Sophie Knapp

Die Gebetsstrophen des Kanzlers im Goldenen Ton – ein ‚geistliches Sangspruchlied‘?

1 Zum Gattungsverhältnis von Sangspruch und geistlichem Lied

Philipp Wackernagels Sammlung deutscher Kirchenlieder enthält zahlreiche geistliche Sangspruchstrophen. Was dabei unter geistlicher Thematik firmiert, ist jedoch oft weit gefasst, wie sich beispielsweise an den Strophen des Kanzlers beobachten lässt:¹ Lied Nr. 339 (vgl. ¹Kanz/5/4²) etwa ist vielmehr ein Lobpreis vorbildlicher Männer und Frauen ohne deutliche geistliche Prägung, Lied Nr. 340 (vgl. ¹Kanz/3/1) eine Kleruskritik. Auch originäre Autorschaft spielt offenbar keine Rolle, wenn neben altüberlieferten Strophen spätüberlieferte Meistergesang-Bare stehen, die teils Aufschwellungen alter Einzelstrophen sind, teils gänzlich neue Lieder in Tönen der ‚alten Meister‘ darstellen wie z. B. Nr. 334 (vgl. ¹Kanz/2/501).³ Unter diesen bei Wackernagel edierten Strophen des Kanzlers findet sich auch ein dreistrophiges echtes ‚Lied‘, das die Trinität thematisiert (Nr. 333, vgl. ¹Kanz/2/1–3). Die Dreistrophigkeit und der geistliche Inhalt dieser Strophen luden Wackernagel offenbar zur Kategorisierung als Kirchenlied ein. Doch handelt es sich dabei um eine ahistorische Rückprojektion, die auch deswegen unzutreffend ist, weil dem Kirchenlied ein liturgischer Gebrauchszusammenhang eignet, der volkssprachlichen Liedern geistlichen Inhalts, insbesondere geistlichen Sangspruchstrophen, im dreizehnten Jahrhundert im Allgemeinen nicht zukommt.⁴

1 Die vorliegenden Beobachtungen entstanden im Rahmen meines Dissertationsprojektes ‚Der Kanzler im Kontext. Zur Funktionalisierung von Intertextualität in der Sangspruchdichtung‘ (Abschluss März 2020).

2 Strophenangaben der Sangsprüche und Meisterlieder hier und im Folgenden nach RSM, Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder.

3 Warum Wackernagel aus den neun in der Kolmarer Liederhandschrift überlieferten geistlichen Meistergesang-Baren im Goldenen Ton nur diese Johannesvision auswählt, ist nicht ganz ersichtlich, könnte aber darin begründet sein, dass dieser Dreierbar unter der (zweiten) Melodieüberlieferung eingetragen ist, München, BSB, Cgm 4997, fol. 545^v–546^r (die Handschrift überliefert zwei verschiedene Melodien für diesen Ton).

4 Vgl. Janota: Kirchenlied, Sp. 62; umfassend dazu ders.: Funktion und Typus, bes. S. 271; Praßl, S. 35–37, dagegen nimmt Einträge in verschiedenen *libri ordinarii* aus der Mitte des zwölften

Diesen Sachverhalt problematisiert freilich schon Wackernagel selbst, wenn er für die mittelalterlichen Lieder geistlichen Inhalts konstatiert: „Es kann sich also in diesem Zeitraume nicht um Kirchenlieder im engeren Sinne, um Lieder, die im öffentlichen Gottesdienste der Gemeinden gesungen wurden, sondern nur im Allgemeinen um kirchliche Lieder handeln“.⁵ Andererseits rechtfertigt er den Begriff ‚Kirchenlied‘ gerade hinsichtlich der geistlichen Lieder weltlicher Dichter:

Man wird die schönen Lieder Spervogels, des von Kolmas, Walthers von der Vogelweide und so fort [...] nicht anders denn kirchliche nennen können; sie bezeugen auch die vollkommene Befähigung der Zeit zur Hervorbringung von Kirchenliedern im engeren Sinne, sowol was die Kraft der Erkenntnis als die Poesie des Ausdrucks betrifft, eine vollkommnere denn die welche Luther vorfand.⁶

