wahrnehmbar. Varianten dieses liturgischen Brauches sind das Herab-Werfen von Oblaten, Krapfen oder Früchten aus dem Heilig-Geist-Loch; oder man nahm sieben Wergbüschel bzw. sieben verschiedenen Blumen als Sinnbilder der sieben Gaben. Sehr eindrücklich wurden die Feuerzungen durch brennendes Werg, das man in den Kirchenraum herab rieseln ließ, visualisiert. Da dies nicht ungefährlich ist (es kam zu so manchem Kirchenbrand), nahm man von diesem Brauch Abstand oder ließ auf die brennenden Zweige sogleich einen großen Kübel Wasser folgen, so dass die Gemeinde am Pfingsttag ganz wörtlich durch Feuer und Wasser getauft wurde (Sammer 2001, S. 23f.).

Spielen diese liturgischen Bräuche die Herabkunft des Heiligen Geistes konkretisierend nach,²⁰ so stehen jahreszeitliche Bezüge im Zentrum der volkstümlichen Bräuche. Ältester Brauch ist das Schmücken der Häuser

und Kirchen mit Maien, wobei die Birkenzweige zugleich als Symbol des Frühlings wie auch als Huldigungszeichen verstanden werden können (Sammer 2001, S. 46–56). Da in vielen Gegenden an diesem Tag das Vieh zum ersten Mal auf die Weide kam, trieb man einen geschmückten Ochsen, den Pfingstochsen, durch das Dorf, der später geschlachtet und gemeinsam verzehrt wurde. Hierzu trank man das traditionelle Pfingstbier, ein durchaus ambivalenter Brauch, bedenkt man, dass den Jüngern am ersten Pfingsttag vorgeworfen wurde, sie seien betrunken. Seit dem Ausgang des 15. Jahrhunderts kennt man Heischebräuche, bei denen entweder die Pfingstbraut oder ein als Naturgestalt verkleideter Jüngling mit ihrem Gefolge Gaben fordernd durch das Dorf ziehen; auch hier folgt auf das Spektakel ein gemeinsames Mahl der Dorfbewohner (Sammer 2001, S. 121–164).

An Pfingsten finden im Mittelalter oft Versammlungen, Gemeinschaftsfeste und (Sport)Wettkämpfe statt. Die vielfältigen Reiterspiele führt man auf die antiken Heerschauen zurück; dem mittelalterlichen Usus entsprechend, Rechts- und Staatshandlungen auf hohe kirchliche Feiertage zu legen, scheinen die Herrschauen zunehmend auf den Pfingsttag (meist den Montag) gerückt zu sein (Sammer 2001, S. 63–66). Neben der historischen Rechtspraxis wirkte auch die literarische Tradition gestaltend auf die Sport- und Reiterbräuche des Mittelalters ein. Das Motiv, König Artus habe besonders an Pfingsten Feste und Turniere veranstaltet, wurde für eine literarische Überformung der Reiterspiele aufgegriffen, ein Beispiel ist das Rolandsreiten, über das die ›Magdeburger Schöppenchronik‹ von 1280 berichtet (Sammer 2001, S. 66–69).

Pfingsten ist auch in der höfischen Literatur des Mittelalters das Fest im Kirchenjahr, an dem sich Religiöses mit der Feier weltlicher Ereignisse verbindet. Neben dem legendären Pfingstfest des Königs Artus (exemplarisch ›Wein‹, V. 31–37), finden an diesem Datum Hochzeiten (z. B. ›Nibelungenlied‹, Str. 1365), Schwertleiten (z. B. ›Wigalois‹, V. 1622–1709), Hoftage (z. B. ›Tristan als Mönch‹, V. 71–77) und Königserhebungen statt (so wird Parzival am Pfingstsonntag durch Kundrie vor Artus, seiner Tafelrunde

und den auf dem Feld von Joflanze versammelten Festgästen zum Gral berufen, vgl. Haferland 1994 u. 2020).

2 Liturgische Gebete und Gesänge. Remetaphorisierendes Übersetzen

Am Morgen vor lebensgefährlichen Kämpfen hören Ritter der höfischen Epik gewöhnlich die Messe, erstaunlicherweise ist dies häufig eine Votiv-Messe für den Heiligen Geist. Man war der Überzeugung, dass diese Liturgie demjenigen, der sie feiern lässt, besondere Gnade verleiht (Egert 1968). Hierauf scheint auch Erec am Morgen des Tages zu hoffen, an dem er sich zum Herrn des Baumgartens aufmacht:

ûf stuont er vil vruo.
mit vrouwen Êniten er kam
dâ er messe vernam
in des heiligen geistes êre,
und vlêhete got vil sêre,
daz er im behielte den lîp.

(Hartmann von Aue: ›Erec‹, V. 8635–8640)

Die zahlreichen literarischen Anspielungen machen eine gewisse Beliebtheit von Heilig-Geist-Messen auch in adelig-feudalen Kreisen des Mittelalters plausibel. Liturgische Formeln, Gebete und Gesänge zum Geist waren, so darf man deshalb wohl annehmen, breiteren Kreisen der Laienbevölkerung nicht nur aus den Pfingstgottesdiensten bekannt. Im klösterlichen Raum entstehen im frühen Mittelalter Sonder- und Kurzoffizien, so auch das ›Officium de Sancto Spiritu‹ (Ochsenbein 1988, S. 380).²¹ Man könnte nun in Bezug auf dieses Officium zeigen, dass dessen Orationen alle für das Heilig-Geist-System bekannten kognitiven Leitmetaphern aktiviert und rhetorisch effektiv remetaphorisiert. Besonderes Gewicht erhält dabei die mentale Vorstellung des EINWOHNENS des Heiligen Geistes im Herzen des Gläubigen (hierin ähnelt das ›Officium‹ den exegetisch-asketischen Texten der Patristik, vgl. CII.1.1). In den Psalmgesang wird hier respon-

sionsartig die Antiphon ›Veni sancte spiritus reple‹, eingeschoben (zitierte Ausgabe Wackernagel 1864, Bd. 1, S. 177):

Veni, sancte Spiritus,
reple tuorum corda fidelium
et tui amoris in eis ignem accende.
Qui per diversitatem linguarum cunctarum
gentes in unitatem fidei congregasti.
Halleluia, Halleluia.

Antiphonen sind kurze, wiederkehrende Gesänge, die, da sie von sprachlich wie musikalisch eingängiger Gestalt sind, als »Kurzformeln des Glaubens« fungieren (Praßl 2000, S. 41) und die auch als Anrufungsgebete zur freien Verfügung standen (Worstbrock 1999, Sp. 226). Bei der Feier des sonn-täglichen oder feiertäglichen Gottesdienstes scheinen sie teilweise von der Gemeinde angestimmt worden zu sein (Praßl 2000, S. 41). Für die Pfingst-antiphon muss man deshalb eine große, in weite Teile der Laienbevölke-rung ausgreifende Bekanntheit ansetzen. Der Gesang nimmt Formulierun-gen der *lectio* am Pfingstsonntag auf (Act 2,1–11), und aktualisiert deshalb wie diese die kognitiven Leitmetaphern ERFÜLLEN, FEUER sowie die EINHEITS-STIFTUNG, hinzu tritt nur noch die LIEBE. Das *reple* des Pfingstberichts erfährt dabei eine Verdeutlichung dahingehend, dass da-rum gefleht wird, der Heilige Geist möge die Herzen der Gläubigen erfüllen.

Die großen liturgischen Pfingstgesänge, neben der angesprochenen Antiphon ›Veni sancte spiritus reple‹, der Hymnus ›Veni creator spiritus‹ und die Sequenzen ›Sancti spiritus assit nobis gratia‹ sowie ›Veni sancte spiritus‹, werden weiten Kreisen der Laienbevölkerung bekannt gewesen sein; auch wenn man nicht unbedingt gesicherte Textkenntnis ansetzen kann, so doch zumindest ein implizites ›Melodie-‹ bzw. ›Liedwissen‹.

Generell ist die Bedeutung der Pfingstlieder sowohl für die sprachliche Artikulation des Glaubens als auch für die invokative Hinwendung zum transzendenten Gegenüber in Vollzügen der liturgischen und privaten Frömmigkeit kaum zu überschätzen. Das christlichen Redesystem vom Heiligen Geist haben sie entscheidend mitgeprägt: Einerseits durch Neu-

prägungen von Metaphern, die schnell Allgemeingut geworden sind, andererseits durch traditionsbegründende Remetaphorisierungen, deren kommunikative Wirkmacht vergleichbar ist mit der wichtiger Väterzitate. Es gilt deshalb die Lieder, die bis auf den heutigen Tag zum festen Bestandteil der liturgischen Pfingstfeier gehören,²² in einem ersten Schritt eingehend hinsichtlich ihrer sprachlichen Innovationen sowie ihres Wiedergebrauchs traditioneller Heilig-Geist-Metaphern zu analysieren, bevor danach gefragt wird, was mit ihrem rhetorisch-metaphorischem Programm in interlingualen Translationsprozessen geschieht.

Ab dem 14. Jahrhundert ist ein verstärktes Bemühen zu beobachten, lateinische Hymnen und Sequenzen in die Volkssprache zu übersetzen. Während bis dato eine anonyme Überlieferung die Regel war, treten nun bekannte Dichter, wie der Mönch von Salzburg, Heinrich Laufenberg und Oswald von Wolkenstein, als Übersetzer hervor, sie leisten »Pionierarbeiten auf dem Feld literarisch ambitionierter Hymnenübertragungen« (Quast 2005, S. 15). Die deutschen Hymnen- und Sequenzübersetzungen hat man zuweilen im Kontext von theologie-, liturgie- bzw. frömmigkeitsgeschichtlichen Fragestellungen herangezogen, hauptsächlich sind sie in der literaturwissenschaftlichen Mediävistik aber als Gegenstände für die Erforschung von Formen und Funktionen des Übersetzens im Mittelalter fruchtbar gemacht worden.²³

Die ältere Forschung interessierte sich besonders für die technische Seite der Hymnen- und Sequenzübersetzungen: Vor dem Hintergrund übersetzungstheoretischer Entwürfe des 14. und 15. Jahrhunderts, besonders aus dem Umkreis der sogenannten Wiener Schule, wurden deutsche Versionen bekannter Hymnen und Sequenzen in eine zweipolige Typologie eingeordnet, in solche Übersetzungen, die dominant eine Wort-Orientierung erkennen lassen, und solche, die eher gemäß des ›Sinnes‹ verfahren (bes. Reiffenstein 1984). Derartige Zugriffe bleiben allerdings weitgehend blind für die funktionale, pragmatische und kontextuelle Einbindung der

Übersetzungstexte (Bodemann 1988, S. 189f.). Kraß 1996 weist in seinen Untersuchungen deutscher Versionen der Sequenz ›Stabat mater dolorosa‹ auf, dass »sich Übersetzen im volkssprachlichen Mittelalter als Adaptation vollzieht«, also als Anpassung des Ausgangstextes an die konkrete Lebenssituation der zeitgenössischen Rezipierenden (ebd., S. 88). Vornehmlich drei Faktoren bestimmten die adaptierende Übertragung: die »intendierte[] Gebrauchssituation der Bearbeitung«, das »literargeschichtliche[] System, in welchem der volkssprachliche Bearbeiter und die intendierten Adressaten situiert sind« und die »frömmigkeitsgeschichtliche[] Disposition des Bearbeiters und seiner Adressanten« (ebd., S. 99).

Die Spielräume des Übersetzens erweisen sich bei der von Kraß untersuchten späten Marien-Sequenz als äußerst groß. Blickt man dagegen auf den »vermutlich [...] am häufigsten übersetzte[n] Hymnus« (Worstbrock/Bauer 1999, Sp. 217), auf das ›Veni creator spiritus‹, dann stellt sich die Situation ganz anders dar: Ob in Prosa oder in Reimpaaren verfasst, folgen die deutschen Versionen doch weitgehend getreulich der lateinischen Vorlage, und wären damit in der Terminologie von Kraß (1996, S. 105) allenfalls als ›glossierende Adaptationen‹ zu bezeichnen.

Um die sich in der Übersetzungspraxis manifestierenden Differenzen besser einordnen zu können, muss man freilich Besonderheiten der Gattungen Hymnus und Sequenz beachten. Beide Liedtypen bringen poetische Elemente in die Liturgie ein, die nicht aus den biblischen Schriften entnommen sind. Hymnen sind vorrangig Preislieder, die in getragener, feierlicher Form Gott loben und ehren; sie schließen deshalb auch immer mit einer trinitarischen Doxologie-Strophe (Janota/Wachinger 1983; Gabriel 1992, S. 23). Seit Benedikt von Nursia 540 seine Ordensregel formuliert hatte, ist ihr Ort die Tagzeitenliturgie. Die Hymnen des Mittelalters sind von ihrer Spiritualität geprägt und für die Feier der Horen geschaffen (Franz 2000, S. 14). Die seit dem 9./10. Jahrhundert als Liedgattung aufkommende Sequenz ist dagegen für das Hochamt an den wichtigen Feiertagen gedichtet; es sind Festlieder, die eine konzentrierte theologische

Deutung der Messfeier bieten und oftmals den »emotionale[n] Höhepunkt des Wortgottesdienstes« markieren (Praßl 2000, S. 51). Die Sequenz steht (auch gedanklich) in enger Verbindung zum Alleluja-Gesang, auf den sie diesen tropierend folgt (deshalb die Bezeichnung als ›Sequenz‹).

Poetisch-formal unterscheiden sich die beiden Gattung hinsichtlich ihrer Strophen- und Melodiegestaltung. Der Hymnus zeichnet sich aus durch Isostrophismus, d. h. jede Strophe ist gleich gebaut und wird auf dieselbe Melodie gesungen, sowie durch Isosyllabismus, d. h. die Silbenzahl der Verse bleibt in der Strophe konstant. Seit Ambrosius, dem ›Vater des Kirchenlieds‹ und dem wichtigsten Hymnendichter der Frühzeit, wird meist eine Strophe mit vier Zeilen in jambischen Dimetern ohne Reim bevorzugt (Walsh 1993, S. 756f.). Für die Sequenzen sind Strophenpaare charakteristisch, die zunächst in kunstvoller Prosa von ungleicher Länge gebaut wurden. Im hohen Mittelalter setzten sich, geprägt vor allem durch die Sequenz-Dichtung Adams von St. Viktor, rhythmisierte, parallel gebaute Strophen mit Reim durch.²⁴ Die Melodie bleibt hier nicht wie beim Hymnus immer gleich, sondern wechselt von Strophenpaar zu Strophenpaar (Praßl 2000, S. 50f.).

Die Hymnen als festliche Preislieder Gottes besitzen eine besondere Dignität, schon Augustin stellte sie auf eine Stufe mit den Psalmen (Janota/Wachinger 1983, S. 108). Es verwundert deshalb nicht, dass bei ihrer Translation in die Volkssprache das Bestreben auszumachen ist, ihren heiligen und rituellen Text möglichst unverändert zu bewahren. Die Sequenz stellt dagegen eine äußerst beliebte Gattung dar, die auch experimentellen Zugriffen gegenüber offen ist (Praßl 2000, S. 51).

In diesem Kapitel werde ich zuerst vier deutsche Versübersetzungen des Pfingsthymnus analysieren, die im Zeitraum zwischen dem 12./13. und dem 16. Jahrhundert entstanden sind. Danach sollen zwei exemplarische Translationen der Sequenz ›Veni sancte spiritus‹ näher betrachtet werden, eine eng am Ausgangstext verbleibende, die dem Mönch von Salzburg zugeschrieben wird, und eine freie Paraphrase aus der Feder eines unbekanntes Dich-

ters.²⁵ Übergreifendes Ziel ist es, aufzuweisen, dass ein auf Prozesse der Remetaphorisierung ausgerichteter Analyseverfahren die mediävistischen Forschungsarbeiten zur Übersetzungspraxis des Mittelalters produktiv ergänzt und fruchtbar vertieft, indem es eine Brücke schlägt von der Deskription unterschiedlicher Translationsverfahren und ihrer pragmatischen Einbindung zur literarisch-performativen Interpretation des Übersetzungstextes.

Wie bereits angedeutet, weisen die Übersetzungen des Hymnus ins Deutsche nur sehr geringe Spielräume auf. Es wird dennoch zu zeigen sein, dass der translative Prozess mit einem remetaphorisierenden einhergeht und sich im Wiedergebrauch der ausgangssprachlich geprägten Metaphern eine Tendenz zur Verdeutlichung und Verlebendigung ausmachen lässt. Die Analysen werden die deutschen Fassungen daraufhin durchsichtig machen, welche Wurzelmetaphern auf kognitiver Ebene aktualisiert werden und welche Konzeptionen vom Heiligen Geist konkretisierend in ihrer rhetorischen Darbietung gezeichnet werden. Diese werden sich, trotz geringer Eingriffe in den Wortlaut des Originaltextes, als durchaus variabel und distinkt auszeichnen.²⁶

Die Pfingstsequenz Stephan Langtons formuliert ihre Invokationen, wie noch aufzuweisen sein wird, aus der tiefen Erfahrung des menschlichen Elends und seiner Bedürftigkeit heraus, und zielt darauf ab, in den Rezipierenden eine emotionale Sehnsucht nach transzendent gewirkter Verwandlung zu wecken. Eben diese Wirkabsicht wird eine deutsche Paraphrase aus dem späten Mittelalter ins Zentrum stellen und in ihrer Bearbeitung ganz auf emotionale Überwältigung des betenden Lesers/Sängers setzen, allerdings um den Preis einer Trivialisierung des Geist-Konzeptes. Weniger tief stellen sich die Eingriffe in einer Übersetzung des ›Veni sancte spiritus‹ dar, die dem Mönch von Salzburg zugeschrieben wird. Dennoch ist in ihr eine metaphorische Reduktion und Glättung zu konstatieren sowie eine Hervorhebung der Licht-Metaphorik. Bevor die Übersetzungen in die Volkssprache jedoch behandelt werden können, gilt es, die wichtigsten

liturgischen Pfingstgesänge des Mittelalters zunächst in ihren remetaphorisierenden Vollzügen zu beschreiben und interpretativ zu würdigen.

2.1 Remetaphorisierungen in den lateinischen Pfingstliedern

Nach der Selbsthingabe Gottes am Kreuz sind in christlicher Perspektive alle materiellen Formen des Opfers obsolet geworden; einzig das (gesungene) Lob Gottes war als Opferleistung noch zugelassen, gemäß des Psalmwortes *immola Deo sacrificium laudis* (›Opfere Gott ein Opfer des Lobes‹, Ps 49,14, vgl. Franz 2000, S. 4–6). Auf die Heilszusage Gottes habe jeder einzelne Gläubige durch sein Gebet und seinen Gesang dankend zu antworten: *vosmet ipsos psalmis hymnis canticis spiritualibus in gratia cantantes in cordibus vestris Deo* (›Singt Gott Psalmen, Hymnen und geistliche Lieder in Dankbarkeit in euren Herzen!‹, Col 3,16). Die Dichter der in der Liturgie Verwendung findenden Hymnen, Sequenzen und Tropen galten dem Mittelalter als geistinspiriert. So lobt der Chronist des St. Gallener Klosters Ekkehard IV. das Liedschaffen Notkers Balbulus mit den folgenden Worten: »Ein kleines Gefäß des Heiligen Geistes, dem zu seiner Zeit an Fülle keiner überlegen war« (in den ›Causus Sti Galli‹, zitiert nach Wulf 1983, S. 560). Aber auch jeder einzelne Sänger, der einen Psalm, einen Hymnus oder eine Sequenz anstimme, werde im Akt des Singens vom Geist durchweht und sein Gesang verbinde sich über die Zeiten hinweg mit allen bisherigen Darbietungen. Für die Gott lobsingende Gemeinde hat Ambrosius das Bild der Zither geprägt, auf der der Heilige Geist als Musiker selbst spiele (Wennemuth 2003, S. 14f.).

Der Hymnus ›Veni creator spiritus‹ wurde wohl zu Beginn des 9. Jahrhunderts in gewisser Verbindung zur sogenannten *Filioque*-Debatte gedichtet, als Verfasser werden Ambrosius, Gregor der Große, Karl der Große und Hrabanus Maurus gehandelt, wobei letzterer die meisten Fürsprecher auf sich vereinen kann (Köhler 1984, S. 135; Suarsana 2008, S. 152f.).

Das ›Veni creator‹ avancierte schnell zu einem der bekanntesten und beliebtesten religiösen Lobgesänge des Mittelalters. Schon im 10. Jahrhundert fand es mit einiger Sicherheit Aufnahme in die Tagzeitenliturgie von Pfingsten, aus der es seitdem nicht mehr wegzudenken ist. Die herausragende Bedeutung des Hymnus schlägt sich auch darin nieder, dass er bei besonders festlichen Anlässen wie Königs- und Bischofserhebungen, Konzils- und Synodeneröffnungen sowie in der Profess- und Weiheliturgie angestimmt wurde (Köhler 1984, S. 135).

Das lateinische ›Veni creator spiritus‹ umfasst sechs ambrosianische Strophen, also vierzeilige Strophen in jambischen Dimetern ohne Reim, und wurde auf die Melodie des Osterhymnus ›Hic est dies verus Dei‹ gesungen (die früheste Überlieferung der Melodie findet sich im ›Hymnar von Kempen‹, das vor 1026 entstanden ist, Worstbrock/Bauer 1999, Sp. 216). Die vierte Strophe stellt eine Entlehnung aus dem ambrosianischen Hymnus ›Intende, qui regis Israel‹, besser bekannt als ›Veni, Redemptor gentium‹, dar:²⁷

- | | |
|--|---|
| <p>1 Veni creator, spiritus,
Mentes tuorum visita,
Imple superna gratia,
Quae tu creasti pectora.</p> | <p>4 Accende lumen sensibus,
Infunde amorem cordibus,
Infirma nostri corporis
Virtute firmans perpeti.</p> |
| <p>2 Qui paracletus diceris,
Donum Dei altissimi,
Fons vivus, ignis, caritas
Et spiritalis unctio.</p> | <p>5 Hostem repellas longius
Pacemque dones protinus,
Ductore sic te praevio
Vitemus omne noxium.</p> |
| <p>3 Tu septiformis munere,
Dextrae Dei tu digitus,
Tu rite promisso patris
Sermone ditans guttura.</p> | <p>6 Per te sciamus, da, patrem
Noscamus atque filium,
Te utriusque spiritum
Credamus omni tempore.</p> |

(Anal. Hymn. Bd. 50, S. 193f.)

Schon früh war man bemüht, den Hymnus um eine siebte Strophe zu verlängern, schließlich galt die Zahl Sieben nicht nur als Symbol der Fülle,

sondern war in besonderem Maße dem Heiligen Geist zugeordnet (Lausberg 1969, S. 33). Dies erreichte man entweder, indem man eine frei verfügbare doxologische Strophe anhängte oder man fasste die Strophe sechs als vollständige Doxologie auf und schob vor ihr folgende Zusatzstrophe ein:

6* Da gaudiorum praemia,
 Da gratiarum munera,
 Dissolve litis vincula,
 Astringe pacis foedera.²⁸

Die sechs Kernstrophen des Hymnus preisen den Heiligen Geist als Lebensspender sowie Lebenserhalter und folgen einem wohl komponierten Aufbau. Die einleitende Strophe mit den drei in ihrer Intensität gesteigerten Verbmotaphern (Komm!, Besuch!, Erfüll!), erfährt nach einer invokativen Aufzählung von insgesamt zehn Geist-Titeln (Str. 2–3) in den Strophen vier bis sechs eine pleonastische Ausformulierung, in Zuge derer die allgemeine Bitte des Liedbeginns um *superna gratia* in verschiedene Richtungen präzisiert wird.

Während in der liederöffnenden Strophe die Verbmotaphern kognitive Konzepte des Geistes nur andeuten (GAST, WASSER/LICHT), um sie in der Schwebel zu belassen, wird das transzendente Du substantivisch explizit als SCHÖPFER angesprochen und dies dahingehend konkretisiert, dass es die Herzen der Seinigen geschaffen habe. Anders als sonst vielfach zu beobachten, wird das Herz nicht näher als Raum oder Gefäß metaphorisch produktiv gemacht, in das der Heilig Geist Einzug halten soll. Als Schöpfer der Herzen hat der Geist eine enge Beziehung zum inneren Menschen, und eben – auf dieser Linie wird die Botschaft des Liedes weiter entfaltet – auf den *homo interior* sind die Heilswirkungen des Parakleten ausgerichtet.

Die zweite und dritte Strophe ehrt den Liedadressaten über eine Zusammenstellung seiner wichtigsten metaphorischen Titel. Diese umfassende Anaklese hebt mit den beiden zentralen Leitmotaphern des Heiligen Geistes an: Er ist der TRÖSTER und die GABE (vgl. B.3). Was die Strophe weiterhin aufzählt (WASSER, FEUER, LIEBE, SALBUNG) ist Traditions-

gut; bislang noch nicht als Geisttitel verfügbar war dagegen das *fons vivus* (2,3). Zurückgehend auf die jesuanische Rede vom lebendigen Wasser (Io 7,37–39), wird hier der Geist selbst mit der lebenspendenden Quelle identifiziert. Damit avanciert er im Lied nicht nur zum Schöpfer der Herzen, sondern auch zum Neuschöpfer des Menschen im lebendigen Wasser der Taufe.

Die Ehrenbezeichnungen der Strophe drei fokussieren nun näher das Heilswirken des Geistes, indem sie auf seine (sieben) Gaben und besonders seine Begabung zur Rede eingehen, und schlagen so die Brücke zu den Bitten der Strophen vier bis sechs. Ähnlich wie beim *fons vivus* ist auch der Titel *dextrae Dei tu digitus* biblischen Ursprungs, wird aber erst hier (und in einigen exegetischen Kontexten) als Leitmetapher des Heiligen Geistes begründet. In der folgenden Strophe kommt die Aussage, der Geist stärke den Körper, hinzu. Auch sie greift Worte der Schrift auf (Rm 8,26; Mt 26,41), doch bezieht sie diese nun deutlich auf die dritte Person der Trinität. Derart ›erfindet‹ das ›Veni creator spiritus‹ zwar keine neuen kognitiven Leitmetaphern des Heiligen Geistes, stellt aber durch Vereindeutigung griffige Ehrentitel zur Verfügung, die in der mittelalterlichen geistlichen Literatur vielfach metaphorisch produktiv gemacht worden sind. Allem voran die Stärkung des Leibes, die der Pfingsthymnus unzweifelhaft als Geistwirken vorstellt, hat die Imagination geistlicher Schriftsteller in Bewegung versetzt.

Erst nach dieser umfassenden Lobpreisung geht der Hymnus zu konkreten Bitten über, deren Steigerung sich auch grammatikalisch ausprägt (Str. 4: Imperativ, Str. 5: Optativ, Str. 6: Hortativ).²⁹ Die Strophe vier erfleht einerseits die innerliche Verwandlung des Menschen (das LICHT des Geistes möge die Sinne entzünden; seine LIEBE sich in das Herz eingießen; im Hintergrund steht also die Feuer- und Wassermetaphorik), andererseits seine Neuschöpfung. Diese, so die ausgedrückte Hoffnung, möge sich auch bestärkend auf den schwachen menschlichen Körper auswirken. In den folgenden Strophen tritt der Heilige Geist dann erst in herrschaftlicher Gestalt auf, er beschützt, führt an und bringt Frieden, um zuletzt als spiritueller

Lehrer Verständnis, Erkenntnis und Glaube zu verleihen. Die Dramaturgie der drei Bittstrophen präsentiert damit den *creator spiritus* als Neuschöpfer des *homo interior* (Str. 4), den er dann im diesseitigen Leben vor allem bewahrt, was das Leben der Seele auslöscht (Str. 5), damit er auf das ewige Leben in der jenseitigen Herrlichkeit hoffen kann (Str. 6).

Obwohl Bitten den Pfingsthymnus durchziehen, ist ihm doch eine große Sicherheit und ruhige Zuversicht zu Eigen. Statt eines flehentlichen Anrufs stellt er einen Lobgesang darüber dar, dass Gott sein Versprechen erfüllen (*promisso patris*, 3,3) und der Geist den Menschen (neu)schaffen und im Leben erhalten wird. Auf diese unumstößliche Zusage des Herrn antwortet der Gesang mit feierlicher Ehrfurcht. Besonders deutlich wird dies, wenn man darauf achtet, welche zentrale Metapher des Heiligen Geistes im ›Veni creator spiritus‹ fehlt: Es ist der WIND, der weht, wo er will, unstet und unfassbar. Ein Rückgriff auf dieses Geistkonzept würde die Beständigkeit Gottes, die das Lied preisend hervorhebt, konterkarieren. Deshalb verbirgt die rhetorische Strategie des Liedes diese konzeptuelle Seite des Göttlichen Geistes so gut es geht.³⁰

Im Hinblick auf die poetische Faktur des Pfingsthymnus ist auffällig, dass er Prädikationen und Titel aufzählt und aneinanderreihet, ohne sie weitergehend metaphorisch-assoziativ produktiv zu machen.³¹ Dem Dichter scheint daran gelegen, möglichst viele ›Stichworte‹ zu versammeln und zu präsentieren. Man könnte das ›Veni creator spiritus‹ deshalb mit einiger Berechtigung als frühmittelalterliche Enzyklopädie zentraler Heilig-Geist-Metaphern beschreiben.³² In den folgenden Jahrhunderten werden Dichter sowohl in Latein als auch in den europäischen Volkssprachen ›Lemmata‹ dieser Enzyklopädie aufgreifen, in vielfältiger Form remetaphorisierend nutzen und konnotativ-imaginativ ausspekulieren.

In einer Mindener Handschrift von 1025, die u. a. zahlreiche Sequenzen versammelt, findet sich eine ganzseitige Miniatur, die Notker Balbulus (ca. 840–912) abbildet: Der gelehrte Mönch und Dichter aus dem Kloster St.

Gallen sitzt Federkiel und Rasiermesser in der Hand haltend am Schreibpult. Vor ihm liegt ein aufgeschlagener Codex, dessen Seiten mit dem Incipit seiner Pfingstsequenz beschrieben sind.³³ Notkers ›Sancti spiritus assit nobis gratia‹ gilt als »die schlechthin klassische unter den Sequenzen der Frühzeit« (von den Steinen 1948, S. 181).³⁴ Im 884 fertiggestellten ›Liber hymnorum‹ veröffentlicht fand sie rasch im ganzen ostfränkischen Raum Eingang in die Pfingstliturgie und wurde bis ins 16. Jahrhundert vielfach nachgeahmt. Bemerkenswert ist, dass sie sogar im Kloster Cluny gesungen wurde. Immerhin griff man im westfränkischen Reich hauptsächlich auf eigene Lieddichtungen zurück, und gerade in Cluny war man äußerst wählerisch, was die Gattung der Sequenz anbelangt; für die Hauptfeste wurden hier insgesamt nur neun Sequenzen genutzt. Als ab dem 11. Jahrhundert ein neuer Stil aufkam, der auf rhythmisierte Reimprosa und gleichmäßig gebaute Strophenpaare setzte, geriet auch Notkers Pfingstsequenz allmählich aus der Mode. Auf dem Konzil von Trient wurde sie dann letztlich aus dem ›Graduale Romanum‹ gestrichen (Haefele 1987).³⁵

Notker erweist sich in seiner Pfingstsequenz nicht nur als ›Großmeister‹ der Gattung, sondern auch als hoch gelehrter Kenner der patristischen Pneumatologie (Wulf 1983, S. 571f.). Sein theologisch dichter und exegetisch komplexer Text besticht aber auch durch sprachliche Eleganz: »Der Wortschatz der Sequenz ist reich, bisweilen kühn, manches ist Eigengut. Die Verse sind prägnant, sie lieben das Bildhafte, Kräftige, die Gegenüberstellung und den Kontrast« (ebd., S. 571). Erst ganz zum Schluss gibt der Sequenztext zu erkennen, dass er dem Pfingstfest zugeordnet ist. Ansonsten lobpreist das Lied ganz allgemein den Heiligen Geist, wobei im ersten Teil sein Wirken im Einzelchristen im Vordergrund steht (Str. 2–10), im zweiten dann das Wirken des Geistes in der Heilsgeschichte (Str. 11–22):

Sancti spiritus assit nobis gratia,

1	Quae corda nostra sibi faciat habitaculum,	Expulsis inde cunctis vitiis spiritalibus.	2
3	Spiritus alme, illustrator hominum:	Horridas nostrae mentis purga tenebras.	4
5	Amator sancte sensorum semper cogitatum:	Infunde unctionem tuam, clemens, nostris sensibus.	6
7	Tu purificator omnium flagitiorum, spiritus,	Purifica nostri oculum interioris hominis,	8
9	Ut videri supremus genitor possit á nobis,	Mundi cordis quem soli cernere possunt oculi.	10
11	Prophetas tu inspirasti ut praeconia Christi praecinuissent inclita:	Apostolos confortasti, uti trophaeum Christi per totum mundum veherent.	12
13	Quando machinam per verbum suum fecit deus caeli terrae marium,	Tu super aquas foturus eas numen tuum expandisti, spiritus.	14
15	Tu animabus vivificandis aquas foecundas:	Tu aspirando das spiritalis esse homines.	16
17	Tu divisum per linguas mundum et ritus adunasti, domine,	Idolatrias ad cultum dei revocans magistrorum optime.	18
19	Ergo nos supplicantes tibi exaudi propitius, sancte spiritus,	Sine quo preces omnes cassae creduntur et indignae dei auribus.	20
21	Tu qui omnium seculorum sanctos Tui numinis docuisti instinctu amplectendo, spiritus,	Ipse hodie apostolos Christi Donans munere insolito et cunctis inaudito saeculis	22

Hunc diem gloriosum
fecisti.

(zitierte Ausgabe von den Steinen 1948, S. 54–57)

Das historische Heilsereignis ins Leben des einzelnen Gläubigen und in seine Gegenwart zu rufen, Vergangenes also über die Zeiten hinweg im Heute zu vergegenwärtigen, darauf zielt die performative Strategie der Pfingstsequenz ab. Deshalb stellt sie ein »Stück narrativer Theologie« (Wulf 1983, S. 563) in ihr Zentrum, das an Taten des Geistes in der Geschichte erinnert (Str. 11–18). In drei Doppelbildern (die Strophen 13 bis 16 gehören zusammen) wird zuerst das Verkündigungswerk der Propheten und Apostel angesprochen (Str. 11f.), dann der Geist als kosmischer wie individueller Lebens- und Glaubensspender vorgestellt (Str. 13–16) und letztlich das Heil konturiert, das er in der Kirche wirkt: die pfingstliche Rücknahme der babylonischen Sprachverwirrung und die Bekehrung von Götzdienern.³⁶

Eingerahmt wird dieses Liedzentrum von petitiv ausgerichteten Strophenpaaren. Zu Beginn der Sequenz ist eine zunehmende Verringerung der Distanz zwischen der Sphäre des Göttlichen und des Menschlichen auszumachen: Der Aufgesang des Liedes und das folgende Strophenpaar bilden eine logisch-syntaktische Einheit. Artikuliert wird die Hoffnung, die Gnade des Geistes möge in den menschlichen Herzen Wohnung nehmen, Wolfram von den Steinen (1948) übersetzt *habitaaculum* sogar mit ›Tempelhaus‹. Dies, so führt der konditionale Zusatz der Strophe drei aus, ist aber nur möglich, wenn den Herzen alle geistlichen Laster ausgetrieben sind. Notker aktualisiert zu Beginn von ›Sancti spiritus assit nobis gratia‹ somit die metaphorische Bitte um Einwohnung des Geistes im menschlichen Herzen, die auch die gesamte Pfingstliturgie durchzieht und die auf das kognitive Konzept des Geistes als GAST rekurriert.

Die folgenden drei Strophenpaare sind so aufgebaut, dass auf eine Anaklese je eine Bitte folgt: Zunächst wird der Heilige Geist als *illustrator hominum*, das *expulsis* der Strophe zwei aufnehmend um Reinigung der Seele (*mentis*) gebeten, wobei diese in der Austreibung der schrecklichen Finsternis durch das LICHT des Geistes bestehe. Danach wird in Kombination der Wasser- und Salbungsmetaphorik der Hoffnung Ausdruck verlie-

hen, der Geist, der die immer sinnenden Gedanken liebe, möge seinen Balsam unseren Sinnen eingießen (Str. 5f.). Das folgende Strophenpaar stellt das intensive Flehen um Reinigung durch den *purificator* in sein Zentrum; nun sind es die Augen des inneren Menschen, die eine Reinigung erfahren sollen. Ist dies erfolgt, dann (*ut*) könne man mit den Augen des lauterer Herzens das höchste Ziel erlangen: die Schau Gottes (Str. 9f.). Auf diese erhabenste Form der Kontemplation läuft die Klimax des Liedanfangs zu.³⁷ Die Verbmetaphern (*expulsis, purga, purifica*), die bis auf das *infunde* meist negative und schmerzhaft Konnotationen aufrufen, deuten die Schwere des hierfür einzuschlagenden geistlichen Weges und die notwendige Bereitschaft zum Leiden sowie zur Umkehr an.

Weiterhin ist es ein Prozess, der den ganzen Menschen umgreifen muss; dies verdeutlichen die genannten ›Objekte‹ des göttlichen Handelns: Ausgehend vom menschlichen Herzen *pars pro toto* für den *homo interior* stehend, werden seine Seele (*mentis*) und seine Sinne (*sensibus*) angesprochen, bevor durch Nennung der inneren Augen spezifiziert wird, dass es besonders um seine inneren, geistigen Sinne geht: Nur wenn die Augen des Herzen von allem Weltlichem gereinigt sind, dann können sie schon im Diesseits Gott schauen. Ausgedrückt ist so, dass die in der Eingangsstrophe erflachte Gnade den ganzen Menschen, besonders aber den inneren Menschen durchdringen muss, damit er ein wahrhaft geistliches Leben führen kann. Dass Notkers Sequenz ganz im Horizont einer monastischen Kultur und Mentalität steht, drückt sich im Pfingstgesang klar aus.

Nach dem Durchgang durch die heilsgeschichtlichen Taten des Heiligen Geistes zieht das Lied sein Fazit (*Ergo*, 19,1). Gebeten wird schlicht um Erhöhung und dies aus dem Bewusstsein heraus, dass rechtes Bitten nur im Geist gottgefällig sein kann (Str. 19f.). Das letzte, äußerst dicht formulierte Strophenpaar gemeinsam mit dem Liedabschluss *Hunc diem gloriosum fecisti* stellt einen komplexen Lobpreis des Geistes dar. Rhetorisch wird sowohl der Heilige Geist als LEHRER als auch als GEBER aufgerufen, im Zentrum steht aber die kognitive Leitmetapher des ATEMS. Vor dem Hinter-

grund der historisierenden Strophen des Mittelteils wird so verdeutlicht, was mit der erbetenen Erhörung genauer gemeint ist: Der göttliche Anhauch möge den Beter inspirieren (11,1), ihm Lebendigkeit verleihen und ihn befruchten (14,2f.; 15,2f.). Denn nur mit seinem Geisthauch, so hatte es ja schon die Strophe 16 formuliert, könne der Mensch das wahrhaftige geistliche Wesen erlangen und damit die Grundbedingung, um den zu Beginn des Liedes vorgeführten Stufenweg zur Gottesschau überhaupt aufzunehmen. Die Bitte des Liedendes bleibt nicht im vagen Irgendwann hängen, sondern sie richtet sich auf das Hier und Jetzt. Dieser, der heutige Festtag solle jetzt mit Gnade gekrönt werden: Mit dem gegenwärtigen Anhauch des Heiligen Geistes.

Im Vergleich mit dem ›Veni creator‹ tritt die anders gelagerte rhetorische Grundstruktur des ›Sancti spiritus assit nobis gratia‹ hervor. Die Sequenz ist nicht nur eine feierliche Lobpreisung des Geistes, sondern ihr ist auch ein theologisch-paränetisches Programm eingeschrieben. Notkers Sequenz prägt ähnlich wie der Pfingsthymnus keine völlig neuen Metaphern, aber sie gibt bereits geläufigen mentalen Leitmetaphern eine prägnante rhetorische Form. In der Folge ist der Heilige Geist als *magister optimus* und als *purificator* ansprechbar.³⁸ Insgesamt greift die Sequenz auf sehr viel weniger Metaphern zurück, nutzt diese aber vielfältig, um den Stufenweg zur Gottesschau zu illustrieren und die (heilsgeschichtlichen) Wirkdimensionen des göttlichen Atems in Szene zu setzen.

Dem Mittelalter galt das ›Veni sancte spiritus‹ als ›goldene Sequenz‹. Um 1200 wohl vom Pariser Theologen und späteren Erzbischof von Canterbury Stephan Langton gedichtet, setzte sie sich in ganz Europa sehr schnell gegen Notkers ›Sancti spiritus assit nobis gratia‹ in der Messliturgie des Pfingstsonntags (und der Pfingstwoche) durch.³⁹ Dem neuen Stilideal entsprechend sind die 30 Verse der Sequenz stets siebensilbig und weisen ein konstantes rhythmisches Schema auf. Die zehn Strophen, die sich zu fünf Paaren zusammenschließen, umfassen je drei Verse, nach einem Paarreim

endet der dritte Vers stets auf *-ium*.⁴⁰ Der das ganze Lied durchziehende Schleifreim und die gleichmäßige metrische Gestaltung bewirken, dass die Verse des ›Veni sancte‹ schwerelos und beschwingt dahinfließen: »Flüssig, freudvoll hat es die Leichtigkeit eines Hauches« (Le Gall 1998, S. 155).

Im Vergleich mit den anderen liturgischen Pfingstliedern fällt auf, dass der Sequenztext das menschliche Ich stärker in den Fokus einrückt, und zwar gezeichnet in seinen Nöten, seiner Bedürftigkeit und seinen Hoffnungen (Wulf 1983, S. 572). Stimmt man das ›Veni sancte spiritus‹ an, singt man also in beschwingt-freudiger Melodie vom menschlichen Elend; nur auf dem ersten Blick ein Widerspruch. Denn in ihrem Zentrum bittet das Lied um das LICHT des Heiligen Geistes, als das er selbst vorgestellt wird. Die Pfingstsequenz vermittelt Einsicht in die menschliche Erlösungsbedürftigkeit, und animiert die Gläubigen zur sehnsüchtigen Hoffnung auf transzendent gewirkte Verwandlung, wobei diese Sehnsucht nicht dem Intellekt, sondern den Affekten und Emotionen entspringt.

Veni sancte spiritus

1	Veni, sancte spiritus, Et emitte caelitus Lucis tuae radium;	2	Veni, pater pauperum, Veni, dator munerum, Veni, lumen cordium.
3	Consolator optime, Dulcis hospes animae, Dulce refrigerium;	4	In labore requies, In aestu temperies, In fletu solacium.
5	O lux beatissima, Reple cordis intima Tuorum fidelium;	6	Sine tuo numine Nihil est in lumine, Nihil est innoxium.
7	Lava, quod est sordidum, Riga, quod est aridum, Sana, quod est saucium;	8	Flecte, quod est rigidum, Fove, quod est frigidum, Rege, quod est devium.
9	Da tuis fidelibus In te confidentibus Sacrum septenarium;	10	Da virtutis meritum, Da salutis exitum Da perenne gaudium.

(zitierte Ausgabe Anal. Hymn. Bd. 54, S. 234–239)

Die hochmittelalterliche Pfingstsequenz beginnt wie das ›Veni creator‹ mit der allgemein gehaltenen Bitte ›Komm!‹ – die dreifache Wiederholung im ersten Strophenpaar steigert ihre Eindringlichkeit noch. Im ersten Liedteil steht das Lob Gottes im Zentrum, bevor die letzten vier Strophen geradezu einen Bitt-Katalog vor dem Heiligen Geist ausbreiten. Nach der einleitenden Bitte um das spirituelle Licht, ehrt das zweite Strophenpaar den Parakleten als Tröster (vgl. die Rahmung *Consolator – solatium*), indem es drei seiner Gnadengaben aufführt: Er schenke Ruhe, Mäßigung und eben Trost. Diese deskriptiv gehaltenen Verse korrespondieren mit der Zusammenstellung zahlreicher Titel besonders in den Strophen zwei und drei, mit denen sie sich zu einer umfassenden Laudatio des Heiligen Geistes verbinden.

Wie in den schon besprochenen Gesängen greifen auch hier die Ehrentitel traditionelle Leitmetaphern auf, die bislang eher im konzeptuellen Hintergrund metaphorischer Formulierungspraxen standen, und bieten sie in Form von griffig-prägnanten Heilig-Geist-Titeln dar: Die Bezeichnungen *dator munerum*, *consolator optime* und *lux beatissima* lassen weitgehend Bekanntes anklingen, wohingegen *pater pauperum*, *lumen cordium*, *dulcis hospes animae* und *dulce refrigerium* durchaus als kreativ gelten können. Kreativ ist hier in dem Sinn gemeint, dass sie mentale Konzepte des Geistes wie das des GASTES oder das des Herz ausleuchtenden LICHTES als griffige rhetorische Formeln bereitstellen, die in der Folge auch regen Wiedergebrauch finden.

Das erste Strophenpaar verbindet die dreifache Bitte um das Kommen des Geistes mit drei Anreden, die ihn als VATER und GEBER konzeptualisieren, im Zentrum steht aber die metaphorische Wurzel des LICHTES; die Bitte um das spirituelle Licht umklammert geradezu die Strophen eins und zwei.⁴¹ Als Bittender tritt im Lied kein ›Sänger-Ich‹ hervor, sondern ein Kollektiv, das von den Gläubigen in ihrer Gesamtheit und Überzeitlichkeit gebildet wird (*Tuorum fidelium*, 5,3; *tuis fidelibus*, 9,1). Die im ›Veni sancte spiritus‹ erstmals geprägte Invokation *pater pauperum* setzt prägnant dessen Selbstbeschreibung ins Wort: ›Wir‹ sind arm, und später: schmutzig,

trocken, verwundet, erstarrt, kalt und vom rechten Weg abgewichen; ›unser‹ Leben ist voll Mühe, Überhitzung und Weinen. Der gläubige Mensch wird somit als erlösungsbedürftig und trostsuchend gezeichnet.

Die Bitte vom Liedbeginn um das Licht des Heiligen Geistes wird vom dritten Strophenpaar wieder aufgenommen. Wurde anfangs dieses Licht als vom Himmel kommend und in Form von Strahlen auf die Erde gesandt vorgestellt, wird diese Konzeption bereits durch den die zweite Strophe schließenden Titel *lumen cordium* irritiert. In der fünften Strophe werden dann explizit die Herzen, sogar das Innerste der Herzen angesprochen, das der Heilige Geist als *lux beatissima* erfüllen (*reple*) möge. Das Licht des Geistes ist transzendenter Natur und gewöhnlich im Himmel lokalisiert, doch aus seiner Gnadenfülle kann es auch im Innersten des Menschen leuchten, und dann – nur dann, müsste man sagen – kann christliches Leben gelingen, wie die Strophe sechs begründet: »Ohne Deiner Gottheit Glanz steht nichts im rechten Lichte und nichts kann gut gedeihen«.⁴²

Die beiden abschließenden Strophenpaare formulieren in kompakter Form zahlreiche Bitten. Prinzipiell kann die in Strophe sechs angesprochene Beschädigung des Menschen ihm von außen oder von innen zugefügt werden, es sei denn, er verfügt über ein Herz, das ganz vom spirituellen Licht ausgefüllt ist und so gegen alles Übel imprägniert ist. Die parallel gebauten Verse des vierten Strophenpaars fassen *innoxium* als individuelle Verfehlungen des sündigen Menschen auf und flehen auf sie die verwandelnde Kraft des Geistes herab. Die Verbmetaphern der Strophe sieben (*lava*, *riga*, *sana*) rufen zuerst den Heiligen Geist als WASSER auf, um dann überzugehen in den Konzeptbereich des (flüssigen) BALSAMS. Die achte Strophe versammelt Bitten darum, das, was (in Kälte) erstarrt war, wieder beweglich zu machen, und das, was vom Weg abgekommen ist, wieder auf ihn zurückzulenken. Der konzeptuelle Hintergrund dieser metaphorischen Invokationen bleibt eher verschwommen. Der Geist scheint einerseits ANFÜHRER, andererseits vielleicht als FEUER vorgestellt zu sein. Letzteres dann, wenn man die Eigenschaften des Feuers, durch Erhitzung Un-

bewegliches beweglich zu machen (z. B. beim Wachs oder Eisen), als assoziierte Konnotation ansetzt. Die volkssprachlichen Übersetzungen werden den im lateinischen Gesang undeutlich bleibenden Gedanken dann in eine bestimmte Richtung festlegen und so konkretisieren.

Die sechs gleichlaufenden Verse erbitten eine Transformation des Menschen, eine Verwandlung, die sowohl sein äußeres wie auch inneres Sein umgreift. Ist das Herz voll des Geist-Lichtes und der Gläubige spirituell bekehrt, dann darf er hoffen, dass der *dator munerum* ihm auch seine sieben Gaben verleihen wird (Str. 9). Beim flehentlichen Höhepunkt des Liedes, den drei mit *da!* eingeleiteten Verse der letzten Strophe, findet ein Perspektivwechsel statt: An Stelle des elenden, notbeladenen Erdenlebens wird der Himmel in den Blick genommen, wenn man so will der Bogen zum Liedbeginn zurückgeschlagen (*caelitus*, 1,2). Der eschatologisch-soteriologische Liedausklang formuliert die Hoffnung, mit der zuvor näher beschriebenen Hilfe des Heiligen Geistes den Lohn für ein gottgefälliges Leben, die ewige Seligkeit zu erhalten.

Die Pfingstsequenz stellt die kognitive Vorstellung vom Geist als LICHT in ihr gedankliches Zentrum.⁴³ Nur dieses spirituelle Licht, so die Botschaft, habe die Macht das Dunkel der Welt und die Finsternis im Menschen zu erleuchten. Die metaphorische Strategie der Sequenz spricht hierüber die Affektstruktur des Menschen an, sein psychisches Angewiesen-Sein auf Licht und seine emotionale Abneigung gegen die Dunkelheit. Hierüber wird eine Sehnsucht nach der Nähe des Geistes geweckt, ein Begehren, dass auch das eigene Herz von seinem Licht erfüllt werden möge.⁴⁴ Erfährt man diese Gnade, dann, so verspricht das ›Veni sancte spiritus‹, werde der Heilige Geist den inneren und äußeren Menschen zwar grundlegend transformieren, dies aber in lieblicher Art und Weise tun (als süßer Gast und süße Erfrischung); weiterhin werde er den Gläubigen beschützen und ins ewige Heil führen. So gesehen ist der freudvoll-beschwingte Ton des Gesanges dem Gesungenen durchaus angemessen.

2.2 Deutsche Übersetzungen des Hymnus ›Veni creator spiritus‹

Im Jahr 1524 legte der radikale Reformator und Sozialrevolutionär Thomas Müntzer eine deutsche Fassung des Pfingsthymnus vor, in der er seiner spiritualistischen Überzeugung und seiner Leidenstheologie Ausdruck verleiht. Noch im selben Jahr reagierte Luther mit einer Gegenversion, die dem Wortlaut des lateinischen Originals weitgehend verpflichtet bleibt, in ihren wenigen zielgerichtet und sorgsam eingearbeiteten Veränderungen aber schwärmerische Positionen implizit scharf zurückweist.⁴⁵ Die Übersetzung des ›Veni creator spiritus‹ in die Volkssprache avanciert damit zu einem innerreformatorischen Kampfplatz, auf dem um den rechten christlichen Glauben und vor allem um das rechte Verständnis der Rolle des Heiligen Geistes gerungen wird (Suarsana 2008, S. 167; Göser 1995).⁴⁶ Die theologische Programmatik ist in Müntzers Version kaum übersehbar; bei Luther tritt sie erst in der Gegenüberstellung deutlicher hervor:

	Thomas Müntzer: Auff das Pfingst fest	Martin Luther: Der Hymnus Veni creator
1	Kumm zu uns, schöpffer heylger geyst erleucht deyn arme christenheyt, erfüll unser hertz das zu dir seufftzt mit innerlichem schmerz.	KOm, Gott schöpfer, heiliger Geist, Besuch das hertz der menschen dein, Mit gnaden sie füll, wie du weist, Das sie dein geschöpft vor hin sein.
2	Der du ein warer tröster bist, ler uns erkennen deynen Christ, im rechten glauben sicherlich seyner zu nyessen ewiglich.	Denn du bist der tröster genant, des aller hohsten gabe theur, Eyn geystlich salb an uns gewand, ein lebend brun, lieb und fewr.
3	Beweyß uns deyner gnaden licht, laß uns den finger gotes richt mit syben gaben schön gezierdt, wilchs in uns deyn krafft recht gebierdt.	Zund uns eyne liecht an ym verstand, gyb uns yns hertz der liebe brunst. Das schwach fleisch yn uns, dir bekand, erhalt fest dein krafft unnd gunst.

CIII. Invokative Texte

- 4 Zündt an unser hertzen so blöd Du bist mit gaben syben falt
die von Adams arth seint so schnöd, der fynger an Gotts rechter hand;
sterck unser schwacheyt kreffftiglich, des vatters wort gybstu gar baldt
das sie zu leyden werdt bereyt. mit zungen ynn alle landt.
- 5 Vortreyb von uns der selen feyndt Des feyndes lyst treyb von uns fern,
mit allen, die seins wesens seint, den frid schaff bey uns deyne gnadt,
gib uns deynen heylsamen frid das wir deym leitten folgen gern
mit rechtem glauben, hoffnung, lieb. und meyden der seelen schad.
- 6 Schaff in uns deyns rechten vaters Leer uns den vater kennen wol,
thron, dazu Jhesu[m] Christ, seynen sonn,
zu empfahren den ewigen lohn, das wir des glawbens werden voll,
der du dann reichlich selber bist, dich, beyder geyst, zuverstan.
mit dem vater und sone Christ.
- 7* Thu uns kundt, Got, des vaters art Got vatter sey lob und dem son,
und seyns Christ, der geliden hat, der von dem todten aufferstundt,
mit der krafft seins geysts dem tröster sey dasselb gethann
uns zu erleuchten stets und allermeistynn ewigkeyt alle stundt.
Amen.

(zitierte Ausgabe Franz 1968, S. 153f.) (zitierte Ausgabe Jenny 1985, S. 214–216⁴⁷)

Müntzer setzt seine Botschaft den rechten Glauben betreffend (2,3; 5,4) unmissverständlich ins Wort und unterstreicht sie mit eindrücklichen Metaphern, die die Singenden/Hörenden emotional bewegen sollen: Es ist der Geist als ›Gott in uns‹, der durch Entzündung bzw. Erleuchtung des menschlichen Herzens den Glauben hervortreibt, indem er der Dreifaltigkeit dort einen Thron erbaut. Der Heilige Geist als ›Schulmeister des Glaubens‹ ziehe aber nicht in jedes Herz ein; Voraussetzung sei, dass es schmerzerfüllt nach Gott seufzt und zur Imitatio des Leidens Christi bereit sei (Kemper 1987, S. 214–227).

Gegen das leitende Pronomen ›uns‹ bei Müntzer rückt Luther das ›dein‹ ins Zentrum und setzt so gegen eine Kommunikation der Nähe wieder eine der Distanz; wie in der lateinischen Vorlage richtet der Mensch hier voll (Ehr)Furcht (1,4) sein Lob und seine Bitten an das transzendente Gegenüber. Auffällig, gerade weil Luther so wenig gegenüber seiner Vorlage ver-

ändert, ist die Umstellung der Strophenfolge.⁴⁸ Dadurch, dass er die vierte Strophe des lateinischen Hymnus vorzieht, folgt auf die initiale Bitte der Strophe eins um Gnade und Gottesfurcht, auf die lobenden Prädikationen der Strophe zwei gleich die Bitte um Erkenntnis, Liebe und Stärkung (Str. 3). Es wird hier also nicht primär um Erleuchtung des Herzens, sondern um Erleuchtung des Verstandes gefleht; in klarer Abgrenzung von spiritualistischen Glaubenspositionen. Auf dieser Linie liegen auch die Bitten der sechsten Strophe um Erkenntnis Gottes und um Verständnis des Wirkens des Geistes; ein Wirken das man, so müsste man wohl ergänzen, keinesfalls so verstehen dürfe wie Müntzer und die Schwärmer es tun.

Luther und Müntzer sind nicht die ersten Übersetzer des Pfingsthymnus, schon seit dem hohen Mittelalter sind Versuche nachzuweisen, ihn in der Volkssprache wiederzugeben.⁴⁹ Die älteren Verdeutschungen sind zwar nicht von derart programmatischer, ja polemischer Natur wie die der Reformatoren (und später auch der Gegenreformatoren), aber dennoch schlagen sich in ihnen distinkte Konzeptionen des Heiligen Geistes nieder. Als eher ›glossierende Adaptationen‹ (Kraß 1996) bewahren sie die Gestalt des Hymnus weitgehend, imitieren seinen feierlichen Ton und seinen enzyklopädischen Ausgriff auf metaphorische Titel des Geistes. Doch obwohl die in ihnen aufscheinenden Bearbeitungsmerkmale, »wie z. B. explizierende Zusätze, emphatische Interjektionen, abgewandelte oder aufgelöste Bilder« (ebd., S. 105), sehr gering sind, offenbaren sich dem auf die in ihnen ablaufenden Prozesse der Remetaphorisierung ausgerichteten Blick doch feine Verschiebungen, die Auskunft geben über leitende kognitive Vorstellungen und so Spuren von der ihnen impliziten Geisttheologie erkennen lassen. Auf diese Weise kann man Indizien für eine nähere pragmatische Einordnung der Übersetzungen hinsichtlich literar-, frömmigkeits- und gebrauchsgeschichtlichen Faktoren auffinden, ohne dass weitgehend frei verfahrenende Adaptionen des Originaltextes vorliegen müssten.

Das ›Berliner Repertorium‹ verzeichnet ca. 60 deutsche Übertragungen des Pfingsthymnus ([Link](#)), wobei es sich fast immer um solche in Prosa handelt.⁵⁰ Nur vier Übersetzungen in Reimpaaren sind bislang bekannt (Worstbrock/Bauer 1999; Ammer 2019 hat jüngst eine weitere Version vorgestellt, die hier allerdings nicht mehr berücksichtigt werden kann). Auf diese vier Reimpaarübersetzungen, die durch ihre formale Gestaltung immerhin einen gewissen poetischen Willen offenbaren,⁵¹ konzentriere ich mich im Weiteren (um spätere Verweise zu vereinfachen, seien folgende Siglen vergeben):

- A Anonym; 12./13. Jh.; Wackernagel 1867, Bd. 2, Nr. 46
- B Heinrich Otter; 1439–1442; Wackernagel 1867, Bd. 2, Nr. 985
- C Ludwig Moser; 1497; Wackernagel 1867, Bd. 2, Nr. 1073
- D Anonym; um 1513; Ammer 2019, S. 27f.

Begonnen werden soll mit einem Vergleich der hier mit den Siglen A und B bezeichneten Reimpaarfassungen, die trotz enger Orientierung am Prätext sehr unterschiedliche Konzeptionen des Heiligen Geistes präsentieren. Die anonym überlieferte Reimpaarversion A sticht durch hohes Alter (13. Jahrhundert, Wackernagel 1867, S. 46) und langanhaltende handschriftliche Tradierung aus dem Korpus deutscher Liedübersetzungen hervor. Anders als die meisten anderen Fassungen ist sie nicht unikal, sondern in vier Handschriften und zwei Inkunabeln tradiert.⁵² Heinrich Otter, der Übersetzer der Fassung B, stammt vermutlich aus dem badischen Hegau und verfolgte zunächst eine Laufbahn als Weltgeistlicher. Er wirkte in der Diözese Konstanz als Diakon, verzichtete dann aber auf die Priesterweihe und heiratete. Seine Version des Pfingsthymnus ist in einer zwischen 1439 und 1442 entstandenen Handschrift überliefert, die Otter eigenhändig für seinen persönlichen Gebrauch angefertigt hat. Er kompiliert in ihr verschiedenste geistliche, aber auch profane Texte, die ihm für seinen späteren Beruf nützlich erscheinen bzw. die seine Interessen widerspiegeln.⁵³

Übersetzung A:

Der ymnus.

Veni creator spiritus

- 1 Kum schepfær, heiliger geist,
heimsuch der dinen mût, als du weist,
Erfulle mit der obristen gnaden glast
die herze die du geschepfet hast.
- 2 Sit du ein trostær bist genant,
des obristen gotes gabe erkant,
Ein lebendiger brunne, ein fiurin rost,
die ware minne, der sele trost.
- 3 Du sibentfaltige gabe,
du vinger der gotes zeswe her abe,
Du richest der dinen munt
unde machest in wort und sprache
kunt.
- 4 Enzunde, erluhte unser sinne,
unser herze begeuz mit diner minne,
Unser libes krancheit
sterke mit diner tugent breit.
- 5 Vertrip den vint von uns,
gib uns den vride gotes suns,
Daz wir von dines geleites wisheit
miden alle bosheit.
- 6* Gib uns der vreuden lon,
gib uns der gnaden gabe schon,
Entsleuz uns des strites bant,
bestætige uns des vrides lant.
- 7* Daz wir in den drin genennen
den vater und den sun erkennen,
Und dich, heiliger geist,
in ir beder volleist
Gelouben und geloben sihteclich
immer an ende ewiclich.

(Wackernagel 1867, Bd. 2, Nr. 46)

Übersetzung B:

Heinrich Otter:

Veni creator spiritus

- Kum, hailger gaist, mit diner gûtt,
begaub und schaw unsrin gemût
Mit den höchsten gnaden din,
Tû uns dines gaistes milte schin.
- Der welte trost bist du genant,
von gott dem vatter us gesant.
O lebendiger brun und götlichs für,
tû uns gaistlicher salbung stûr.
- O vinger gottes gerechter hend,
diner gauben krafft in uns vollend,
Dz dich mûg loben unser kel,
behût uns vor der helle quel.
- Enzünd in uns das liecht den sin,
schenk in dz trunk götlicher mynn,
Mach vest was in uns blöde sy
und bis uns, herr, in nôten by.
- Hailiger gaist, schlach fer hin dan
den vigend der uns diner fröd enban,
Und gebûr uns frid in dinen gewait
on sünd hilf uns zû öwikait.
- Verlich uns, her, der fröden sold,
gib süsser gauben riches gold,
zeriss und brich der sunden band
und stell uns zû der gerechten hand.
- Hilf uns gottes vatters willen tûn
mit kraft gottes suns im hōsten tron,
dört ains mit im bist öwenklich,
des loben wir, warn gothait, dich.

(Wackernagel 1867, Bd. 2, Nr. 985)

Die Verlängen der Fassung A schwanken stark, sie zählen zwischen sechs und elf Silben, weshalb man das Lied nicht auf die Melodie des ›Veni creator spiritus‹ singen kann. Wahrscheinlich war die Übersetzung als Lese-text gedacht, als ein in der privaten Andacht nutzbares Gebet zum Heiligen Geist.⁵⁴ Die überwiegende Zahl der Veränderungen gegenüber der Vorlage sind durch den Reim bedingt,⁵⁵ eine größere Abweichung liegt am Ende der zweiten Strophe vor, wo die Prädikation *et spiritalis unctio* weggelassen, und stattdessen der Vers drei der lateinischen Fassung ausspekuliert und verlängert wird. Ebenfalls unübersetzt bleibt der Vers *tu rite promisso patris* (3,3), der durch eine erweiterte Übertragung von *sermone ditans guttura* (*Du richest der dinen munt / unde machst in wort und sprache kunt*, 3,3f.) ersetzt wird. Insgesamt bleibt die Fassung A, abgesehen von der noch näher zu besprechenden siebten Strophe, nah am lateinischen Original, anders als die Fassung B von Heinrich Otter, die sich viele Freiheiten erlaubt. Sein ›Veni creator spiritus‹ ist durch Etablierung eines durchgehenden Metrums (4-hebige Reimpaarverse) und einer gleichmäßigeren Silbenzahl (meist 8 Silben) etwas leichter sangbar. Neben Einfügungen um des Reimes willen (1,1: *mit diner gütt*, 2,2: *us gesant*, 6,2: *gold*), weist diese Version deshalb metrisch bedingte Erweiterungen auf (Doppelformeln: *begaub und schaw*, 1,2, *zeriss und brich*, 6,3; Interjektionen: *O*, 2,3 u. 3,1; Anreden: *Hailiger gaist*, 5,1, *warn gothait*, 7,4).

In der äußerst wörtlichen Übersetzung der Fassung A finden sich anfangs nur zwei kleine Erweiterungen, die jedoch auffällig sind. Schon das *als du weist* ist mehr als nur eine Konzession an den Reim, denn gemeinsam mit anderen Einfügungen am Versende deutet es in das semantische Feld des Wissens (2,2: *erkant*; 3,4: *kunt*; 5,2: *wisheit*). Subtil wird hierdurch auf die traditionell dem Heiligen Geist zugeschriebenen Gaben der Weisheit, Einsicht und Erkenntnis angespielt. Auch die zweite Erweiterung der ersten Strophe ist beachtenswert.⁵⁶ Der *glast der obristen gnaden* (1,3) ruft schon zu Beginn des Liedes die Metaphorik des FEUERS und des LICHTES auf, die im lateinischen Hymnus erst ab Strophe zwei eingeführt

wird. Durch diesen kleinen Eingriff verleiht die Übersetzung dem bereits sehr intimen Bild des lateinischen Textes einen entscheidenden neuen Akzent: Der Heilige Geist wird gebeten, in das Innerste des Ichs Einzug zu halten, es zu erfüllen. Durch die Überführung der abstrakten Gnade in ein sinnlich wahrnehmbares Glanzphänomen wird das Bild eines übervollen Herzens aufgerufen, das von innen heraus zu leuchten beginnt. Indem zugleich im Innersten und Engsten das Äußerste und Unendlichste anwesend ist, verschränken sich die Sphären von Ganz-Innen und Absolut-Außen, von der Immanenz im immanenten Ich und von der Transzendenz des zugleich transzendenten und immanenten Geistes.

Anders die erste Strophe der Fassung B. Der Heilige Geist wird nicht als Schöpfer, sondern als ein Gütiger angerufen; er soll das Gemüt beschenken und beschauen, nicht besuchen; er solle seine Gnade und Freigebigkeit erweisen; die Herzen, die es zu erfüllen gilt, fehlen gänzlich. Besonders in Folge der Einfügung des Beschauens wird eine lokale Differenz etabliert, die die Vorstellung eines ›wir hier unten‹ – ›du dort oben‹ hervortreibt. Von einer entrückten Position aus – so die lokale Semantik – blicke der Heilige Geist auf die Menschen hinab. Gleichermäßen stellt das Beschenken eine Distanzgeste dar: Auf die Gnadengabe kann, wie später deutlicher formuliert wird, der Mensch nur mit Lob reagieren; zwischen Schenker und Beschenktem besteht eine radikale Asymmetrie. Entsprechend erscheinen in Otters Version die *hoechsten gnaden din* (1,3) in größtmögliche lokale Ferne entrückt zu sein. Was in der ersten Strophe angelegt ist, zieht sich durch das ganze Lied hindurch: Die Übersetzung ist gesteuert von einer Konzeption des Heiligen Geistes, die ihn als unerreichbare transzendente Macht versinnlicht und gewissermaßen eine Höchst-Distanzierung zwischen Immanenz und Transzendenz vornimmt. Im Vergleich der ersten Strophen der Fassungen A und B wird offenbar, wie verschieden die im Hintergrund die Remetaphorisierungen steuernden Geist-Konzeptionen sich darstellen: Während die anonyme Übertragung einen Gott im Menschen präsentiert, der ihn von innen heraus zum Leuchten bringt, setzt Heinrich Otter einen

entrückten, gewaltigen und allmächtigen Gott ins Bild. Folglich meint das die erste Strophe abschließende *schin* bei Otter auch etwas ganz anderes als der *glast* in der Fassung A: Mit *schin* ist die Geste des Offenbarens benannt, nicht ein Erstrahlen aus Überfülle.

Für das remetaphorisierende Programm der Fassung B ist besonders die Umgestaltung der dritten Strophe aussagekräftig. Otter zieht die Metapher von Gottes rechtem Finger an den Anfang und erbittet ein göttliches Eingreifen: *diner gauben krafft in uns vollend* (3,2). Hierdurch wird nicht mehr, wie im lateinischen Hymnus, Sprache generell ermöglicht, sondern der Lobpreis des Heiligen Geistes, grammatikalisch erreicht durch finale Anbindung des dritten Verses über die Konjunktion *dz.*⁵⁷ Gnade und Lob stehen in einem Bedingungsverhältnis zueinander. Im abschließenden Vers, der Bitte um Schutz vor der Hölle, wird eine weitere Tendenz von Otters Fassung deutlich: Immer wieder konkretisiert er Aussagen des lateinischen Textes eschatologisch. Besonderes Gewicht bekommen diese Einfügungen dadurch, dass sie sich stets im letzten Vers der Strophe finden (5,4: *on sünd hilf uns zuo öwikait*, 6,3f.: *zeriss und brich der sunden band / und stell uns zuo der gerechten hand*).

Überdeutlich wird die Konzeption einer in größtmögliche Ferne entrückten Gottheit, die die Übersetzung von Otter anleitet, in der letzten Strophe: Einerseits wird hier der Heilige Geist ausdrücklich neben Gott Vater und dem Sohn lokalisiert, und zwar *im hōsten tron* (7,2). Zu Beginn des dritten Verses verstärkt das *dört* seine Erhebung auf den Thron der Trinität noch und die räumliche Dimension wird zugleich um die zeitliche ergänzt: Der Heilige Geist sitzt dort eins mit dem Sohn *öwenklich*. Andererseits wird seine *warn gothait* betont, was wohl soviel wie wahrhaft transzendent und herrscherlich heißen soll. Die die Remetaphorisierung anleitende Konzeption erinnert an Trinitätsdarstellungen in der bildenden Kunst, die etwa bei der Krönung Mariens drei gleich aussehende Herrscher auf einem Thron abbilden (Braunfels 1968).

Die Fassung A konkretisiert dagegen durchgängig abstrakte Aussagen des lateinischen Hymnus durch Versinnlichung und akzentuiert die intime Nähe von Geist und Seele. So findet sich in Vers 2,4 für *et spiritalis unctio: die ware minne, der sele trost*, oder in 3,3f. für *Tu rite promisso patris / Sermone dittans guttura: Du richest der dinen munt / unde machest in wort und sprache kunt*. Im letzteren Beispiel ist erneut die Vorstellung einer Überfülle ins Bild gesetzt, nun quillt aus dem übervollen Mund des Menschen die (göttliche) Sprache hervor; so wie zu Anfang aus dem übervollen Herzen das Licht heraus strahlte. Eindrücklich in dieser Hinsicht ist auch der Beginn der vierten Strophe, wo zuerst das lateinische *accende* durch zweimaliges Übersetzen hervorgehoben wird (*enzunde, erluhte*, 4,1) und dann im folgenden Vers das *infunde amorem cordibus* durch die poetische Formulierung *unser herz begeuz mit diner minne* wiedergegeben wird. Die beiden kognitiven Leitmetaphern des Heiligen Geistes, FEUER und WASSER, verbindend heben sie gegenseitig deren negativen Aspekte auf: das Wasser verwehrt dem Feuer verzehrend zu sein, und das Feuer macht, dass das Wasser das Herz nicht unterkühlt. Weiterhin schlagen diese Verse den Bogen zurück zum *glast* der ersten Strophe und zum Vers 2,3, wo der Heilige Geist *ein lebendiger brunne, ein fiurin rost* genannt wird.

Die siebte Strophe der Fassung A sticht, wie schon angedeutet, aus den deutschen Übersetzungen heraus und macht diese Version einzigartig. Äußerlich auffällig ist ihre Verlängerung auf sechs Verse, wobei das Reim-paar *geist : volleist* den das Lied einleitenden Reim wieder aufnimmt (*geist : weist*). Insgesamt wird die Strophe von der Konjunktion *daz* eingeleitet und bildet als Ganzes einen finalen Nebensatz, der offensichtlich als Fazit oder auch Quintessenz aller vorhergehenden Strophen angelegt ist. Anders als in der lateinischen Vorlage, deren Bitten grammatikalisch vom *da* abhängen, bindet die deutsche Fassung hierüber die letzte Strophe eng an alles Vorherige an. Inhaltlich wird die Trinität des Erkennens (*sciamus, noscamus, credamus*) des lateinischen Hymnus in eine eher personal gedachte Dreieinigkeit überführt. Die beiden Plusverse 7,5f. hängen meiner

Ansicht nach von Vers drei ab (also lies: *und dich, heiliger geist* [Einschub] / *gelouben und geloben sihteclich* / *immer an ende ewiclich*) und bilden gleichsam die Konklusion des ganzen Liedes. Ausgesprochen sind damit die beiden hauptsächlichen Gaben des Geistes, die zuvor nur angedeutet wurden: Indem er das Herz ausfüllt, schenkt er den Glauben, und indem er den Mund bereichert, schenkt er den Lobpreis. Der ungewöhnliche und nur sehr selten belegte Begriff des *sihteclich* (7,5)⁵⁸ bringt schließlich die remetaphorisierende Tendenz der Übersetzung auf den Punkt: Im Hintergrund steht einerseits die Vorstellung des von innen heraus glänzenden Herzens, zum anderen die Verschränkung vom Innersten und Äußersten. Wenn der Heilige Geist den Gläubigen erfüllt, dann fließt bzw. glänzt diese Macht aus ihm heraus und wird so in der Welt sichtbar. Durch diese Verschränkung von transzendenter göttlicher Macht mit der Intimität des Innersten Ichs erhält das prinzipiell nicht Sichtbare sichtbare Substanz.

Deutlich ist, dass beide Übersetzungen des ›Veni creator spiritus‹ ganz eigene Konzeptionen des Heiligen Geistes offenbaren, die, wenn man so will, zwei Pole eines Spektrums markieren (der Gott in uns – der Gott außerhalb alles Irdischen). Diese Verdeutlichung traditioneller Konzepte des Geistes muss von den Übersetzern keinesfalls intentional vorgenommen worden sein; es sind wohl eher unbewusste Vorstellungen, die hier wirksam werden, und die man in die Aufmerksamkeit heben kann, wenn man nicht nur auf Techniken des Übersetzens blickt (so in Bezug auf die deutschen Reimpaarübersetzungen des ›Veni creator spiritus‹ Ammer 2019), sondern auch auf Verfahren der Remetaphorisierung und deren Effekte.

Im nächsten Schritt der Untersuchung soll eine Gegenprobe vorgenommen werden. Nun stehen die Übersetzungen C und D im Zentrum, die äußerst eng am lateinischen Prätext orientiert bleiben und nur geringe Hinzufügungen und Abänderungen vornehmen. Gezeigt werden soll, dass sich dennoch distinkte Konzeptionen des Heiligen Geistes in ihnen niederschlagen.

Beide Fassungen heben seine Funktion als Beistand heraus, akzentuieren die Vorstellung vom Helfer-Geist aber in unterschiedlicher Weise:

Übersetzung C:

Ludwig Moser: Der ymps. Veni creator spiritus.

- 1 Kum schöpffer gott, heiliger geist,
gemüt der dynen heymbeleist,
Mit gnad von hymel überlast
Die brüst so du geschaffen hast.
- 2 Du, der eyn tröster bist genant,
die gab, vom höchsten gott gesant,
Der lebend brunn, liebe, das fhür,
die geistlich salbung ser gehür.
- 3 Du bist die sibenformig gnad,
der rechten hand gotz fynger trad,
Des vatters glüpt von hymelrich,
Die kelen machest reden rich.
- 4 Zünd uns das liecht der synnen an,
ingüß liebe den hertzen wan,
Unsers libs sweren bloidikeit
mit tugenden sterck zu ewikeit.
- 5 Den fyndt vertrib von uns ferr
und gib uns dynen fryden, herr,
Das wir durch vorbeleitung din
alls schadens mögend anig syn.
- 6 Durch dich gib uns den vatter kunt,
den sun bekennen alle stund
Und dich, ir beider waren geist,
dz wir dir gloubend allermeyst.
- 7* Lob sy dem vatter mit dem sun,
dem heiligen tröster im commun,
Dz uns der sun gotz schick die gab
des heiligen geists von hymel ab.

(Wackernagel 1867, Bd. 2, Nr. 1073)

Übersetzung D:

Ympnus

- Kum, schöpfer haymsuch, haylliger geist,
gemut der deiner allermaist.
Erfyll mit hocher der hertz,
die du geschaffen hast.
- Du pist, haist tröster und gibst mut.
Ein gab des aller hochsten gut,
du prunnen des lebens, lieb und fewr
geistliche salb, gib uns zu stewr.
- Dem gab, die sybenfoultig ist,
der gerechter finger gottes pist.
So mach vns der keln holt/hort
dines verhaussens vatters wort.
- Entzünd den synnen liechtes schein,
geuß lieb jn die hertzn schrein.
Dem plöden leib, dem vil geprist,
dein kraft starck zu aller frist.
- Vertreib von vns den frynd so weit
vnd gib vns schnelles frides zeit
vnd gang vns vor jn dieser fart,
so sey wir wol vor poshait bewart.
- Durch die sey vns got vater kundt,
der sun geliebt ym hertzen grundt.
Dich, gouder geist, on vndter schand
lebt vsner glaub jn ewig kont.
- Wir singen got dem vater ere,
dem sun, der von des todes swere
erstanden ist, dem tröster danck,
eweg preiß in diß lobgesang.

(Ammer 2019, S. 27f.⁵⁹)

Ludwig Moser, 1442 in Zürich geboren, wirkte in Rheinfelden als Stadtschreiber bevor er 1474 in die Kartause St. Margarethental in Basel eintrat. Hier lebte und arbeitete er bis zu seinem Tod 1510, unterbrochen nur durch einen Aufenthalt in der Kartause Ittingen, wo er kurzzeitig Prior war, dieses Amt aber nach wenigen Jahren niederlegte und nach Basel zurückkehrte. Sein Werk umfasst vor allem Gebete zu Heiligen oder zum Empfang der Eucharistie, eine Reihe von asketischen und mystischen Schriften sowie zwei Predigten. Weiterhin hat er zahlreiche Hymnen übersetzt, zehn thematisch zusammenhängende versammelt der ›Curß vom sacrament‹, der 1497 im Anhang zum ›Guldin Spiegel‹ gedruckt wurde (Janota/Wachinger 1983, Sp. 344f.). Hier findet sich auch Mosers Fassung des ›Veni creator spiritus‹. Entsprechend seines Übersetzungsverständnisses bewahrt er den Wortlaut der Vorlage möglichst unverändert, weshalb ihn die Forschung als zweitrangigen Übersetzer eingestuft hat (Haeller 1967, S. 124). Da die Kartause Basel Bücher an die Stadtbürger verlieh oder solche auch gleich für sie anfertigte, waren seine Adressaten wohl hauptsächlich theologisch wenig gebildete, lateinunkundige Laien (Kraume 1987, Sp. 709).

Mosers ›Veni creator spiritus‹ weist in seinen kleineren Abweichungen vom Prätext und auch schon im Titel eine Tendenz zur Verdeutlichung und Konkretisierung auf. Der Übersetzer ist bemüht, die Silbenzahl des Hymnus beizubehalten und so die Sangbarkeit der deutschen Version sicherzustellen, entsprechend muss er immer wieder einzelne Wörter im Versinneren (V. 1,1: *gott*; 4,3: *sweren*; 6,3: *waren*) oder am Reimschluss⁶⁰ hinzufügen.

Abweichungen vom Ausgangstext fallen besonders in der ersten und fünften Strophe auf, gerade die sonst so große Vorlagentreue macht sie aussagekräftig. In der ersten Zeile wird der Heilige Geist noch zusätzlich als *gott* bezeichnet, ähnlich wird er in Strophe sechs als *ir beider waren geist* (6,3) spezifiziert. Die Betonung der Göttlichkeit des Heiligen Geistes hat die Fassung C mit der von Heinrich Otter – wenn auch deutlich schwächer ausgeprägt – gemeinsam, vielleicht weil beide sich an Laien richten. Sehr ungewöhnlich ist das von Moser verwendete Prädikat *heyambeleist*, das *apo*

koinou gestellt ist, und von dem sowohl das *gemuot der dynen* als auch die *brüst so du geschaffen hast* als Akkusativobjekte abhängen. Mittelhochdeutsch *heimleiten* bezeichnet das Heimführen einer Braut durch den Bräutigam (Lexer, Bd. 2, Sp. 1220); eine Metapher die eher in mystischen Kontexten geläufig ist. Hier wird aber nicht die Seele, sondern das *gemuot* und zugleich auch die *brüst*, also sowohl der innere als auch äußere Mensch heimgeführt. Als Bräutigam vorgestellt ist es der Heilige Geist, der seine Braut, den Menschen in all seinen Facetten, am jüngsten Tag ins Reich Gottes und damit zum ewigen Heil führt, so jedenfalls die hier verbalisierte Hoffnung. Wie er das tut, wird auch spezifiziert: *mit gnad von hymel überlast*; mit Überfülle an himmlischer Gnade. Die hier angelegte eschatologisch-soteriologische Ausdeutung wird in den folgenden Strophen durch die Einfügung von *hymelrich* (3,3) und *ewikeit* (4,4) fortgesetzt.

Die körperliche Ebene, die durch die Ersetzung von *pectora* durch *brust* schon zu Beginn anziert wird, findet ihre Fortführung in Strophe vier. Zwar übernimmt Moser die Herzen, stellt sie aber als leer vor (4,2: *irngüß lieben hertzen wan*), und *infirma nostri corporis* verstärkt er noch mit der Formulierung *unsers libs sweren bloidikeit* (4,3). Durch diese kleinen Veränderungen präsentiert sich der Körper als ein erlösungsbedürftiger, die Herzen sind leer, der Körper schwach. Nur mit dem tätigen Beistand und der Hilfe des Heiligen Geistes kann der derart defiziente Mensch das Heil erlangen. Doch die Gefährdung des Menschen geht in Mosers Übersetzung nicht nur vom Körper aus, sondern auch von äußeren Faktoren. Interessant ist, wie er die fünfte Strophe umakzentuiert. Im lateinischen Hymnus endet sie mit dem Ausruf: *ductore sic te praeviso / vitemus omne noxium*; ›wir‹ sind es folglich, die mit Hilfe des Geistes alles Sträfliche vermeiden wollen. Nicht so bei Moser. In Form eines finalen Nebensatzes formuliert er: *das wir durch vorbeleitung din / alls schadens mögend anig syn* (5,3f.). Der Heilige Geist soll in dieser Übersetzung nicht mehr vor dem selbstverschuldeten Verfallen in Sünde schützen, sondern vor jeglicher Art von Beschädigung, die hier offensichtlich eher als eine von Außen kommende gedacht scheint.

Damit wird die Assoziation des Feindes mit dem Teufel abgeschwächt, vielmehr sind hier wohl konkrete Feinde und eine weltliche Form des Friedens gemeint.

Insgesamt zeichnet Ludwig Moser den Menschen als gerade im körperlichen Dasein erlösungsbedürftig. Hierfür, aber auch ganz konkret im diesseitigen Leben, bedarf er des Beistandes des Heiligen Geistes. In dieser Übersetzung spricht sich eine Konzeption vom Heiligen Geist aus, die ihn zugleich als heilbringenden Erlöser wie auch handfesten Helfer in der Not ansieht. Gefasst wird dies in sehr konkreten Metaphern: Er ist der Bräutigam, der die Braut in die himmlische Seligkeit heimführt, er gewährt im Diesseits Schutz vor aller Beschädigung. Auch Mosers vorlagentreue Übersetzung wird damit von einer distinkten Konzeption des Heiligen Geistes und seines Wirkens angeleitet.

Eine vergleichbare Vorstellung vom Heiligen Geist präsentiert die Übersetzung D, die sich im Temporale eines deutschen ›Breviarium Romanum‹ findet. Dieses für Franziskaner angefertigte Gebetbuch weist ostschwäbische Spracheinschläge auf und ist wohl um 1513 entstanden. Der Textbestand der deutschen Version des ›Veni creator spiritus‹ scheint besonders am Anfang z. T. verderbt zu sein.⁶¹ Im Vergleich zu Mosers Version ist diese Übersetzung freier angelegt, nicht aber so frei wie die Otters.

In der ersten Strophe fällt auf, dass das *haymsuch* in den ersten Vers vorgezogen wurde und der Reim dann mit *allermaist* gebildet wird. Durch diesen Eingriff tritt die schon im lateinischen Original implizit angelegte Gegenüberstellung von den ›Deinigen‹ und den ›Anderen‹ deutlicher in den Vordergrund. Der Heilige Geist ist nicht jedem gegeben, sondern *allermaist* nur den ›Seinigen‹, also den Christen. Besonders auffällig wäre diese Einfügung nicht, würde nicht im weiteren Liedverlauf ein latentes bis konkretes Bedrohungsszenario aufgebaut. Besonders deutlich spricht es sich in der fünften Strophe aus, wo, wie bei Moser, die Gefährdung des Menschen nicht von der eigenen Sündhaftigkeit ausgeht, sondern von äußeren Mächten: *und gang uns vor jn dieser fart / so sey wir wol vor poshait bewart*

(5,3f.). Dadurch, dass die Bosheit nicht mehr explizit auf das eigene Tun bezogen ist, wird sie zumindest ambivalent. Signifikant anders in dieser Version ist auch, dass hier ein Pfad, auf dem man unterwegs ist, also das Bild einer Reise metaphorisch hervorgerufen wird. Auf diesem Weg begleitet den Menschen nun der Heilige Geist als Helfer, der Zuversicht (2,1: *gibst mut*) und Richtung (2,4: *zu steur*) gibt. Sein Beistand wird somit ähnlich konkret und handfest gedacht wie bei Ludwig Moser.