Aufgrund eines ästhetischen Werturteils und einer historisch-anthropologischen Unterstellung werden so (höfische) Sangspruchstrophen in die klerikal geprägte Liedkultur ‚eingemeindet‘. Auf diese Weise werden gerade jene Differenzen und Interferenzen zwischen den verschiedenen Formen geistlicher Lieddichtung im Mittelalter verdeckt, die meines Erachtens einer differenzierten Untersuchung bedürfen. Als verbindendes Charakteristikum des disparaten Feldes geistlicher Lieder lassen sich gesanglicher Vortrag und geistliche Thematik festlegen.⁷ Doch stehen neben Gemeindeliedern für den gemeinsamen kirchlichen Gesang, die aus der lateinischen Liturgie hervorgehen, auch volkssprachliche Eigenbildungen wie etwa Sangspruchstrophen, die von einem bestimmten Autor zum Vortrag vor höfischem Publikum verfasst worden sind.⁸

Solche theologisch geprägten Strophen mit didaktischem Impetus begegnen schon seit den Anfängen der Sangspruchdichtung und etablieren sich im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts als zentraler Bestandteil dieser Gattung.⁹ Sie entwickeln zunehmend den Charakter von Preisliedern, wobei vermehrt gelehrte

Jahrhunderts und später, die belegen, dass volkssprachliche geistliche Lieder als Teil der Osterliturgie von der Gemeinde gesungen wurden, als Hinweis darauf, dass auch darüber hinaus volkssprachlicher Gemeindegesang Teil der Liturgie war.

5 „Aber will man der damaligen Kirche gerecht werden, so muss man den Begriff des kirchlichen Liedes in einem Umfange nehmen, der alle aus kirchlicher Anregung stammende lyrische Dichtung einschließt, also nicht nur die an kirchliche Volksfeiern gebundenen Lieder, sondern auch die aus persönlicher Vertiefung des Einzelnen in die Heilsoffenbarungen oder in das eigene geistlich bewegte Gemüth entsproßenen“, Wackernagel 2, S. VI.

6 Ebd.

7 Vgl. Janota: Geistliches Lied.

8 Vgl. ebd.

9 So schon bei Herger/Spervogel (etwa ¹SpervA/1/16–20a, ¹SpervA/1/26–30a); seit Walther von der Vogelweide fehlen sie in praktisch keinem sangspruchdichterischen Liedkorpus.

Wissensbestände aus der lateinischen Tradition einfließen.¹⁰ Einerseits lässt sich das wohl als Reflex auf die Konkurrenz mit Mendikanten lesen,¹¹ andererseits spiegelt sich darin vielleicht auch der Einfluss des volkssprachigen paraliturgischen Gemeindelieds, das sich zunehmend ausbreitet.¹² Die geistlichen Sangspruchstrophen stehen mithin in einem Spannungsfeld zwischen der Absicht geistliche Inhalte in der Volkssprache zu vermitteln, dem Versuch an etablierten sowie sich etablierenden volkssprachigen Formen geistlicher Lieddichtung zu partizipieren und dem Aufscheinen von Reflexen, die für die Sangspruchdichtung gattungstypisch sind.

Besonders interessant in seiner hybriden Verfasstheit scheint mir das eingangs erwähnte trinitarische ‚Lied‘ des Kanzlers zu sein.¹³ Dieser ist ein Dichter des späten dreizehnten Jahrhunderts, dessen Werk sowohl Sangspruchstrophen als auch Minnelieder umfasst.¹⁴ Die drei Strophen, die im Folgenden näher untersucht werden sollen, eröffnen in der Korpusüberlieferung in C seinen – mit insgesamt elf Strophen relativ umfangreichen – ‚Goldenen Ton‘.¹⁵ Sie nehmen in

10 Seit Walther von der Vogelweide kommen preisliedhafte Elemente hinzu (1WaltV/14/1–4; auch seine Verfasserschaft des Marienleichts könnte hier zuträglich gewesen sein), gelehrtes Wissen findet sich dann zunehmend bei den nachfolgenden Spruchdichtern des dreizehnten Jahrhunderts, als Beispiele seien hier genannt etwa die Thematisierung des ‚Streits der Töchter Gottes‘ bei Boppe (1Bop/7/1–4) und der ‚Sieben Gaben des Heiligen Geistes‘ beim Kanzler (1Kanz/2/3); vgl. dazu auch Nowak, S. 23.