Gegenüber der Fassung des Kartäusermönches präsentiert die franziskanische aber ein abweichendes Bild des Körpers: Er wird nicht prinzipiell als defizient und erlösungsbedürftig beschrieben, sondern er changiert zwischen seiner elendig-profanen und göttlich-sakralen Seite. Er wird der *plöde*[] *leib*, dem *vil geprist* (4,3), genannt, aber auch aufgewertet: So wird hier die göttliche Liebe nicht in leere Herzen gegossen wie bei Moser, sondern *jn die hertzn schrein* (4,2). Und die menschliche Kehle ist als Aufbewahrungsort eines Schatzes imaginiert: *So mach vns der keln hort / dines verhaussens vatters wort* (3,3f.). In diesem *hort* ist das göttliche Wort verwahrt, weshalb die menschliche Rede von der Erfüllung der Prophezeiung der Vorväter und Gottes durch Jesu Christi künden kann. Folglich ist eine Sakralisierung des menschlichen Körpers sowie eine Vereindeutigung der Formulierung *sermone ditans guttura* hin auf Redeformen der Predigt und Glaubensverkündung auszumachen. Einschränkend ist allerdings zu sagen, dass diese Interpretation daran hängt, wie man das versschließende Wort in 3,3 liest: Ich lese in der Handschrift eindeutig *hort*, Ammer 2019 transkribiert *holt* (s. o.); eine Lesart, die durchaus auch Sinn ergibt. So formuliert würde der Heilige Geist die Kehlen der Seinen dem göttlichen Wort ›nur‹ gewogen machen. Eine Sakralisierung des Körpers tritt so zurück, aber die Ausrichtung auf die Glaubensverkündigung bleibt bestehen.

Weiterhin auffällig an dieser Version ist, dass immer wieder Prädikationen des Heiligen Geistes der lateinischen Fassung in Bitten an ihn umformuliert werden. Der Geist Gottes wird nicht als geistliche Salbung beschrieben, sondern soll diese als Unterstützung geben (2,4); seine Gabe der

Rede wird nicht benannt, sondern im o. a. Sinne erfleht. Hierdurch wird die Anrufung um Hilfe noch verstärkt, zugleich aber auch der Eindruck des Bedroht-Seins. Insgesamt steht im Hintergrund dieser Übersetzung die Konzeption des Heiligen Geistes als konkreter Beistand in allen Lebenslagen, besonders aber bei der Glaubensverkündigung und auf dem spirituellen wie auch weltlichen Weg des Menschen. Er ist ein Helfer für den Körper, den Geist und den Glauben, so wie es in Strophe sechs heißt: *Dich, gouder geist, on vnder schandt / lebt vnser glaub in ewig kont* (6,3f.). Die Emphase des Schlusses scheint ebenfalls dem immer wieder hervorbrechenden Gefühl des Bedroht-Seins geschuldet zu sein, so als könnte der Glauben ebenso leicht wie der Körper den Tod finden.

Letztere Übersetzung ist für den Gebrauch durch Franziskanermönche beim Stundengebet gedacht. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass ihre Lebenswelt und ihr theologisches wie praktisches Gedankengut in die Übersetzung mit eingeflossen sind. Als Mitglieder eines Bettelordens, die sich nicht mehr im geschützten Raum fester Klostermauern aufhielten, könnte die Bedrohung von Leib und Seele sehr viel realer und unmittelbarer erfahren worden sein. Im Bild des Auf-dem-Weg-Seins spricht sich vielleicht ihr unstetes Umherziehen aus, dessen Zweck ja im Wesentlichen die Verkündigung der christlichen Botschaft in der Predigt war; man denke an die Formulierung des Verses 3,3f. Hier scheint das ›Veni creator spiritus‹ hauptsächlich zur persönlichen Stärkung durch die Versicherung des (konkreten) Beistandes des göttlichen Geistes gedient zu haben. Obwohl die Version von Ludwig Moser den Geist Gottes ebenfalls als Beistand imaginiert, steht sie doch in einem ganz anderen Gebrauchskontext. Sie war wohl nicht primär für die Erbauung der Mönche gedacht, sondern eher an die Bürger Basels gerichtet, sollte zur Unterweisung der Laien dienen. Um an deren Lebenswelt und Gedankengut anzuknüpfen, wählte Moser die eindrücklichen Metaphern vom Heimführen der Braut durch den Heiligen Geist oder auch von seinem

handfesten Schutz vor Feinden und Schaden. Mit Hilfe solcher Konkretionen soll den Stadtbürgern das Wirken des Geistes vermittelt und nahegebracht werden.

2.3 Deutsche Übersetzungen der Sequenz ›Veni sancte spiritus‹

Die im hohen Mittelalter entstandene Pfingstsequenz dürfte spätestens ab Beginn des 14. Jahrhunderts ähnlich viele Übersetzungen ins Deutsche erfahren haben wie der Hymnus ›Veni creator spiritus‹. Das ›Berliner Repertorium‹ führt ca. 50 volkssprachliche Versionen an ([Link](#)), von denen wieder nur sehr wenige in Reimpaarversen gehalten sind, die überwiegende Anzahl präsentiert den Text in Prosa.⁶² Im Weiteren konzentriere ich mich auf eine äußerst nah am Ausgangstext verbleibende Prosaübersetzung, die dem Mönch von Salzburg zugeschrieben wird, sowie auf eine freiere Paraphrase in deutscher Sprache, die aber ihre Herkunft aus dem ›Veni sancte spiritus‹ noch deutlich durchscheinen lässt.⁶³ Behelfsmäßig, da ein Autor für sie nicht bekannt ist, werde ich die Übersetzung nach der Nummer bezeichnen, die sie im zweiten Band von Wackernagels ›Das deutsche Kirchenlied‹ trägt (also Nr. 984).

Der Mönch von Salzburg (1365–1396) ist einer der wichtigsten, produktivsten und vielseitigsten Lieddichter des späten Mittelalters. Neben weltlicher Liebeslyrik hat er 49 geistliche Lieder hinterlassen, von denen mehr als die Hälfte Übersetzungen lateinischer Hymnen und Sequenzen sind.⁶⁴ Die ihm zugeschriebene wörtliche Verdeutschung der Pfingstsequenz (G 35) scheint hauptsächlich darauf abzuzielen, den Text des Gesanges lateinunkundigen Rezipierenden durchsichtig zu machen. Dass sie dabei aber auch eine Tendenz zur behutsamen Reduktion und Glättung aufweist sowie eine konsequente Konzentration auf die LICHT-Metaphorik, kann ein analytisches Vorgehen sichtbar machen, das sowohl auf Prozesse des Übersetzens wie auch Remetaphorisierens blickt.

Veni sancte spiritus

- 1** Veni, sancte spiritus,
Et emitte caelitus
Lucis tuae radium;
- 2** Veni, pater pauperum,
Veni, dator munerum,
Veni, lumen cordium.
- 3** Consolator optime,
Dulcis hospes animae,
Dulce refrigerium;
- 4** In labore requies,
In aestu temperies,
In fletu solacium.
- 5** O lux beatissima,
Reple cordis intima
Tuorum fidelium;
- 6** Sine tuo numine
Nihil est in lumine,
Nihil est innoxium.
- 7** Lava, quod est sordidum,
Riga, quod est aridum,
Sana, quod est saucium;
- 8** Flecte, quod est rigidum,
Fove, quod est frigidum,
Rege, quod est devium.
- 9** Da tuis fidelibus
In te confidentibus
Sacrum septenarium;
- 10** Da virtutis meritum,
Da salutis exitum
Da perenne gaudium.

(Anal. Hymn. Bd. 54, S. 234–239)

G 35: Kum, heiliger geist

- I** Kum, heiliger geist,
send aus den himmelischen schein
deines liechtes klar,
- kum, ein vater der armen,
kum, ein geber der gab,
kum, ein lieht der herzen.
- II** Du allerpester / tröster,
du süesser geist der sele
ain süesse erküelung,
in der arbeit ain rue,
in der hitz ein erkuelung,
in dem wainen ain trost.
- III** O du allerseligstes liecht,
erfüll die inwendikait / der herzen
deiner gelaubigen,
wann an dein mächtikait
ist nichts an dem menschen
und ist nichts unschedlich.
- IV** Wasch, das da unsauber ist,
<fäucht, das da dürr ist,
hail, das da verwundet ist,
werm, das da kalt ist,>
geprauch, das da erstarret ist,
mach gerecht, / das da krump ist.
- V** Gib deinen gelaubigen,
die in dich hofnung haben,
die heiligen siben gab,
gib das verdienen der tugent,
gib den ausgangk des hailes
und gib uns die ewig frewd.

(Spechtler 1972, S. 280f.)

Da die Übersetzung G 35 äußerst wörtlich verfährt, fallen die Änderungen in der ersten Strophe besonders ins Auge. Die Bitte um das spirituelle Licht changiert im lateinischen Gesang noch spannungsreich zwischen ›Herabkommen von ganz Oben‹ (*emitte*, Str. 1) und ›Erfüllung des Innersten‹ (*reple*, Str. 5), wodurch die Inkommensurabilität dieses Gnadenaktes Darstellung findet. Da der Übersetzer einleitend aber das *radium* der Vorlage übergeht, wird in der deutschen Fassung nicht mehr um Aussendung des Lichtes in Form eines vom Himmel herabkommenden Strahles gebeten, sondern ganz allgemein um den *schein*, welcher als ›himmlisch‹ und ›klar‹ charakterisiert wird. In der dritten Strophe seiner Version erscheint die Wiederaufnahme dieses Themas somit als einfache Spezifikation: Nun wird genauer ausgeführt, worum schon zu Beginn gefleht wurde. Die spannungsreiche Konfrontation der inkommensurablen Aspekte des unvergleichlichen Lichtes werden so abgemildert; das ›Aussenden‹ und das ›Erfüllen‹ geraten in eine logisch kohärente Sukzessionsfolge.

Im ersten Gott lobpreisenden Liedteil (Str. I–III) fällt auf, dass G 35 die Aufzählung von Ehrentiteln des Geistes deutlich reduziert. Dies gelingt durch einen kleinen, aber folgenreichen Eingriff: Der Übersetzer fügt vor die Titel stets einen unbestimmten Artikel ein (*ein vater der armen, ein geber der gab, ein licht der herzen* etc.). Und da er auch die Deskriptionen der Heilswirkungen des Geistes im zweiten Teil der Strophe zwei ähnlich aufbaut (*ain rue, ein erkuelung, ain trost*), ebnet er den Unterschied zwischen Invokationen und Beschreibungen rhetorisch ein. Insgesamt werden in gleichlaufender Form sieben (!) Qualitäten des Heiligen Geistes genannt, und so wird kunstvoll auf die Fülle seiner Wesenseigenschaften und Gnadenwirkungen hingewiesen.

Die Invokation ist nur in drei Fällen beibehalten und durch Einfügung des ›Du‹ deutlich markiert: *Du allerpester / tröster, du süesser geist der sele* (II,1f.), *du allerseligistes licht* (III,1). Signifikant ist die Translation von *hospes* mit *geist*. Dem Übersetzer scheint daran gelegen, die große Zahl der Heilig-Geist-Titel seiner Vorlage deutlich zu reduzieren. Die Auslassung

des Gastes trägt zur Konzentration der Metaphorik auf das Lichtereignis bei: Der zweimalig angerufene Geist, einmal als *heiliger geist* (I,1), dann hier als Seelen-Geist (II,2), wird zentral als LICHT in der Dunkelheit und TROST in allen Nöten vorgestellt. Eine genauere Entfaltung dessen, was seine Erleuchtung und Tröstung bewirkt, bieten dann die folgenden Strophen vier und fünf.

Im zweiten Teil der Übersetzung G 35 sind kaum Abweichungen vom Prätext festzumachen. Eine Ausnahme stellen die Verse dar, die die achte Strophe des ›Veni sancte spiritus‹ wiedergeben; diese hatte die Analyse dahingehend charakterisiert, dass ihre konzeptuelle Metaphorik weitgehend unklar bleibt (CIII.2.1). Der Übersetzer vertauscht nun zunächst die eröffnenden Verse, so dass zuerst die Wärme des Geistes angesprochen wird, bevor diese gebeten wird, dasjenige formbar zu machen, was erstarrt ist, und dasjenige gerade zu biegen, was krumm ist.⁶⁵ Auf diese Weise wird eine logisch einleuchtende Vorstellung erreicht: Nachdem das LICHT des Heiligen Geistes den Menschen erwärmt hat, ist dieser seinem formenden Zugriff zugänglich und er kann ihn wieder ›zurechtbiegen‹. Der Geist solle, so könnte man sagen, den Menschen nach seinem Gutdünken modellieren. Als transzendentes LICHT konzeptualisiert, avanciert der *spiritus sanctus* zum Neuschöpfer, der der ungeschlachten Gestalt des Menschen neue Form gibt; ihn also innerlich, aber auch ganz konkret körperlich erneuert. Trotz ihrer Vorlagentreue weist die Übersetzung G 35 somit kunstvolle Eingriffe auf, die eine rhetorisch-metaphorische Glättung und Konzentration vornehmen; sie lässt also einen klaren Gestaltungswillen erkennen (das gegen Wachinger 1989, S. 133; evtl. würde dies doch für eine Verfasserschaft des Mönchs von Salzburg sprechen).

Die Reimversübersetzung Nr. 984 ist in einer Kölner Handschrift aus dem Jahr 1460 in mittelfränkischer Sprache überliefert (Köln, Hist. Archiv d. Stadt, cod. GB f° 47, fol. 91^{rb-vb}). Indem sie die dreizeiligen Strophenpaare des lateinischen Gesangs in siebzehn paargereimte Doppelverse auflöst,

verlängert sich der Text von 30 Versen auf 34. In einem weitgehend gleichmäßig alternierenden Reimpaarvers präsentiert sie das ›Veni sancte spiritus‹ als poetisches Gebet, das zwar dem Gedankengang und der rhetorischen Gestaltung des liturgischen Gesangs noch klar folgt, inhaltlich aber durchaus eigenständig paraphrasiert und neue Aspekte hinzufügt.⁶⁶

Die Übersetzung ist vom Gestus der im 15. Jahrhundert aufkommenden neuen Frömmigkeit, der *Devotio Moderna*, getragen. Obwohl die Sprecherposition grammatisch unverändert bleibt (1. Pers. Pl.), ist das Verhältnis vom Beter-Wir und Angebeteten-Du von größerer Nähe, fast schon Intimität geprägt. Dies schlägt sich insbesondere darin nieder, dass die distanzierten Invokationen der Liturgie in direkte Anreden (in 2. Pers. Sg.) überführt sind, deren repetitiver Einsatz gepaart mit inhaltlichen Akzentsetzungen den Eindruck stärkerer Emotionalität hervorrufen. Das angesprochene transzendente ›Du‹ gerät auf diese Weise deutlicher in den Vorstellungsbereich eines personal gedachten Gegenübers.

Man könnte sogar so weit gehen, und vermuten, dass sich im betenden Wir des Liedes eigentlich ein prononciertes Ich tarnt; also nicht mehr ein überzeitliches Kollektiv, sondern ein einzelner Gläubiger Gott anruft. In einer bezeichnenden Erweiterung beschreibt dieser zwischen Wir und Ich changierende Sprecher sich als Kind des Heiligen Geistes (2,2), und verleiht seiner Sehnsucht nach der Nähe seines sich über Bettler und Arme erbarmenden Vaters Ausdruck. Auf die Aktivierung eines solchen Begehrens zielte schon die performative Strategie des lateinischen ›Veni sancte spiritus‹ ab. Die Reimversübersetzung greift die Wirkabsicht seiner Vorlage auf und setzt sie ins Zentrum ihrer Umarbeitung. Der deutsche Text wird nun alles daransetzen, ein affektiv-emotionales Begehren nach transzendent gewirkter Verwandlung in dem Ich zu wecken, das es als Gebet rezipiert.

Veni sancte spiritus

Nr. 984

- | | |
|---|---|
| <p>1 Veni, sancte spiritus,
Et emitte caelitus
Lucis tuae radium;</p> | <p>1 Kom, o heiliger geist, her in
mit dinem himelischen schin.</p> |
| <p>2 Veni, pater pauperum,
Veni, dator munerum,
Veni, lumen cordium.</p> | <p>2 Kom, o vater der armen,
laß dich diner kinder erbarmen.</p> <p>3 Geber der goben, gib uns goben,
erluchte unser herze dich zu loben.</p> |
| <p>3 Consolator optime,
Dulcis hospes animae,
Dulce refrigerium;</p> | <p>4 Aller bester troster, heiliger geist,
ein süßer gast der selen du heist.</p> <p>5 Heiße herzen du erfrischt,
der trost und hilfe allein du bist.</p> |
| <p>4 In labore requies,
In aestu temperies,
In fletu solacium.</p> | <p>6 In der arbeit gibest du ru,
luft in hitze bläst du zu.</p> <p>7 In betrübnisse gibest du trost
daß wir von arge werden erlost.</p> |
| <p>5 O lux beatissima,
Reple cordis intima
Tuorum fidelium;</p> | |
| <p>6 Sine tuo numine
Nihil est in lumine,
Nihil est innoxium.</p> | <p>8 Ane dine vorsichtigkeit
han wir nicht dan we und leit.</p> <p>9 War du nicht bist, dar müßen wir liden
und kunnen sunden nicht vermeiden.</p> |
| <p>7 Lava, quod est sordidum,
Riga, quod est aridum,
Sana, quod est saucium;</p> | <p>10 Wasche uns von unserm stank,
wand wir sin sundig, dürr und krank.</p> <p>11 Mache uns rein, frisch und grun,
daß wir vermogen gutes zu tun.</p> |
| <p>8 Flecte, quod est rigidum,
Fove, quod est frigidum,
Rege, quod est devium.</p> | <p>12 Beuge uns, das wir nicht sin stief,
in eigenem willen nicht fallen tief.</p> <p>13 Werme uns, wir sin arm und kalt,
wand du hast unser ganz gewalt.</p> |

- | | |
|---|--|
| <p>9 Da tuis fidelibus
In te confidentibus
Sacrum septenarium;</p> | <p>14 Uns irrende menschen unterwis,
daß wir dir dienen mit ganzem fluß.</p> |
| <p>10 Da virtutis meritum,
Da salutis exitum
Da perenne gaudium.</p> | <p>15 O seliges licht, o gotlicher schin,
erfülle die glaubigen herzen din.</p> <p>16 Gib uns dine geistliche siben goben,
daß wir dich nu und immer loben.</p> <p>17 Wölle uns an unserem ende bewaren,
so daß wir sicher von hinne faren.</p> |

(Anal. Hymn. Bd. 54, S. 234–239) (Wackernagel 1867, Bd. 2, Nr. 984)

Die Reimpaarübersetzung Nr. 984 bewahrt im Groben den Aufbau des liturgischen Gesangs. Auf eine Einleitung, die das Kommen des Geistes unter Formulierung einiger allgemeiner Bitten erfleht (Str. 1–3), folgt ein Lobpreis seiner Heilsdimensionen (Str. 4–7), dann eine Zwischenreflexion (Str. 8f.), die zum bekannten Bitt-Katalog überführt (Str. 10–14), woraufhin das Lied einen soteriologisch-eschatologischen Ausklang findet (Str. 15–17). Wenn, wie hier versucht, die korrespondierenden Strophen des lateinischen Originals und der deutschen Paraphrase nebeneinandergestellt werden, fällt eine tiefergreifende Veränderung auf: Die Strophe fünf des ›Veni sancte spiritus‹ (*O lux beatissima*) wird nach hinten verschoben (Str. 15). Hierdurch etabliert die Reimpaarübersetzung eine symmetrisch gebaute Klammer, die die ersten wie die abschließenden drei Strophen des Liedes, auch reimtechnisch aufeinander bezieht.⁶⁷ In den derart herausgehobenen Strophen wird der Heilige Geist in den Konzeptgestalten LICHT und GEBER angesprochen, die unter den zahlreichen von der Übersetzung angeführten Wurzelmetaphern eine leitende Rolle einnehmen.

Eröffnend wird der Geist als *himelischer schin* (1,2) angesprochen und sogleich ins Herz hinein (*her in*, 1,1) gebeten, das er erleuchten solle (3,2).⁶⁸ In gesteigerter Intensität wird diese Bitte dann am Liedabschluss wieder aufgegriffen (15). Weiterhin wird der *spiritus sanctus* aber auch als Geber der Gaben vorgestellt (3,1), der Erbarmen (2,2) und schließlich seine sieben

Gaben (16,1) schenken möge. Anders als alle bisher behandelten deutschen Übersetzungen, auch die des Pfingsthymnus, bietet die Nr. 984 dem Heiligen Geist für sein Kommen eine ›Gegenleistung‹ an: den Lobpreis (3,2; 16,2). Der Lobgesang changiert dabei zwischen Gegengabe, Gnadengabe (›ohne Deine Gabe können wir Dein Lob nicht singen‹) und angemessener Antwort auf empfangenes Heil.⁶⁹ Am Liedbeginn wird das Licht und die Gabe des Geistes erfleht, um ihn *j e t z t* preisen zu können – konsequenter Weise folgen auf diese Aussage vier lobpreisende Strophen; das Beter-Ich scheint erhört worden zu sein. Zum Ende hin ändert sich die Perspektive: Es geht nun um ein dauerhaftes, ewiges Lob Gottes (*immer loben*, 16,2), das die Seele allerdings nur dann singen kann, wenn sie gerettet wird; und eben um Rettung und Beistand in der Todesstunde fleht die liedschließende Strophe.

Die Lobstrophen (4–7) ehren den Geist in den mentalen Gestalten des TRÖSTERS, GASTES, WASSERS und erstaunlicher Weise auch des WINDES (*luft in hitze bläst du zu*, 6,2); also eben unter Rückgriff auf diejenige Leitmetapher, die die liturgischen Gesänge gemieden hatten, da ihnen daran gelegen war, die Beständigkeit des göttlichen Geistes darzustellen. Den Dichter der Reimpaarübersetzung scheinen derartig hereingeholte Konnotationen wenig zu bekümmern, denn ihm geht es gerade um die Vielgestaltigkeit des Göttlichen Geistes (später wird er noch die metaphorischen Wurzeln FEUER, 13,1, und LEHRER, 14,1, anspielen) und seine damit einhergehenden Heilswirkungen. Der Übersetzung eignet nicht nur ein intensivierender Zug, sondern auch ein geradezu dramatisierender: Nur unter Einsatz aller spirituell aufzubietenden Mittel könne, so ihre Botschaft, das elendige menschliche Leben überhaupt gelingen, nur so könne der sündige Mensch Erbarmen und Erlösung finden; zwei Kategorien, die die deutsche Version explizit und gegen die Vorlage in den Text einbringt (2,2; 7,2).

Entsprechend dramatisch zeichnet die Übersetzung die Selbstbeschreibung des kollektiv-individuellen Lied-Ichs. Hatte schon die lateinische Vor-

lage die *conditio humana* als elend, trost- und erlösungsbedürftig bestimmt, wird in der deutschen Fassung die menschliche Verstrickung in Leid und Schuld explizit auf das Fehlen des Heiligen Geistes zurückgeführt. In der Liedmitte, also in prominenter Stellung wird mit wenigen Strichen ein Leben entworfen, das den göttlichen Geist völlig entbehrt. Nur noch vage erinnern die Strophen acht und neun an den Inhalt der sechsten Strophe des ›Veni sancte spiritus‹; sie entwerfen ein regelrechtes Schreckensszenario: Wo der Heilige Geist nicht vorausschauend vorangeht, ist nichts als Leid und Qual, da herrscht Traurigkeit und da verfällt der Mensch ganz der Sünde.

Im folgenden Liedteil wird nun ein Stufenweg gezeichnet, der aus einer derart elendigen Existenz hinausführt: Die Bitten der lateinischen Vorlage werden hier immer mit einer Aussage verbunden, die von einem Schuld eingeständnis (*wand wir sin sundig, dürr und krank*, 10,2), über die Bekundung des Willens zur tätigen Nächstenliebe (*daß wir vermogen gutes zu tun*, 11,2) und zu einem Leben in Demut (Str. 12), zu einer völligen Übereignung an Gott (*wand du hast unser ganz gewalt*, 13,2) in eifriger Dienstbereitschaft (*daß wir dir dienen mit ganzem fliß*, 14,2) führt. Das in der ersten Person Plural grammatisch auftretende Beter-Ich vollzieht performativ eine *conversio*, an deren Ende die gänzliche Ausrichtung seines Lebens auf Gott steht. So hofft es, aus dem Elend des diesseitigen Lebens gerettet zu werden und die letzte Prüfung, die Sterbestunde, mit Hilfe des LICHTS und der GABE des Geistes bestehen zu können: *Wölle uns an unserem ende bewaren, / so daß wir sicher von hinne faren.*⁷⁰

Hatte die Reimpaariübersetzung schon das Leben ohne Beistand des Geistes in düsteren Tönen ausgemalt, so fährt sie abschließend die Drohkulisse auf, ohne ihn sterben zu müssen. Setzt sie in der Zeichnung eines geistentbehrenden Lebens auf affektive Abwehrreflexe, malt sie den Weg zum Geist und zu einem geistbegabten Leben in rein lieblichen Farben aus: Zwar müsse man seine Sünden bekennen, seinen Hochmut fahren lassen und sein Leben in den Dienst Gottes stellen, dafür komme einem aber der Heilige Geist als süßer Tröster entgegen, dessen Wirkungen rein positiver

Natur sind. Der Durchgriff der Transzendenz in die Immanenz hat sein Tremendum somit gänzlich verloren, wie auch der Geist Gottes selbst jegliche Ambivalenz eingebüßt hat.

Die durch den Geist gewirkte Transformation des Menschen und seines Lebens ist so als gänzlich sanft und angenehm vorgestellt; sein LICHT erlöst aus der Finsternis des Lebens und seine GABE schenkt immerwährenden Trost und Frieden. Diese semantische Linie ist zwar im ›Veni sancte spiritus‹ schon angelegt, aber die deutsche Übersetzung arbeitet sie nun zuspitzend heraus: Im Durchgriff auf die Affekte und Gefühle der Rezipierenden kündigt sie von der lieblichen Transformation durch den Heiligen Geist, die ganz als eine innerliche vorgestellt wird.⁷¹ Im remetaphorisierenden Vollzug entfaltet sie referentielle Macht, indem sie zwei Lebenswelten kontrastierend gegeneinander stellt: eine mit dem Geist und eine ohne ihn. Der hierüber erzielte emotionale Effekt wird durch den performativen Vollzug noch gesteigert. Immerhin spricht der Rezipierende gerade die Worte der Übersetzung in Form eines Gebetes. Durch die Stimme des Beter-Wir spricht er damit selbst die an den Heiligen Geist gerichteten Bitten und sucht dessen Nähe. Das Begehren, das der Liedtext in ihm weckt, zumindest wecken will, bricht sich sogleich in Aktivität Bahn. Immerhin verkündet der betende Rezipierende nicht nur gerade, Gott lobsingend zu wollen, er vollzieht es auch gleichzeitig. Die Performanzsituation erzeugt noch einen weiteren Effekt: Der Beter erfährt sich als bereits vom Geist beschenkt, fühlt seine Nähe. Schließlich ist das Lob selbst eine Gabe des unvergleichlichen spirituellen GEBERS. Im performativen Vollzug kann der aktiv rezipierende Rezipierende die zahlreichen im Lied angesprochenen Erlebnisformen der Geist-Nähe intensiv goutieren und emotional explorieren.

3 Nichtliturgische Gebete und Gesänge – pragmatisch und lyrisch

Herre, ich merke wol, wenn dein genade mich heimlich begreiffet, daz denn mein geist czu hant ervrawet wirt; wenn abir du mich lesest durch meiner sunden willen, so verderret mein sele vnd hat nimmer kraft, do mit sie in heiligem gepete sich gevben müge. Nu kum czu mir, heiliger geist, vnd vortreib die kelde meiner sunden vnd ynczvnde mich mit dem fewer deiner gotlichen libe. Erweiche di hertikeit meines herczen. Gib wazzer meinen augen, daz ich meine sunde also bewaine, daz ich deine hulde erwerbe. Vorleihe mir di czeher warhafter rewe, do mit alle meine sunden gar vortilget werden. (Dreifaltigkeitsgebet des Petrus Damiani in der Übersetzung Johans von Neumarkt, zitierte Ausgabe Klapper 1935, Nr. 9, S. 85–91, hier S. 87, Z. 8–27)

Die invokative Hinwendung an ein höheres Wesen gehört zum Grundbestand spiritueller Praktiken. Als Textsorte zeichnet sich das Gebet durch die ihm inhärente Sprechsituation aus, in der ein einzelner Mensch oder ein Kollektiv ein Wesen anruft, das mit Otto 1963 gesprochen dem Bereich des Numiosen zugeordnet ist bzw. zugeordnet wird (vgl. auch Kraß 1997). In christlicher Perspektive stellt das Gebet die elementarste Form der Verehrung Gottes dar, welche sich gleichermaßen speziell auf die Einheit Gottes wie auch auf eine einzelne Person seines dreifaltigen Wesens ausrichten kann. Im Weiteren werde ich mich auf solche Gebete bzw. Gebetspassagen konzentrieren, die eindeutig und vorwiegend den Heiligen Geist adressieren. Neben dem Lobpreis steht die Bitte im Zentrum der frommen Invokation Gottes. Betrifft das Gebetsanliegen die eigene Person, handelt es sich um ein Bittgebet, betrifft es eine oder mehrere andere Personen um ein Fürbittgebet.

Bauer 1993 hat Gebetsanrufungen des deutschen Mittelalters in verschiedenen literarischen Erscheinungsformen (als Privatgebete und als Elemente epischer wie didaktischer Werke) untersucht und ihre dreiteilige Grundstruktur, *invocatio – narratio – supplicatio*, herausgearbeitet (im Anschluss an die Gebetstheologie Hugos von St. Viktor [›De modo orandi‹, PL 176, Sp. 977–988]). Unter Rückgriff auf die eingangs zitierte Passage aus der von Johann von Neumarkt angefertigten sehr vorlagennahen Übersetzung

des im Mittelalter beliebten Dreifaltigkeitsgebets Petrus Damiani⁷² stellt sich dies wie folgt dar: Zu Beginn werde die Gottheit mittels Appellativa oder Eigennamen angerufen (*invocatio*, hier *Herre*). Es folge eine »episch-darstellende Beschreibung der Situation, aus der das Gebet erwächst« (Bauer 1993, S. 105), welche im Kontext von Bittgebeten meist negativer, in Lobgebeten meist positiver Natur sei.⁷³ In der zitierten Gebetspassage des Petrus Damiani bzw. von Johann von Neumarkt verbinden sich beide Formen der Selbstbeschreibung, einmal wird die glückliche Erfahrung der Geistnähe, dann die leidvolle seines Entbehrens angesprochen. Die Entfernung des Geistes habe das Beter-Ich selbst durch seine Sünden verschuldet, ein Bekenntnis, das zum dritten Gebetsteil der *supplicatio* überleitet. Hier wird in der grammatischen Form des Imperativs oder Optativs der Gebetswunsch artikuliert, oder wie im vorliegenden Beispiel: verschiedenste Bitten an das göttliche Du herangetragen (*Erweiche di hertikeit meines herczen. Gib wazzer meinen augen, etc.*).⁷⁴

Die Gliederung in die drei Strukturelemente *invocatio* – *narratio* – *supplicatio* ist für literaturwissenschaftliche Analysen der Textsorte Gebet hilfreich, muss jedoch hinsichtlich des zweiten beschreibenden Teils erweitert werden. Die Invokation Gottes erfolgt stets im Implikationsrahmen eines zumindest erhofften Dialogs, wie in der Einleitung zu diesem Kapitel dargestellt wurde. Im dialogischen Kontakt tritt neben die Selbstbeschreibung des Sprechers auch immer die Fremdbeschreibung des Angesprochenen. Dies erfolgt im Gebet nicht nur über Appellativa, sondern auch über eine häufig anzutreffende Gestaltung der *narratio*. Der Beginn des Heilig-Geist-Gebetes von Petrus Damiani lautet in der Übersetzung Johanns von Neumarkt:

Heiliger geist, almechtiger got, mitwesender vnd mitewiger dem vater vnd dem sune, **als** du vnsprechlich ensprüzest von in beiden, **also** gerüche cze fliezzen in mein herze vnd vortreibe dorauz aller sunden vinsternuzze. Vnd **als** di heilige iuncfraw Maria mit deiner hilfe das gotliche wort enphieng, **also**

muzz ich mit hilfe deiner genaden meinen schepfer allewege in meinem herzen tragen. (Dreifaltigkeitsgebet des Petrus Damiani in der Übersetzung Johanns von Neumarkt; Klapper 1935, Nr. 9, S. 85, Z. 10–S. 86, Z. 4; Hervorhebungen A. B.)

Der Heilige Geist wird hier nicht nur in der metaphorischen Konzeptgestalt des WASSERS angerufen, er wird an seine an Maria vollbrachte Heilstat bei der jungfräulichen Empfängnis erinnert: So wie damals solle er auch heute (am Beter) wieder handeln. Solche narrativen Exempel, die vollständig auserzählt oder lediglich angerissen sein können, sind in den aus dem Mittelalter überlieferten Gebeten häufig; formal-rhetorisch stehen sie den Analogieerzählungen nahe, die sich in Segens-, Beschwörungs- und Zaubersprüchen vielfach finden. Ob magische *historiola* oder gebetshaftes *memento*, beide Formen basieren auf einer analogischen Logik, die auf eine erfolgreiche Wiederholung der einstigen Tat hofft bzw. drängt, und die den Rahmen festlegt, innerhalb dessen der Sprechakt Wirkung entfalten soll (Schumacher 2000). Der Gebetsteil der *narratio* kann derart neben der situativen Selbstbeschreibung des Beters auch eine situativ-erinnernde Fremdbeschreibung bestimmter Dimensionen göttlicher Gnade umfassen. Ihre Funktion besteht nicht nur im Memento an ein heilsgeschichtliches Paradigma, sondern darüber hinaus in der Hervorhebung der Natur Gottes, die sich in liebender Zuwendung zu seiner Kreatur und in seiner Heilszusage der Erlösung manifestiere. Die Erhörung des Gebetswunsches liegt indes natürlich in der Freiheit Gottes, die *supplicatio* darf im christlichen Gebet nicht zur mit Sprachmacht zwingenden *incantatio* gerinnen.⁷⁵

Die Erforschung gebetshafter Texte im Mittelalter stellt ein Desiderat literaturwissenschaftlicher Forschung dar (Kraß 1997, S. 662); erfreulicherweise sind in jüngerer Zeit durchaus produktive Vorstöße in dieses Forschungsfeld vorgenommen worden (vgl. Becker 2017a, S. 401f.; Chlench-Priber 2020, S. 5–12). Eine formal-strukturelle Beschreibung dieser Textsorte, wie Bauer 1993 sie vorführt, kann dabei allenfalls propädeutischen Nutzen be-

ansprechen. Auch ein Rückgriff auf rhetorische Gebetslehren der Gelehrtenliteratur (z. B. der ›Rhetorica divina‹ des Wilhelm von Auvergne, vgl. Lutz 1984) eröffnet hauptsächlich Perspektiven auf den Gebetsaufbau und trägt nur in begrenztem Maße zu einer inhaltlichen Interpretation bei (Thelen 1989, S. 1–3). Was beide Herangehensweisen nicht einholen können, ist die Mannigfaltigkeit der in Gebeten vorliegenden Sprechakte, welche vielfach in den konkreten Gebetsvollzügen aufs Engste miteinander verzahnt sind (z. B. Lobpreis, Dank, Bitte bzw. Fürbitte, Segen und Weihe, Klage, Bekenntnis des Glaubens, der Hoffnung und der begangenen Sünden; vgl. Kiening 2008, S. 103; zur ›Durchlässigkeit‹ der Gattung Wiederkehr 2013, S. 90).

Vielleicht könnte sich ein Analysefokus als weiterführend erweisen, der nicht nur auf die rhetorisch-formale Faktur mittelhochdeutscher Gebete abstellt, sondern auf ihren Wiedergebrauch kognitiver Leitmetaphern, und dessen Wirkpotentiale in semantischer und performativer Hinsicht. In Bezug auf den Beispieltext von Petrus Damiani/Johann von Neumarkt würde sich so beispielsweise herausstellen, dass er über eine Kumulation rhetorischer und mentaler Metaphern zunehmend auf Intensivierung setzt, und derart den Beter in eine Situation hineinführt, die ihn kognitiv, emotional und somatisch herausfordert. Im metaphorischen Sprachvollzug wird derart gleichermaßen die Inkommensurabilität Gottes ausgestellt wie auch das Versagen jeglicher laudativen Rede, die sich auf diesen unvergleichlichen Referenten ausrichtet, vorgeführt.⁷⁶

Gebete wollen nicht vorrangig das Evangelium verkünden und die Gläubigen belehren; sie stellen Redevollzüge dar, die den Glauben praktisch einüben, meditativ vertiefen und in seinen Dimensionen explorieren (Ochsenbein 1979, S. 99). Ihre Sprache ist, unterstützt durch pragmatische Einbindungen, auf Ritualisierung angelegt (Kiening 2008, S. 108); sie wahrt streng die Grenzen des traditionellen Redesystems, hier die der traditionell-christlichen Redeordnung zum Heiligen Geist. Damit stellen die mittelhochdeutschen Gebete ein fruchtbares Forschungsfeld dar, in dem man Effekte

von Remetaphorisierungen ausweisen kann. Zugleich erweist sich gerade in Bezug auf diese Textsorte ein metaphernanalytischer Untersuchungsfokus als äußerst weiterführend (vgl. auch Becker 2017a). Im Weiteren werde ich aufzeigen, welche zentrale Rolle remetaphorisierende Verfahren in invokativen Texten des deutschen Mittelalters spielen und welche Wirkdimensionen sie im jeweiligen Einzelfall entfalten.

Bei den Gebeten handelt es sich um eine performativ ausgerichtete Textgattung, wobei das

Performative von Texten wie diesen [...] nicht einfach in deren mündlicher, körperlicher, situativer Umsetzung [liegt]. Es ist vielmehr den Texten selbst als deren Möglichkeitsbedingung eingeschrieben: Möglichkeitsbedingung eines Vollzugs, der gleichzeitig als solcher reflektiert wird, ohne dass dies die ›unmittelbare‹ Wirksamkeit einschränken würde. Das zeigt aber auch: Die performative Praxis des Gebets bewegt sich zwischen einer Sprechhaltung, die die Erfüllung des Anliegens von einer fremden Zusprache abhängig macht, und einer, die sie durch eigene Wortmacht selbst bewirken möchte. (Kiening 2008, S. 115)

Im Weiteren soll es entsprechend darum gehen, Dimensionen der performativen Macht des Gebets näher zu konturieren, indem der jeweilige Metapherngebrauch eine eingehende Analyse erfährt. Gebete stellen »einen Vollzug dar, getragen von der Annahme oder Hoffnung, die Welt mit Hilfe der Sprache (zumindest im Kleinen) verändern zu können« (Kiening 2008, S. 102). Neben der Veränderung der Welt richten sie sich natürlich auch auf eine Transformation des Selbst, die sich im Großen (*conversio*) oder im Kleinen (z. B. als Erfahrungserweiterung) niederschlagen kann. Gebete setzen, so wird zu zeigen sein, traditionelle Metaphern kalkuliert ein, und vertrauen auf deren Wirkpotentiale im remetaphorisierenden Gebrauch.

Im Folgenden wird erstmals versucht, invokative Texte des deutschen Mittelalters, die sich in Form eines Gebets an den Heiligen Geist wenden, derart im Kontext zueinander zu untersuchen, dass pragmatische und lyrische Formen nebeneinandergestellt werden.⁷⁷ Verzichtet wird dabei auf eine Behandlung des sogenannten Dichtergebets, welches man häufig in

Prologen mittelhochdeutscher Groß Erzählungen findet (dazu Thelen 1989) und welches freilich häufig eine an den Heiligen Geist gerichtete Inspirationsbitte enthält.⁷⁸

Im ersten Teil werde ich näher auf deutsche Privatgebete eingehen, also auf solche Gebete, die für die private, freiwillige Andacht außerhalb der Liturgie gedacht waren (Ochsenbein 1988, S. 380), wobei sie freilich an die Liturgie anschließen und z. T. wohl auch liturgiebegleitend gesprochen worden sein dürften. Anhand dieser Texte soll noch einmal der referentielle Durchgriff von wiedergebrauchten Metaphern, also ihre potentielle Wirkung auf die Lebenswelt des Rezipienten, die sie neu beschreiben, aufgewiesen werden. Ihre performative Macht werden die Gebete für die Einstimmung auf bestimmte lebensweltliche Situationen nutzen (Sterbestunde, Kommunionempfang) oder um die *conditio humana* in einer bestimmten Weise neu zu bestimmen. Im zweiten Teil stehen dann lyrische Gebete (Nowak 1975) bekannter (Spruch-)Dichter, Lyriker und Meistersänger im Fokus. Es liegt in diesem Kontext nahe, die bereits im Resümee zu CII angerissene Frage zur Stellung von Remetaphorisierungen zur Ästhetik wieder aufzunehmen, nach vom rhetorischen Wiedergebrauch kognitiver Leitmetaphern hervorgerufenen ästhetischen Effekten zu fragen und die Ambivalenz des Ästhetischen in religiösen Sprachvollzügen zu diskutieren.

3.1 Zur performativen Macht der Metapher. Privatgebete

Heiligir geist du dir bist ein trost allir gifergotin herzin. uñ allir nothaftigin menischen dv gib mir daz ich dich got minne in allen minen sinnin. uñ gib mir die reinicheit minis herzin uñ des mötis. uñ die chuschi des []ibis uñ daz ich indiseme libe garnen möze. daz ich gnadecliche zidem ewigin libe chomin möze. AMEN (V. 485–490, zitierte Ausgabe Wilhelm 1914, Nr. XXIX)

Diese Zeilen überliefern die älteste Invokation des Heiligen Geistes in einem deutschen Privatgebet. Sie schließen ein Gebet gerichtet an die einzelnen Personen der Trinität ab und stammen aus den ›Gebeten und Benedictionen von Muri‹. Dieses um 1150/1180, wohl für eine weibliche Benut-

zerin verfasste Gebetbuch stellt erstmals zahlreiche Gebete in der Volkssprache lateinischen Orationen an die Seite.⁷⁹ Gebete in deutscher Sprache sind bis Ende des 14. Jahrhunderts vorwiegend als Beischriften oder Lückenfüller in Sammelhandschriften zu finden, die hauptsächlich andere (geistliche oder weltliche) Textgattungen überliefern. Das älteste bekannte Privatgebetbuch in deutscher Sprache (München, BSB, Cgm 73) ist wohl kurz nach 1300 entstanden (Ochsenbein 1988); generell finden sich vor 1400 lediglich eine überschaubare Anzahl ähnlicher Sammlungen mit überwiegend deutschen Gebeten in kodifizierter Form (eine Übersicht bei Chlench-Priber 2020, S. 16–26). Ab dem 15. Jahrhundert wird dann im Zuge neuer Frömmigkeitsformen innerhalb und außerhalb der Klostermauern ein gesteigertes Bedürfnis für Texte zur privaten Andacht entstehen, woraufhin die Gebetbuchproduktion sprunghaft ansteigt. Die meisten überlieferten Gebetbücher in deutscher Sprache sind zwischen 1450 und 1530 geschrieben worden. Sobald die neue Drucktechnik zur Verfügung stand, haben sie auch in dieser Form Verbreitung gefunden, wobei das lateinische ›Hortulus animae‹ und seine oberdeutsche Übersetzung, das ›Seelengärtlein‹, am beliebtesten waren (Kraß 1997, S. 663). Nach dem Geschmack des Spätmittelalters versammelten die nun entstehenden Privatgebetbücher hauptsächlich Passionsandachten, die entweder das Leiden Christi oder das Mitleiden Marias fokussieren, sowie Mess- und Heiligengebete, Beichten, Segensformeln und Ablassgebete (Achten 1984).