11 Vgl. Stackmann, S. 177, 179; Grubmüller, S. 703 f.; umfassend zur Konkurrenz von Mendikanten und Sangspruchdichtern vgl. Kästner.

12 Laut Gerhoch von Reichersberg (1092/1093–1169) gab es schon im zwölften Jahrhundert eine breit ausgebaute Tradition deutscher geistlicher Lieder *Tota terra iubilat in Christi laudibus etiam per cantilenas linguae vulgaris, maxime in Teutonicis, quorum lingua magis apta est concinnis canticis* (zit. nach Janota: Kirchenlied, Sp. 66), wobei für diese Zeit primäre Zeugnisse weitgehend fehlen; zum dreizehnten Jahrhundert hin werden aber doch einige Lieder dezidiert greifbar; unklar bleibt der Gebrauch der seit Mitte des zwölften Jahrhunderts zahlreich entstehenden Marienlieder, vgl. ebd., Sp. 63–67.

13 1Kanz/2/1–3. Alle Strophen des Kanzlers sind jetzt von Manuel Braun und Stephanie Seidl neu ediert in: Lyrik des deutschen Mittelalters, online; überliefert ist der Dreierbar – ohne signifikante Abweichungen voneinander – im Codex Manesse (C; Heidelberg, UB, Cpg 848, fol. 424^{r-v}) und in der Basler Rolle (B₃; Basel, UB, Cod. N I 6, 50, fol. 1^r); die erste Strophe zudem in der späteren Basler Meistersängerhandschrift (b; Basel, UB, Cod. O IV 28, fol. 34^{r-v}), wo sie jedoch mit zwei anderen altüberlieferten Strophen des Kanzlers (den astronomisch-kosmologischen Strophen 1Kanz/2/10 f.) zu einem Dreierbar zusammentritt.

14 Vgl. Kornrumpf: Kanzler, Sp. 986 f.; Kornrumpf datiert den Kanzler auf das letzte Drittel/Ende des dreizehnten Jahrhunderts.

15 Der Kanzler stellt sich (oder die Redaktion der Handschriften ihn [zur Überlieferung s. Anm. 13] damit auch in eine sangspruchdichterische Tradition, da geistliche Strophen hier häufiger im

diesem Ton eine Sonderstellung ein, da sie darin den einzigen Dreierbar bilden¹⁶ und da nur sie dezidiert geistliche Inhalte vermitteln.¹⁷

Die Dreistrophigkeit rückt die Strophenfolge in die Nähe des Kanzlerschen Minnesangs, dessen Lieder regelmäßig dreistrophig sind, sodass sich diese Strophenreihe formal zwischen Lied und Spruch stellt. Das scheint mir auch deswegen bedeutsam, weil der Kanzler zumindest bezüglich Minnesang und Sangspruch durchaus ein Gattungsbewusstsein erkennen lässt.¹⁸ Das zeigt sich besonders augenfällig an seinem (Minne)Lied *Leider winter ungestalt* (¹Kanz/4/1–3), welches dezidiert mit einer Gattungsüberschreitung spielt: Eine topische Minnesang-Exposition mit Natureingang und Liebesthematik wird dort überraschend in eine *varnden*-Klage über mangelnde *milte* überführt, die sich in der letzten Strophe zu einer Zeitklage ausweitet und angesichts des Weltzustandes zu vorbildlichem Verhalten ermahnt.¹⁹

Damit stellt sich auch für die Mehrstrophigkeit der hier zu besprechenden geistlichen Strophenreihe die Frage, ob der Sachverhalt, dass der Kanzler diese spezielle Form wählt, um das bei ihm wenig geläufige Thema umzusetzen, eine generische Aussage transportiert. Es ließe sich erwägen, ob die Strophenreihe von der Mehrstrophigkeit der lateinischen geistlichen Liedtradition wie etwa des Hymnus beeinflusst ist.²⁰ Das verwies auch hier auf ein gewisses Gattungsbe-

Sinne einer Tonweihe Töne eröffnen (was diese Strophen bisweilen explizit thematisieren), vgl. Tervooren, S. 107; Nowak, S. 96 f.