Die Gebetbuchliteratur des Mittelalters nahm ihren Ausgang in den Klöstern. Das zunehmend gesteigerte Verlangen nach Glaubensvertiefung konnten die liturgischen Vollzüge nicht mehr voll befriedigen, weshalb Gebetssammlungen für den privaten Gebrauch, zunächst in Latein, angefertigt wurden. Allerdings scheint es um die Lateinkenntnisse vieler Laienbrüder, Konversen und geistlicher Frauen nicht besonders gut bestellt gewesen zu sein, weshalb man diese Gebetbücher auch in deutscher Übersetzung vorlegte (Ochsenbein 1997, S. 142). Zum Teil ging es dabei wohl erst einmal darum, dass die geistlichen Frauen dasjenige nachvollziehen

konnten, was sie jeden Tag im Chorgebet sangen, zu dem sie in lateinischer Sprache verpflichtet waren. Es bestand aber darüber hinaus auch das Bedürfnis, in stiller Andacht Gebete in der Muttersprache zu lesen und zu meditieren. Später fanden die deutschen Privatgebetbücher dann ebenfalls außerhalb der Klostermauern Verbreitung, und wurden von frommen Laien, die vielfach aus dem städtischen Bürgertum oder der Hofgesellschaft kamen, genutzt (Ochsenbein 1988, S. 380).

Im Weiteren sollen, auch als Beitrag zur Erforschung des mittelalterlichen Gebets in der Volkssprache, solche Invokationen untersucht werden, die sich deutlich bzw. hauptsächlich an den Heiligen Geist richten;⁸⁰ diese können auch als eigenständiger Gebetsteil im Rahmen eines Dreifaltigkeitsgebets auftreten.⁸¹ Da allgemein akzeptierte Gattungsterminologien noch fehlen, die einerseits extern sinnvolle Abgrenzungen zu benachbarten Textsorten (Beschwörungen, Sündenklagen, etc.) vornehmen, andererseits intern eine ordnende Typologie des vielgestaltigen, mit dem Begriff ›Gebet‹ bezeichneten Textfelds anbieten, werde ich mich auf die Definition des deutschen Privatgebets von Ochsenbein (1988, S. 380) beziehen, der sie selbst als eine vorläufige ausweist: Deutsche Privatgebete besitzen demnach keine eindeutigen lateinischen Vorlagen, und wenn doch, dann solche, die keine feste liturgische Verwendung erfahren haben. Sie sind für die persönliche und freiwillige Andacht bestimmt, unentscheidbar ist dabei, ob nur für das individuelle Beten oder auch für gemeinschaftliche Formen des Gebets (Ochsenbein 1997, S. 138). So sie in (Frauen-)Klöstern Verwendung fanden, dann meist während der lateinisch abgehaltenen Messe oder zwischen den festgelegten Gebetszeiten (zur Terminologie auch Chlench-Priber 2020, S. 12–16).

Ich werde im Weiteren zuerst zwei Gebete behandeln, die einen gewissen Bezug zu Vorlagen, speziell zu Heilig-Geist-Gesängen, besitzen, und diese Lieder in freier Form paraphrasieren. Das aus dem Nonnberger Codex stammende Gebet schließt an die Pfingstleise, das Gebet von Milíč von Kremsier an die Pfingstsequenz ›Veni sancte spiritus‹ an. Dass man beide

dennoch mit gutem Recht als Privatgebete bezeichnen kann, wird sich in der Analyse erweisen. Im Weiteren gehe ich auf eine Oratio zum *spiritus sanctus* ein, die schon kurz nach 1300 entstanden ist, und zuletzt auf das Heilig-Geist-Gebet in Heinrichs ›Litanei‹. Die gewählte Anordnung entspricht freilich nicht der Chronologie, sie stellt aber zwei Prosagebete und dann zwei Gebete in Reimpaarversen nebeneinander. Die versifizierte Gestaltung letzterer Gebete, die einen gewissen poetischen Anspruch erkennen lässt, wird dann zum Unterpunkt zu den lyrischen Gebeten überleiten.⁸² Insgesamt soll die performative Macht, die die Gebete in ihren remetaphorisierenden Vollzügen entfalten, ins Zentrum gestellt werden, also der von ihnen intendierte Durchgriff auf den betenden Rezipienten.

3.1.1 Gebete als remetaphorisierende Liedparaphrasen (Gebetbuch Nonnberg, Milíč von Kremsier)

Die alte christliche Gebetsgattung des Dreifaltigkeitsgebets bleibt das ganze Mittelalter über beliebt und produktiv. Bereits in einem der ältesten deutschen Privatgebetbücher, dem in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts im Salzburger Benediktinerinnenkloster Nonnberg geschriebenen Codex Cgm 101, findet sich ein großes Gebet an den dreifaltigen Gott (fol. 135^r–148^v, [Digitalisat](#)). Die Gebetspassage, die sich an den Heiligen Geist richtet, ist in sieben Partien untergliedert (fol. 143^r–147^v, vgl. die vollständige Transkription im Anhang). Es wird zu zeigen sein, dass es sich dabei um eine dilatierend und remetaphorisierend verfahrenende Paraphrase der deutschen Liedstrophe ›Nû biten wir den heiligen geist‹ handelt:

Nû biten wir den heiligen geist
umb den rehten glouben aller meist,
daz er uns behüete an unserm ende,
sô wir heim suln varn ûz disem ellende.
kyrieleis.

Die deutsche Leise war nachweislich in der Mitte des 13. Jahrhunderts weit-
hin bekannt und als Predigtlied gebräuchlich (vgl. oben S. 382). Um die

beiden zentralen an den Heiligen Geist gerichteten Bitten des Gesangs, die Gabe des rechten Glaubens und den Beistand in der Sterbestunde, kreist auch das siebenteilige Nonnberger Privatgebet. Rhetorisch betrachtet teilen deutsche Leise und Heilig-Geist-Oratio dieselbe Schlichtheit. Setzt man eine Bild-Theorie der Metapher an, könnte man meinen, beide Texte würden fast gänzlich auf Bildlichkeit verzichten und ihre Invokationen in einfacher ›direkter‹ Rede vortragen. Im Kontext des hier angelegten Metaphernverständnisses treten jedoch auch die vermeintlich schlichten Aussagen in ihrer Metaphorizität ins Licht, insbesondere die das Gebet leitmotivisch durchziehende Verbmeter des ›Beschützens‹. Ohne auf innovative und spektakuläre Metaphernprägungen zurückzugreifen, sondern im konzentrierten Wiedergebrauch weniger bekannter (Leit)Metaphern entfaltet das Gebet seine performative Durchschlagkraft. Im Akt des (Nach)Sprechens vollzieht der Beter eine Einübung in das richtige äußere und innere Verhalten im Rahmen der schwersten und zugleich wichtigsten Prüfung eines jeden Christen, in seiner Sterbestunde.

Schon im ersten Teil des Gebets an den Heiligen Geist fällt auf, dass die Elemente der *invocatio* und *narratio* deutlich hinter supplicativen Redeformen zurücktreten; weder wird der göttliche Adressat mit Ehrentiteln bedacht noch die Situation, aus der heraus das Gebet gesprochen wird, (zunächst) näher skizziert. Ganz im Zentrum steht die Bitte:

Heiliger geist ich enphilch mich hev't in **din genade**. minen lip vnd min sel in **dinen gewalt**. in **din svzze** in **din barmherce**. daz dv mich **behv̄test** vor hovbthæftigen svnden. vor wertlichen schanden. heiliger geist verleich mir war rewe. lauterlich beiht. antlaz miner svnden die ich ie getet. Heiliger geist erlos mich von den vergangen svnden. **beschirm** mich vor den chvnftigen svnden. **beschirm** mich an aller der stat da ich mich selben niht chvnnē hv̄ten noch enmvge. noch enwizze. dv **behv̄te** dv mich heiliger geist durch din vnzællich barmherce. amen. (Heilig-Geist-Gebet aus dem Gebetbuch Nonnberg, fol. 143^v, Z. 3–18)

In der Anrufung adressiert das Beter-Ich immer bloß den ›Heiligen Geist‹, nähere Konturierung in seinem Wesen erfährt er allenfalls über die einlei-

tend vorgenommenen Attributionen, die auch den weiteren Text durchziehen: Er sei Gnade, Macht (*gewalt*), Süße und Barmherzigkeit. Die zentrale Bitte in dieser und in allen anderen Gebetspassagen um seinen Schutz (vgl. z. B. fol. 144^r, Z. 16; 144^v, Z. 16; 146^r, Z. 5) lässt die Konzeption vom transzendenten Gegenüber als starken Helfer entstehen. Inhaltlich geht es im ersten Gebetsteil um wahre Reue, vollständige Beichte und Ablass der Sünden; diese Stufen der Rekonziliation könnten nur aus der Gnade des *spiritus sanctus* heraus heilbringend vollzogen werden.⁸³

Im zweiten Teil der Oration wird dann explizit ausgesprochen, welche Situation das Gebet imaginativ aufruft: *also swenne ich von disem leben schaide daz ich danne enphahen mv̄zze di gæntzlichen gewisheit des ewigen lebens* (fol. 144^r, Z. 13–15). Die *supplicatio* zielt nun auf die rechte, gottgefällige Andacht, zu der der Heilige Geist, eine weitere rhetorische Zentralmetapher heranziehend, ›helfen‹ solle (*hilf mir*, fol. 144^r, Z. 1).⁸⁴ Die folgende, dritte *oratio* fokussiert wieder den spirituellen Schutz, der sich einerseits auf Sünden in Gedanken, Wort und Tat erstrecken solle (*Heiliger geist setze ein hv̄te minen hercen*, fol. 144^r, Z. 16f.), andererseits auf das potentiell immer mögliche Verfallen an *vleischlich gierde* und *svndich gelvste* (fol. 144^v, Z. 6f.). Die ersten drei Gebetsteile, die das Thema der Sterbestunde noch nicht in den Vordergrund stellen, präsentieren Grundhaltungen im klösterlichen Leben, in die man sich jeden Tag und immer wieder einüben solle. Es geht um den in der deutschen Leise *aller meist* erlehten rechten Glauben, der sich in gründlicher Gewissenserforschung, tiefer Frömmigkeit und vorbildlichem Verhalten in der Welt ausweise. Das vierte, im Vergleich fast schon überbordend metaphorische Gebet, leitet nun nach Muster der Leise über zur Hauptthematik, also zum Schutz in der Sterbestunde, und fleht um die Gegenwart des *spiritus sanctus*:

Heiliger geist nv mache dir selben einen wech in minen hercen mit allen den tvgenden di dir gevallen. vnd di dv r̄vchest zegeben den da dv st̄etichlichen in r̄vchest zechomen. nv beh̄vte minen lip. beschirm min sel rihte min sinne v̄f den steike der rihticheit. bringe mich ovf den rechten wech alles selichlichen lebens. daz ich dar an willichlich vnd stetichlich vnd dvrnehtichlich volsten m̄vzze vntz an min ende. Amen. (Heilig-Geist-Gebet aus dem Gebetbuch Nonnberg, fol. 144^v, Z. 11–145^r, Z. 4)

Der Heilige Geist wird gebeten, sich einen Weg ins eigene Herz zu bahnen, die Tugenden als Gaben mitzubringen, beständig zu verweilen, Leib und Seele zu beschützen, und den Beter auf rechte Bahn zu führen. Neu eingebracht ist damit die Wege-Metaphorik, die in den weiteren Orationen beibehalten wird, immerhin geht es nun um den wichtigsten Weg überhaupt für einen Christen, um den Weg vom Diesseits ins Jenseits, um die Heimfahrt der Seele (*sô wir heim suln varn ûz disem ellende*, so die Leise). Die aus der *supplicatio* des vierten Gebets herauslesbare Situation ist die des Geworfen-Seins in das paradoxe Besitzen des Heiligen Geistes und dessen gleichzeitigen Entbehrens – also in das, was man als Präsenz-Paradox bezeichnen könnte (vgl. A.2). In keiner lebensweltlichen Situation ist es so entscheidend, der Nähe des Geistes sicher zu sein, wie in der des eigenen Sterbens; deshalb der intensiv flehende Ton. Begleitet der *spiritus sanctus* den Menschen durch diese schwerste Prüfung, dann kann sie gelingen. Und einen solchen gelingenden Transitus vom Diesseits ins Jenseits zeichnen die drei folgenden Gebetsteile im Modus des Imperativs nun nach.

Wenn es mit der Gnade des Geist Gottes ausgestattet sei *zv der schidvng mines lebens* (fol. 145^r, Z. 6f.), dann ist sich das betende Ich sicher, die Sterbesakramente (Beichte, ›letzte Ölung‹, Kommunion) in rechter und heilbringender Weise empfangen zu können; hiervon handelt der fünfte und längste Gebetsteil. Darüber hinaus werde auch *di not vnd [...] di angest die ich danne leiden vnd sehen vnd horn m̄vz* (fol. 145^v, Z. 17–146^r, Z. 1), das mit Hilfe und Schutz des Heiligen Geistes begabte Beter-Ich nicht vom heiligen Glauben abbringen können (6. Gebetsteil). Im abschließenden Gebet wird noch einmal inständig darum gefleht, der Geist Gottes möge in dieser

letzten und schwersten Prüfung zugegen sein, um dann die leitende Verbmetapher des ›Beschützens‹ in die mentale Konzeption des *spiritus sanctus* als ANWALT der Seele vor dem göttlichen Gericht zu überführen:

Heiliger geist nv rvche des daz dev schidvnge mines libes und miner sel in diner genædichlichen gegenwurticheit enphanen m̄vzze werden daz der tievel dechein vrevcl mit mir gehaben mvge. Heiliger geist wis min gelaitte fvr di gesihte diner genaden daz ich mit diner hilfe genædichlichen fvr dich chomen mvzze vnd wis min vogt vnd min vorspreche genedichlich an aller der stat do ich got miner gehaime antwurt geben m̄vz vber minev werch. (Heilig-Geist-Gebet aus dem Gebetbuch Nonnberg, fol. 146^v, Z. 15–147^r, Z. 9)

Der Heilige Geist als Vogt, also als juristischer Vertreter eines Klosters oder einer Bischofskirche, solle für den Beter eintreten, wenn er vor Gott steht und diesem all seine Taten offenlegen muss. Mit einem solchen Anwalt, der sowohl gnädig und barmherzig als auch von großer Macht ist, könne man voll Hoffnung auf dieses künftige Geschehen blicken. Und es geht ja nicht um die aktuell zu durchleidende Sterbestunde, sondern das Gebet ruft imaginativ das eigene Sterben auf, und leitete denjenigen, der es nachspricht, dazu an, sich innerlich auf sie vorzubereiten. Performativ vollzieht man derart eine Schulung für den ›Ernstfall‹, übt sich ein im richtigen äußeren Verhalten und in der angemessenen inneren Einstellung. In diesem Kontext wären Metaphern-Kumulationen wie z. B. im Dreifaltigkeitsgebet des Petrus Damiani problematisch, da solchen offensiven Vollzügen des Remetaphorisierens immer die Tendenz zur semantischen Öffnung eignet. Das Gebet aus dem Nonnberger Codex will aber eine klare Botschaft verkünden (›Der Heilige Geist beschützt dich in der Sterbestunde‹), und von hieraus mit der Macht seiner zurückhaltend-konzentrierten metaphorischen Sprache auf den Rezipienten einwirken. Gerade weil es nicht von weiteren aufgerufenen Vorstellungen flankiert und damit potentiell verunsichert wird, prägt sich die kognitive Konzeption vom Heiligen Geist als gütigen und mächtigen Vogt, bzw. ANWALT, der die Seele beschützt, besonders intensiv ein. Ihre performative Macht entfalten die wenigen repetitiv gebrauchten Leitmetaphern in Rahmen existentieller Angstbewältigung, die sich sowohl auf das

Sterben selbst wie auch auf ein etwaiges spirituelles Versagen in der Stunde des Hinscheidens erstreckt, welches endgültig und unwiderruflich alles zunichte machen würde, was man im bisherigen Leben Gutes und Gottgefälliges getan hat.

Auch das zweite, hier zu behandelnde Gebet will denjenigen, der es nachspricht, auf eine konkrete lebensweltliche Situation einstimmen, auf den Empfang der heiligen Kommunion. Verfasst wurde das Heilig-Geist-Gebet im 14. Jahrhundert von Milíč von Kremsier (ca. 1320–1374), der als Sakristan am Prager Domkapitel und als Notar an der dortigen Hofkanzlei Karls IV. arbeitete, bevor er sich als Bußprediger aus allen öffentlichen und kirchlichen Ämtern zurückzog. Milíč verfasste Gebete in tschechischer und deutscher Sprache; in beiden Sprachen legte er eine freie Paraphrase der Pfingstsequenz ›Veni sancte spiritus‹ vor (ein Vergleich der Versionen bei Chlench-Priber 2022).⁸⁵ Im Weiteren konzentriere ich mich auf die deutsche Version. Klapper (1935, S. 220–223, Nr. 48) druckt in der hier zitierten Ausgabe den Text des lateinischen Gesangs neben dem des deutschen Gebets ab, wodurch die beträchtliche Erweiterung des Umfangs sogleich ins Auge fällt.⁸⁶

In einem ersten Schritt werde ich aufweisen, dass es sich bei dem Gebet von Milíč von Kremsier nicht um eine paraphrasierende Übersetzung handelt, sondern um ein Verfahren, das man vielleicht ›paraphrasierende Remetaphorisierung‹ nennen könnte. In einem zweiten Schritt gilt es dann, die Referenzfunktion der im Gebet wiedergebrauchten Metaphern in den Fokus zu rücken und die Spezifik ihres rhetorisch-intendierten Durchgriffes auf den betenden Rezipierenden zu charakterisieren.

In diesem Kapitel wurde ja bereits eine freie Übersetzung des ›Veni sancte spiritus‹ behandelt (Wackernagel 1867, Bd. 2, Nr. 984; 15. Jh., vgl. oben CIII.2.3), die ihre Herkunft aus dem liturgischen Gesang stets durchblicken ließ. Anders als diese löst Milíč von Kremsier seinen Prätext nicht in Reimpaarverse auf, sondern präsentiert ihn in deutscher Prosa, wodurch freilich

seine Sangbarkeit verloren geht, und er zu einem reinen Lese- bzw. Rezi-tationsgebet gerät. Der Beginn des Prosagebets lehnt sich noch eng an den Text des ersten Doppelversikels des Pfingstgesangs an, greift dessen Bitte um das Kommen des Heiligen Geistes auf, zitiert die Wendung *pater pau-perum*, lässt das mentale Konzept des GEBERS zumindest anklingen, und setzt die LICHT-Metaphorik in der Konzeption des innerlichen Erleuchtens ganz ins Zentrum:

O Du süszes lieht der herzen, du heiliger geist,
gerüch ze kumen in vnser sele vnd erluht sy mit
einer waren erkantnuz vnd sträff in unser ge-
wissen all heimliche sunde vnd vertrib von vns die
grusamme vinsternusz unser blintichkeit mit dem
glanst dines liehtes.

Kum, gnediger vatter der armen weisen, vnd be-
nim von vns allen gebresten der selen vnd gerüch
vns ze begaben mit dem horte aller tugent.

(Klapper 1935, S. 220, Z. 18–S. 221, Z. 9)

Veni, sancte spiritus,
Et emitte caelitus
Lucis tuae radium;

Veni, pater pauperum,
Veni, dator munerum,
Veni, lumen cordium.

(Anal. Hymn., Bd. 54, S. 234–239)

Milíč von Kremsier spekuliert die Gedanken seines Prätextes, so zeigt sich schon hier, weiter aus. Im lateinischen Gesang eröffnet der Ehrentitel *Con-solator optime* (3,1) die folgende Doppelstrophe. Ausgehend hiervon inte-griert der Nachdichter die im Gebetsganzen weitaus längste *dilatatio*, die mit der Invokation *O süszzer trost aller betrübten* (221,9f.) anhebt und ganze elf Mal die Begriffe ›Trost‹ bzw. ›trösten‹ wiederholt.⁸⁷ Dieser Eingriff ver-ändert die Grundstimmung des Gebets auf entscheidende Weise: Rief der liturgische Pfingstgesang noch aus dem Bewusstsein der elenden und er-lösungsbedürftigen Situation des Menschen den Heiligen Geist an, so ist Milíč Gebet von großem Gnadenoptimismus getragen, was allerdings auch mit einer Entproblematisierung des *spiritus sanctus* einhergeht; er ist ganz der süße Tröster, auf den man hoffen und sich verlassen kann, sein Status als tremenduös-herrschaftlicher Gott der Transzendenz wird so ausgeblendet.

Nach dieser Laudatio des Trostgeistes wagt das kollektive Sprecher-Wir nun seine Bitten an ihn zu richten (*Vnd darumb bitten wir*, 221,27f.), wel-

che hauptsächlich um dessen beständiges und süßes Einwohnen im Herzen kreisen und im Ausruf kulminieren *O sũscer geist, kum in die herberge unsers herczen!* (222,8–10); womit der folgende Vers der lateinischen Strophe (*dulcis hospes anime*, 3,2) eingespielt ist. Bis zu diesem Punkt könnte man das Gebet als eine dilatierend verfahrenende freie Übersetzung beschreiben. Allerdings verändert sich nun, exakt ab der Invokation *O sũscer tow* (222,13) das Vorgehen: Der Gebetstext weicht immer stärker vom Aufbau des lateinischen Prätextes ab, lässt ganze Strophen weg und greift nur noch selektiv Bausteine des liturgischen Gesangs auf. Der Anschluss an die Vorlage reduziert sich in der Folge weitgehend auf die Übernahme zentraler Metaphern. Begänne man mit der Lektüre des Heilig-Geist-Gebetes Milíč von Kremsier an diesem Punkt, dann würde man allenfalls im assoziativen Hintergrund Formulierungen des ›Veni sancte spiritus‹ durchklingen hören, sicherlich das Gebet aber nicht als eine Paraphrase oder gar Übersetzung der Pfingstsequenz einordnen. Und bezeichnenderweise hat das Gebet eben in dieser Gestalt, also in einer Kurzfassung, die erst mit der Invokation *O sũscer tow* (222,13) einsetzt, Wiedergebrauch gefunden: Ein deutsches Kommunion-Gebet an den Heiligen Geist, das sich auch im Überlieferungszusammenhang des Prager Hofes findet, bietet genau diesen Textabschnitt als eigenständiges Gebet dar (Klapper 1935, Nr. 67). Und ebenso bezeichnend hat der Herausgeber keinerlei Bezug dieses vermeintlich ›neuen‹ Gebets zum ›Veni sancte spiritus‹ festgestellt.⁸⁸

Was macht den auf *O sũscer tow* folgenden Gebetstext so anders? Es ist ein Textherstellungsverfahren, das dominant auf die Technik der Remetaphorisierung setzt. Dabei wird assoziativ bei prominenten Metaphern des Prätextes angesetzt, welche dann in freier Form wiedergebraucht, konkretisiert und mit weiteren Metaphern flankiert werden. Welche Metaphern sowohl aus der lateinischen Vorlage als auch aus dem Heilig-Geist-Redesystem aufgegriffen werden, entscheidet sich über das jeweils aufgerufene rhetorische wie mentale Implikationssystem, und über die sich kontextuelle ausprägenden Spannungskonstellationen. Dies sei kurz nachgezeichnet.

Das *dulce refrigerium* des Pfingstgesangs (3,3) wird in der mentalen Konzeptmetapher des Geist als WASSER aufgenommen und als kühlender Tau spezifiziert. Dieser wird als Antidot zu den Flammen der Hölle präsentiert, wodurch die Metaphorik in den Bereich des FEUERS kippt:

O süszer tow, erkül vns vor der hicze der sunden vnd vor den ewigen flammen!
 O du ewiges fuir, das do allwegen brinnet vnd numer verlißcht, enczund vns!
 O du götliches lieht, das do allwegen luhtet, erluht vns! (222,13–19)

Die drei Verbmataphern der vierten Strophe des lateinischen Gesangs (*In labore requies*, / *In aestu temperies*, / *In fletu solacium*) treten zwar in der folgenden Passage des deutschen Gebets wieder auf, allerdings stellt diese den Heiligen Geist vornehmlich in der Konzeptgestalt des WINDES dar. Diese im Prätext, wenn überhaupt, nur ganz zurückhaltend eingespielte Dimension⁸⁹ wird hier in zwei Richtungen ausimaginiert: als innerliches Durchweht-Werden vom Geist und als sanfter Wind im Sturm der Welt.

Du bist ein rüwe in der arbeit. Gib vns die ewige rüwe, das wir vorblasen von der burden der anvechtunge vnd rüen furbasz von vnsern sunden, wan wir nu reht müde sint in der arbeit der boszeit. Du bist ein senfter wind in dem vngewitter. O heiliger geist, gerüch ze wehen mit diner innersten inblosunge in vnser sele! O süsze fröde in dem tal der czeher, erluste vns in vnserm weinen, wan din klage ist süszer denn alli fröd diser welt. (222,20–223,1)

In der Folge wird dann um Reinigung, Befeuchtung, Heilung und Beugung durch den Geist gefleht, womit Elemente aus dem Bittkatalog der Pfingstsequenz aufgegriffen sind.⁹⁰ Ausgelassen wurde jedoch die komplette Strophe sechs; die Verse zwei und drei der Strophe acht, und auch das lied-schließende Strophenpaar wird das deutsche Gebet nun übergehen. Allenfalls erinnert noch die Erwähnung der sieben Gaben an das ›Veni sancte spiritus‹ (vgl. 9,3). Doch führt das Gebet in diesem Kontext eine neue Metaphorik ein, die des Brunnens, die von der zuvor leitenden WASSER-Metaphorik assoziativ aufgerufen wurde. In Form einer Genitivmetapher avancieren nun die sieben Gaben zum lebendigen Brunnen, der die Heiligen und die Engel trinkt:

O heiliger brunn der suben gaben, der so trenkt all heiligen vnd all engel in dem ewigen leben, trenk vns öch in disem ellend mit dem süszen vnd heilsamen trank diner gnaden, das wir do mit an der sele geheilt werden von unsern giftigen wunden aller sunde. (223,9–17)

Die besprochene, mit der Invokation *O süscer tow* anhebende Passage löst sich nicht nur vom Prätext, sie löst sich auch vom literarischen Verfahren des paraphrasierenden Übersetzens. Dies schlägt sich darin nieder, dass die Textgestalt des liturgischen Gesangs zu einem Steinbruch degradiert wird, aus dem Metaphern herausgelöst werden, die in dem Sinne anschlussfähig sind, als sie sich in den leitenden assoziativ erzeugten semantisch-kognitiven Kontext einpassen. Entsprechend bestimmt das Fortschreiten des Gebets stärker die assoziative Logik der Metaphern als die rhetorische Gestalt des Prätexts. Im Vordergrund stehen in der Oration die naturalistischen mentalen Leitmetaphern des WASSERS, FEUERS und WINDES, die in verschiedene Richtungen hin konkretisiert (Tau, Brunnen, Licht, Höllenflammen, Sturmwind vs. sanfter Wind, etc.), und deren Wirkungen selektiv produktiv gemacht werden (kühlen, reinigen, befeuchten, heilen – brennen, entzünden, erleuchten, beweglich-machen – anwehen, durchwehen, einhauchen). Die Effekte, die diese Remetaphorisierungen nun hervortreiben, führen mich zu meinem zweiten Punkt, dem performativen Durchgriff, den das Gebet potentiell auf seinen Rezipierenden auszuüben vermag. Und dieser ist ja keinesfalls völlig passiv, sondern er spricht die Worte des Gebets aktiv nach und wendet sich – im Idealfall – andächtig an sein göttliches Gegenüber.

Der bislang übergangene Abschluss des Gebets verankert es in einer konkreten lebensweltlichen Situation: Nach einer *memoria* der Rolle des *spiritus sanctus* bei der Inkarnation, bittet das deutsche Privatgebet abschließend um die Gnade, Blut und Leib Christi *wirdklichen* zu empfangen (223,27). Es ist gut denkbar, dass ein adelig-bürgerlicher Laie beim Festhochamt am Pfingsttag das Gebet von Milíč von Kremsier spricht, während die Kleriker als Höhepunkt des Wortgottesdienstes das feierliche ›Veni

sancte spiritus< vortragen, und er sich so im Rahmen der stillen Messe auf die nun folgende Eucharistiefeyer und damit den Empfang der heiligen Kommunion einstimmt (so auch Chlench-Priber 2022, S. 89 u. 94–96).

Und eben auf diese Einstimmung zielt die performative Macht, die die wiedergebrauchten Metaphern im Gebet entfalten, ab. Anders als im lateinischen Pfingstgesang steht nicht eine bestimmte mentale Konzeptmetapher des Geistes, sein LICHT, im Zentrum (vgl. oben CIII.2.1), sondern der *spiritus sanctus* tritt gleichermaßen in mehreren metaphorisch-kognitiven Gestalten auf: als LICHT, TRÖSTER, SÜSSE, GAST, WASSER, FEUER und WIND. Damit zielt das Gebet auf Animation der Sinne des Beters, gerade auf die Animation seiner inneren Sinne. Es verfolgt eine ähnliche Strategie, könnte man sagen, wie die rituelle Feier der Eucharistie, in deren Kontext das Gebet ja seinen pragmatischen Ort hat: Vor der Wandlung ruft der Priester in der Epiklese den Heiligen Geist auf Brot und Wein herab; entsprechend bittet der Beter um das Kommen des Geistes in sein Herz. Die Inszenierung der Eucharistiefeyer greift dann auf Affizierung des Gläubigen aus, indem sie in besonderem Maße seine sinnlichen Wahrnehmungskapazitäten anspricht: Man sieht die gewandelte, und vom Zelebranten erhobene Hostie, hört die Worte des Priesters und das Läuten der Glocken, riecht den Weihrauch, spürt Brot und Wein auf der Zunge und schmeckt den Leib und das Blut Christi. Derart wird kinästhetisch sinnlich erfahrbar gemacht, was intellektuell nicht begreifbar ist: das Essen und Trinken Gottes.

Im deutschen Gebet setzt das poetische Verfahren der Remetaphorisierung nun ebenfalls alles daran, seinen betenden Rezipierenden sinnlich-somatisch sowie emotional zu affizieren. Über die Metaphern werden alltagsweltliche Körpererfahrungen aufgerufen, und dann auf die innere Begegnung mit den Heiligen Geist hin perspektiviert. Solcherart arbeitet es performativ an einer Sensibilisierung der inneren Wahrnehmungskapazitäten des Menschen. Im rezitativen Vollzug lehrt das Gebet, das spirituelle Geist-Licht zu sehen (222,18f. et passim), das Säuseln des sanften Geist-Windes zu hören (222,26ff.), die Süße des Geistes zu riechen (222,7f.), den Tau bzw.

Regen des Geistes zu fühlen (222,13; 223,5f.) und den lebendigen Brunnen-trank zu schmecken (223,9ff.). Der Sprecher, der zugleich passiver Rezipierender und aktiver Betender ist, stimmt sich auf diese Weise mit Worten, die Elemente des Eigenen und des Fremden umgreifen, auf den Empfang des Abendmahls ein, welcher als kinästhetisches Erlebnis, das gleichermaßen den *homo exterior* wie den *homo interior* einbezieht, gefeiert werden sollte. Empfange man derart innerlich und äußerlich in voller Gegenwärtigkeit das Blut und den Leib Christi, so erläutert der Gebetsabschluss, dann greife die Bedeutung der Kommunion über die sakramentale hinaus, dann vollziehe sich im Inneren des Gläubigen die Inkarnation Gottes aufs Neue:

O herre aller göti, du heiliger geist, syd dem mal das du den lichnam vnsers herren Ihesu Christi vsz der reynen junkfrowen Marian **gebildet hast**, so sy in von dir enpfing, darvmb bitten wir, gib vns die gnade, das wir den selben heiligen lichnam vnsers herren Ihesu Christi vnd sin tures blüt **also wirdlich entphahen**, das wir in der süszikeit sin gebruchen all hie in den gnaden vnd dört in den ewigen fröden seliklichen. Amen. (223,17–31, Hervorhebungen A. B.)

3.1.2 ›Gebet an den Hl. Geist‹

Die früheste Überlieferung dieses Heilig-Geist-Gebets findet sich auf einem in Koblenz aufbewahrten Pergamentblatt, das auf kurz nach 1300 datierbar ist (Landeshauptarchiv, Best. 701 Nr. 385, Bl. 2). Etwas später, vielleicht aus dem Jahr 1348 (Schmitz 1976, S. 7f.), ist es erneut im Münchener Sammelcodex Cgm 717 (auf fol. 110^{rb-vb}) tradiert, wobei sich die Varianzen zum früheren Textzeugen in einem überschaubaren Rahmen halten.⁹¹ Im performativen Vollzug vermittelt das ›Gebet an den Hl. Geist‹ demjenigen, der es in andächtiger Weise nachspricht, die Bedeutung der ständigen Selbstüberprüfung bezüglich des momentanen spirituellen Status, welche immer wieder in eine erneute *conversio* zu münden habe. Dabei geht es weniger um intellektuelle Einsicht (also um *explicatio*) als um ein sinnlich-anschauliches Spürbar-Machen der Dringlichkeit dieses Tuns, mithin um metaphorisch evozierte *applicatio*. Gattungsgemäß hebt die Oration mit einer Eulogie

des Heiligen Geistes an, die die kognitiven Leitmetaphern WISSENDER, LEBENSSPENDER und TROST sowie LICHT, EINWOHNENDER und GAST aktualisiert:

kvm mir zv helfe hohster geist
minen bresten dv vil wol weist
vñ allez daz daz an mir ist
dv bist min leben vñ min genist
dv bist ein lieht der christenheit
der heiligen heilikeit
dv bist der ware ganze trost
von leide niman wirt erlost
wan den dv herre lösen wil
dv bist d^e engel hohstes spil
des waren liches ein liehter glast
nv wis so lange niht min gast
la mich der dinen einer sin
vñ hvse mir in daz herze min
vñ erlÿhte mine sinne
so daz min geist enbrinne
vñ mit stæte richt an dich
(>Gebet an den Hl. Geist<, V. 1–17)

Bekennnis der Hilfsbedürftigkeit und Sündhaftigkeit sowie völlige Über-
eignung an den allwissenden Gott, mit dieser rhetorischen Geste hebt das
Gebet an. Der Übergang von der Apostrophe des *spiritus sanctus* zur *sup-
plicatio* wird über den Vers 12 vermittelt, der im Cgm 717 lautet *Dv bist so
lang niht min gast* und der den prekären Heilsstatus des betenden Ichs
metaphorisch prägnant in Szene setzt. Der Heilige Geist als GAST, den man
schon zu lange entbehrt und den man eindringlich ins eigene Herz einlädt,
diese metaphorische Konzeption leitet ebenso den Gedankengang des ge-
samten Gebets an wie es die im Anschluss formulierten Bitten hervorruft.
Wenn der Geist *stæte* ins Herz erziehe, dort Erleuchtung und Befeuerung
der Verstandeskkräfte bewirke, dann tritt die Errettung in den Horizont des
Möglichen. Und dass diese Errettung kurz vor knapp käme, expliziert die
folgende Passage:

troster nv wise mich
nach dir din armes bilde
e daz ich gar []erwilde
laz mich herre niht und^swegen
gibe mir der waren riwe regen
da mit ich min s^vnde klag
vⁿ daz ich ganzen iamer trag
nach diner fre^vdenriche
[div frawde weret ewiclich]⁹²
vⁿ z^vnd in mir din selb[es lieht]
da man imm^s bei gesieht
vⁿ weis mich h^re an daz phat
da ich der s^vzze werde sat
di dv den gerehten teilest mit
nach diner barmvnge sit
(›Gebet an den Hl. Geist‹, V. 18–32)

War der einleitend konstatierte Auszug des *spiritus sanctus* aus dem Haus des eigenen Herzen noch ein temporärer (*so lang*, V. 12), und damit potentiell ein vorübergehender, so tritt nun die völlige, radikale Entfremdung als drohende Gefahr in den Horizont des Gebets ein (*e daz ich gar []erwilde*, V. 20; im Kontrast dazu verknüpfen die temporalen Adverbien die Gnadenwirkung des *spiritus sanctus* ausdrücklich mit Dauerhaftigkeit: *stæte*, V. 17; *ewiclich*, V. 26). Ein solch beklagenswertes Leben, das ganz den Kontakt zur Transzendenz verloren hat, zeichnet das Beter-Ich im nun folgenden Schuldbekenntnis eindrücklich und mit zunehmend gesteigertem Klagegestus nach:

min herze daz ist ersteint
vil maniger der weint
vⁿ tavfet sich nv and^sstvnt
daz ist mir leider gar vnkvt
sevften weinen rehtiv gir
daz ist alles tod an mir
ichn weiz niht was min w^den sol
minem h^zen t^vt niht so wol
als die werltlich gelust
ich klophe vil diche an min brvst

CIII. Invokative Texte

vñ wnsche daz mir andaht
von dinen genaden wde braht
so vind ich niht dar inne
der ganzen gotes minne
min gebet daz wirt selten naz
ich bin træg vñ bin laz
hinz dinem dienst daz klag ich dir
owe vñ owe mir
wem lest dv mich min einer trost
die klag wirt mines hzen rost
mit tvsent tvsent leiden
wilt dv dich von mir scheiden
(>Gebet an den Hl. Geist<, V. 33–54)

Wie sich hier erneut zeigt, wird das Gebet von der Angst getragen, dass die Entfernung des Geistes, ein Zustand, der letztlich durch die menschliche Sündhaftigkeit selbst hervorgerufen wurde (So heißt es im Cgm 717 auch in signifikanter Abweichung: *mit tused tused laiden / sol ich mich von dir schaiden*, Pfeiffer 1866, V. 49f.), von einem temporären in einen totalen umschlagen könnte. Es folgt darauf ein Lobpreis der dritten Person der Trinität, und damit ein rhetorischer Neueinsatz. Der Schlussteil des Gebets stellt die dramatische Konsequenz eines völlig vom Heiligen Geist getrennten Lebens eindrücklich vor Augen:

des lebentigen brvnnen rvnst
vrsprinch aller rehten kvnst
niht gûtes kan an dich mach geschehen
iz wird alles vber sehen
swaz ze gût iemen tût
dv wellest werch vñ mût
zv gotes oren bringen
wan niemen kan gedingen
noch fvr gotes avgen kōmen
der dich zv troste niht hat genomen
(>Gebet an den Hl. Geist<, V. 55–64)

Ohne den im Herzen einwohnenden Heiligen Geist höre und sehe Gott nichts von der betreffenden Person; sie existiert eigentlich nicht mehr. Das

meint auch: Ohne den Geist als spirituellen Mittler sind alle Bemühungen um Umkehr und Versöhnung, alle guten Taten eitel und nutzlos. Der *spiritus sanctus* rückt hier einerseits konzeptuell in die Position der Augen und Ohren Gottes ein. Andererseits wird er als *lebendiger brunne rvnst* angerufen, was auf die mentale Leitmetapher des WASSERS rekurriert. Nur zusammen, der Geist als WASSER und der wahrhaft reuige Sünder, so vermittelt das Gebet, könne die Entfremdung zwischen Gott und Mensch wieder rückgängig gemacht werden. Denn sind die Reuetränen geistgewirkt, dann tauft sich in ihnen der Sünder erneut im Wasser und Geist, spendet der *spiritus sanctus* das Sakrament der Taufe, das die Seele reinwäscht, aufs Neue. Dass die Tränen aus dem lebendigen Brunnen, den der Geist darstellt, herkommen, ist jedoch eine Gnadengabe. Aus den zahlreichen im Gebet formulierten Bitten tritt so die um den Regen der Reue (*gibe mir der waren riwe regen*, V. 22) als entscheidende *supplicatio* hervor. Diese einzig wahre Form der Sündenvergebung, das Wiedertaufen in Reuetränen, stehe jedoch nur solange offen, wie man sich noch lebhaft im Kontakt mit dem *spiritus sanctus* befinde. Ist der Heilige Geist einmal endgültig aus dem Herzen ausgezogen, dann sei alles Wollen und Handeln, auch jede geistliche Übung des Menschen vergebens. Aus dem Brunnen kann dieses Wasser nur dann in die Augen aufquellen, wenn der Heilige Geist sich wieder ins Herz »eingehaust« hat (*vñ hvse mir in daz herze min*, V. 14), wieder in ihm wohnt. Ohne dessen Präsenz im Herzen ist jede geistliche Übung, jedes Gebet vergebens, weshalb sich der Gebetsabschluss erneut zu einer eindrücklichen Bitte um das Kommen des Geistes verdichtet (das Textende ist auf dem Koblenzer Fragment verloren, hier rekonstruiert nach dem Cgm 717, vgl. Pfeiffer 1866, V. 62–72):

nv kum mir hiliger geist
 [alles gûtes ain volleist
 kvm herr vnd richt mich
 min mût der hat verkeret sich
 Daz ich weder waiss noch kan
 von dem grossen lait daz ich han

es schmeckt niht was ich tûn
hîlf her^e durch dinen s^vn
Send mir den hailant
dem alliv hertzen sint bekant
der div bitrin s^uzen kann
vs dem div erbarmvng ie ran.]

(>Gebet an den Hl. Geist<, V. 65–76)

Im performativen Vollzug vermitteln die wiedergebrauchten und neukontextualisierten Metaphern des Gebets demjenigen, der es in andächtiger Weise nachspricht, die Bedeutung der unablässigen *conversio*, die in der geistgewirkten Wiedertaufe an ihr Ziel kommt. Und dies mit so eindrücklichen Worten und Vorstellungsbildern, dass eine direkte Affektion kaum zu vermeiden ist. Die Metaphern des Gebets machen den prekären Heilszustand des Menschen geradezu sinnlich spürbar, fühl und schmeckbar (V. 30, 73, 77). Performativ fordern sie den Beter zu einer sensuell-somatischen Selbstüberprüfung auf: Spüre ich, wie das Wasser des Heiligen Geistes mich durchfließt? Bin ich spirituell gesättigt oder hungrig? Schmecken meine geistlichen Übungen süß oder bitter?

In der lebensweltlichen Situation, die dieses Gebet zeichnet, hat der Mensch, so er die Gnade des Heiligen Geistes entbehrt, keinerlei Handlungsoptionen mehr. All sein Tun ist eitel, wird von Gott übersehen und überhört, aus sich selbst heraus kann er nicht mehr aktiv an seiner Rekonziliation mitwirken. Ein sehr viel früheres Gebet, das einem Heinrich zugeschrieben wird, geht gerade in die entgegengesetzte Richtung und vermittelt dem Betenden performativ, dass er auch dort Handlungsoptionen besitzt, wo er sich bislang in seinem In-der-Welt-Sein als ausgeliefert und geworfen erfahren hat.

3.1.3 Heinrichs ›Litanei‹

Das umfangreiche Gebet eines Heinrich, dessen Incipit es als *letania* bezeichnet, ist in zwei Handschriften überliefert. Obwohl die Grazer Handschrift nach allgemeiner Überzeugung den älteren und ›besseren‹ Text tradiert (um 1160), werde ich auf die im Straßburger Codex überlieferte, durchaus eigenständige Version zurückgreifen (wohl nach 1187); zumal es sich bei ihr mit einiger Wahrscheinlichkeit sogar um eine vom Dichter überarbeitete Fassung handelt (Papp 1981; ausführlich zur Überlieferung Glaßner/Keller 2015). Die Straßburger Version der ›Litanei‹ ist gegenüber der Grazer um mehr als 500 Verse erweitert, und – was ihre Wahl im vorliegenden Interpretationskontext entscheidend beeinflusst hat – sie führt auch den an den Heiligen Geist gerichteten Gebetsteil breiter aus.⁹³ Zu Beginn werden in Heinrichs ›Litanei‹ die drei Personen der Trinität und die Dreifaltigkeit als Ganze angerufen (V. 1–196), es folgen Invokationen adressiert an die verschiedensten Heiligen (V. 197–1392), bevor der Text mit Schlussbitten an Gott ausklingt (V. 1393–1468). Das Heilig-Geist-Gebet (V. 131–172) versucht, auf seinen betenden Rezipierenden als Handelnder in der Welt durchzugreifen, und ihn auf die diesseitige Diktatur des Entscheidens hinzuweisen, aus deren Zwängen einzig die spirituelle Gnade befreien könne.⁹⁴

In Bezug auf den Stil ist nach Papp (1981, Sp. 665) in Heinrichs Reihen- gebet charakteristisch die »Vielzahl von Vergleichen und bildlichen Ausdrücken« und der »anaphorische[] Parallelismus von Verbreihungen« (vgl. auch Freytag 1982, S. 146). Diese auffälligen Auflistungen beschränken sich, dies sollte präzisierend bemerkt werden, auf die an Gottvater und den *spiritus sanctus* gerichteten Gebetsteile. In hier angelegter Analyseperspektive handelt es sich um Verbmetaphern, die logisch betrachtet als Kontradiktionen auftreten, rhetorisch betrachtet gerieren sie sich allerdings als einander ergänzende Elemente einer umfassenden Aufzählung (Verb 1 *unde* Verb 2). Die Funktion dieses kunstvollen Stilmittels nennt Heinrich in Be-

zug auf Gottvater explizit; es solle die Mannigfaltigkeit der Werke Gottes und seine Allmacht darstellen:

An dir, ewiger vater, stet der gewalt.
dine werc di sint manicfalt.
du scaffis unde antredis,
du ougis unde zuleidis,
du zimbris unde brichis,
du intlibis unde richis,
du heiliges unde virdamnis,
du zestoris unde samenis,
du zurnes unde vergizzes,
du irslehes unde vermises,
du hoes unde verdruckes,
du gibis unde entzuckis,
du gehaldis unde teilis,
du wundis unde heiles,
du heiliges unde verdampnes
du zestores unde samnes,
du uffis unde neiges,
du verbirgis unde zeiges,
du entnemis unde borges,
du gildis unde niet nesorgis,
du muris unde zavelles,
du zefures unde stelles,
du fromis unde irres,
du rihtes unde zewirres,
du truckenes unde netzes,
du entfehes unde letzes,
du irfrowes unde trures,
du suzes unde irsures,
du zieres unde fules,
du verbrinnes unde kules,
du weines unde laches,
du wirkis unde entsaches,
du fromes gerehte unde krumb,
unde witzic unde tump,
unde gesunt unde lam,
du gibis witze dem der niet nehan,
du bist jungere unde herre,

du bist nah unde verre,
 du heldis unde lezis,
 du bist michel unde mezech,
 du bitteris unde suzis,
 du vehes unde gruzis,
 du verlogenis unde jehes,
 du bist blint unde gesehes,
 du samftis unde sweres,
 du vollis unde leres,
 du fremedes unde irkinnis,
 du hazzis unde minnis,
 du bist lieht unde naht,
 du nimes di craft unde gibis di maht,
 du begestu alliz eine,
 ewiger vater reine.
 (Heinrichs ›Litanei‹, V. 41–90)⁹⁵

Man könnte nach Betrachtung dieses ungewöhnlichen Gebets an Gottvater die Funktionsbeschreibung des Dichters dahingehend ergänzen, dass hier performativ auch die Inkommensurabilität Gottes mit ausgesagt wird. Tätigkeiten, die im Diesseits allein im Modus des Entweder-oder auftreten (›Entweder hassen oder lieben‹), umgreift Gott in seiner Allmacht und transformiert sie zu etwas, was man tentativ als ›transzendentes Sowohl-als-auch‹ bezeichnen könnte (›Gott hasst sowohl wie er auch liebt‹). Das intrikate Verhältnis von Einheit und Vielheit, das die Gebetspassage sprachlich evoziert, kennzeichnet freilich nicht nur Gottes Wirken in der durch Differenz charakterisierten Welt, sondern auch sein Wesen (*begestu alliz eine*, V. 89), den in sich ausgefalteten und dennoch einigen Gott.

Die über *unde* zusammengespannten Verbmataphern sind in maximaler Spannung zueinander gesetzt, sie beschreiben in kontradiktorischen Termini sowohl Aspekte des Fühlens (*du hazzis unde minnis*, V. 86), des Handelns in der Welt (*du zestoris unde samenis*, V. 47) sowie des Handelns an den Geschöpfen (*du heiliges unde virdamnis*, V. 46a u. 53) und in genereller Perspektive das Sein Gottes (*du bist lieht unde naht*, V. 87). Die manifest gegebene Spannungskonstellation wird dadurch noch vergrößert, dass

als positiv erfahrbares Handeln Gottes nicht immer in einer bestimmten Position der parallel gebauten Verse genannt und dessen negatives Pendant in der entsprechend anderen, sondern ohne Muster die Aufzählung einmal so, dann anders verfährt, wodurch der betende bzw. intellektuelle Nachvollzug nicht zur Ruhe kommt.

Sowenig das Gebet an Gottvater auf narrative Entfaltung setzt, generell verzichtet es ja auf die Elemente *narratio* und *supplicatio*, sowenig verfährt die an Jesus Christus gerichtete Oration erzählend. Wieder geht es um Aufzählungen, nur werden jetzt die Namen Gottes präsentiert: *din ebinewiger sun, / der [...] manigerslahte namen hat* (V. 94–96), und abschließend: *daz sint di namen dines suns* (V. 119).⁹⁶ Das nun folgende Heilig-Geist-Gebet (V. 131–172) wird diese beiden rhetorischen Strategien des Gotteslobes zusammenführen, also die Aufzählung der heiligen Namen (V. 139–147) und die Präsentation von anaphorisch verbundenen, parallel gebauten Verbereihen (V. 148–162). Die formale Gebetsgestaltung reflektiert somit die Einheit Gottes in seinen Personen, und man könnte ergänzen: Sie weist implizit auch auf die theologische Vorstellung vom Ausgang des Heiligen Geistes aus Gottvater und dem Sohn hin.

Eröffnet wird das Heilig-Geist-Gebet mit einem prononcierten Neueinsatz, der Charakteristika eines Prologs trägt, insbesondere weil er die Thematik der Unmöglichkeit des Gotteslobs aufgreift und den ›pneumatischen Zirkel‹ expliziert (›Den Heiligen Geist kann man nur mit Hilfe des Heiligen Geistes loben‹). Über die Wortwahl schließt sich die neueinsetzende Oration eng an die beiden vorhergegangenen Gebete an:

Heiliger geist, warir **vogit**,
 nieman dih inneclichen lobit,
 du **nescaffis** di wort in sime sinne,
 mit dem fure diner minne,
 allis gutis **aneginne**,
 di mein miner zungin du verbrinne,
 di den herzen den luterin sin binimint,
 zu sprechene di wort di dir inzemint.

(Heinrichs ›Litanei‹, V. 131–138, Hervorhebungen A. B.)

Die herausgehobene Anrede des Geistes als Vogt variiert die Adressierung als Mittler (*unsir mittelere / zwiscen dir herre unde uns*, V. 118f.), mit der kurz zuvor Jesus Christus bedacht wurde, und welche aber auch als topischer Ehrentitel des *spiritus sanctus* firmiert. Im Gebet an die dritte Person der Trinität wird spezifiziert, um welche Art Vermittlung gefleht wird, um das vermittelnde Eingreifen eines Anwalts im Prozess der Versöhnung mit Gott (vgl. V. 145–147). Durch die Begriffe *scaffis* und *aneginne* wird Gottvater als mächtiger Weltenschöpfer aufgerufen, um von hier aus den Geist als Wortschöpfer metaphorisch näher zu konturieren.

Die im ›Prolog‹ ausspekulierte FEUER-Metaphorik wird in der folgenden laudativen Passage, die Namen des Heiligen Geistes zusammenstellt, mit weiteren traditionellen Metaphern flankiert:

wande du heizis wistumis brunne,
 ein sluzil der irbarmunge,
 der armen trostere,
 reinis herzin minnere,
 ein wek des ewigen libis
 unde ein mark des himel stiges.
 iz trifftet dir ze rehte,
 daz du dine sculdigen knehte
 mit ir scepfere versunes.

(Heinrichs ›Litanei‹, V. 139–147)

Ungewöhnlich ist die im Heilig-Geist-Redesystem selten verwendete Schlüssel-Metapher,⁹⁷ und auch in den Formulierungen, er sei ein ›Weg des ewigen Lebens‹ und eine ›Stiege der Himmelsleiter‹, klingt nicht allzu Bekanntes an. Wie führt nun der Heilige Geist den Menschen ins ewige Leben? Vielleicht gibt die folgende Liste von parallel angeordneten Verbmetaphern ja darüber Auskunft:

du wermis unde kulis,
 du fuhtes unde dirres,
 du entsluzis unde versperris,
 du enslefes unde weckes,
 du enthullis unde deckes,

CIII. Invokative Texte

du lockis unde scuohes,
du wonis unde fluhis,
du zuhis unde bruotis,
du sterkis unde behutis,
du enzundis unde lisces,
du salwes unde wisces,
du riches unde armis,
du refsis unde irbarmes,
du hebis, legis unde tregis,
du habis stille unde irweges.

(Heinrichs ›Litanei‹, V. 148–162)

Die angeführten Kontradiktionen erinnern nicht nur an das Gebet an Gottvater, sie irritieren im ersten Zugriff auch die relativ klare metaphorische Zeichnung des *spiritus sanctus* als ANWALT und Helfer des Menschen, die bislang in der *oratio* bestimmend war. Jetzt wird plötzlich von ihm ausgesagt, dass er versperrt, beschmutzt und Vorwürfe macht. Zwar fällt die Verbliste im Vergleich mit der vorherigen deutlich kürzer aus, aber auch sie präsentiert Handlungen, die im Diesseits nur im Modus des Entweder-oder auftreten: Entweder man wärmt oder man kühlt. Allerdings scheint die strikte Kontradiktion nun nicht ganz so streng durchgeführt, zumindest die beiden Verse *du zuhis unde bruotis* / *du sterkis unde behutis* (V. 155f.) folgen einer anderen Logik; sie zeichnen die Aktivität des Heiligen Geistes wieder als eine dem Menschen zugewandte:⁹⁸ Der als Trostgeist, Anwalt und Liebender präsentierte *spiritus sanctus* greift nicht nur wie Gottvater mit mannigfaltigen Werken in der diesseitigen Welt ein, er ›kümmert‹ und ›sorgt‹ sich auch um das Heil seiner Geschöpfe; er leitet sie über Weg und Leiter zum Himmel bzw. ›erzieht‹ und ›behütet‹ sie. Hierüber erhalten auch die Gegensatzpaare eine andere Qualität. In Bezug auf den Vater und den Geist präsentieren sie zunächst, dass in der Allmacht Gottes dasjenige, was diesseitig als ›Entweder-oder‹ auftritt, von einem jenseitigen ›Sowohl-als-auch‹ transzendiert wird. Dem Heiligen Geist ist dann die Aufgabe zugeteilt, den transzendenten Überstieg der unvereinbaren Gegensätze als unvergleichlicher Geber, als der er im Gebetsabschluss bezeichnet wird, an

die Menschen zumindest in Form einer schon im Diesseits geschenkten Potentialität zu vermitteln.

nah dus mislichen gaben
saltu, herre, nah dinen gnaden
unseme durreme herzin gebin
dinen geistlichen regen,
da von wir den wochir mugen beren,
des wir ewidliche sin generen.
so muge wir gereite
in der sicherheite
des himelriches sin gewis.
misere nobis.

(Heinrichs ›Litanei‹, V. 163–172)

Wenn der Heilige Geist als Geber das Herz tröstet, dann wärmt er es genauso wie er es kühlt, dann befeuchtet er es mit seinem jenseitigen Regen und trocknet es zugleich, usw. Aber die Aussagen über das Wirken des Heiligen Geistes werfen auch Fragen auf. Warum werden überhaupt all diese Heilstaten aufgezählt? Es handelt sich ja nicht um Bitten wie in der Pfingstsequenz, und dem Geist Gottes wird man wohl kaum erklären müssen, worin sich sein Wirken in der Welt manifestiert. Weiterhin stellen sich manche Aussagen im Horizont der geistlichen Rede vom Heiligen Geist als durchaus problematisch dar. Wie soll man es verstehen, dass der Heilige Geist versperert, wobei er doch der Gnadenschlüssel ist bzw. die Fesseln löst? Wie, dass er einschläfert, wo er doch gewöhnlich den Sünder aus dem Sündenschlaf aufweckt? Wie, dass er beschmutzt (*du salves*, V. 158), wo er doch gewöhnlich das Herz reinigt?

Es ist denkbar, dass mit dem 15 Mal prononciert an den Versbeginn gestellten ›Du‹ nicht allein der Heilige Geist angesprochen ist, sondern die Invokation auch auf den betenden Rezipierenden zurückschlägt. Derart wären immerhin die inkriminierten Aussagen konsistent, denn jeder Mensch besitzt das Potential, sich mit Sünden zu beschmutzen bzw. sich von ihnen zu reinigen, geistlich zu schlafen oder zu erwachen, sich der Gnade zu versperren oder ihr aufzuschließen. Nimmt man einmal eine solche, doppel-

bödige Invokation an, dann tritt der Kontrast zwischen menschlichem und göttlichem Handeln noch stärker in den Fokus: Dem menschlichen Du steht das transzendente Sowohl-als-auch nicht zur Verfügung; für ihn gilt ausschließlich das diesseitige Entweder-oder. Und darüber hinaus vermitteln die seltsamen Verse *du hebis, legis unde tregis / du habis stille unde irweges* (V. 161f.) dem betenden Rezipierenden,⁹⁹ dass es letztlich gleichgültig ist, was er tut, immer ist er in eine Entscheidungsposition eingerückt; sogar dann, wenn er sich niederlegt oder still steht, handelt er aktiv in seiner Lebenswelt. Das abschließend angeführte, und damit betonte starke Verb *irwegen* (V. 162) bringt dies auf den Punkt, indem es gleichermaßen das ›Bewegen‹ wie auch das ›Entscheiden‹ einspielt (Lexner, Bd. 1, Sp. 697). Wenn man sich als geworfen in eine Wirklichkeit erkennt, in der man immer als Handelnder und somit Entscheider auftritt, ohne Möglichkeit des Entzugs (auch hinlegen und still stehen sind ja keine Ausstiegsoptionen), dann gilt es, aus der Passivität in die Aktivität einzutreten, also aktiv zu entscheiden, ob man wärmen oder abkühlen, auf- oder abschließen will. Welche Handlung in der konkreten lebensweltlichen Situation, in der sich das Ich gerade befindet, nun die ›Richtige‹ ist, ist – so die implizite Botschaft – nicht leicht zu entscheiden, denn auch die Verbliste im Heilig-Geist-Gebet präsentiert kein Muster, und damit kein entsprechendes Entscheidungskriterium. Es wird nur eine einzige ›Lösung‹ angeboten: Die Hoffnung auf die Gnade des Heiligen Geistes, auf seinen *geistlichen regen* (V. 166). Nur so könne der in den Entscheidungszwängen einer Welt der Differenz gefangene Mensch Anteil an einer höheren Logik erlangen; nur so könne die diesseitige Situation des Entweder-oder im transzendenten Sowohl-als-auch gewissermaßen ›Erlösung‹ finden. Wo dies geschieht, da erlebt der Mensch einen Vorgeschmack auf das ewige Heil.

Der performative Nachvollzug des Heilig-Geist-Gebets aus Heinrichs ›Litanei‹, besonders im Kontext des Dreifaltigkeitsgebets, desorientiert den betenden Rezipierenden zunächst, um ihn für eine Neuorientierung zu öffnen, die ihm eine Ahnung einer höheren, transzendenten Logik, die unver-

einbare Gegensätze verbinden kann, vermittelt. Im Kontrast dazu erfährt er sich selbst als jemand, der in einer Welt der Differenzen sich stets entscheiden muss, ohne jederzeit auf sichere Kriterien der Wahl zurückgreifen zu können; je nach Situation kann eine eigentlich gebotene Entscheidung sich ja auch als falsche Wahl herausstellen. In dieser prekären lebensweltlichen Situation, in der sich der Mensch ohne Entkommen dem Zwang des Entscheidens ausgesetzt sieht, schenke die Gnade des Heiligen Geistes Anteil am transzendenten Sowohl-als-auch. Mit dieser Neuperspektivierung ist eine potentielle Erweiterung seiner Handlungsmöglichkeiten eingespielt, die sich in der Ahnung einer Welt jenseits der Differenzen niederschlägt. In Heinrichs ›Litanei‹ wird das vom *spiritus sanctus* geschenkte Heil als Ausstieg aus der Diktatur des Entscheidens gezeichnet.

3.2 Zur Ambivalenz des Ästhetischen. Gebetslyrik

Begonnen wurde dieses Unterkapitel (CIII.3) mit der Übersetzung des Dreifaltigkeitsgebets des Petrus Damiani aus der Feder Johanns von Neumarkt. Der Bischof von Olmütz (1315–1380) und Hofkanzler Karls IV. hat nicht nur bekannte Gebete übersetzt, sondern selbst auch Privatgebete in deutscher Sprache verfasst. Da seine Werke in einer kunstvollen, flüssigen, zuweilen rhythmischen Prosa daherkommen, wurden sie als am Duktus Petracas orientierte Beispiele einer religiösen Frührenaissance in Böhmen eingeschätzt (Klapper 1964, S. 41; zu seinem Stil auch Chlench-Priber 2020, S. 119–130). Peter Oxsenbein bestätigt zwar diese Beobachtungen zum literarischen Anspruch Johanns von Neumarkt, stellt aber in Bezug auf die historischen Rezipierenden klar:

[...] Betrachtungen und vor allem die Gebete dienten ihm [dem spätmittelalterlichen Leser, A. B.] nicht als Lesestoff im üblichen Sinne, vielmehr waren sie ihm Mittel der Begegnung mit dem Göttlichen, Hilfe und Weg für die Einkehr in die eigene Seele. So kunstvoll und so rhythmisch auch ein einzelner Gebetstext von einem Verfasser geschaffen sein mochte, der betende Leser ergriff ihn nicht in der Absicht, ihm einen gewissen ästhetischen Genuß abzu-

gewinnen. Der Text kann für den gläubig Betenden nie alleiniges Ziel seines Lesens und Betrachtens sein, sondern er ist ihm im Vollzug des Betens lediglich Medium, in dem seine liebende Hingabe an den transzendenten Gott als Grundakt der Gottesverehrung erst eigentlich Form gewinnt. Genießerisches Verweilen beim Text selber, ästhetisches Rezipieren hätte zur Folge, daß letztlich die Intentionalität des Gebetes verfehlt würde, »die bei Gott-in-sich und um seiner selbst willen mündet«. (Ochsenbein 1979, S. 99, mit Zitat aus dem ›Kleinen theologischen Wörterbuch‹ von Rahner/Vorgrimler 1971, S. 117)

Doch wie ist der Fall gelagert, wenn sich die Form eines Gebetes stärker an literarische Schreibweisen seiner Zeit annähert, wenn beispielsweise Heinrich seine ›Litanei‹ bzw. der Verfasser des Heilig-Geist-Gebets aus dem Koblenzer Fragment seine Invokation in metrisch gestalteten Reimpaarversen darbietet? Ist auch in solchen Fällen die Aufmerksamkeit des historischen Rezipierenden ganz auf die andächtige Hinwendung zum transzendenten Adressaten ausgerichtet, oder bemerkt er zumindest die Formgestaltung, erfreut sich vielleicht sogar an der Ästhetisierung des Gebets? Die oben genannten Beispiele fordern zudem eine Klassifikation heraus, die eine scharfe Zäsur zwischen Privatgebet und lyrischem Gebet einzieht: Beide Gebete sind nicht in Prosa verfasst, nur eines ist anonym, und auch nur eines in einer religiösen Sammelhandschrift überliefert.^[100] Handelt es sich hier also nicht mehr um Privatgebete, sondern schon um Gebetslyrik (nach Nowak 1975)? Sicher sieht man sich lyrischen Gebeten gegenüber, wenn sie im Autorœuvre eines bekannten Spruch- oder Lieddichters zu finden sind und Sangbarkeit aufweisen, vielleicht sogar mit einer Melodie tradiert sind.^[101] Doch wie wurde ein solches lyrisches Gebet dann in seiner historischen Entstehungssituation rezipiert? Diskutierbar wäre, ob es ähnlich dem Privatgebet als Medium und ›Mittel der Begegnung mit dem Göttlichen‹ im Vollzug einer gemeinschaftlichen Andacht aufgeführt wurde. Plausibler erscheint vielleicht aber, dass ein kunstsinnig gestimmter Kreis das lyrische Gebet primär als eine literarische Inszenierung des Betens rezipiert hat, und zwar vorrangig in einem Modus, der auf ästhetischen Genuss hin orientiert ist.

Inhaltlich-thematisch unterscheiden sich lyrische und pragmatische Gebetsformen kaum, beide stellen den Lobpreis Gottes und die bittende Hinwendung an das transzendente Gegenüber in ihr Zentrum. Poetisch-lyrische Formen des Betens stehen im besonderen Maße im Spannungs- und Übergangsfeld zwischen Kult und Kunst (Quast 2005), zwischen Pragmatik und Artistik. Diese Gattung bietet entsprechend einen besonders fruchtbaren Gegenstand an, um die Diskussion ästhetischer Effekte in religiösen Redezusammenhängen, die im Ausgang des letzten Kapitels angerissen wurde (CII.3), wieder aufzunehmen.

In der Lieddichtung des hohen Mittelalters, besonders der des Sangspruchs, finden sich erstaunlich wenige Strophen, die als ganze den Heiligen Geist anrufen.¹⁰² Wie in der mittelhochdeutschen Epik wird auch hier der *spiritus sanctus* hauptsächlich im Rahmen von Inspirationsbitten des Dichters adressiert.¹⁰³ Die weitaus meisten Referenzen finden sich in den Gattungen Sangspruch und Meistersang jedoch in Sprüchen bzw. Liedern, die um das Geheimnis der Trinität kreisen oder Maria Empfängnis thematisieren (Kern 1971). Die ›Jenaer Liederhandschrift‹ versammelt 940 Strophen des in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts wirkenden Berufsdichters mit dem Namen ›der Meißner‹. Die Strophe 77 ist als einzige dem Geist Gottes gewidmet (vgl. Payer 2000, S. 32–36):

Heiliger geist, nu geiste uns hie mit dime geiste.
 unser geist dem vleische lit zû nahe, din geist mac uns den geist erzunden wol.
 Heiliger geist, diner phlicht gere ich aller meiste.
 drivaldich stric, die dri ein got, vater, sun, heiliger geist, tugenden vol.
 Almechtich got, din kint, barmunge rich, heiliger geist, uns ruwe lie.
 Sin unde witze, unser geloube die drie,
 an bete einigen got, der unsen geist zû sime geiste haben sol.
 (Der Meißner, Str. 77, zitierte Ausgabe Objartel 1977, S. 204)

Der Spruchdichter umkreist in seinen kunstvoll gebauten Versen (Kreuzreim, Pausenreim *vol : sol*, etc.) in einem artistischen Spiel einerseits die Einheit bei gleichzeitiger Differenz des göttlichen und menschlichen *geist*, andererseits das Mysterium der Dreifaltigkeit Gottes. Dem meisterlichen

Anspruch seines Berufsstandes wird der Meißner somit gleichermaßen auf inhaltlicher (Anspielung der Trinitätsallegorie des dreifaltigen Stricks, etc.), wie auch auf formaler Ebene (im Klang findet eine Vereinigung von göttlichem und menschlichem Geist statt) gerecht. Könnte man sich nun vorstellen, dass ein historischer Rezipierender die Strophe des Meißner als Privatgebet spricht, und dabei dessen Worte rein als Weg zur Einkehr in die eigene Seele und Hingabe an Gott nutzt? Wird dies nicht bereits durch deren klangliche Dimension verhindert, die die Aufmerksamkeit des Beters sogleich auf Effekte der Ästhetisierung lenkt, und somit ihm einen uninteressierten Rezeptionsmodus zumindest anbietet? Allerdings würde eine derartige, rein genießende Aufnahme des Spruches die Aufmerksamkeit des Lesers/Hörers von Gott weglenken – es deutet sich die Ambivalenz an, die dem Ästhetischen in religiösen Redevollzügen stets zueigen ist (vgl. CII.3). Im Weiteren soll diese Ambivalenz anhand von drei exemplarischen lyrischen Gebeten näher exploriert werden. Sie stammen aus der Feder des Mönchs von Salzburg, Heinrich Laufenbergs und Michel Beheims, also dreier wichtiger Lieddichter des späten Mittelalters. Ich werde aufweisen, dass Metaphern auch in Vollzügen ihres Wiedergebrauchs das ihnen inhärente Potential, ästhetische Effekte hervorzurufen, nicht verlieren.¹⁰⁴ Es wäre aber zu kurz gegriffen, die Verwendung von (Re-)Metaphern *per se* mit dem Schmücken des Sangs, also mit Tendenzen der Ästhetisierung gleichzusetzen. Es wird sich vielmehr zeigen, dass Remetaphorisierungen nicht nur künstlerische Effekte hervortreiben können, sie können sie auch begrenzen. Damit sind sie an Rückholungsgesten beteiligt, die einer Verabsolutierung poetischer Prozesse entgegenwirken.¹⁰⁵ Remetaphorisierungen tragen in Bezug auf lyrische Gebete dazu bei, die Balance zwischen Invokation Gottes und Evokation eines kunstsinnigen Wohlgefallens, zwischen Kunst und Kult zu halten.

3.2.1 Mönch von Salzburg: ›Kum, senfter trost heiliger geist‹ (G 33)

Der Mönch von Salzburg ist einer der vielseitigsten und produktivsten Liederdichter der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Neben weltlichen Liedern enthalten Handschriften, die sein Autorœuvre präsentieren, zahlreiche geistliche Lieder, deren thematische Bandbreite vom Marienpreis über Heiligensequenzen bis hin zu einzelnen christlichen Hochfesten zugeordneten Gesängen reicht.¹⁰⁶ Vielfach handelt es sich um Übersetzungen lateinischer Gesänge der Liturgie (vgl. oben CIII.2.3), daneben hat der Mönch aber auch »[s]trophische Lieder aus deutscher Tradition« geschaffen, die sich im Übergangsbereich von mittelalterlichem Sangspruch zum frühneuzeitlichen Meistersang ansiedeln (Wachinger 1978, Sp. 666). In diese Kategorie fällt besonders das Lied G 33 (zitierte Ausgabe Spechtler 1972), das in fünf umfangreichen Stollenstrophen den Heiligen Geist anruft und seine mannigfaltigen Werke ehrt (so Rosmer 2019, S. 250–259 u. 264, der aber auch auf die Nähe zu den lateinischen *Cantiones* hinweist). In weiten Teilen trägt das Heilig-Geist-Lied Züge einer gesungenen Predigt (Waechter 2005, S. 159–161).

Die einleitenden Verse legitimieren den Lobgesang in der Volkssprache, indem sie die pfingstliche Gebetstradition der Liturgie zitieren. Sie heben mit dem kanonischen Imperativ *Kum* an und bezeichnen den göttlichen Adressaten im Anschluss an die lateinische Sequenz als *senfter trost* und *der armen vater* (V. 1f, ›Veni sancte spiritus‹ V. 3,1 u. 2,1).¹⁰⁷ Inhaltlich rekapituliert der Aufgesang der ersten Strophe die sieben Gaben des Heiligen Geistes (Tillmanns 1962, S. 81; Rosmer 2019, S. 260f.), woraufhin sich der Abgesang dann seiner Rolle bei der Schöpfung der Welt zuwendet. Die WASSER-Metaphorik produktiv machend wird er zuerst als diejenige göttliche Hypostase vorgestellt, die die Erde und die Kreaturen segnend ›besprengt‹ habe (*natur nam von dir dein gespreng, / frucht, sel in allen sachen*, V. 21f.), dann auf die Hintergrundmetaphorik des FEUERS um-

stellend als diejenige göttliche Macht, die den Engeln und allen Geschöpfen ihre Stimme ›entzündet‹ habe (V. 23–26).

Sowohl Makro- als auch Mikrokosmos sind vom *spiritus sanctus*, von seiner Kraft und seinem Willen (V. 27), durchdrungen und bewegt. Darstellerisch präsentiert die zweite Strophe diese Aussage über den Gott, der alles sein kann, was er will (*du pist alles da du wilt*, V. 42), indem sie ihm alle vier Elemente attribuiert:

[...]
 dein liblich fewr in uns enzünd,
 dein luft ler piten unser münd,
 dein wasser wasch ab gar die sünd,
 dein erd behüt vor helle gründ, [...].
 (Mönch von Salzburg G 33, V. 36–39)

Ganz ähnlich hatte schon die Frau Ava die Alldurchwirktheit der irdisch-physischen Welt vom Geist Gottes metaphorisch umgesetzt (vgl. CII.2.2.3). In diesem Kontext, und nur in diesem, kann das Element Erde auf den Geist bezogen werden. Dass es innerhalb des ihm zugeordneten Redesystems eigentlich fremd ist, äußert sich hier schon in der, etwas gewollt, der Erde zugeordneten Proprietät (Behüten vor der Hölle). Das Lied des Mönchs von Salzburg charakterisiert den *spiritus sanctus* insgesamt dominant mit Hilfe von Naturmetaphern (bes. FEUER und WASSER), daneben rückt es die anthropomorphe Rolle des LEHRERS in den Vordergrund; in dieser Passage erstmals über die Aussage, das als Luft auftretende Pneuma solle uns das Bitten ›lehren‹. Folgerichtig steht dann die gebetshafte *supplicatio* im Zentrum des Abgesangs, zunächst eben die Bitte um spirituelle Belehrung (*nu ler, was menschlich ist gepildt, / gerechtikait hie werben*, V. 43f.), dann um Schutz in der Sterbestunde (*so pis uns dort ain scheremschilt / für ewiglich verderben*, V. 51f.).

Die Strophe drei schreitet die Bedeutung des Heiligen Geistes in der Offenbarung, Heilsgeschichte und im Leben der Kirche aus: Der erste Stollen verweist auf die pneumatische Stiftung der Heiligen Schrift und der kirchlichen Dogmen, der zweite versammelt die bekannte Schar geistbegabter

Prototypen (Propheten, Apostel, Märtyrer, Bekenner, Maria, Einsiedler) und der Abgesang rekapituliert das Wirken des *spiritus* in den kirchlichen Sakramenten (Payer 2000, S. 58–65).

Die nun folgende vierte Strophe rekurriert im Aufgesang auf die Johannesvision, indem sie die dort vorkommenden Septenare nennt (*siben candelir*, etc., Apc 4,1ff.) und um Belehrung im Glauben für *die siben kirchen hie* fleht (V. 86, Apc 1,4ff., Rosmer 2019, S. 262). Das Motiv der Siebenzahl ruft assoziativ im Abgesang die Bitte um die *septem artes liberales* auf, die eine umfassende *supplicatio* eröffnet, auf die noch näher einzugehen sein wird. Damit ist das Lied des Mönchs endgültig aus der bislang weitgehend vorherrschenden appellativen Sprechhaltung in die invokative übergegangen, was im Schlussgebet der fünften Strophe kulminiert:

O von dem fruchtig ward Marei,
o höchster trost, nu won uns pei
für zweifel und für ketzerei,
mach uns zu allen zeiten frei
sünd, die in dich gesündet sei,
das uns die urtail nicht beschrei,
die Jesus tut den faigen.

(Mönch von Salzburg G 33, V. 105–111)

Dass der Gebetsabschluss einen integralen Teil des Liedes darstellt, verdeutlichen der vom Liedbeginn aufgenommene Titel als ›höchster/sanfter Trost‹ und der Rückbezug auf die sieben Gaben (V. 112). Interessant ist, dass hier explizit die Sünde wider den Heiligen Geist, die den Menschen völlig von der göttlichen Gnade abschneidet, behandelt wird, was im Mittelalter in der Volkssprache eher selten vorkommt (vgl. CII.1.1.3). Der Heilige Geist, der erneut als FEUER konzeptualisiert wird, wird im Weiteren dann ausführlich um Reinigung von Sünden und an sein *gewöhnlich güt* erinnernd um Erbarmen angefleht (V. 112–130, hier V. 125).

Dem Lied G 33 des Mönchs von Salzburg wird man einen kerygmatisch-lehrhaften Ton nicht absprechen wollen. Der Dichter unterstreicht damit seinen meisterlichen Anspruch und inszeniert sich selbst als hochgelehrter

poeta theologus, dessen Kenntnisse über pneumatologische ›Gemeinplätze‹ und dogmatische Lehren hinaus sogar zu theologischen Spekulationen sowie an die Grenze des Arkanen stoßenden Wissensbestände reichen. Dennoch umgreift die Charakterisierung von G 33 als ›gesungene Predigt‹ freilich nicht alle Aspekte des Liedes. Es ist gleichermaßen auch ein ›gesungenes Gebet‹, und zwar nicht nur in den abschließenden Strophen, sondern es gibt sich schon zu Beginn in der programmatischen Anlehnung an die liturgischen Pfingstgesänge als solches zu erkennen. Lehre gerät in diesem Kontext zum Bestandteil des umfassend dargebotenen Gotteslobs. Allerdings ist es auch nicht nur ›Gebet‹, es ist auch Lied im emphatischen Sinne: Ein lyrisch-poetisches Meisterstück, dessen ästhetische Formung wohl kaum abgestritten werden kann. Bezeichnenderweise ist der Ton, den der Mönch von Salzburg für dieses und die Lieder G 10 sowie G 37 geschaffen hat (sein ›Langer Ton‹), in das Repertoire des Meistersangs aufgenommen worden (Wachinger 1987, Sp. 668f.; vgl. Rosmer 2019, S. 250–265).¹⁰⁸

Die soeben beschriebene Gemengelage macht das Heilig-Geist-Lied des Mönchs zu einem produktiven Exempel, anhand dessen man ästhetischen Effekten und ihrem Zusammenhang mit von Remetaphorisierungen hervorgerufenen Wirkungen nachgehen kann. In seinem Buch vom ›Kult zur Kunst‹ geht Quast 2005 auf die Übersetzung des Mönchs von ›Ut queant laxis‹ – ›Das hell aufklimmen deiner diener stimmen‹ (G 47) ein und weist auf, wie hier ein In-den-Vordergrund-Treten der ästhetisierenden Variation die rituelle Repetition im Johanneshymnus zurückdrängt.¹⁰⁹ Dieses Verfahren treibe eine »Autonomisierung« hervor, das »Gebet hat den Weg zur zweckfreien Poesie beschritten« (Quast 2005, S. 143). Sind vergleichbare Ansprüche auf Poetizität auch im Heilig-Geist-Lied des Mönchs von Salzburg ausmachen? Quast argumentiert, dass mit Hilfe von kunstsprachlichen Zitaten und intertextuellen Verweisen das Gebet sich aus seiner pragmatischen, auf ein bestimmtes Gebetsanliegen hin orientierten Gebundenheit löse. In der Übersetzung werde Johannes dergestalt als ein kunstsinniger Hörer eines poetischen Textes imaginiert, der diese kom-

munikative Gabe im Modus des ästhetischen Genusses, des ›interesselosen Wohlgefallens‹ *goutiere*.^[110] Könnte man Ähnliches auch in Bezug auf den Heiligen Geist im Lied G 33 postulieren? Obwohl in diesem Gesang keinerlei kunstsprachliche Zitate auszumachen sind, ist das m. E. durchaus möglich, ja sogar notwendig, will man die Vielschichtigkeit des Liedes gänzlich erfassen.

Der Strophenbau des ›Langen Tons‹ stellt sich folgendermaßen dar: Die beiden Stollen umfassen jeweils sieben Verse, die ersten sechs Verse sind durchgereimt, die stollenschließenden Verse verbinden sich im Reim. Der zwölfzeilige Abgesang ist ebenfalls durchgereimt, allerdings alle vier Verse durch umarmende Reime unterbrochen (aaaaaab/aaaaaab//dddddeddedde). Die gewöhnlich achtsilbigen Verse werden in den reimtechnisch herausgehobenen Versen (also in der 1. Str. Reim b und e) auf Siebensilbigkeit verkürzt. Auf diese Weise entsteht ein formaler Bau, der mit den Zahlen Sieben und Drei, also mit den Symbolzahlen des Heiligen Geist und der Dreifaltigkeit spielt (auch wenn die Strophe wohl zuerst für das Marienlied G 10 verwendet wurde). Die Tendenz zum Haufenreim etabliert eine hohe Klangdichte, die durch häufigen Gebrauch von Alliterationen am Versbeginn noch verstärkt wird.^[111]

Auffällige Signalwörter wie *kunst* (V. 10, 93, 100), *geticht* (V. 93) und *blümen* (V. 96) sowie Motive, die das Singen selbst (*durch dich hant stimm der engel seng*, V. 23) bzw. dessen Voraussetzung, die göttliche Inspiration (*die du einsprüchlicklichen saist*, V. 4), ansprechen, durchziehen das Lied des Mönchs und lassen eine poetologische Lesweise zumindest möglich erscheinen. Im Abgesang der vierten Strophe tritt diese Dimension dann klar hervor:

gib uns der siben künst geticht,
 ler, das die red sei wol gericht,
 ler falsch erkennen pei der slicht,
 ler raine wort zu blümen.
 ler singen das zu got verpflicht,

ler zal die all sünd gar verjicht,
ler messen hoch gaistlich gesicht,
ler himlisch kunst an rümen.
(Mönch von Salzburg G 33, V. 93–100)

In Interaktion mit *geticht* avancieren die sieben freien Künste zum notwendigen Handwerkszeug des Poeten und aus dem Bedeutungsspektrum des Begriffes *kunst* tritt die poetologische Semantik des dichterischen Könnens in den Vordergrund;¹¹² die folgenden Bitten formulieren dann ein literarisches Programm, gewissermaßen eine Charta des gottgefälligen Dichtens (so zumindest eine Bedeutungslinie, natürlich kann es auch schlicht um das schöne gottgefällige Sprechen gehen). Wenn die Worte gut gewählt sind und am rechten Ort Einsatz finden, wenn der klare sprachliche Ausdruck angemessen mit Schmuck verziert ist (*blümen*), wenn das Singen als Gottesdienst auftritt, dann kann sich die *kunst* des Poeten mit dem Adjektiv *himlisch* schmücken. Man könnte in der Folge auch in Bezug auf G 33 feststellen, dass der Heilige Geist als ein Kunstkenner imaginiert wird, der den ihm vorgetragenen lyrischen Gesang dominant im Modus des interesselosen ästhetischen Genusses aufnimmt. Allerdings wird er in dieser Passage in intensiver und repetitiver Form angerufen und angefleht. Worum? Um Belehrung. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass der Heilige Geist im Lied des Mönchs dominant in der anthropomorphen Rolle des LEHRERS konzeptualisiert wird. Man könnte jetzt präzisieren, dass diese Rolle im Entwurf des transzendenten Meisterpoeten konkrete Ausgestaltung findet, von dem sein Schüler, das betende Dichter-Ich (das sich im Lied freilich hinter der Maske des kollektiven liturgischen ›Wir‹ ebenso verbirgt wie offenbart), Belehrung im rechten Kunstschaffen erbittet, und während es dies vollzieht, seinem Meister eine Kostprobe seines artistisch-literarischen Könnens darbietet.

Das implizit formulierte Dichtungsprogramm ist aber keineswegs eines des *l'art pour l'art*, sondern bleibt ein auf Gott und den Dienst an Gott Hin-

geordnetes. Ästhetisierung geht hier nicht mit Autonomisierung einher; es wäre falsch, wollte man in diesem Gebet pragmatische Zweckbindung gegen poetischen Selbstzweck ausspielen.^[113] Die künstlerische Gestaltung behält solange ihre Berechtigung, wie sie sich nicht ins freie selbstbezügliche Spiel verabschiedet. Der Vers zehn der ersten Strophe könnte aus dieser Perspektive nicht nur um die spirituelle Gabe der *scientia* bitten, um dem Betrug der Welt nicht zu erliegen: *gib kunst die sich nicht laichen lat*. Vielleicht ist hiermit ganz wörtlich die Dichtkunst gemeint, die nicht bloß ein Spiel treiben soll.^[114] Denn nur, wenn pragmatisches Gebet und zweckfreie Kunst ins Gleichgewicht gebracht werden, kann der ästhetisierte Bittgesang auf den Beifall des höchsten Dichters, des *spiritus sanctus*, hoffen.

Blicken wir abschließend näher auf prominente Metaphern, die im Heilig-Geist-Lied des Mönches wiedergebraucht werden. Tragen sie zur Ästhetisierung des Sangs bei, oder verankern sie ihn im traditionellen Redesystem der christlichen Religion, und bilden damit ein Gegengewicht zu den herausgestellten poetischen Verfahren? Im Schlussgebet richtet das betende Dichter-Ich/Wir folgende Bitte an den Heiligen Geist:

mach durch dein heilig siben gawb,
 das ieglich christen recht gelawb,
 verbrenn mit deines fewers schawb
 † ob chain artikel in betawb †
 das im chain veint sein sel icht rawb,
 der sein sinn streut recht als den stawb,
 dem solt du hilf erzaigen.

(Mönch von Salzburg G 33, V. 112–118)

Was traditionell beginnt, die Bitte um die Reinigung von Sünden durch den Brand des *spiritus sanctus*, transformiert sich in eine metaphorische Konstruktion, die interaktiv reichhaltige Semantik produziert. Das Geist-Feuer scheint *stawb* zu hinterlassen, der sich so der Asche assoziativ annähert, es reinigt nicht nur, sondern verbrennt den Menschen zu Staub, macht ihm der Erde gleich, die er ja selbst ist (V. 39). Diese auf Vernichtung hinlaufende Bedeutungslinie tritt spannungsvoll mit einer anderen zusammen,

die die Rettung vor dem Verderben hervorhebt. Immerhin wird der Geist Gottes beschworen, eben demjenigen zu helfen, der seinen Sinn, sein Innerstes wie Staub vor ihm ausstretet, und ihm damit auch noch das Kleinste, jedes einzelne Staubkorn, offenlegt und zur Begutachtung darbietet. Dass dies möglich ist, geht letztlich auf die Einäscherung durch das spirituelle Feuer zurück, weltliches Sterben kann auf geistliches Leben hoffen. Der auf der Erde, die ja der Geist selbst ist, ausgebreitete Staub, vermischt sich in heiliger Weise mit dem göttlichen Staub. Der Mönch von Salzburg hat derart eine hoch poetische metaphorische Konfiguration geschaffen, die man sicherlich als kreativ, vielleicht sogar als kühn beschreiben kann. In diesem Fall trägt das Verfahren der Remetaphorisierung entsprechend zur Ästhetisierung des Sanges bei.

Die überwiegenden Metaphern des Liedes verorten jedoch das lyrische Gebet im Rahmen traditioneller Invokationen eines transzendenten Gegenübers, so einleitend die aus der Liturgie entlehnten metaphorischen Titel *senfter trost* und *der armen vater* (V. 1f.) und im Abgesang der letzten Strophe die geballt auftretenden Verbmetaphern, wie z. B. ›trösten‹, ›erbarmen‹, ›richten‹, die in keinem (pragmatischen) Heilig-Geist-Gebet fehlen dürfen. Entsprechend wäre es auch viel zu einseitig, würde man behaupten, dass das Lied G 33 den Geist Gottes vorrangig als *poeta doctus*, als kunst sinnigen Rezipierenden, imaginativ vorstellt. Hiermit ist nur e i n e Dimension beschrieben, daneben tritt er in den bekannten Rollen auf, vor allem des starken Helfers, des *scheremschilt[s]* (V. 51), dessen unvergleichliche Macht sogar den Kosmos in Bewegung und Gleichgewicht hält.

Es kann festgehalten werden, dass remetaphorisierenden Verfahren das Potential eignet, ästhetische Effekte hervor zutreiben und somit zur Ästhetisierung des Betens beizutragen. Daneben können sie aber auch derart eingesetzt werden, dass sie eine mögliche poetische Verselbstständigung begrenzen, das dichterische Spiel wieder auf Gott hin ausrichten helfen; dies wird im Folgenden noch ausführlicher zu zeigen sein. Remetaphorisierungen, so kann hier vorläufig formuliert werden, tragen in gebetslyrischen

Texten dazu bei, die Balance zwischen Pragmatik und Ästhetik, zwischen Gebet und Poesie zu halten.

3.2.2 Heinrich Laufenberg: ›Kum, helger geist‹

Heinrich Laufenberg (ca. 1390–1460), der Verfasser von um die 100 religiösen Liedern, kann als Geistlicher auf eine gründliche lateinisch-theologische Bildung zurückgreifen und ist als Dichter mit der Literatur seiner Zeit, insbesondere mit den lyrischen Werken des Mönchs von Salzburg, gut vertraut (Spechtler 1971, S. 174–177; Wachinger 1985; Nemes 2015; G 33 war nachweislich Teil des selbst von Laufenberg geschriebenen Straßburger Codex B 121). Sein Heilig-Geist-Lied (Nr. 788, zitierte Ausgabe Wackernagel 1867) steht in deutscher Liedtradition und weist, anders als die hier auch behandelten lyrischen Gebete des Mönchs von Salzburg und Michel Beheims, noch keine meistersängerlichen Tendenzen auf (Wachinger 1985, Sp. 622f.; zum Lied auch Becker 2017a, S. 425–428):

- 1 Kum, helger geist, erfüll min hercz
enzünd in mir din mynne,
Din süßikeit vertrib mir schmercz,
erlúht minr selen sinne.
- 2 Ach, edler balsam, gottes geist,
salb mir min sel von innen.
Sid du minr sele wunden weist,
so hilf mir rûw gewinnen.
- 3 In dir allein ist fryd und sûn,
in dir rûwt dz gemûte,
In mir so wellest fride tûn
durch din götliche gûti.
- 4 Ach süßes geistes symphony,
du vatter aller armen,
Du band der helgen drivalty,
laß dich min sel erbarmen.

- 5 Ach reiner herczen liehter schin,
glänz in minr vinstren cluse.
Ach, edler trost, güss dich dar in,
min sel wird hüt din huse.
- 6 Ach, edler geist mit siben goben,
nun biß noch hüt min gaste,
dz ich dir leb und dich mög loben,
nim by mir rüw und raste.
- 7 Kum, min heil, min selikeit,
durch dinen helgen nammen,
Von mir dich niemer me gescheit
hie und dört iemer, Amen.

(Wackernagel 1867, Bd. 2, S. 606)

Das Lied Nr. 788 Laufenbergs inszeniert sich als privates Gebet eines Ichs an den Heiligen Geist. Neben dem Lobpreis steht das Gebetsanliegen, die Bitte um sein Kommen und seine Gaben, im Zentrum. Lyrisch wird das Gebet durch seine strophische Gestaltung und durch ästhetisierende Techniken der Klangevokation. Der kunstvolle Kreuzreim wird von zahlreichen Alliterationen ergänzt, welche z. T. die Strophen miteinander verbinden (die Alliteration auf ›S‹ in Str. 1 u. 2);¹¹⁵ daneben finden sich auch häufiger Assonanzen im Lied (z. B. *güss* : *hüt*, 5,3f. mit 6,2). Weiterhin hebt sowohl die eröffnende wie auch die schließende Strophe mit der Bitte *Kum!* an (1,1; 7,1), und die Interjektion *Ach* durchzieht in Versspitzenstellung das Lied (2,1; 4,1; 5,1 u. 3; 6,1). Laufenbergs Stil schwingt sich hier sicherlich nicht zum Blumen auf, er setzt aber dezidiert auf eine Ästhetisierung des Gebets. An diesem Effekt sind die im Lied wiedergebrauchten Metaphern nicht unbeteiligt (dies gegen eine pauschale Bewertung seiner Lieder als schlicht, gar ›naiv‹; keinesfalls setzt Laufenberg stets vorwiegend auf ›verblasste Metaphern‹, vgl. zuletzt Kulagina/Lallinger 2020).

Laufenberg nutzt die Konnotationen bekannter Heilig-Geist-Metaphern, um mit ihrer Hilfe kleine Szenen auszugestalten. Die erste Strophe setzt mit der FEUER- und ERFÜLLUNGS-Metaphorik im Zentrum des Heilig-Geist-

Redesystems an. Indem die Bitte des ersten Verses zunächst die Vorstellung vom liquiden Geist, der sich in das Herz des betenden Ichs eingießt, aufruft, dann der folgende Vers um Entzündung fleht, und zwar von *din mynne*, wodurch letztlich die innerlichen Wahrnehmungsinstrumente des Ichs Erleuchtung erfahren – durch diese rhetorisch-remetaphorisierende Gestaltung sedimentiert sich die Konzeption des Herzens als niemals erlöschende Lampe, in der der flüssige Balsam des Heiligen Geistes verbrannt wird, der sich in seiner Liebe immer wieder selbst entzündet. In der zweiten Strophe wird dann der *spiritus sanctus* folgerichtig als *edler balsam* (2,1) adressiert. Die bekannten mentalen Leitmetaphern (BALSAM, SALBEN, ARZT, HELFER) geschickt kombinierend, entwirft die Strophe eine Szene, in der der spirituelle Arzt im Herz seines Patienten stehend dessen verwundete (Seelen-)Wände mit Linderung bringender Salbe bestreicht. Wenn man so will, nutzen die einleitenden Strophen das Potential remetaphorisierenden Formulierens, um beim Rezipienten konkret-bildliche Vorstellungen hervorzurufen. Beide derart aufgerufenen Szenen sind von großer Intimität und Harmonie. Nicht nur klanglich, auch inhaltlich ist ein Zug hin zur Ästhetisierung auszumachen.

Die erflachte Ruhe (2,4) wird nun in der dritten Strophe konkretisierend erläutert: Nur im Geist Gottes sei Friede und Versöhnung, ›Gemütsruhe‹ zu finden. Kunstvoll vollzieht Laufenberg einen Umschlag vom Sein-im-Geist zum Geist-in-mir, indem er die Repetitionsformel *In dir* (3,1f.) ins *In mir* (3,3) transformiert. Und eben hierum wird es im weiteren Liedverlauf gehen: Um die Bannung des Heiligen Geistes ins eigene Herz. Bislang kann festgehalten werden, dass die erbetene Reinigung, Erleuchtung und Heilung in der Liedimagination gänzlich ohne Zutun des betenden Ichs auskommt. Der Weg ins Heil wird rein als Gnade, *göttliche gūti* (3,4), konzeptualisiert, an der ein Mitwirken des Menschen nicht notwendig ist.

Was bislang im lyrischen Gebet Laufenbergs fehlt, der Lobpreis des transzendenten Adressaten, wird in der vierten Strophe nachgeliefert. Wieder werden Geist-Titel gewählt, die Harmonie und enge Verbundenheit kon-

notieren. Besonders die ungewöhnliche Bezeichnung als *süsses geistes symphony* (4,1)¹¹⁶ reflektiert auf einer Metaebene die wohlgeordnete, man möchte sagen: schöne klanglich-formale und inhaltlich-metaphorische Gestaltung des Liedes.

Der repetitive Einsatz der Interjektion *Ach* in den folgenden Versen steigert den ohnehin intimen Ton des lyrischen Gebets noch einmal. Das betende Ich fleht nun darum, dass der Geist als heller, reiner Lichtschein sein finsternes, als *cluse* angesprochene Herz erleuchten, als spirituelles Wasser erfüllen und als tröstlicher Gast (6,2) mit seinen sieben Gaben bewohnen möge. Auf engstem Raum hat Laufenberg die wichtigsten mentalen Leitmetaphern des mit dem Heiligen Geist verbundenen Systems verwendet und kontextuell auf solch eine Weise remetaphorisiert, dass ein harmonisch-wohlgefälliger Eindruck entsteht, ein ästhetischer Effekt erzeugt wird. In diesem lyrischen Gebet tragen Remetaphorisierungen somit auch erheblich zur Ästhetisierung des Betens bei.

Blickt man auf die Dramaturgie des Liedganzen, zeigt sich, dass sich die ersten drei Strophen und die letzten drei (die vierte fungiert als Scharnierstrophe) um ähnliche Zentralvorstellungen zentrieren (Str. 1+5: LICHT und innerliche Erleuchtung; Str. 2+6: EINWOHNEN und innerliche Ruhe; Str. 3+7: Friede und Verbundenheit). Das Lied weist derart gewissermaßen eine gespiegelte Struktur auf, wobei im ersten Teil der Fokus auf der Bedürftigkeit des Ichs liegt, im zweiten dann darauf, eine Bedürftigkeit im transzendenten Adressaten zu wecken.

Die rhetorische Gestaltung sucht nun auf den Geist Gottes selbst durchzuschlagen, ihm seinen Einzug ins Innere des Ichs in lieblichen Farben auszumalen; er wird in ein Haus geladen, das ihm ganz offensteht, wo er ein gern gesehener Gast ist und *rûw und raste* (6,4) finden kann. Die performative Strategie richtet sich darauf, den Heiligen Geist, und damit den unbeständigen Wind, der weht, wo er will, zum Verweilen im Herzen zu bewegen, indem man ihm in einer Geste der Reziprozität dasjenige anbietet, was man von ihm erhofft: Frieden und Ruhe (2,4; 3,1–3).

Das betende Ich im Heilig-Geist-Lied Laufenbergs versucht somit, seinen transzendenten Adressaten an sich zu binden, und das ohne eine irgendwie fassbare spirituelle, fromme oder karitativ tätige Gegenleistung zu versprechen. Angeboten wird nur dasjenige, was man selbst zu empfangen hofft. Diese durchaus als problematisch anzusehende Tendenz¹¹⁷ verdichtet sich in der siebten Strophe, in der die Sprache die Grenze zwischen Gebet und magischer Beschwörung zu überschreiten droht. Der Geist wird um seines *helgen nammen* willen angerufen, was ans magische Zwingen eines übernatürlichen Wesens mithilfe seines geheimen Namens erinnert. In der Folge treten die Imperative der Strophe (Komm! Scheide nicht von mir!) quasi als Befehle auf; generell fehlt im Lied ja ein ausgeprägt demütiger Sprechgestus. Rückwirkend gewinnen so die genannten Ehrentitel des Geistes einen ambivalenten Zug: Wurden deshalb solche der Harmonie und Gebundenheit gewählt (bes. *Du band der helgen drivalty*, 4,3), um hierüber den *spiritus sanctus* beschwörend zu binden? Es scheint zumindest möglich, die beiden letzten Verse des Liedes als Form einer magischen *incantatio* aufzufassen, die die ewig beständige Bannung des Geistes ins Herz des Beters erzwingen will: *Von mir dich niemer me gescheit / hie und hört iemer, Amen* (7,3f.).

Die vorwiegend durch Remetaphorisierungen erzeugten ästhetischen Effekte sind im Laufenberg-Lied nicht zweckfrei eingesetzt, sie tragen nicht zur Autonomisierung des Sangs bei. Vielmehr verdecken sie in lieblicher Wiese eine etwas bedenkliche Sprachgeste des Liedes; für den Lesenden/Hörenden, aber auch für den transzendenten Adressaten. Man könnte überspitzt formulieren, dass die schönen Worte und harmonisch gezeichneten Szenen dazu dienen, vom eigentlichen Zweck des Gesangs abzulenken: der (magischen) Bannung des Gottgeistes ins eigene Herz. Fraglich ist nur, ob sich der Heilige Geist wirklich so leicht durch wohlgesetzte Worte blenden lässt.

3.2.3 Michel Beheims ›Hohe guldin Weise‹

Der spätmittelalterliche Lieddichter Michel Beheim (1416/21–1474/78) ist in vielerlei Hinsicht eine »Übergangsfigur« (Köbele 2004b, S. 134; Oetjens 2020). Als ehemaliger Weber vom Reichserbkämmerer Konrad von Weinsberg als Sänger ›entdeckt‹ und in Dienst genommen, verschaffte ihm eine wachsende literarische Anerkennung Anstellungen an den verschiedensten Höfen seiner Zeit. Beheim repräsentiert einen Dichtertypus, der zwischen stadtbürgerlichem Dilettantismus und fahrendem Berufsdichtertum steht, dessen Singen sich im Übergangsbereich von spätem Sangspruch und frühem Meistersang vollzieht (Schanze 1983, S. 10; Niemeyer 2001, S. 69–73). Sein umfangreiches, thematisch breit gefächertes Korpus (452 Lieder in 11 Autortönen)¹¹⁸ legt einen erkennbaren Schwerpunkt auf geistliche Inhalte (McDonald 1981), nicht selten tritt in seinen Liedern auch der Heilige Geist als Motiv oder Adressat auf.¹¹⁹ So widmet er den Mysterien der dritten Person der Trinität ein ausführliches Erzähl lied (Nr. 69)¹²⁰ und bittet in den Strophen, die die Funktion einer Tonweihe übernehmen, immer wieder um Inspiration durch den *spiritus sanctus*,¹²¹ besonders ausführlich im seine ›Kurze Weise‹ einleitenden Lied Nr. 29:¹²²

	Heiliger geist, rat und volleist, gib mir dein hilffe Und auch dein steür.		Gib mir gelait durch dein weishait. mein sinn und wicze Sein mir czu grob.
5	weishait vil teur, ich ruff und gilffe Hie wider dich. nun aller meist mit deinem feur	15	nun lig mir ob mit deiner hicze, Das mein geticht wird ausgerait nach deinem lob,
10	soltu enczunden mich.	20	das ich es wol pericht.

Das pit ich dich,
 ee wann das mich
 der tot vertilge,
 Das ich nun vort
25 volpring die wort
 der ewangilge
 Ee ich ersterb.
 hilff mir, das ich
 dein hulde dort
30 mit singen wol erwerb.

Von der Qualität seiner Lieddichtung hält die Forschung mehrheitlich nicht sonderlich viel. Es gibt aber auch Bemühungen, Michel Beheim als Tondichter und seine Lieder als Vokalkunst zu würdigen (Brunner 2007; Petzsch 1967). Und mit seiner ›Hohen guldin Weise‹ (Ton VIII) hat er eben einen besonders kunstvollen Ton geschaffen, dessen Bezeichnung schon auf das Schmücken, das Vergolden des Sanges verweist und der den Anspruch Beheims auf artistische Meisterschaft bezeugt.¹²³ Das Programm der Weise benennt die Überschrift: *Dise hernach geschriben geticht die sten in Michel Pehams hach guldin weis, und all silben haben ir reimen. es ist kainer ledig. sie gen uber haf verporgen und auch offen. und daz erst hie unden in den noten, daz sagt van den siben gaben dez hailgen gaistes und hebt sich also an* (Bd. II, S. 552, zitierte Ausgabe Gille/Spriewald 1970; es ist sein reimreichster Ton, der sogar seine ›Sleht guldin Weise‹ in dieser Beziehung in den Schatten stellt).

Das erste Lied der beiden in der ›Hohen guldin Weise‹ verfassten Lieder wendet sich an den Heiligen Geist, und bittet um seine sieben Gaben (Nr. 298, entstanden 1459/60, so Brunner 2007, S. 2). Die Bevorzugung von Reim und Klang, die mit einer partiellen Auflösung der syntaktischen Einheiten einhergeht, fordert eine metaphorntheoretisch angeleitete Untersuchung zum Wiedergebrauch figurativer Rede auf produktive Weise heraus. Man könnte formulieren, dass der letzte Fall, der in dieser Studie behandelt werden soll, gewissermaßen eine Probe aufs Exempel darstellt:

Verfängt die Analyseperspektive ›Remetaphorisierung‹ auch dann noch, wenn es nicht dominant um metaphorische Rede, sondern um Reimklang-Spiele geht? Das Heilig-Geist-Lied (Nr. 298) Michel Beheims lautet:

- Küng, her der hersten mersten reiche,
ich Mich el Pehen flehen sel wel dich.
bis mein ein tichtens richtens helffer!
Hung rein mein tugend mugend leiche
- 5** dir zir traist! deinen reinen gaist laist mir
dis deinn cleinn schnöden plöden welffer,
Gelffer tumb! umb leücht, feucht, seücht haile!
du nu lib synne mynne gib, schib zu,
mir meng spreng under sunder maile
- 10** Sich schonr fronr seliger heilger gaiste!
gpir mir näch wicze hicze, ach häch zir
dein gheürn teurn liben siben gabe.
Ich sus us richte tichte laiste
nu zu erst gwerlich. herlich gwerst lerst du
- 15** mein kund und pester vester clobe
Lobe stocz gacz vacht. worcht, horcht, merket
ir! hir ab ainer rainer gab hab wir
schein, hie die tugent fuget, werket.
- Ach wis dis ander hander laiste!
- 20** men den rot fruten guten gat lat gen.
das drit mit friste iste sterke.
Näch mer der seilig heilig gaiste
gwert, lert und gibet, libet zund kund, clert
pas hie die seinen reinen werke.
- 25** Merke schon on pfauch auch häch künsten!
list ist die vierde wirde hi bi, wist.
was cler ger leicher reicher gunsten
- Weist er her wider bider funfften.
wie sy geit frute gute keit breit. hie
- 30** daz nu zu nehst di sehsti iste,
Speist us sus liver di ver nunfften
künd fund. die sibet gibet h:, wy ünd
was äch häch weissset fleisset liste,
Friste mert lert es des, wes einer

35 äch näch wicz frute gute psicz, hiez häch
gross zir gir, mynne gwinne reiner.

Fron gaist, laist disse gwise gabe
mir dir zu rume! frume du nu schir
dein hicz glicz brunstig dünstig feüre,

40 On die hie keiner deiner lobe
fürt würt ver richtet, tichtet, ker her nürt
rein clor war mynne synne teüre!

Steüre mich, ich wil vil fleisslich
stan an dein werke. merke reim geim schon

45 mein nu zu tichten pflichten weisslich.

(Gille/Spriewald 1970, Bd. II, S. 552–554)

Dass es vorrangig um formale Virtuosität, um den Ausweis handwerklich-künstlerischen Könnens geht, ist sogleich einsichtig. Die neunzeilige Stollenstrophe (3/3//3) verfügt über ein komplexes Reimmuster, das sich in den Endreimen als abc/abc//efe abbildet. Weiterhin werden über Anfangsreime jeweils die stolleneinleitenden und -ausleitenden Verse verbunden (Str. 1: *Küng* : *Hung*; *bis* : *dis*), zwischen Aufgesang und Abgesang ein Pausenreim gesetzt (V. 6f.: *welffer* : *Gelffer*), sowie verschiedene Formen von Binnenreimen verwendet.¹²⁴ Neben diesen offensichtlichen Reimen durchziehen verborgene Reime das Lied (z. B. V. 18 *schein* : *mein* in V. 45). Die musikalische Aufführung des Liedes bringt es erst eigentlich als Klang-Ereignis zur Geltung; die Melodie dynamisiert und variiert das reiminduzierte Klangnetz durch Rhythmisierung, Zäsurierung und Betonung.¹²⁵ Verwiesen wird derart auf die Materialität des Klanges selbst, welcher hauptsächlich zur Ästhetisierung des Liedes beiträgt und dessen Wohlgesetztheit vom kunstsinnigen Rezipierenden gewürdigt werden sollte; dies fordert Michel Beheim selbstbewusst in den beiden liedschließenden Versen ein: *merke reim geim schon* / *mein nu zu tichten pflichten weisslich* (V. 44f.). Da diese Aufforderung im Kontext eines Liedes auftritt, das eine Invokation des Heiligen Geistes darstellt, ist erneut eine Doppeladressierung plausibel: Nicht nur der konkret-historische Rezipierende soll dem

Reimkunststück Beheims mit ästhetischem Wohlgefallen lauschen, auch der Geist Gottes selbst wird dazu aufgefordert. Wieder könnte man dafür argumentieren, dass der transzendente Adressat in die Position eines Kunstkenners einrückt, der sich weniger für das im Lied formulierte Gebetsanliegen interessiert als für den reimevozierten, hoch ästhetischen Klangteppich, der vor ihm ausgebreitet wird (vgl. die Analyse zu G 33 des Mönchs von Salzburg).

Allerdings verfehlt man die Komplexität von Beheims Lied, wenn man es *ausschließlich* als Klang-Ereignis auffasst. Denn dieser, sicherlich besonders hervorstechende, Aspekt ist gekoppelt mit einem bedeutungsgenerierenden; das Lied ist Klang- und Sinn-Ereignis zugleich. Immerhin ist eine syntaktisch-semantic kohärente Anordnung der Silbenfolgen nicht völlig aufgegeben. Und eben weil der semantische Zusammenhang noch einigermaßen gewahrt ist, kann man den thematischen Aufbau des Liedes auch durchaus beschreiben. Die einleitende Strophe übernimmt traditionsgemäß die Funktion einer Inspirationsbitte, in deren Rahmen sich der Dichter selbst nennt (*ich Mich el Pehen*, V. 2) und seine Unfähigkeit in Bezug auf die gesetzte Aufgabe eingesteht (*Gelffer tumb*, V. 7). Die Strophen zwei bis vier umkreisen die sieben Gaben des Heiligen Geistes, und die Strophe fünf stellt ein Schlussgebet des Dichter-Ichs dar.

Die einzelnen Geistgaben werden z. T., wie die dritte Gabe der *fortitudo*, klar genannt (*das drit mit friste iste sterke*, V. 21), einmal aber so, dass Beheim sie in Zählung und Zuordnung vertauscht,^[126] und die fünfte Gabe, das *consilium*, spielt er nur kurz an, um sie sogleich zu übergehen (V. 28); er hatte sie bereits einige Verse zuvor implizit aufgeführt (V. 20: *rot*). Das Lied avanciert zu einem, durch den Titel angekündigten, intellektuellen Such- und Rätselspiel, bei dem es darum geht, die im Klangteppich eingewobenen Geistgaben benennen und auffinden zu können (deshalb auch die wiederholte Aufforderung *merke[t]* in Lied, V. 14, 25, 44).

Beim gesungenen Liedvortrag liegen die melodisch evozierten Betonungen aber nicht immer, noch nicht einmal vorrangig auf den ›versteckten‹

sieben Gaben, sondern vielfach auf Wörtern, die bekannte Metaphern des Geist Gottes präsentieren. Derart hervorgehoben wird immer wieder die Bezeichnung *heilger gaiste* selbst (V. 10, 22), weiterhin traditionelle Ehrentitel (*Küng, her*, V. 1; *ein tichtens richtens helffer!*, V. 3), oder die Identifizierung des Geistes mit der Minne (*mynne gwinne reiner*, V. 36; *rein clor war mynne synne teüre*, V. 42). Auch Verbmataphern werden klanglich-melodisch zusammengebunden und in Betonung dargeboten (bes. *leücht, feucht, seücht haile*, V. 7; *gwert, lert und gibet, libet zund kund, clert*, V. 23; *hicz glicz brunstig dünstig feüre*, V. 39). In diesem Zusammenhang trifft die an Max Black orientierte analytische Beschreibungssprache erstaunlich gut zu: Denn die angeführten metaphorischen Fokuswörter bündeln die Aufmerksamkeit des Rezipierenden und lenken sie vom reinen Klang-Erlebnis hin zu distinkten Sinnzentren des Liedes. Die im Groben gewahrte syntaktische Struktur eröffnet, gemeinsam mit den musikalisch gesetzten Einheiten, den *frame*, innerhalb dessen einzelne oder geballt auftretende Fokuswörter semantische Kulminationspunkte darstellen. In Interaktion mit dem *frame* und miteinander entstehen punktuelle semantische Effekte, die sich jedoch durch ihre spannungsreiche Anlage und ihre stakkatohafte Abfolge nie zu einer bestimmten Bedeutungslinie verdichten. Die metaphorischen Fokuswörter fungieren im Lied als klanglich markierte Sinnzentren bzw. Sinnkerne, die immer neue Perspektiven auf den besungenen Gegenstand eröffnen, und so auf die Mannigfaltigkeit Gottes und seiner Heiltaten verweisen. Durch ihre Traditionalität werfen sie zugleich Schlaglichter auf die Reichhaltigkeit und Historizität der Heilig-Geist-Rede als solcher, auf die Tiefgründigkeit jedes einzelnen metaphorischen Fokuswortes, welches in der zeitenthobenen Zeitlichkeit der Heilsgeschichte sowohl zurück- als auch vorausweist. Das Lied Beheims präsentiert derart nicht nur einen dicht gewobenen Klangteppich, sondern auch ein Kaleidoskop pneumatisch-laudativer Redeformen.

Blickt man noch kurz auf die angespielten konzeptuellen Metaphern, dann erkennt man, dass der *spiritus sanctus* sowohl in den Gestalten des

FEUERS, LICHTS, WASSERS, BALSAMS, GEBERS und VERKÜNDERS angerufen wird. Zentral ist erneut die Vorstellung des LEHRERS (V. 14, 23, 34), auf dessen besondere Kenntnisse in den Künsten (V. 25) angespielt wird.^[127] In der metaphorischen Interaktion avanciert dieser LEHRER zum Meisterdichter, von dem das liedinterne Dichter-Ich sich Belehrung und Hilfe erhofft. Ähnlich wie der Mönch von Salzburg trägt auch Michel Beheim seinem spirituellen Lehrmeister im Dichten ein Bittgebet um rechte (Dicht-)Kunst vor, das von seiner artifizialen Meisterschaft Zeugnis ablegt.

So wie sich Beheim über die Reimspiele als poetischer Handwerksmeister ausweist, so über den Metapherngebrauch als *poeta theologus*, der sowohl über theologisches Wissen souverän verfügt wie auch die traditionellen pneumatischen Redeformeln beherrscht. In seiner ›Hohen guldin Weise‹ hat Beheim sein artistisches Meisterstück vorgelegt, in welchem er den Sang ästhetisiert und *z u g l e i c h* semantisch auflädt. Zweckgebundenheit und Zweckfreiheit halten sich die Waage, das Reimspiel verselbständigt sich ebenso wenig, wie die Gebetsanliegen dominant hervortreten. Das Heilig-Geist-Lied hält die Spannung zwischen poetischem Spiel und religiösem Akt, balanciert Gebet und Lied aus, und ist damit ein Vertreter der ›Gebetslyrik‹ im vollsten Sinne des Wortes.

Gegen eine Autonomisierung der Klang-Effekte, und damit gegen eine reine Ästhetisierung, treten semantische Effekte an, die zentral von den im Lied wiedergebrauchten Metaphern hervorgerufen werden. Die metaphorisch erzeugten Sinnzentren verhindern, dass sich Beheims Reimkunststück ganz ins zweckfrei Artifizielle verabschiedet. Man kann somit ein doppeltes Fazit ziehen: Zum einen erweisen Remetaphorisierungen hier erneut ihre Kraft, ästhetische Effekte zu begrenzen, und so in der spätmittelalterlichen Gebetslyrik die Balance zwischen Kunst und Kult zu bewahren. Zum anderen zeigte sich die mit ›Remetaphorisierung‹ benannte heuristische Analyseperspektive auch da noch als produktiv, wo man auf den ersten Blick meinte, ihr die hermeneutische Erschließungskraft absprechen zu müssen. Die Komplexität des Liedes von Michel Beheim tritt dann voll ins

Licht, wenn man nicht nur auf die Reime lauscht, sondern auch den metaphorisch erzeugten Sinn-Effekten Aufmerksamkeit schenkt.

4 Resümee

Jede invokative Hinwendung zum Heiligen Geist vollzieht sich in der Volkssprache vor dem Hintergrund der liturgischen Gebets- und Andachtspraxis des Mittelalters. Die lateinischen Pfingstgesänge entfalten in dieser Hinsicht eine besondere Wirkmacht, sie vermitteln nicht nur das biblisch-theologisch geprägte Heilig-Geist-Redesystem an breitere, auch laikale Schichten, sie gestalten die bereits bestehenden Redetraditionen mit und bereichern damit die Möglichkeiten der laudativ-petitiven Adressierung des *spiritus sanctus*. Zwar bleiben metaphorische Neuprägungen die Ausnahme (z. B. *pater pauperum*), dafür bieten die liturgischen Pfingstgesänge für bereits zirkulierende spirituelle Konzepte prägnante rhetorische Formeln an, die in der Folge für den Wiedergebrauch in Vollzügen der liturgischen und privaten Frömmigkeit offenstehen (z. B. *fons vivus*, *Dulcis hospes animae*), und deren kommunikative Wirkmacht kaum zu überschätzen ist. Mit einiger Berechtigung konnte in diesem Zusammenhang das ›Veni creator spiritus‹ als frühmittelalterliche Enzyklopädie zentraler Heilig-Geist-Metaphern bezeichnet werden.

In diesem Kapitel erwies sich (wie schon in CII), dass die mentale Konzeption des EINWOHNENS des Geistes im Herzen des Gläubigen in Spätantike und Mittelalter eine ungebrochene Faszinationskraft ausübt, die sich im vielfältigen und vielgestaltigen Ausimagieren dieser Konstellation auch in invokativen Texten niederschlägt. Zudem erleben die naturhaften Leitmetaphern häufigen Wiedergebrauch in den Liedern und Gebeten (bes. WASSER und FEUER). Auffällig war weiterhin, dass die lateinischen Gesänge der Liturgie es vermeiden, den Heiligen Geist als WIND zu konzeptualisieren, da ihnen an der Zeichnung Gottes als beständig und verlässlich in seiner Heilszusage gelegen ist. Eine Ausgestaltung von Konzept zu Kon-

zeption (vgl. B.4.2) durchlaufen in invokativen Texten der Volkssprache vorrangig Leitmetaphern, die auf anthropomorphe Rollen rekurrieren. So tritt der *spiritus sanctus* als starker Vogt bzw. ANWALD (Nonnberger Privatgebet, Heinrichs ›Litanei‹), als spiritueller ARZT (Laufenberg), und in den lyrischen Gebeten des Mönchs von Salzburg und Michel Beheims als LEHRMEISTER in der Dichtkunst auf. Einiges spricht dafür, dass man mit dieser speziellen Konzeption etwas greift, das in dem Sinne historisch signifikant ist, als es eine alte Vorstellung vom *spiritus sanctus* in eine neue Richtung weiterdenkt. Theologisches Gemeingut ist bereits im frühen Mittelalter, dass der Geist Gottes David die Psalmen eingegeben habe, er somit ein transzendenter Poet von höchster Kunstfertigkeit und Geltung ist. In deutschen Dichtungen des Mittelalters hat diese Vorstellung bislang jedoch allenfalls in den demütigen Inspirationsbitten der Dichter Spuren hinterlassen. Das selbstbewusste Auftreten der Dichter-Ichs in den lyrischen Gebeten des Mönchs von Salzburg und Michel Beheims, welche die eigene artistisch-poetische Kunstfertigkeit vor dem transzendenten Meisterdichter nicht nur darbieten, sondern dies auch noch mit dem Anspruch verbinden, er möge ihre Kunst mit ästhetischem Wohlgefallen goutieren, ist durchaus etwas Neues. Hier geht die Artikulation der Selbstbeschreibung einer neuen gesellschaftlichen Gruppe (der Berufsdichter) mit einer Neubeschreibung des göttlichen Inspirators Hand in Hand. Zugleich beansprucht der religiöse Dichter, der sich bislang rein als Kommunikationsmedium verstanden hatte, durch den im pneumatischen Zirkel der *spiritus sanctus* hindurch spreche – der Geist haucht den Lobgesang ein, der dann von ihm selbst handelt –, nun eine distinkte eigene Position: Er nimmt die pneumatische Inspiration auf, schmückt bzw. ›vergoldet‹ die Worte dann in einer Weise, wie es nur Meister der Dichtkunst vermögen, und bietet sie derart transformiert dem Heiligen Geist als ästhetisch gestimmten Kunstkenner wieder dar.

Distinkte mentale Konzeptionen ließen sich sogar in den deutschen Übersetzungen des Pfingsthymnus ausmachen, obwohl der translativen Freiheit hier enge Grenzen gesetzt sind. Weitgehend auf dieselben Worte zurück-

greifend, wurde derart sowohl die Weltenthobenheit des *spiritus sanctus* (Übersetzung B) als auch die kompliziert-komplexe Verschränkung von Immanenz und Transzendenz hervorgehoben (Übersetzung A) sowie der Geist Gottes als starker Helfer in konkret-diesseitigen Nöten gezeichnet (Übersetzung C u. D). Auf einer methodischen Ebene hat sich im betreffenden Unterkapitel erwiesen (CIII.2), wie weiterführend es ist, eine auf translative Verfahren und eine auf remetaphorisierenden Sprachgebrauch ausgerichtete Analyseperspektive zu kombinieren; man kann hier (in Bezug auf das produktionsästhetische Verfahren) sogar von einem ›remetaphorisierenden Übersetzen‹ sprechen. Hintergrundmetaphern, wie die angedeuteten, steuern Übersetzungsprozesse immer auch mit, weshalb es fruchtbar ist, genau darauf zu achten, was mit traditionellen Metaphern in der Vermittlung von der Ausgangssprache in die Zielsprache geschieht.¹²⁸

Mittelalterliche Gebete, die in deutscher Sprache für die private Andacht bereitstehen, müssen als Formen performativen Sprachgebrauchs gewürdigt werden. Im Vollzug dieses frommen Kommunikationsaktes findet sich der Betende in einer sonderbar zwischen Aktivität und Passivität changierenden Doppelrolle wieder: Einerseits ist er (lesender) Rezipierender des ihm vorliegenden (literarischen) Textes, andererseits Sprecher in einer (konkret-einmaligen) dialogischen Situation. Der Durchgriff auf die erlebte Wirklichkeit des betenden Rezipierenden, auf den der kalkulierte Einsatz traditioneller Metaphern hinzuwirken versucht, kann sich in zwei Richtungen ausprägen. Auf der einen Seite steht der Bezug des Gebetes auf eine konkrete lebensweltliche Situation, die durch die Macht der Sprache in ein neues Licht gerückt wird. Auf den Betenden gewendet kann sich dies so darstellen, dass sein kinästhetisch-sensuelles Empfinden eine Schulung erfährt, damit er die Heilige Kommunion mit allen (äußeren wie inneren) Sinnen wahrzunehmen lernt (Milíč von Kremsier), oder er übt sich im Vollzug des Betens in eine angemessene innerliche und äußerliche Haltung in der Sterbestunde ein (Nonnberger Gebet).

Auf der zweiten Seite kann es aber auch ums Ganze gehen, um das menschliche In-der-Welt-Sein als solches, um die *conditio humana*. In dieser Ausprägung arbeiten die Gebete zunächst performativ daran, die prekäre lebensweltliche Situation des Menschen offenzulegen, einmal als eine solche, die stets der Gefahr des Gott-Verlustes ausgesetzt ist (›Gebet an den Hl. Geist‹), einmal als eine Welt der Differenzen, die ständigen Entscheidungszwang diktiert (Heinrichs ›Litanei‹). Zugleich entwerfen die Gebete aber auch eine neue Perspektive auf die Wirklichkeit, die gewissermaßen einen ›Ausweg‹ aufleuchten lässt: die geistgewirkte Tränentaufe, die immer wieder einen Neuanfang anbietet (›Gebet an den Hl. Geist‹), bzw. das transzendente Sowohl-als-auch, an dem der *spiritus sanctus* bereits im Diesseits Anteil schenkt (Heinrichs ›Litanei‹).

Auf die Technik des kontrastiven Gegenüber-Stellens zweier Wirklichkeiten, eine ohne und eine mit der dritten Person der Trinität, setzt nicht nur das ›Gebet an den Hl. Geist‹, sondern auch die frei paraphrasierende Übersetzung des ›Veni sancte spiritus‹, die aufgrund ihrer Anonymität mit der bei Wackernagel vergebenen Nr. 984 bezeichnet wurde. Diese Paraphrase wurde ein poetisches Gebet genannt, so wie ja auch das Heilig-Geist-Gebet aus dem Koblenzer Fragment gewisse Aspekte von Poetizität (Reimpaare, etc.) aufweist. Beide Texte suchen, sprachlich evoziert, ein Begehren im Rezipierenden zu wecken, die Nr. 984 vorwiegend im Durchgriff auf seine Affekte und Emotionen, das Koblenzer Gebet vorwiegend in Ausrichtung auf seine somatisch-sensuelle Welterfahrung. Im remetaphorisierenden Vollzug eröffnen sie dem Lesenden/Hörenden eine Neubeschreibung seiner Lebenswelt, und damit Perspektiven der Neuorientierung in ihr. Damit treffen sie sich in ihrer rhetorisch-metaphorischen Strategie. Eine solche Beobachtung würde verborgen bleiben, wenn man nur einzelne ›Gattungen‹ (Übersetzungstexte, Privatgebete) in den Blick nähme.

Dieses Beispiel deutet an, wie eng Texte miteinander verflochten sind, die eine invokative Sprechhaltung teilen. Im Zentrum stehen freilich die liturgischen Gesänge, die vielgestaltige Aufnahme finden. So wird das ›Veni

sancte spiritus« sowohl wortgetreu übersetzt (G 35) als auch verschiedentlich frei paraphrasiert, einmal findet es so Umwandlung in ein Privatgebet (Milíč von Kremsier), ein anderes Mal in ein lyrisches Gebet (Nr. 984). Alle anderen nicht-liturgischen Gebete und Gesänge in deutscher Sprache weisen ebenfalls gewisse Bezüge zu diesen prägenden Leitorationen auf, und wenn es sich nur um die Aufnahme einer charakteristischen Formulierung handelt (z. B. bei Laufenberg *vatter aller armen*). Dabei ist es wenig interessant, quellengeschichtlich nachzuweisen, was im Einzelnen wo genau Aufnahme findet. Deutlich spannendere Ergebnisse zeitigt, wie sich gezeigt hat, ein methodischer Blick, der in der Analyse des Wiedergebrauchs traditioneller Metaphern funktionelle und poetische Zusammenhänge herausstellen kann.

Innerhalb dieses, hier als ›invokativ‹ bezeichneten Textfeldes fällt es nicht immer leicht, sinnvolle und treffende Kriterien aufzustellen, die einzelne Textgattungen von anderen abgrenzen (vgl. oben CIII.3.2). In der schwer zu entwirrenden Gemengelage, die die orationaliennahe Literatur des Mittelalters kennzeichnet, bietet es sich an, Facetten der deutschen Gebetsliteratur im Kontext zu- und miteinander zu untersuchen, wie dies im vorliegenden Kapitel erprobt wurde (vgl. auch Becker 2017a). Bei einem solchen Vorgehen darf man natürlich die pragmatischen Ausprägungen des gelebten Glaubens im Mittelalter nicht ausblenden. Und eigentlich müsste man neben orthodoxen Formen der Kommunikation mit dem Übersinnlichen auch heterodoxe (Beschwörungen, magische Sprüche, Zauberformeln, etc.) mit in den Blick nehmen. Um solch ein anspruchsvolles Programm bewältigen zu können, kann der Rückgriff auf ein thematisches Kriterium nützlich sein, welches die Analysen zusammenhält und den Suchfokus so adjustiert, dass er sich in diesem unendlich reichhaltigen und vielfältigen Textfeld nicht verliert. Der Heilige Geist hat sich als ein thematischer Suchfokus erweisen, der sinnvoll, pragmatisch und zugleich produktiv ist.

In der Auseinandersetzung mit Liedern, die der Gebetslyrik zugeordnet werden müssen, stand die Frage nach der Rolle des Ästhetischen und der funktionalen Einbindung von Remetaphorisierungen in artistisch-lyrische Zusammenhänge im Vordergrund. Religiöse Dichtungen dürfen freilich ästhetische Effekte legitimer Weise hervorrufen, ja sie sollen dies sogar tun, um so ihren Rezipierenden die Schönheit Gottes nahezubringen. Legitimität verlieren ästhetische Dimensionen dann, wenn sie selbstbezüglich werden, und somit die literarischen Texte beginnen, von Gott weg und auf sich selbst hin zu weisen. Die Ambivalenz des Ästhetischen, so hat sich im Resümee zu CII gezeigt, erfordert auch in den volkssprachlichen Dichtungen immer ein Ausbalancieren zwischen kultisch-frommen Akt und künstlerisch-literarischer Darbietung. In dieser Spannungskonstellation dürfen ästhetische Erfahrungen nur momenthaft in den Vordergrund treten; in den traktathaften Texten war deshalb stets ein Zug zur Rückholung auszumachen, der Autonomisierungsstrategien entgegenläuft (vgl. CII.3). Die lyrischen Gebete ostendieren nun, viel stärker als die appellativen Texte, dass sie auch in ihrem So-Sein als ästhetisches Ereignis wahrgenommen werden möchten. Sie eröffnen dem Lesenden/Hörenden Gelegenheiten von der ausschließlichen Zweckorientierung Abstand nehmen zu können und verweisen mehr oder weniger offensiv auf Aspekte ihrer Sinnlichkeit bzw. Materialität (bes. des Klangs). Hierdurch provozieren sie Rezeptionsmodi, die auf eine simultane und augenblickhafte Wahrnehmung ihres ästhetischen Erscheinens im Hier und Jetzt fokussiert sind (zu diesen Charakteristika einer performativen Ästhetik Seel 2000, bes. S. 57).

Remetaphorisierungen, so hat sich gezeigt, besitzen gleichermaßen das Potential, solche Momente des Ästhetischen hervorzutreiben (bes. bei Laufenberg) als auch zu begrenzen (bes. bei Beheim). Es lässt sich somit zweierlei festhalten: (1.) Der Wiedergebrauch traditioneller geistlicher Metaphern ist nicht *per se* ›schön‹, ist nicht immer auf Ästhetisierung hin angelegt. Aber es gilt auch nicht der Umkehrschluss: Nur durch die Tatsache des Wiedergebrauchs degenerieren Metaphern im geistlichen Kontext

nicht sogleich zu klischeehaft-konventionellen ›Sprachbildern‹. Es kommt auf den jeweiligen Einsatz in einer konkret zu beschreibenden literarischen Kommunikationssituation an, ob Remetaphorisierungen ihr ästhetisches Potential entfalten, oder mit anderen Mitteln hervorgerufene ästhetische Effekte zurückdrängen. (2.) Verfahren der Remetaphorisierung avancieren auf diese Weise zu einem vielfältig einsetzbaren poetischen Mittel, mit Hilfe dessen in religiösen Redezusammenhängen verschiedene Textstrategien so in ein Verhältnis zu einander gesetzt werden können, dass keines, besonders nicht das der Ästhetisierung, dominant wird. Derart helfen wiedergebrauchte Metaphern in geistlicher Literatur des Mittelalters die Balance zwischen Zweckgebundenheit und Zweckfreiheit, Kult und Kunst zu halten.

Formen und Funktionen von Ästhetisierungen in religiöser Literatur des Mittelalters; hiermit ist ein weites Feld eröffnet, zu dem im Kontext der vorliegenden Studie nur punktuell einige Beobachtungen beigeleitet werden konnten. Vielleicht wäre es lohnenswert, die von der Arbeitsgruppe ›Poetik und Hermeneutik‹ angerissene Diskussion zur Frage ›Gibt es eine ›christliche Ästhetik‹?‹ (Jauß 1968, S. 583–609) wieder aufzugreifen. In diesem Rahmen hat Max Imdahl (ebd., S. 596) das Bonmot des Humanisten Polizian, der als Erzieher der Kinder Lorenzos de Medici tätig war, angeführt, dass der Heilige Geist den Stil verderbe. Der nunmehr beendete Durchgang durch 600 Jahre mittelalterliche Heilig-Geist-Literatur sollte gezeigt haben, dass dieser Aussage nicht uneingeschränkt zuzustimmen ist.

Anmerkungen

- 1 In diese Richtung geht z. B. die geistliche Allegorie in Hugos von Montfort Lied Nr. 13: ›Ich var uff wag des bittern mer‹ (zitierte Ausgabe Hofmeister 2005).
- 2 *O crux salvatoris./ du unser segelgerte bist./ disiu werlt elliu ist daz meri./ min trehtin selbe unser vere./ diu rehten werch unser segelseil./ diu rihtent uns di vart heim./ der segel deist der ware geloube./ der hilfet uns der zuo wole./ der heilige atem ist der wint./ der vuoret unsih an den rehten sint./ himelriche ist*

unser heimuot./ da schulen wir lenten, gote lob. (zitierte Ausgabe Haug/Vollmann 1991, S. 566–595, Vorauer Fassung, Str. 33). Interessant ist, dass hier der Heilige Geist in der zwar altertümlichen, aber für die Allegorie sehr passenden Form als *der heilige aem* bezeichnet wird (vgl. CI.2.1). Dazu Egert 1973, S. 101–103.

- 3 Damit ist ›Nun bitten wir den Heiligen Geist‹ neben ›Christ ist erstanden‹ der älteste geistliche Gesang deutscher Sprache, der heute noch gottesdienstliche Verwendung findet. Als älteste Liedzeile in der Volkssprache ist das ›Freisinger Petruslied‹ überliefert (vermutlich aus der Mitte des 9. Jahrhunderts; Faksimile bei Praßl 2000, S. 34).
- 4 Das sich in den Gebeten, Gedichten und Gesängen manifestierende Ich darf natürlich nicht mit dem in der neuzeitlichen Lyrik sich ausprägenden ›lyrischen Ich‹ verwechselt werden. Es, wie in der mediävistischen Lyrikforschung üblich, als Sprecher-Ich zu bezeichnen, trifft die Sache allerdings auch nicht völlig. Ich werde es im Weiteren als ›Beter-Ich‹ bzw. ›betendes Ich‹ (in seiner kollektiven Form als ›Beter-Wir‹ bzw. ›betendes Wir‹) bezeichnen. Hiermit soll in Erinnerung gehalten werden, dass das Ich in den geistlichen Invokationen auch dann, wenn es in der 1. Person Singular auftritt, kein individuelles ist, sondern immer eine Liedinstanz meint, die den/die aktuellen Sprecher, sowie alle historischen und zukünftigen Sprecher mit umgreift, und Generelles in der kommunikativen Stellung und Interaktion zwischen Gott und Mensch in Worte fasst.
- 5 Nicht näher gehe ich entsprechend auf kurze gebetshafte Anrufungen der dritten trinitarischen Person in größeren Erzähleinheiten ein, also auf solche Textelemente, die vor allem in Form von Dichtergebeten um Inspiration bitten. Zu diesen typischen Pro- bzw. Epilog-Gebeten Thelen 1989. Auch Adressierungen des Heiligen Geistes in lyrischen Texten, die nur wenige Verse umfassen, werden ausgespart. Die Dichtergebete in extradiegetischen Passagen epischer Texte stellen sicherlich ein interessantes Thema dar, das hier allerdings nicht weiter verfolgt werden kann; zumal die mittelhochdeutsche Prologliteratur bereits viel Aufmerksamkeit in der Forschung auf sich gezogen hat (vgl. exemplarisch Haug 1992; Ohly 1993). Eine Sammlung relevanter Dichtergebete an den Heiligen Geist in epischer und lyrischer Form bietet unten die Anm. 78.
- 6 Um ihre Bedeutung einzuschätzen, muss man sich daran erinnern, dass von jedem Schüler, der den Unterricht an einer Kloster- oder Kathedralschule begann, erwartet wurde, dass er zuerst den Psalter auswendig lernte. Gemeint ist es, dass der Heilige Geist durch die Psalmen spreche. Diesen Gedanken beschreibt Wilhelm von Auvergne in seiner ›Rhetorica divina‹ metapho-

- risch derart, dass der *spiritus sanctus* unseren Herzen in den Psalmen seine Apotheke mit Heilmitteln und Köstlichkeiten eröffnet habe (Lutz 1984, S. 116).
- 7 Es ist aber nicht von der Hand zu weisen, dass neben quantitativen Ansprüchen (>gezählte Frömmigkeit<) auch der Qualität des Betens im Mittelalter große Aufmerksamkeit entgegengebracht, dass eine möglichst korrekte Wiedergabe der Gebetsformel (besonders bei den christlichen Grundgebeten) als essentiell eingeschätzt wurde (Quast 2005, S. 143–146; Angenendt 2009, S. 535–537).
- 8 Auf die Verschränkung von Reden und Handeln beim Gebet macht Kiening 2008 aufmerksam. Dialoge zwischen der Seele und dem Heiligen Geist sind in der deutschen Literatur noch seltener als solche zwischen ihr und Gott. Zwei besonders prominente Beispiele seien hier nur genannt. Die Möglichkeit, dass der Heilige Geist auf den Anruf des Beters sprachlich antwortet, spielt besonders prominent der wohl 1393/94 gestorbene Münchener Bürger und Meistersänger Albrecht Lesch durch. Sowohl in seinem Lied Nr. VII als auch in der Nr. IX inszeniert er direkte Reden des Heiligen Geistes (zitierte Ausgabe Cramer 1979, Bd. II, S. 240–242 [Nr. VII], S. 244–247 [Nr. IX W]; vgl. RSM Lesch/5/1 u. Lesch/5/8). Vgl. Schanze 1983, S. 274–286. Ein zweites beachtliches Beispiel ist ein Dialog der Seele mit dem Heiligen Geist über das >Veni creator<; diesen Text hat Wachinger 2007 ediert vorgelegt und interpretativ kommentiert.
- 9 Zum mittelalterlichen Liturgieverständnis Janota (1968, S. 5–32) und Stroppel (1927, S. 5–26). Für das deutsche geistliche Lied könne man laut Janota (ebd., S. 272) im Mittelalter keinen liturgischen Status bzw. allenfalls einen paraliturgischen ansetzen (z. B. für die Predigtlieder, S. 64–84). Kritisch zu Janotas Position und zur Möglichkeit einer klaren Abgrenzung von liturgischen und nicht-liturgischen Vollzügen im Mittelalter äußert sich Harnoncourt (1974, S. 299), der den volkssprachlichen Gesängen »liturgische Funktion im vollen Sinne« zuspricht und auch Praßl (2000, S. 34–40) verweist wiederholt auf die gottesdienstliche Verwendung volkssprachlicher Lieder beim Gemeindegang. Hier sollen funktionsgeschichtliche Fragen ebenso wenig im Vordergrund stehen wie solche der Definition, also einer (für das Mittelalter sinnvollen?) Unterscheidung von >Kirchenlied< und >geistlichem Lied<. Durch den Fokus auf die invokative Sprechhaltung rücken gebrauchsbestimmte Differenzen in den Hintergrund und die enge Verbindung von geistlichem Lied und den verschiedenen Formen des Gebetes tritt deutlich hervor.
- 10 Lohnend wäre auch ein Blick auf die Pfingst-Antiphon und ihre deutschen Übersetzungen, der allerdings den Rahmen der Studie sprengen würde. Verwiesen werden kann auch nur auf die lateinischen Heilig-Geist-Lieder Hildegards von

- Bingen, bes. ›O ignis Spiritus Paracliti‹ (zitierte Ausgabe Barth 1969, Nr. 19, S. 232–234; vgl. auch Nr. 18). Dazu Meier 1981, Sp. 1269f.
- 11 Mit dem Begriff ›Liturgie‹ ist der ganze Gottesdienst der Kirche in ihren verschiedensten Ausprägungen angesprochen (Kalb/Hoffman 1991). Im Weiteren werde ich hauptsächlich auf Messe und Stundengebet blicken, ohne näher auf die Sakramente einzugehen. Zwar war man im Mittelalter überzeugt, dass der Heilige Geist in allen Sakramenten gnadenhaft wirkt, besonders beim Bußsakrament und den Initiationssakramenten Taufe und Firmung. Und die Spendung bzw. Weitergabe des Geistes fand zeichenhaft in rituellen Handauflegungen und Salbungen Ausdruck. Allerdings sind die sakramentalen Aspekte liturgischer Praxis für die im vorliegenden Kapitel untersuchten deutschsprachigen Gebete, Lieder und Sprüche des Mittelalters nur von geringer Relevanz. Zum Heiligen Geist in der Liturgie und den Sakramenten Schütz 1985, S. 285–298.
- 12 In der ›Ältesten deutschen Gesamtauslegung der Messe‹ (zitierte Ausgabe Reichert 1967), die uns aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts überliefert ist, wird die Vorbereitung des Priesters vor der Messe beschrieben. Beim Einkleiden in die liturgischen Gewänder solle er das unterste Kleid, das *humeral*, nehmen, *das legt er auf sein haubt und das gat im fuer die augen*. Diese an die Verhüllung von Jesu Gesicht bei seiner Verspottung erinnernde Geste (Mc 14,65) wird mit folgendem Gebet begleitet: *Obumbra, Domine, caput meum obumbratione Sancti Spiritus ut valeam dignus esse sacris misteriis*. Dies wird übersetzt mit den Worten: *Herre, umbscheig mein haubt mit der schatung des Heyligen Geystes, das ich unter dem wirdiglich sein mueg zu volbringen dein dienstberkeyt* (S. 18). Deutlich wird, dass die Bitte um den Geist nicht nur den Vollzug der Messe, sondern auch den Zelebranten betrifft, wodurch der Heilige Geist zum Mit-Zelebranten wird. Interessant ist in diesem Kontext der Rückgriff auf die BESCHATTUNGS-Metaphorik, die aus der Verkündigungsszene bekannt ist (Lc 1,26–38). Zum Text und den dort präsentierten Gebeten auch Achten 1987, S. 73–75.
- 13 Wenn ich im Weiteren vom ›Veni sancte spiritus‹ spreche, meine ich – wenn nicht anders angezeigt – die Sequenz, nicht die Antiphon, die ja mit demselben Vers anhebt.
- 14 Erste Epoche des Geistzeitalters: *sapientia*, Christus/Begründung des Christentums; zweite Epoche: *intellectus*, Pfingsten/Urgemeinde; dritte Epoche: *consilium*, Öffnung zur Heidenkirche/Verwerfung der Juden; vierte Epoche: *fortitudo*, Märtyrer als Glaubenszeugen; fünfte Epoche: *scientia*, Kirchenväter legen rechte Lehre fest; sechste Epoche: *pietas*, Jetztzeit, die bis zur Bekehrung Israels an-

- dauern werde; siebte Epoche: *timor*, Endgericht/ewige Seligkeit für die Gereteten (Stubenrauch 1995, S. 94f.; Tillmanns 1962, S. 83–93, schematisch S. 90f.).
- 15 In Anschluss an Rupert von Deutz haben auch Gerhoh von Reichersberg und Anselm von Havelberg geschichtstheologische Schriften verfasst, die sehr eng an dessen Konzeption orientiert sind (Stubenrauch 1995, S. 95; ausführlich zu Gerhohs von Reichersberg ›*Libellus de ordinis donorum sancti Spiritus*‹ Tillmanns 1962, S. 93–101).
- 16 Einen Rekurs auf die trinitarische Geschichtskonzeption Joachims von Fiore könnte man in der Gliederung des ›*Lucidarius*‹ sehen. Das erste, mit der Entstehung der Welt befasste Buch ist dem Vater gewidmet, das zweite, das Sündenfall und Menschwerdung behandelt, dem Sohn und das dritte, das sich eschatologischen Themen zuwendet, dem Heiligen Geist (Steer 1995, Sp. 942).
- 17 Diese Dimension wird in der ›Apostelgeschichte‹ durch die Petruspredigt einge spielt, die wörtlich die endzeitliche Prophezeiung des Joel zitiert (Act 17–21, Joel 2,28–32). Liturgischen Niederschlag findet sie in den Perikopen der Pfingstwoche, die vielfach das Eschaton behandeln, und in der auf das Pfingstfest folgenden ›Zeit im Jahreskreis‹ (diese Zeit wurden im Mittelalter noch *post pentecoste* gezählt), die zum Ende des Kirchenjahres immer deutlicher auf die letzten Dinge Bezug nimmt. Vgl. Sammer 2001, S. 189f.
- 18 ›*Ordinariis canonicorum ecclesie Assindensis de officatione monasterii*‹ (Essen, Domschatzkammer, Hs. 19), dazu Bärsch 1997. Vgl. weiterhin zur liturgischen Feier des Pfingstfestes im Mittelalter das ›*Rationale Divinorum Officiorum*‹ des Wilhelm Durandus (zitierte Ausgabe Davril/Thibodeau 1995, Buch VI, S. 515–537).
- 19 Es werden dieselben Lektionen aus dem Alten Testament wie in der Ostervigil vorgetragen (Bieritz 1996, S. 384f.). Im deutschsprachigen Raum ist im Mittelalter jedoch meist eine Verkürzung auf vier Lesungen üblich, so auch in Essen, wo Gn 22,1–19, Dt 31,22–30, Is 4,1–6, Bar 3,9–38 gelesen werden (ausgelassen werden Ex 14,24–15,1 und Ez 37,1–14), Bärsch 1997, S. 167 u. 306f.
- 20 An Pfingsten wurden wohl auch häufiger geistliche Spiele aufgeführt (z. B. das Pfingstschauspiel in Vicenza 1379; Sammer 2001, S. 28–30), die allerdings nur selten das Pfingstgeschehen selbst zur Aufführung brachten. Von den überlieferten Spielen in deutscher Sprache ist mir nur das ›*Alsfelder Passionsspiel*‹ vom Beginn des 16. Jahrhunderts bekannt, das die Geistausgießung in Szene setzt (zitierte Ausgabe Janota 2002, Bd. II, V. 7938–7997). Öfter wurde die Taufe im Jordan ins Spielprogramm aufgenommen (so im ›*Mittelrheinischen Passionsspiel der St. Galler Handschrift 919*‹ [zitierte Ausgabe Schützeichel 1978, V. 90–

- 1171; 1. Hälfte 14. Jh.]; im Maastrichter ›Ribuarischen Passionsspiel‹ [zitierte Ausgabe Moltzer 1875, V. 640–655; vermutlich 14. Jh.]; im ›Fritzlarer Passionspielfragment‹ [zitierte Ausgabe Brethauer 1931, V. 70ff., 2. Hälfte 15. Jh.]; in den Texten der ›Hessischen Passionsspielgruppe‹ [zitierte Ausgabe Janota 2002] und im Luzerner Osterspiel [zitierte Ausgabe Wyss 1967, I., Actus 12 – in dieser Ausgabe findet sich im Anhang auch eine Pfingstszene, die zum ›Luzerner Passionsspiel‹ von 1616 gehört, S. 184]. Zur Eröffnung der Aufführungen wurden sehr oft an den Heiligen Geist adressierte Lieder (meist der Liturgie) angestimmt und ebensolche Gebete gesprochen (Thelen 1989, S. 482–491).
- 21 Hier kann nicht der Ort sein, die im Mittelalter gefeierte Tagzeitenliturgie des Pfingstfestes und der Pfingstwoche erschöpfend aufzuarbeiten, vgl. hierzu das ›Rationale Divinorum Officiorum‹ des Wilhelm Durandus (Buch VI, S. 515–537, zitierte Ausgabe Davril/Thibodeau 1995).
- 22 Mit Ausnahme der Sequenz Notkers kennt und singt man sie in den christlichen Kirchen bis heute, was alles andere als selbstverständlich ist (Jenny 1988, S. 606). Denn die massenhafte Produktion von Hymnen und Sequenzen im Mittelalter (in den ›Analecta hymnica medii aevi‹ sammeln die Herausgeber Dreves/Blume knapp 30.000 lateinische Gesänge) führte auf dem Konzil von Trient (1545–1563) zu einer radikalen Reform die liturgischen Lieder betreffend, in dessen Folge nur noch 180 Hymnen und sogar nur vier Sequenzen weiterhin für die Liturgie zugelassen wurden. Bemerkenswerterweise konnte sich sowohl der Pfingsthymnus als auch die Pfingstsequenz ›Veni sancte spiritus‹ durchsetzen (Jenny 1988, S. 607; Worstbrock 1999, Sp. 228).
- 23 Exemplarisch Bärnthaler 1983; Kraß 1998; Wennemuth 2003; März 2004; Rothenberger/Wegener 2017; Rothenberger 2019. Vgl. auch das »Online-Reperitorium der mittelalterlichen deutschen Übertragungen lateinischer Hymnen und Sequenzen« ([Link](#)).
- 24 Auch Adam von St. Viktor hat drei Pfingstsequenzen verfasst (zitierte Ausgabe Anal. Hymn. Bd. 54, S. 239–244).
- 25 Auf die meist in Prosa vorliegenden Übersetzungen der Pfingstantiphon gehe ich nicht weiter ein. Interessant ist die vielfach und meist ›autonom‹, also ohne lateinischen Text überlieferte Reimversübersetzung, die wohl als Predigtlied gedient hat: *Kom, heiliger gaist, herre got, / erfull mit deiner genaden pot / Der deiner glaubigen hercz unde syn, / dein prunstig lieb entczunt in yn. / Der du durch dein liechtes glast / in ainen gelauben gesammet hast / daz volk aus aller welde zungen, / des sey dir lob und er gesungen. Alleluia, alleluia* (zitierte Ausgabe Wackernagel 1867, Nr. 986; dazu Janota 1968, S. 73). Vgl. in diesem Kon-

text auch die Auslegung der Pfingstantiphon in der Heilig-Geist-Predigt Konrad Schlatters (dazu CII.2.1.4). Mittelalterliche Übersetzungen von Notkers Sequenz ins Deutsche sind mir nicht bekannt, wird es aber sicherlich gegeben haben. Bevor darüber spekuliert werden kann, ob die spätmittelalterliche Konzentration der Übersetzungstätigkeit auf die Sequenz ›Veni sancte spiritus‹ von der im 15. Jahrhundert bereits erfolgten Verdrängung des älteren Pfingstgesangs zeugt, müssten zunächst einschlägige geistliche Sammelhandschriften ausgewertet werden. Es ist aber wahrscheinlich, dass die Sequenz von 1200 eher dem Geschmack der Zeit entsprach als die aus dem 9. Jahrhundert.

- 26 Distinkte sowie diverse Konzeptionen des Heiligen Geistes bildeten sich bereits in den, gestalterisch freier verfahrenen, Wiedererzählungen der Pfingstszene ab (CI.2). In diesem Kapitel gilt es aufzuweisen, dass sie sich auch in textuellen Reproduktionen niederschlagen können, die deutlich enger an Prätext orientiert bleiben. Aus dieser Warte heraus, könnten dann auch solche Pfingsterzählungen in deutscher Sprache in den Blick genommen werden, die als ›bloße‹ Übersetzungen zuvor beiseitegelassen wurden.
- 27 Seit dem 10. Jahrhundert überliefern unzählige Handschriften den Text in äußerst stabiler Form. Blume und Dreves führen 18 Handschriften an (Anal. Hymn. Bd. 50, S. 194). Weitere Textzeugen bei Julian 1957, Bd. II, S. 1206, und Ammer 2019, S. 16–18.
- 28 Sie ist dem Hymnus ›Inasmator hominis Deus‹ entnommen. Für diesen Hinweis und für weitere Anregungen zur Interpretation des ›Veni creator spiritus‹ danke ich Frater Gregor Baumhof vom Münchener Haus für Gregorianik herzlich. Auf diese Redaktion des Hymnus gehen die unten als A und B bezeichneten Reimpaarübersetzungen zurück. Die Versionen von Luther, Müntzer (?) und die in einem franziskanischen Brevier überlieferte (D) übersetzen folgende doxologische Schlussstrophe: *Gloria patri Domino / Natoque, qui ex mortuis / Surrexit ac paraclito / In sempiterna saecula*. Die siebte Strophe der Fassung von Ludwig Moser (C) geht zurück auf: *Sit laus patri cum filio, / Sancto simul paraclito, / Nobisque mittat filius / Charisma sancti spiritus*. In den hier untersuchten deutschen Übersetzungen findet sich kein Bezug auf die ebenfalls vielfach gebrauchte Doxologie: *Praesta, pater piissime, / Patrique compar unice / Cum spiritu paraclito / Regnans per omne saeculum* (zitierte Ausgabe Anal. Hymn. Bd. 50, S. 193f.). Ich verzichte hier auf eine Übersetzung des Hymnus, da das Übersetzen eben das Thema dieses Kapitels ist und die mittelalterlichen Translationen die möglichen Bedeutungsspielräume gut abbilden.

- 29 Oft werden die in Strophe drei angesprochenen sieben Gaben in das Zentrum der Liedinterpretation gestellt und jede Strophe dann einer einzelnen Gabe zugeordnet (vgl. Lausberg 1969, S. 44f.; Sammer 2001, S. 75–85; Ammer 2019, S. 21f.). Dies finde ich schon deshalb nicht überzeugend, weil der Hymnus nachweislich zunächst sechsstrophig angelegt war.
- 30 Hier schlägt sich das nieder, was Lakoff/Johnson (2008, S. 18–21) mit *hiding* in Bezug auf konzeptuelle Metaphern beschreiben. Im Alten Testament war die Verbindung von Wind und Leben noch tief verwurzelt. Die *ruach* Gottes konnte der Leben und Wasser bringende Wind sein, oder der Gluthauch, der die Felder vertrocknen lässt (CI.1.1). Diese Vorstellungen und Assoziationen scheinen im 9. Jahrhundert nicht mehr geläufig gewesen zu sein.
- 31 Hymnen eignet oft ein solches Vorgehen, mit dem sie die gefeierte göttliche Person und ihr Wirken in den verschiedensten Facetten zu kennzeichnen suchen (Wennemuth 2003, S. 15–18). Wolfram von den Steinen (1948, S. 189) beschreibt das ›Veni creator spiritus‹ deshalb als objektiv verfahrenes huldigendes Gebet, das davon ausgehe, dass das »erinnernde Stichwort schon volle Banngewalt hat«.
- 32 Weiterhin macht der Pfingsthymnus die Titel ›Lebendige Quelle‹, ›Finger Gottes‹ und ›Stärker des Leibes‹ als prägnante Ehrentitel des Heiligen Geistes sprachlich verfügbar und damit Remetaphorisierungen zugänglich.
- 33 Berlin, SBB-PK, Ms theol. lat. IV 11, fol. 144^r (Tropar-Prosar des Bischof Sigebert von Minden, ca. 1025).
- 34 Aus der frühen Phase sind mehr als 30 Pfingstsequenzen überliefert, die allerdings meist lediglich das Pfingstgeschehen nacherzählen. Besonders hervorzuheben ist der ›Reichenauer Pfingstdichter‹, dessen fünf Lieder in einem 1001 geschriebenen Codex zu finden sind (von den Steinen 1948, S. 194–197).
- 35 Von der Beliebtheit seiner Pfingstsequenz zeugen auch deutsche Dichtungen des Mittelalters. Die Handschrift A des ›St. Trudperter Hoheliedes‹ stellt ihrem Text die Sequenz als Incipit voran (Ohly 1998, S. 391) und Heinrich von Veldeke zitiert sie im Eingangsgebet seines ›Sente Servas‹ (V. 4–13, zitierte Ausgabe Goossens/Schlusemann/Voorwinden).
- 36 Wolfram von den Steinen (1948, S. 184f.) vergleicht diese drei Doppelbilder mit Diptychen, die das umfassende Wirken des Geistes exemplarisch in den Dimensionen ›Geschichtlich – Kosmisch – Kirchlich‹ vor Augen stellten. Zur schwierigen Strophe 18 führt Wulf (1983, S. 567f.) an, dass hier an das ›zweite‹ Pfingstereignis erinnert werde. Nachdem die zugeordnete Strophe die Typologie Babel – Pfingsten aufmache, stehe nun die Ausgießung des Geistes bei der Taufe des Heiden Kornelius und seiner Hausgenossen im theologischen Hintergrund (Act 10f.).

- 37 Angespielt sei die Seligpreisung der Bergpredigt *Beati mundo corde, quoniam ipsi Deum videbunt* (›Selig, die rein sind im Herzen; / denn sie werden Gott schauen.« Mt 5,8). Das genannte *flagitiorum* müsse nicht notwendiger Weise schwere Sünden meinen, sondern könne alles umfassen, was den Mönch von vollkommener Kontemplation abhalte (Wulf 1983, S. 562f.).
- 38 Die Anrede als ›bester aller Lehrer‹ scheint Notkers Eigengut zu sein (Wulf 1983, S. 568).
- 39 Das ›Veni sancte spiritus‹ verdrängte nicht nur Notkers Sequenz, sondern in Frankreich auch die Pfingstsequenzen Adams von St. Viktor.
- 40 Ausführlich zur metrisch-musikalischen Gestaltung Stock 1983, S. 45–48. Weiterhin tritt der Paarreim der ersten Strophe zu Beginn des letzten Strophenpaars wieder auf (Str. 9), und alle Reimpaare stehen in Assonanzbeziehung zueinander.
- 41 Im zweiten Strophenpaar werden dann die kognitiven Konzepte TRÖSTER, GAST und WASSER aktualisiert. Während erstere auch auf rhetorischer Ebene Niederschlag finden, wird das WASSER sowohl von der Substantiv- (*refrigerium*) als auch Verbmetapher (*temperies*) aufgerufen.
- 42 Vielfach ist der Vers zwei der sechsten Strophe in der Variante *Nihil est in homine* tradiert. Da die Handschriftenlage keine Entscheidung nahelegt (für jede Lesart kann man ungefähr gleichviele und gleichalte Quellen finden), haben sich die Herausgeber für die *lectio difficilior* (*Nihil est in inime*) entschieden, und verstehen die Strophe wie zitiert (Anal. Hymn. Bd. 54, S. 237). Ich schließe mich ihrer Lesart an, da sie – wie die Textanalyse ausweist – im Kontext der metaphorisch-rhetorischen Faktur des Liedes stimmig ist. Die hier vorgelegte Interpretation wird aber auch von der Textvariante *homine* unterstützt.
- 43 Wie der Pfingsthymnus greift auch das ›Veni sancte spiritus‹ nicht auf die traditionelle Leitmetapher des WINDES zurück, da der Geist hier ebenfalls als beständiger Helfer und Tröster vorgestellt werden soll. Eher nur angedeutet, wenn überhaupt, ist zudem das Konzept des FEUERS. Dies könnte man damit erklären, dass das im Zentrum stehende LICHT nicht durch eine mit ihm viele Konnotationen teilende Leitmetapher irritiert werden soll.
- 44 Dass das ›Veni sancte spiritus‹ die Bedürfnisstruktur des Menschen anspricht, stellen auch von den Steinen (1948, S. 192) und Stock (1983, S. S. 49) heraus, letzterer betont sein performatives Potential: »Von ihrer grammatischen Eigenart her ist die Sequenz daraufhin angelegt, den Adressaten zu bestimmen, zu bestimmen im doppelten Sinne, zum Handeln und im Sein. Der Adressat soll durch wiederholten Anruf zum Handeln bewegt werden, und im gleichen Atemzug wird das, was er ist und handelnd realisieren soll, semantisch bestimmt.«

- 45 Müntzers Version erschien im ›Deutschen Kirchenamt‹, Luthers sowohl im ›Wittenbergischen Chorgesangbüchlein‹ als auch in den ›Erfurter Enchiridien‹. Vgl. Hahn 1981; Bräuer 1978; Haas 1997.
- 46 In das Jahr 1524 datiert auch die im ›Hymnarius Sigmundslust‹ überlieferte Fassung des ›Veni creator spiritus‹. Das Hymnar, das 131, wahrscheinlich von Petrus Tritonius (P. Traibenraiff) übersetzte Hymnen umfasst, wurde in der Offizin Stöckl-Piernsieder in Siegmundslust bei Schwaz gedruckt und ist mit Holzschnitten verziert. Zu jedem Lied werden Notenlinien angeboten, in die die Benutzer die Melodie selbst eintragen konnten. Die in humanistischer Tradition stehenden Translationen sind um größtmögliche Nähe zum lateinischen Original und um den Erhalt der Sangbarkeit bemüht. Auch das deutsche ›Veni creator spiritus‹ ist wohl für den musikalischen Vortrag gedacht, denn es weist nicht nur durchgängig die erforderliche Silbenzahl auf, sondern bringt durch Endreime und zahlreiche Alliterationen den Text ›zum Klingen‹ (vgl. Wackernagel 1867, Bd. 2, Nr. 1372). Wie man das Hymnar im konfessionellen Konflikt seiner Zeit einzuordnen hat, ist noch ungeklärt (Janota/Wachinger 1983, S. 346; Janota 1968, S. 252–255).
- 47 Eine Bearbeitung von Luthers ›Veni creator spiritus‹ findet sich im ›Züricher Gesangbuch‹ von 1560 (vgl. Wackernagel 1867, Bd. 3, Nr. 21). Ob Müntzer dieselbe doxologische Schlussstrophe wie Luther übersetzt, ist schwer zu entscheiden, da dieser sich zum Ende hin weitgehende Freiheiten in der Textgestaltung herausnimmt.
- 48 Auch formal greift Luther ein: Er etabliert einen Kreuzreim und verkürzt regelmäßig den letzten Vers der Strophe von den üblichen acht Silben auf nur sieben. Ausführlich Hahn 1981, S. 293–300.
- 49 Auch in der Neuzeit erfährt der Text vielfach Beachtung: Angelus Silesius, Johann Adolf Schlegel, Herder und Goethe übersetzen ihn und Gustav Mahler vertont im ersten Satz seiner 8. Sinfonie den Hymnus neu. Eine Zusammenschau der modernen Übertragungen bietet Köhler 1984, S. 137: Als wichtige fremdsprachige Übersetzungen nennt er die englischen Versionen von Dryden (1693) und Robert Bridges (1899) sowie die französische Version von Pierre Corneille (1670). Einen Überblick über weitere, vor allem englischsprachige Fassungen bei Julian 1957.
- 50 Die Prosafassungen bleiben stark an ihrer Vorlage orientiert und bereiten vornehmlich den Text für lateinunkundige Rezipierende und theologische Laien auf. Dies ist natürlich bei den Interlinearversionen am Deutlichsten. Ein Beispiel ist die Übersetzung von ›Veni creator spiritus‹ in den sogenannten ›Auslegungen

der Hymnen«. In dieser Hymnensammlung wird der lateinische Text Wort für Wort durchschossen mit einer deutschen Kontextglossierung dargeboten, hierauf folgt dann unter der Überschrift *die meynung* eine zusammenhängende deutsche Prosaübersetzung, die zuweilen etwas freier paraphrasierend verfährt (Janota/Wachinger 1983). Auch die ›Veni creator spiritus‹-Übersetzung des Mönchs von Salzburg, der die Forschung aufgrund ihres bekannten Autors etwas mehr Aufmerksamkeit geschenkt hat, kann nicht eigentlich als ›poetische‹ Version eingeschätzt werden, sondern sie ähnelt »stellenweise eher einer Interlinearübersetzung als einem dichterischen Werk« (Suarsana 2008, S. 166; vgl. G 34). Besondere Erwähnung muss ein Prosadialog finden, in dem die Seele mit dem Heiligen Geist über das ›Veni creator spiritus‹ spricht, wobei die Redebeiträge der Seele die lateinischen Verse des Hymnus zitieren und freier paraphrasierend übersetzen sowie ausspekulieren (Wachinger 2007).

- 51 Dies mit März (2004, S. 280), der die gereimten Versionen als poetische Adaptationen ansieht: »›Poetisch‹ sei hier verstanden in Abgrenzung gegenüber Übersetzungen, die allein darauf abzielen, den lateinischen Text annotierend oder linear zu übersetzen«.
- 52 Gießen, UB, cod. 878, Bl. 124^r–125^r (dt. Stundenbuch, 1. Viertel 14. Jh.); Stuttgart, Württ. LB, cod. brev. 25, Bl. 95^r–96^r (dt. Stundenbuch, anscheinend in bair. Frauenkloster geschrieben, 1. Hälfte 14. Jh.; in Format, Anlage, Ausstattung und Inhalt ähnlich der Hs. Gießen, UB, cod. 878); Wien, Österr. Nationalbibl., cod. 2745, Bl. 166^v–168^r (in Anschluss an ein Stundenbuch, 1. Hälfte 14. Jh., bair.-österr.); Frühdruck: ›Die sieben Zeiten unserer lieben Frauen etc.‹, Bl. 104^r–104^v (Urach, Konrad Fyner 1482, sehr fehlerhaft); der bei Wackernagel genannte ›alte Druck‹ findet sich in Abschrift in: Stuttgart, Württ. LB, cod. brev. 48, Bl. 130^r–131^v (1490). Vgl. Worstbrock/Bauer 1999, Sp. 222f. Suarsana führt noch eine aus dem 15. Jahrhundert stammende Handschrift an (Karlsruhe, Badische LB, L 48, Bl. 108^v–109^v). Fälschlich und ohne Beleg datiert Suarsana (2008, S. 154f.) die Gießener und Stuttgarter Handschrift auf das 13. Jahrhundert, was für eine frühe Entstehung der Übersetzung im 12. Jahrhundert sprechen würde. Wahrscheinlicher ist aber, dass die Fassung A aus dem 13. Jahrhundert stammt. Zur Überlieferung auch Ammer 2019, die den Text auf Basis der Stuttgarter Handschrift ediert (S. 24f., diese Edition unterscheidet sich jedoch nur in Schreibvarianten von der Wackernagels).
- 53 Karlsruhe, LB, St. Blasien 77, Bl. 57^r. Vgl. auch Ammer 2019, S. 25f. Da Otter der Autor verschiedener Übersetzungen aus dem Lateinischen, besonders von Gedichten und Versen zu sein scheint, ist wahrscheinlich, dass auch das hier über-

lieferte ›Veni creator spiritus‹ aus seiner Feder stammt (Höhler/Stamm 1991, S. 55–73, bes. S. 55ff.).

- 54 Suarsana (2008, S. 159) spekuliert gar, die Fassung könnte »in dichterischer Intention geschrieben« worden sein. März (2004, S. 297) weist auf das »doppelte[] Hören« hin, das man immer bei der Verdeutschung liturgischer Lieder ansetzen müsse: Wenn man die deutsche Version rezipiere, dann höre man stets auch simultan das lateinische Original mit. Man müsste wohl ergänzen, dass man nicht nur den Text, sondern auch die Melodie immer mit im Ohr habe; man sogar von einem ›dreifachen Hören‹ sprechen könnte (dazu Murray 2019). Im Allgemeinen ist es heute kaum noch nachvollziehbar, wie bekannt im (Spät)Mittelalter die (hymnischen) Lieder des Offiziums besonders, aber nicht nur im klerikalen Bereich waren. Auch wenn der Sinn der Worte des ›Veni creator spiritus‹ sich nur wenigen genau erschloss, muss man ein deutlich weitreichenderes, implizites Text- und Melodiewissen ansetzen (Welker 2012). Man sollte deshalb die Übersetzungstexte, auch wenn sie keine Sangbarkeit aufweisen, nicht als von Text und Melodie des ›Veni creator spiritus‹ völlig losgelöste reine Lesegebete auffassen.
- 55 So werden am Versende hinzugefügt: *als du weist* (1,2), *glast* (1,3), *erkant* (2,2), *rost* (2,3), *her abe* (3,2), *breit* (4,4), *von uns* (5,1), *gotes suns* (5,2), *wisheit* (5,3), *schon* (6,2). In Strophe sechs wird *foedera* mit *lant* wiedergegeben, um so einen Gleichklang zu *bant* zu bilden (6,3f.).
- 56 Denn den Reim hätte man auch anders bilden können, wie ein Seitenblick auf die Übersetzung im ›Hymnarius Sigmundslust‹ beweist, dort heißt es: *Erfüll mit hohen gnaden fast / dye hertz dye du beschaffen hast* (zitierte Ausgabe Wackernagel 1867, Bd. 2, Nr. 1372).
- 57 Die mit der Interjektion *O* beginnende Anrufung erzeugt erneut die Vorstellung einer Distanz zwischen Mensch und Gott. Wenn die transzendente Macht dennoch in der immanenten Welt eingreift, dann ist der Lobpreis die angemessene Reaktion darauf.
- 58 Zu übersetzen mit »sichtbar, deutlich«, Lexer, Bd. 2, Sp. 920; BMZ IIB, S. 286. Alle Überlieferungszeugen tradieren diesen Begriff (Suarsana 2008, S. 158f.).
- 59 München, BSB, Cgm 1122, Bl. 327^{va-b} (Breviarium Romanum dt. für Franziskaner). Die siebte Strophe übersetzt eine andere doxologische Schlussstrophe als die Fassung von Ludwig Moser. Sie lautet: *Gloria patri Domino / Natoque, qui ex mortuis / Surrexit ac paraclito / In sempiterna saecula* (Anal. Hymn. Bd. 50, S. 194).

- 60 Diese Technik nutzt Moser bei Weitem am Häufigsten: 2,2: *gesant*; 2,4: *ser gehür*; 3,2: *trad*; 3,3: *hymelich*; 3,4: *reden rich*; 4,2: *wan*; 4,4: *ewikeit*; 5,2: *herr*; 6,4: *allermeyst*. Einmal stellt er die Worte innerhalb des Verses um, 2,3: *fhür*, vor *liebe*, um so einen Reim zu *gehür* herzustellen.
- 61 In der ersten Strophe ist der dritte Vers lückenhaft und auch der vierte Vers fällt heraus, da er nur sechs Silben umfasst. Generell versucht die Version aber, die Silbenzahl des lateinischen Hymnus nachzuahmen. Im ersten Vers der zweiten Strophe liegt mit der Doppelung *pist*, *haist* offenbar eine Verschreibung vor.
- 62 Vgl. auch Worstbrock 1999. Beispiele für die anhaltende Rezeption der Sequenz in der Volkssprache führt Sammer an (2001, S. 85–117). Unter anderem wurde das ›Veni sancte spiritus‹ von Andreas Gryphius und Angelus Silesius übersetzt. Eine freie Paraphrase in Gebetsprosa findet sich bei Milíč von Kremsier (Klapper 1935, S. 127–129, s. u.). Auch das nicht edierte Heilig-Geist-Lied von Fritz Zorn scheint zum Teil eine Paraphrase des ›Veni sancte spiritus‹ darzustellen (RSM Zorn/4/25). Eine umfassende Analyse der deutschen Übersetzungen und Paraphrasen der Pfingstsequenz stellt ein Desiderat der Forschung dar.
- 63 Bei Worstbrock 1999 sind dies die Nummern 4 und 25. Dass die Prosaübersetzung dem Mönch von Salzburg zugeordnet werden muss, wie Spechtler (1972, S. 280f.) aufgrund der Überlieferung von G 35 in den Mönch-Corpus-Handschriften B und E es vornimmt (s. u.), zieht Wachinger (1989, S. 102 u. 133–135) in Zweifel (vgl. auch Rosmer 2019, S. 260). Folgende Handschriften tradieren die Übersetzung: München, Cgm 1115, fol. 34^r–35^r (Mitte 15. Jh.); Wien, ÖNB, cod. 4696, fol. 33^r; in München, Cgm 715 ist sie wohl in Folge von Blattverlust verloren gegangen (Spechtler 1972, S. 38, 41 u. 280).
- 64 Hier soll der Mönch, so der Text denn von ihm stammt, zunächst als Übersetzer betrachtet werden; in CIII.3.2.1 werde ich mich ausführlich mit seinem selbstgeschaffenen Heilig-Geist-Lied (G 33) auseinandersetzen (weitere Forschungsliteratur dort). Im vorliegenden Kontext soll nur darauf hingewiesen werden, dass der Mönch von Salzburg offenbar eine fundierte lateinisch-theologische Bildung vorweisen kann. Zum Mönch als Übersetzer Reiffenstein 1984; März 2004; Kraß 2019; Murray 2019.
- 65 Eine solche Umstellung innerhalb dieser Strophe ist auch in vielen Überlieferungszeugen der lateinischen Sequenz auszumachen. Es muss sich dabei also keineswegs um eine Leistung des Übersetzers von G 35 handeln, sondern könnte, ebenso wie die Variante *homine* (III,5) statt *lumine*, auf die ihm vorgelegene Textversion zurückzuführen sein (vgl. Anal. Hymn. Bd. 54, S. 237). Interessant ist

- aber das hier gebrauchte mhd. Verb *brouchen*, das die Bedeutungen ›formen‹, ›bilden‹ transportiert.
- 66 Es wäre auch denkbar, dass diese Paraphrase des ›Veni sancte spiritus‹ nicht auf den lateinischen Urtext, sondern auf eine vorliegende deutsche Übersetzung wie z. B. die aus dem Umkreis des Mönchs von Salzburg zurückgeht. Wenn ich im Weiteren von Übersetzung spreche, dann in dem weiten Verständnis, das Kraß 1996 skizziert hat.
- 67 In der Strophe 15 wird der Reim a und in der Strophe 16 der Reim c wieder aufgegriffen. Dies ist insofern auffällig, da sonst jedes Reimpaar einen neuen Reim etabliert.
- 68 Wie bei G 35 wird damit die Ambivalenz der Herkunft des Lichtes (von ganz Oben – aus dem Inneren heraus) in Richtung eines rein innerlichen Geschehens einge ebnet.
- 69 Im weiteren Liedverlauf werden noch andere ›Gegenleistungen‹ ins Spiel gebracht: demütiger Dienst am Nächsten und an Gott (vgl. Str. 11–14).
- 70 Schutz und Beistand in der Sterbestunde, das ist es also letztlich, worauf die petitive Struktur der Reimpaarübersetzung hinausläuft. Ganz wie in der Leise ›Nû bitten wir den heiligen geist‹ ist es die Angst vor dem Versagen in dieser letzten und schwersten Prüfung, für die der Heilige Geist als Beistand herabgefleht wird.
- 71 Dass es hier zunächst um innerliche Transformation geht, deutet sich in den Leitvokabeln ›Herz‹ und ›Seele‹ an (3,2; 4,2; 5,1; 15,2).
- 72 Unter den Gebeten des Kardinals und Eremiten (ca. 1007–1072) stellt sein Dreifaltigkeitsgebet, das sich erst an Gottvater, dann an den Sohn und zuletzt an den Heiligen Geist richtet, dasjenige dar, das im Mittelalter die weiteste Verbreitung fand. Johann von Neumarkt macht es durch seine Übersetzung um die Mitte des 14. Jahrhunderts dann einem breiteren Publikum zugänglich (Hone-mann 1989, Sp. 501–504; Chlench-Priber 2020, S. 143–153). Dreifaltigkeitsge-bete haben eine bis in die karolingische Zeit zurückreichende Tradition; sie ge-hören zum festen Bestandteil der ersten christlichen Gebetbücher, der ›libelli precum‹ (Ochsenbein 1988, S. 381f.; Achten 1984, S. 106).
- 73 Die *narratio* müsse nach Bauer 1993 nicht unbedingt explizit ausgeführt sein. In der Gebetform der Litanei werde sie z. B. konsequent ausgelassen (›Heiliger N. N., bitte für uns!‹). Allerdings könne man auf die Situation des Beters meist aus dem formulierten Gebetsanliegen rückschließen.
- 74 Bauer (1993, S. 104–106) betont, dass jedes Element des Gebets hinsichtlich der grammatisch-rhetorischen Gestaltung und hinsichtlich seiner quantitativen Ausgestaltung erheblich variieren könne. Seine Gliederung vermittelt jedoch den

Eindruck, als würden die drei Sprechakte *invocatio – narratio – supplicatio* stets in dieser Abfolge vorkommen und als würde das Gebet inhaltlich auf den Gebetswunsch hinzulaufen. Eine Phänomenologie mittelhochdeutscher Gebetsliteratur präsentiert jedoch ein durchaus vielfältigeres Bild. Narrative und bitende Passagen wechseln ebenso einander ab wie invokative und narrative bzw. invokative und supplicative. Und weiterhin darf man die Bedeutung der Eulogie nicht zu tief ansetzen; vielmehr ist die umfassende Lobpreisung des transzendenten Adressaten mindestens genauso wichtig wie der Gebetswunsch (der in Lobgebeten ja auch fehlen kann).

- 75 Für Formen invokativen Sprechens im Mittelalter darf man keinen scharfen Kontrast zwischen Gebet und Zauberspruch ansetzen (Hampp 1961). Angemessener scheint die Vorstellung eines Kontinuums zwischen ihnen, auf dem sich performative Akte wie Segen, Weihe und Beschwörung je nach sprachlich-kontextueller Ausführung einordnen lassen. Dass magische Dimensionen aus der mittelalterlichen Gebetspraxis nicht wegzudenken sind, betont auch Kiening 2008, S. 108. Eine Unterscheidung rein über pragmatische Kriterien vornehmen zu wollen, wie Bauer 1993 es vorschlägt, scheint indes nicht auszureichen.
- 76 Johann von Neumarkt, der Bischof von Olmütz (1315–1380), der seit 1347 am Prager Hof Karls IV. als Kanzler und Kaplan wirkte, hat nicht nur das Dreifaltigkeitsgebet von Petrus Damiani übersetzt, sondern auch selbst eines geschrieben, das allerdings deutlich schlichter und kürzer als das des Kardinals daherkommt. Die Passage zum Heiligen Geist lautet: *Trostlicher trost christenleiches ordens, got heyliger geyst, gleich dem vater vnd dem sun, als du mit deinem gotlichen trost aller patriarchen, propheten, zwelefpoten, martrer, junkchfrawn, frawn vnd witiben hercze also gesterkchet hast, das si mit deiner hilfft wirdig worden sein des ewigen lons, vnd als dir alleweg wol ist mit chewschen, raynen, saligen menschlichen gedankchen, also pitt ich dein gotliche genad, das du mein hercz zu rechter eribschaft aufnehmen vnd besitzen wellest, also das der vbeltätig feint menscheleches geslachts nichts rechts mug in mir zu chainen zeiten vinden. Amen* (Klapper 1934, Nr. 4, S. 58–61, hier S. 59f.; zur sicheren Zuschreibung an Johann von Neumarkt Chlench-Priber 2020, S. 105).
- 77 Die Unterscheidung zwischen pragmatischen und poetischen Formen nach Kraß 1997, S. 662. Ich spreche lieber von pragmatischen und lyrischen Ausprägungen invokativen Sprechens zum Heiligen Geist. Sicherlich wäre es weiterführend, statt die beiden Ausprägungen des Betens im Mittelalter als dichotomische Einheiten aufzufassen, pragmatische und lyrische Gebete als zwei Pole einer Skala anzusetzen, zwischen denen sich ein breites Spektrum varianter und variabler

Formen geistlicher Invokationen des Heiligen Geistes auftut (dazu Becker 2017a, S. 404–410).

- 78 Erwähnt seien nur die Inspirationsbitte in Wolframs ›Willehalm‹-Prolog sowie der Prolog des Priester Arnold (vgl. die Einleitung zu dieser Studie). Aus metaphorischer Perspektive sind die Inspirationsgebete in folgenden Werken durchaus interessant (grundlegend hierzu Ohly 1993): in der ›Veronika‹ (V. 1–88) und ›Van der Girheit‹ (V. 53–59, 387–424, bes. 392–396, zitierte Ausgabe Standring 1963) des Wilden Manns; im mittelhochdeutschen ›Pilatus‹ (V. 1–176, bes. V. 61–65, zitierte Ausgabe Weinhold 1877); im ›Sente Servas‹ Heinrichs von Veldeke (V. 1–12 [Zitat Notkers I. ›Sancti spiritus assit nobis gratia‹] u. V. 82–88) sowie im Prolog des ›Oberdeutschen Servatius‹ (V. 59–67, dies nach Thelen 1989, S. 254f.); in Heinrichs von Hesler ›Evangelium Nicodemi‹ (V. 291–368, zitierte Ausgabe Helm 1902) und auch in der ›Erlösung‹ findet sich ein Dichtergebet, das um die Inspiration des *spiritus sanctus* fleht, mitten im Werk (V. 2487–2507). Weitere Anrufungen des Geistes in mittelhochdeutschen Pro- und Epilogen z. B. im ›Altdeutschen Exodus‹ (V. 29–34 u. 3303–3316, zitierte Ausgabe Papp 1968); im ›Lob Salomons‹ (zitierte Ausgabe Maurer 1964, Bd. I, Nr. 9); in der ›Deutung der Meßgebräuche‹, (V. 49–60, zitierte Ausgabe Maurer 1964, Bd. II, S. 290–293); im ›Anegenge‹ (V. 4,45–70, zitierte Ausgabe Neuschäfer 1966); in der ›Brandanlegende‹ (V. 6–16, zitierte Ausgabe Schröder 1871); in Alberts von Augsburg ›Vita Sancti Vlrici‹ (V. 47–50, zitierte Ausgabe Geith 1971); in Ottos ›Eraclius‹ (Hs. B, V. 69–78, zitierte Ausgabe Frey 1983); in Rudolfs von Ems ›Barlaam und Josaphat‹ (V. 30–32, 70–88, 103–113, zitierte Ausgabe Pfeiffer 1843); in der ›Urstende‹ Konrads von Heimesfurt (V. 1–9, zitierte Ausgabe Gärtner/Hoffmann 1991); in der ›Judith‹ (V. 37–44, 2330–2342, 2801–2814, zitierte Ausgabe Palgen 1924); im ›Rennewart‹ Ulrichs von Türheim (V. 94–96, zitierte Ausgabe Hübner 1964); in der ›Legende vom heiligen Kreuze‹ Heinrichs von Freiberg (V. 45, 82–94, zitierte Ausgabe Bernt 1906); im ›Alexander‹ Ulrichs von Etzenbach (nach Ohly 1993, S. 170: *mīnes herten herzen oere / mit dīnem geiste erweiche, / daz ich ein teil erreiche / gnāden, der dīn güete ist vol*); in der ›Niederdeutschen Apokalypse‹ (V. 136f., zitierte Ausgabe Psilander 1901); im ›Lucidarius‹ (V. 27–36, zitierte Ausgabe Heidlauf 1915) und in der ›Dorothenlegende‹ aus dem 14. Jahrhundert (V. 22–30, nach Thelen 1989, S. 374f.). Naumann (1974, S. 40) nennt noch Avas ›Johannes‹, die ›Wahrheit‹ und Priester Arnolds ›Juliana‹ als weitere Texte, die ein Gebet an den Heiligen Geist um Inspiration enthalten.

- 79 Bezugnahmen auf den Heiligen Geist in deutschen Orationalientexten waren zuvor lediglich liturgisch-formelhafter oder katechetischer Natur bzw. Bitten um die Sendung des Geistes gerichtet an Gottvater oder den Sohn. Auch im ›Gebetbuch von Muri‹ finden sich noch weitere Verse, die auf den göttlichen Geist referieren (V. 124–126, 257f., 363, 422–426), vgl. Egert 1973, S. 146f.
- 80 Für die vorliegende Studie könnte ich nur auf die wenigen greifbaren Editionen und auf digital gut zugängliche Handschriften zurückgreifen; eine systematische Suche in Handschriftenbeständen hätte den Rahmen gesprengt. Eine inhaltliche Erschließung und formale Aufarbeitung hat Meertens für den niederländischen Raum, zumindest für über 50 Gebetbuchhandschriften des 15. Jahrhunderts, vorgelegt (1930, 1. Teil, S. 25–68: Gebete zur Dreifaltigkeit). Legte man eine Studie zu deutschen Privatgebeten nicht primär literarhistorisch, sondern als thematisch-chronologischen Überblick an, würden sich Heilig-Geist-Gebete anbieten, da sie ein überschaubares, aber persistentes Korpus darstellen. Die Incipits geistlicher Sammelhandschriften machen reiche Funde wahrscheinlich; hier sei nur auf einige, weiterführend interessierende Handschriften verwiesen, die jedoch nicht eingesehen werden konnten: Mit Abschluss des von Johanna Thali betreuten Editionsprojekts wäre das ›Engelberger Gebetbuch‹ auszuwerten (vor 1400, Engelberg, Stiftsbibl., cod. 155, fol. 134^r–137^r: Gebet zur Dreifaltigkeit). Weiterhin die beiden verwandten Münchener Codices Cgm 140 (15. Jh., fol. 59^r–60^v: Pfingsten) und Cgm 121 (1401/1500; fol. 23^v–26^v: Heilig-Geist-Gebete; laut Haimerl [1952, S. 82ff.] sind die Handschriften gleichzeitig in einem Kloster entstanden). Das Gebetbuch für Elisabeth Ebran scheint ebenfalls Gebete zum Heiligen Geist zu versammeln (1426/1432–1448, München, BSB, Cgm 29, vgl. Haimerl 1952, S. 152ff.).
- 81 Natürlich wird der Heilige Geist in anderen Gebeten, die sich an Gottvater, den Sohn oder Maria wenden, auch immer einmal erwähnt, z. T. auch über eine längere Passage hinweg. Oft geht dies aber nicht mit einer deutlichen Invokation an die dritte Person der Trinität einher. Einige Beispiele für Thematisierungen des Geistes und seiner Heilstaten in mittelhochdeutschen Gebeten seien illustrierend genannt: Im ›Gebet einer Frau‹ aus der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts bittet die Beterin Gottvater zu Beginn, ihr den Tröster zu senden, mit dem er auch die Heilige Susanne erlöst habe (zitierte Ausgabe Maurer 1970, Bd. III, Nr. 64; vgl. Thelen 1989, S. 235, Anm. 996 u. Egert 1973, S. 150). Vereinzelte Bezüge finden sich auch in der ›Millstätter Sündenklage‹ (zitierte Ausgabe Maurer 1964, Bd. II, Nr. 24; vgl. Egert 1973, S. 158f.). In der ›Rheinauer Gebeten‹ wird sowohl die Einblasung des göttlichen Geistes bei Erschaffung des Menschen (Gn 2,7) als

auch das Pfingstereignis (Act 2) erinnert. Die topische an Gottvater gerichtete Bitte um die sieben Gaben des Geistes findet hier in der ungewöhnlichen Verbmetapher der Speisung Ausdruck: Das betende Ich vergleicht sich mit einem Vogelkücken, das blind und nackt im Nest sitzt und ganz auf die Speisung durch die Eltern angewiesen ist. Selbst könne es mehr nicht tun, als nach ihnen zu schreien. Dieses eindrückliche Bild für die Gnadenbedürftigkeit des Menschen lässt der Dichter ausklingen in der Bitte: *Herro da mite warten ih hungirliko ingagin dinen gnadon wenne dv mih asest mit gūten werken vnde mitter sibinfaltigun giba des heiligen geistes* (V. 129–132, zitierte Ausgabe Wilhelm 1914, Nr. XXVII). Beim Jüngsten Gericht erhielten die Geretteten einen neuen Leib, in dem sich Seele und Fleisch vermischten. Diese Transformation und die gleichzeitige Reinigung des Menschen nehme laut den ›St. Lambrechter Gebeten‹ der Heilige Geist vor (V. 101–122, zitierte Ausgabe Wilhelm 1914, Nr. XXXII). In einem Elsässischen Gebets- und Andachtsbuch von 1422 sind einige Gebete zum Pfingsttag versammelt, die sich aber ebenfalls hauptsächlich an Gottvater richten. Der Heilige Geist wird nur kurz um Reinigung der Herzen und Schutz vor Widernissen gebeten (Berlin, SBB-PK, Ms. Germ. Oct. 50, fol. 46^v–47^r).

- 82 Aus pragmatischen Gründen konzentriere ich mich auf hochdeutsche Gebete und Gebetbücher. Die niederdeutsche Gebetbuchliteratur wäre aufgrund ihrer Reichhaltigkeit natürlich äußerst interessant. Ich verweise exemplarisch nur auf die lange Passage zum Heiligen Geist in den ›Medinger Gebeten‹ (S. 213–252, zitierte Ausgabe Mante 1960; vgl. Becker 2016).
- 83 Die Gebetssituation der Sterbestunde wird hier, wenn überhaupt, nur angedeutet über die einleitend formulierte Übereignung an den Geist (*ich enphilch mich hevt in din genade*), die an die johanneische Beschreibung von Jesu Sterben erinnert (*et inclinato capite tradidit spiritum*, ›Und er neigte das Haupt und übergab den Geist‹, Io 19,30). Johannes setzt im Unterschied zu den Synoptikern nicht auf die Verbmetapher des ›Aushauchens‹, sondern die des ›Übergebens‹ (vgl. dazu CL.1.2.3).
- 84 In diesem Abschnitt irritiert zunächst das angesprochene Gebet der anderen, von dem sich das Beter-Ich ebenfalls spirituellen Nutzen erhofft (*daz ich siner andaht geniezzen mvzze vnd sines lones tailhaftich werden mvzze*, fol. 144^r, Z. 8–10). Versteht man es aus dem Gesamtkontext heraus als Fürbit-Gebet der Mitschwester in der Sterbestunde, dann ordnet sich der Gedanke harmonisch ein.
- 85 Klapper (1935, S. XXIII [Nr. 48] u. 1964, S. 127–129 [Nr. 22]) hatte dieses Gebet fälschlicherweise Johann von Neumarkt zugeschrieben, was Vilikovský (1948, S. 129–132) plausibel korrigiert hat (die tschechische Version dort auf S. 138).

- 86 Nicht immer überzeugt Klappers Anordnung der Strophen des lateinischen Pfingstgesangs neben dem Text des deutschen Gebets. Besonders wenig einleuchtend ist, dass er in der späteren Ausgabe (von 1964, s. Anm. 85) das deutsche Gebet durch Nummerierung den zehn Strophen des ›Veni sancte spiritus‹ zuweist. Warum dies gerade zum Ende zunehmend jeglicher Plausibilität entbehrt, werde ich herausarbeiten.
- 87 Die Passage lautet: *O süszer trost aller betrübtten sunder, kum mit dinem trost in alli herczen, die do verzagen wellen in iren sunden, vnd tröst sy, das sy numer verzagen welen in iren sunden, vnd tröst sy, das sy numer verzagen an diner gnaden. O wie gar ein zarter trost bistu, wenn du nieman tröst nur den, der do betrübt ist durch siner sunde willen vnd vmb das, das er ellend ist vnd gescheiden von der ewigen selikeit! Du bist der ewige trost, wan du die alleine tröstest, die den weltlichen trost versmohen vmb den ewigen trost. Wan, wer all hie den weltlichen trost süchet, der ist vnwirdig dins ewigen trostes.* (S. 221, Z. 9–27). Nicht ganz verständlich ist, warum Klapper 1935 die mit *Consolator optime* beginnende dritte Strophe des ›Veni sancte spiritus‹ erst viel später in Milíč Text aufgegriffen sieht, und sie entsprechend parallel neben der Invokation *O süscer tow* abdruckt (S. 222, Z. 13).
- 88 Ebenso wenig hat Klapper 1935 die Textübernahme aus der Nr. 48 erkannt. Die Textvarianten beschränken sich auf Vernachlässigbares. Aus noch zu erläuternden Gründen würde ich den pragmatischen Ort des Gebets Nr. 67 nicht als nach dem Abendmahlempfang, wie Klapper in seiner Überschrift festlegt, einordnen, sondern als Vorbereitungsgebet auf die Kommunion.
- 89 Liturgische Gesänge verzichten gewöhnlich auf die Wurzelmetapher des WINDES (vgl. oben CIII.2.1). Die Pfingstsequenz ist da keine Ausnahme, nur kann man den Vers *In aestu temperies* in dieser Richtung deuten, was z. B. bereits die deutsche Übersetzung in Reimpaarversen vorgenommen hatte (vgl. CIII.2.3).
- 90 *Eya, nu reinige vns von allem vnflat der fleischlichen wollust vnd von der unreinen lieb! Begusz vnser durrer hercze mit dinem seligen regen diner gnaden! Heil die wunden vnser missetat! Neig vnser hoffart mit diner demütikeit!* (223,1–9).
- 91 S. 151f. Das Heilig-Geist-Gebet befindet sich in Nachbarschaft Ich zitiere den Text nach dem diplomatischen Abdruck bei Holznagel 2011, zu einem geistlichen Bispel des Strickers (zur Datierung, ebd. S. 153, zum Gebet selbst, S. 158 u. 161). Es ist damit eines der ältesten deutschen Reimpaargebete, die den *spiritus sanctus* anrufen. Das ›Gebet an den Hl. Geist‹ hatte schon Pfeiffer (1866, S. 136)

- in seinem ›Altdeutschen Übungsbuch‹ transkribiert vorgelegt. Vgl. dazu auch Becker 2017a, S. 429–434.
- 92 Text in eckigen Klammern aus den Cgm 717 ergänzt bzw. verbessert (nach Pfeiffer 1866, S. 136). Diese Zeile ist durch Beschnitt der Seite verloren gegangen, vgl. Holznagel 2011, S. 151.
- 93 Vgl. den Paralleldruck der Texte beider Handschriften bei Maurer 1964, Bd. III, Nr. 51, S. 124–251. Ich zitiere im Weiteren die Straßburger Fassung. Im Straßburg-Molsheimer Codex ist Heinrichs ›Litanei‹ gemeinsam mit der ›Rede vom heiligen Glauben‹ des Armen Hartmann überliefert, welche ja auch eine lange Abhandlung über die Werke des Heiligen Geistes präsentiert (vgl. Kühn 2013, S. 19; CII.2.2). Da die Handschrift 1870 verbrannt ist, muss man sich auf die von H. F. Massmann angefertigte Abschrift verlassen.
- 94 In der Fassung G die Verse 93–130. Über dieses Gebet hinaus sammelt Egert (1973, S. 150–158) alle Bezugnahmen in der ›Litanei‹ auf den Heiligen Geist, vgl. auch Thelen 1989, S. 240.
- 95 Die Straßburger Fassung nimmt hier eine erhebliche Erweiterung gegenüber der Grazer Version vor. Dort rufen nur die Verse 37–52 Gottvater an, die Verbliste beschränkt sich auf 14 Verse und das transzendente Gegenüber wird nicht in 2. Person Singular (*du*), sondern in der 3. Person Singular angesprochen (*der/er*).
- 96 *Din name unde din gebot / heizit war mennisce unde warir got / unde heizit wunderlicher ratgebe, / ein lebindiz brot unde ein warir winrebe, / ein starkir got, ein furste des frides, / orthabe des libes, venre des sigis, / engil unde wissage, ewart, / lewe, einhorne und lebart, / are, calb unde lamp, / unse trost unde unsir heilant, / unsir sunere / unde unsir mittelere / zwiscen dir herre unde uns: / daz sint di namen dines suns* (V. 107–120). Der Abschluss dieser Gebetspassage wechselt dann erstmals in einen supplikativen Ton. Gebeten wird darum, dass Christus in der Tat erfüllen möge, was seine Namen versprechen (V. 121–130).
- 97 Wenn man sie mit einer kognitiven Leitmetapher in Verbindung bringen wollte, dann mit der des AUFSCHLIESSENS, die durch das ›Veni creator spiritus‹ Eingang in das Heilig-Geist-Redesystem gefunden hat – in der Konzeption des Aufschließens/Lösens der Fesseln (*Dissolve litis vincula*, 6*,3).
- 98 Die vorherige Verbliste hatte Gottvater ganz in seiner Selbstgenügsamkeit, ohne näheren Bezug auf seine Schöpfung und Geschöpfe präsentiert.
- 99 Und diese Verse machen als Aussage über den Heiligen Geist ja nur wenig Sinn, beschreiben aber die lebensweltliche Situation des Menschen als Handelnder in konzentrierter Form ziemlich präzise.

- 100 Vgl. die oben angeführten Differenzkriterien (S. 384f.). Das Privatgebet ist gewöhnlich anonym, in Prosa sowie in rein geistlichen Handschriften überliefert und wurde vorwiegend in monastischen bzw. stadtbürgerlichen Kreisen rezipiert. Die Gebetslyrik stellt sich dagegen als Autorenlyrik mit sangbaren Vers- bzw. Strophenformen dar, sie wurde in weltlichen (Lied)Handschriften überliefert und (auch) am Hof rezipiert. Heinrichs ›Litanei‹ ist in der Grazer Handschrift zwar tatsächlich in einem Zusammenhang mit weiteren Gebets- und Segensformeln und Heiligenviten überliefert, das ›Gebet an den Hl. Geist‹ findet sich aber auch im Cgm 717, einer weltlich und geistliches vereinigenden Mischhandschrift. Zur Notwendigkeit, ein Kontinuum zwischen den Polen ›pragmatisches‹ und ›lyrisches‹ Gebet anzusetzen Becker 2017a.
- 101 Vieles spricht dafür die Dichotomie zwischen Privatgebet und lyrischem Gebet, zwischen poetischen und pragmatischen Gebetstyp in eine Skala zu überführen, auf der sich verschiedene Ausprägungen je verschieden zu den beiden beschriebenen Ideal- bzw. Differenztypen anordnen.
- 102 Dies auf Basis einer umfangreichen Recherche im RSM. Einige Funde seien hier mitgeteilt: Eine Strophe, die gewisse Ähnlichkeiten mit der in der Folge zitierten des Meißners aufweist, ist vom Ende des 13. bzw. Anfang des 14. Jahrhunderts anzusetzenden Spruchdichter Hermann Damen überliefert, was insofern nicht verwunderlich ist, als dieser neben Konrad von Würzburg den Meißner als besten lebenden Dichter bezeichnet. Der Spruch lautet: *Vür al daz wunder, daz ie gewart, / so was daz wunder mære, / do Got menschlich uf erden was, / do geiste dri ein geist. / Da wart kein wunder an gespart, / daz schuof der wunderære, / der geist der geiste, also ich ez las, / der vater allermeist; / Der geist der geiste den sune sin: / wa wart ie grozer wunder schin, / wan biz von eime geiste al eine? / der geist der geiste, daz ist war, / die muoter ob allen tudenden gar, / daz ist diu sueze maget reine. / nu geiste, vater, diniu kint, / durch diner muoter ere, / und lesche ir aller missetat, / die hie an hobet sünden sint, / die mache sünden lære, / unt gib in dort der engel wat* (Nr. IV, Str. 2, zitierte Ausgabe von der Hagen 1838, Bd. 3, S. 165). Ein weiterer Spuchdichter, der Ende des 13. Jahrhunderts im oberdeutschen Sprachraum gewirkt hat, der sogenannte Kanzler, hat ein dreistrophiges lyrisches Gebet verfasst, dessen dritte Strophe den Heiligen Geist anruft: *Heiliger geist, erhære / mich armen, ich will bitten dich, / mîn sünde dû verstære. / ich fürhte ich gote unmære sí / von sünden ungezalt. / erliuhter aller herzen, / mit diner lêre erliuhte mich, / daz mich der helle smerzen / an mînem ende machen frî / din gâbe sibenvalt. / gib vorhte mir und rehte kraft, / rât unde rehte milte, / sit ich mit sünden bin*

behaft. / noch muote ich dr̄ier schilte. / der êrste ist rehtiu witze, / der ander schilt ist rehtiu kunst; / kein vīent ich entsitze, / wirt mir der dritte, reht vernunst; / sô habe ich gotes gunst. (Nr. II, Str. 3, zitierte Ausgabe von Kraus 1952, Bd. 1; vgl. RSM Kanzl/2/1-3; dazu Nowak 1975, S. 247–252). Zu nennen wäre auch noch der Leich Reinmars von Zwetter, der in den Versen 26–50 den Heiligen Geist als Spender der Minne thematisiert (zitierte Ausgabe von der Hagen 1838, Bd. 2, S. 401–410; vgl. Nowak 1975, S. 179–246). Auf die Tradition des Dreifaltigkeitsgebets geht auch ein anonym aus dem 15. Jahrhundert überliefertes ›Gebet in kranken leben‹ zurück (Krakauer Hs. Cod. germ. Berol. 8^o. s#c. XV, Bl. 102), das nach den drei Personen der Trinität noch Maria und weitere Heilige anruft. Die Strophe *Von got dem hailigen gaist* lautet: *O warer troster, hailiger gaist, / min kraft in dir ernūwe, / Hilff mir, daz ich volbring und laist / sâlige werk mit rûwe. // Diu liebe erzaig mir, wurdig gût, / dz mich din gnad mûg finden, / Erlûcht min synn und sterck min mût / und schrib mich zû dinen kinden. // Trost und frôd find ich in dir / in allem minem liden / Gib mir zû gûtem ain gantz begir, / dz ich die sünd mûg miden. // Du werder trost in aller not, / du gaub des hœchsten herren, / Du gotes lieb, du warer got, / din gebot solt du mich leren. // O hocher maister, o wiser rat, / o aller kunst ain lerer, / Zû gûten werken bin ich mat, / hilff alles laid ain merer. // Zûch mich zû warer salikait, / lait mich nach dinem willen, / Es sy durch lieb, es sy durch laid, / du solt min wild synn stillen* (Nr. 842, S. 652f., zitierte Ausgabe Wackernagel 1867, Bd. 1).

- 103 Angeführt seien nur einige Beispiele mit etwas interessanterer Metaphorik: Vom um 1400 anzusetzenden Liederdichter Steinhem ›Hailiger gaist dein craft und al dein gute‹ (CLXXII, zitierte Ausgabe Bartsch 1862, S. 548–550; vgl. RSM Steinh/1); das Prologgebet von Muskatblüt in seinem Lied 8: ›Jch lobe die cron‹ (V. 16–30; 1. H. 15. Jh., vgl. Niemeyer 2001, S. 190f.); von Nestler von Speyer ›Heiliger geist, dein guete‹ (Mitte 15. Jh., unbekannter Ton II, zitierte Ausgabe Cramer 1985, Bd. 4, S. 237–243; vgl. RSM Nestl/5); von Hans Folz ›Von dem wesen gottes‹ (1435/40–1513, Nr. 1050, zitierte Ausgabe Wackernagel 1867) und auch Lienhard Nunnenbeck (1. H. 16. Jh.) leitet einige seiner Trinitätslieder mit einer Bitte um Inspiration ein (Nr. 32, 34, 39, zitierte Ausgabe Klesatschke 1984). Nicht um Inspiration, sondern um Erlösung wird gebeten beim Liederdichter des 13. Jahrhunderts mit Namen Hawart in der fünften Strophe seines Lied II: *Uz den buochen sagent die pfaffen, / âne dich, heiliger geist, / mûge nieman niht geschaffen. / sît duz allez, herre, weist, / wie ein ieglich menschlich herze meine dich, / sô verlich ouch mir die sinne / die mich niht verteilen und erhæere mich, / vater*

unser, durch die minne / mit der dîn lieber sun fuor her und hinne (zitierte Ausgabe Cramer 1977, Bd. 1, S. 144f.).

- 104 In literaturwissenschaftlicher Forschung, die Ästhetisierung meist an metaphorische Innovation bindet, wurden ästhetische Potentiale religiöser Sprache bislang kaum, und wenn überhaupt, dann als äußerlicher Redeschmuck, wahrgenommen. In diesem Kapitel, wie in der ganzen Studie, werden dagegen Konventionalität und Poetizität nicht als Gegensätze aufgefasst. Zu älteritären Formen von Ästhetik in vormoderner Literatur und ihren Beschreibungsmöglichkeiten Braun/Young 2007; vgl. auch Becker/Mohr 2012.
- 105 Hier sind mit poetischen Prozessen Effekte der Ästhetisierung gemeint, also Wirkungen, die der Einsatz metaphorischer Rede potentiell beim Rezipienten hervorrufen kann. Dies ist nicht gleichzusetzen mit der Poetizität des Textherstellungsverfahrens ›Remetaphorisierung‹, das vor allem in CII.2.1 sowie oben in CIII.3.1.1 beobachtet wurde. Ausführlicher dazu die Schlussbetrachtung dieser Studie.
- 106 Das Wirken des Mönchs von Salzburg wird vielfach mit dem Gönner Pilgrim II. von Puchheim, Erzbischof zu Salzburg, in Verbindung gebracht. Nicht unterschlagen werden soll, dass es keinesfalls erwiesen ist, dass alle unter diesem Namen tradierten Lieder tatsächlich aus der Feder dieser, ohne Zweifel bedeutenden Dichterpersönlichkeit, des späteren 14. Jahrhunderts stammen. Einiges spricht für einen produktiven literarischen Zirkel, dessen ›kreative Mitte‹ der Mönch von Salzburg bildete. Darauf, dass sein Werk in der Überlieferung jedoch als einheitliches wahrgenommen wurde, verweisen die immerhin acht Korpushandschriften. Vgl. Wachinger 1987 u. 1989, S. 119–137; Payer 2000, S. 151–197; Rosmer 2019, S. 16–22.
- 107 Auch die Sprecherposition der Sequenz wird übernommen. Ein kollektives ›Wir‹ wendet sich an den Heiligen Geist, der in 2. Pers. Sg. adressiert wird. Wobei sich, wie zu zeigen sein wird, in diesem kollektiven ›Wir‹ zuweilen ein prononciertes ›Ich‹ zu tarnen scheint (vgl. in Bezug auf Oswald von Wolkenstein Bußmann 2020).
- 108 Das Heilig-Geist-Lied des Mönchs hat in Meisterliederhandschriften wie der ›Kolmarer Handschrift‹ Aufnahme gefunden, dort auch der Tonname ›Langer Ton‹. Insgesamt ist es in zwölf Textzeugen überliefert (Wachinger 1989, S. 41f.), was von seiner lebhaften Rezeption zeugt (Payer 2000, S. 80). Da die Melodie durchaus so kompliziert ist (vgl. die Melodien hrsg. von Waechter/Spechtler 2004), dass ihre Aufführung geübte Sänger erfordert, wurde angenommen, dass das Lied in der Messe des Pfingstsonntags, evtl. nach dem ›Veni sancte spiritus‹,

als didaktisches Lied für die Laien von der Schola vorgetragen wurde (Payer 2000, S. 81; Waechter 1989, S. 57f.). Kritisch zu dieser Gebrauchstheorie äußert sich Gert Hübner, der vielmehr eine Aufführung in Kontexten von Schule, privater Frömmigkeitspraxis und höfischen Liedvortrag für möglich hält (Rez. zu Waechter, S. 167). Wachinger (1987, Sp. 665f.) weist darauf hin, dass allenfalls zwei geistliche Lieder des Mönchs eine gottesdienstliche Verwendung erfahren haben könnten, nicht jedoch G 33 (so auch Rosmer 2019, S. 45–48).

- 109 Die Gegenprobe macht er am Beispiel von Jacobs von Mühldorf *Abecedarium* ›Ave, virginalis forma‹, und stellt fest, dass die Übersetzung des Mönchs ›Ave, grüest pist, magtleich forme‹ (G 5) den rituellen Charakter des Prätextes nicht nur erhält, sondern sogar hervorhebt, ›restituiert‹. Vor allem in der Abbildung des Klangkörpers der Sequenz sei eine »Rückbesinnung auf den rituellen Charakter des Gebets [zu] beobachten« (Quast 2005, S. 141–166, hier S. 156).
- 110 Die ›kunstsprachlichen Zitate‹ nähmen vor allem Anleihen bei Konrad von Würzburg, Frauenlob und Heinrich von Mügeln (Quast 2005, S. 150–154). Eine andere Frage wäre die der Plausibilität der angeführten intertextuellen Verweise in der Übersetzung des Johanneshymnus.
- 111 Bspw. in V. 27–39 u. V. 53–64. Oder erweitert zur Repetition einzelner Wörter (V. 5–12: *gib*; V. 94–100: *ler*) bzw. einer feststehenden Wendung (V. 60–64: *durch dich*). Zuweilen nutzt der Mönch auch Pausenreime (den Aufgesang umschließend in Str. 2: *went*; oder im Form des grammatischen Reims den Abgesang der Str. 5 umspannend: *betrüebte : trauren*). Ob es Zufall ist, dass sich derartige Klangtechniken in den mittleren Strophen drei und vier verdichten? Zur Strophenform und Melodie ausführlich Rosmer 2019, S. 250–259.
- 112 In dieser Passage wird der Begriff *kunst* klar durchlässig auf das Dichten (anders Payer 2000, S. 43–45). Weniger eindeutig stellt sich dies in der ersten Strophe dar, wo der Mönch die Gabe der *scientia* mit *kunst* übersetzt. Vorsichtig könnte man postulieren, dass der Mönch bereits hier die poetologische Dimension seines Liedes andeutet. Denn für die Übersetzung von *scientia* hätte er nicht auf den Begriff *kunst* zurückgreifen müssen, vielfach wählen deutsche Dichter den Terminus *witze* (z. B. die Frau Ava, Cl.2.4 u. CII.2.2.2, vgl. auch Tillmanns 1962, S. 72, mit Verweis auf eine deutsche Predigt). Der Stricker übersetzt *scientia* ebenfalls mit *kunst* (›Vom heiligen Geist‹, V. 822). Auch Kraß (2019, S. 167–169) findet in den geistlichen Liedern des Mönchs »zahlreiche Indizien für poetologische Selbstreflexionen« (ebd., S. 167).
- 113 In den luziden Analysen, die Quast 2005 zu den Übersetzungstexten des Mönchs vorlegt, irritiert zuweilen eine gewisse schematische Gegenübersetzung, beson-

ders der Repetition gegen die Variation und die mit dem Gebet korrelierte Zweckgebundenheit gegen die der Literatur zugeordneten Zweckfreiheit. Aus solchen Dichotomien, die ästhetische Effekte auf Aspekte der Ontologie des Kunstwerkes zurückführen, könnten Ansätze der performativen Ästhetikforschung herausführen (vgl. bes. Seel 2000).

- 114 Mhd. *leichen* (swV/stV) hier in der Bedeutung von ›sein spiel mit einem treiben, ihn foppen und betrügen‹ (Lexer, Bd. I, Sp. 1863).
- 115 Beispielhaft sei nur noch auf Alliterationen am Versbeginn (3,1–3; 4,2f.) und im Versinnern (2,1; 3,4; 5,4, etc.) hingewiesen.
- 116 [*Symphony* meint hier den wohl proportionierten Zusammenklang eines Intervalls (MGG Sachteil, Bd. 9, Sp. 12–16, bes. Sp. 14).
- 117 Dass Lieder Laufenbergs zuweilen einen theologisch durchaus als problematisch anzusehenden Zug besitzen, zeigt sich auch in seinem bekannten Lied ›Ich wölt daz ich doheime wär‹. Das Lied klammert christliche Kernthemen wie die tätige Nächstenliebe komplett aus, und spricht im sehnsuchtsvollen Ton von der Heimfahrt der Seele in die ewige Seligkeit. Von einer angebotenen ›Gegen‹- bzw. ›Eigenleistung‹ auch hier keine Spur (Reich 2001).
- 118 Dies nach der Zählung der Herausgeber Gille/Spriewald 1970. Weiterhin sind uns drei gereimte und sangbare Chroniken aus der Feder Beheims überliefert. Ich zitiere im Folgenden diese Ausgabe und übernehme die dortige Liedzählung.
- 119 So besonders in seinen zahlreichen Trinitätsliedern. Zur interessanten Trinitätsallegorie, in der der Heilige Geist als um Maria werbender Falkner auftritt (Nr. 300; Gottvater als Jäger, Jesus als Fischer), Köbele 2004b, S. 135f. Dieses gängige Motiv findet sich z. B. schon im 14. Jahrhundert bei Suchensinn (›Ich fur in der liechten sumerzeit‹, zitierte Ausgabe Cramer 1982, Bd. 3, Nr. XXII, S. 333–335; RSM Suchs/21).
- 120 Auch dieses Lied leitet einen neuen Ton, die ›Osterweise‹, ein. Wachinger (1979, S. 61) weist darauf hin, dass Michel Beheim hier die von Johann von Neumarkt angefertigte Übersetzung des dritten Teils des Dreifaltigkeitsgebets von Petrus Damiani verarbeitet habe.
- 121 Acht seiner elf Töne leitet Beheim mit einem religiösen Lied, das meist eine Inspirationsbitte enthält, ein. Generell ist festzustellen, dass sich Referenzen auf das Thema des Dichtens aus der göttlichen Inspiration durch sein ganzes Werk ziehen (McDonald 1981, S. 89; Niemeyer 2001, S. 193).
- 122 Niemeyer (2001, S. 182–195) rückt das Lied eng an Prologgebete heran, mit denen es alle typischen Merkmale teile. Beheim nehme hier, wie auch sonst oft

in seinen religiösen Liedern, die Rolle des *poeta theologus* ein, der seine Kunst und sein Wissen letztlich auf Gott bzw. auf die Gabe des Geistes zurückführe.

- 123 Gemeinsam mit seiner ›Sleht guldin Weise‹ steht dieser Ton in der Meistertradition der reimreichen Töne. Der Tonname ›Hohe guldin Weise‹ verweist auf besonders kunstfertige Töne wie den ›Goldenen Ton‹ Frauenlobs (Niemeyer 2001, S. 175; Brunner 2007, S. 3f.).
- 124 Einfache Schlagreime immer in den eröffnenden und schließenden Versen der Stollen (V. 1: *her : der, hersten : mersten*; V. 3: *mein : ein, tichtens : richtens*, etc.) sowie im ersten und letzten Vers des Abgesangs (V. 7: *tumb : umb, leücht : feucht : seücht*; V. 9: *meng : spreng, under : sunder*). Die anderen Verse weisen eine komplexere Struktur auf. In Vers zwei des Aufgesangs reimen sich die ersten beiden Silben mit der letzten (V. 2: *ich : Mich : dich*) und der folgende Reim überspannt einen weiteren Schlagreim (*Pehen : flehen*, also hier: *el : sel : we!*), wodurch eine komplizierte Verschachtelung entsteht. Ähnliches auch im mittleren Vers des Abgesangs. Hierzu Brunner (2007, S. 4): »Noch weiter [als die ›Sleht guldin Weise‹, A. B.] geht der Reimreichtum des 9-zeiligen Tons VII [sic! Ton VIII]. Der metrische Rahmen ist vergleichsweise schlicht: 3/3//3, Versarten: 4' und 5, Taktzahl 39. Überspielt ist die Schlichtheit durch eine gleichsam verwirrende Fülle von Binnenreimen, die in dieser Form wohl nur ein Gegenstück in einigen Liedern Konrads von Würzburg hat.«
- 125 Uns sind die Melodien zu allen Tönen Beheims überliefert, wodurch man einen guten Eindruck vom musikalisch-gesanglichen Vortrag gewinnen kann. Die Melodie des hier interessierenden Liedes Nr. 298 in Brunner/Hartmann 2010, S. 12.
- 126 Dies betrifft die sechste (*intellectus*) und die siebte Gabe (*sapientia*) in den Versen 30–35.
- 127 Die Gabe der *scientia* scheint mit *list* übersetzt zu sein (V. 26), vielleicht aber auch mit *kunst* (V. 25), was die vorgelegte poetologische Interpretation stützen würde. Vgl. oben die Anm. 112.
- 128 Auf diese Weise treten nicht nur distinkte Vorstellungen vom Redegegenstand, hier vom Heiligen Geist hervor, sondern man kann in wortnahen Übersetzungen – wie bei der Verdeutschung des ›Veni sancte spiritus‹ in G 35 – auch metaphorische Reduktionen und Glättungen ausmachen. In diesen Kontext zu Hans Sachs Becker/Schmeer 2017.