16 Die Zusammengehörigkeit zeigt sich in der Einheitlichkeit des Inhalts, aber auch in Reimresponsionen und grammatischen Bindungen; besonders deutlich stehen Str. 1 und 2 durch Strophenanapher zusammen, vgl. dazu KLD, S. 247, Anm. 1; Nowak, S. 247.

17 Diese formale und thematische Ausnahmestellung des vorliegenden Textes gilt weitestgehend für das gesamte Œuvre des Kanzlers, in dem sich – außer zwei Hinweisen auf das Jenseits – nur eine einzige weitere dezidiert geistliche Strophe (die Gebetsstrophe ¹Kanz/5/9) und nur ein weiterer Dreierbar (¹Kanz/5/14–16) finden.

18 Vgl. Haustein, S. 181.

19 ¹Kanz/4/1–3; vgl. dazu auch Haustein, S. 178–180.

20 Ward, Sp. 481, betrachtet es als naheliegend, dem Hymnus aufgrund seiner poetischen Sprache und Strophenliedform eine vermittelnde Rolle zwischen christlichem Choral und volkssprachigem Kirchenlied zuzuweisen, wobei er dabei eher auf die Übersetzungen des vierzehnten Jahrhunderts verweist (Mönch von Salzburg); aber auch für das dreistrophige Petruslied aus dem zehnten Jahrhundert (oder früher) war wohl die lateinische Petrushymnik vorbildhaft; die Melodie ist im Stil des gregorianischen Chorals gehalten und hat damit „vielleicht dem Bereich zwischen Hymnenmelodik und der musikalischen Faktur von Litaneitropen“ angehört, vgl. dazu Lomnitzer, Sp. 522–524; damit scheint es mir nicht unwahrscheinlich, dass derartige Vorbilder auch von einem gelehrten (oder gelehrt scheinen wollenden) Sangspruchdichter wie dem Kanzler rezipiert und adaptiert werden; vgl. dazu auch Nowak, S. 9 f.; Nowak, S. 16 f., betont überhaupt die (auch gedankliche und sprachliche) Traditionsgebundenheit der geistlichen

wusstsein und eine markierte formale Anleihe an die geistliche Liedlyrik. Freilich ist zugleich zu bedenken, dass die betreffenden Strophen nicht in einem ‚eigenen‘ Ton verfasst, also nicht als eigenständiges Lied konzipiert sind, sondern mit einer Vielzahl weiterer Strophen verschiedenster Thematik einen relativ umfangreichen Sangspruchton bilden und daher vor allem im Zusammenhang dieser Gattung zu sehen sind. Ein ähnlich hybrides Gepräge weisen die Strophen auch in inhaltlicher Hinsicht auf, wie ich im Folgenden zeigen will.

2 Der Dreierbar *Got shepher aller dingen* des Kanzlers zwischen Sangspruch und geistlichem Lied

Die geistlich-predigthaftern Strophen dieses Dreierbars thematisieren je eine der göttlichen Hypostasen: Die erste Strophe preist Gottvater, der besonders in seiner Qualität als Schöpfer profiliert ist. Die zweite Strophe thematisiert – stärker narrativ – den Opfertod Jesu Christi und die dadurch ‚erkaufte‘ Erlösung der Menschheit. In der dritten Strophe erbittet ein Sprecher-Ich, das sich als heilsbedürftig inszeniert, gebetshaft den Beistand des Heiligen Geistes und dessen Sieben Gaben. Die thematische Dreiteilung, die Reihenfolge und die Ausgestaltung der Strophen spielen auf das *Credo* an²¹ und spiegeln zudem auf formaler Ebene im dreistrophig-einen Lied die Dreieinigkeit, das Drei-und-doch-Eins-Sein Gottes. Auf den ersten Blick wirkt dieser Dreierbar relativ stereotyp, bei genauerer Betrachtung zeigt sich allerdings, wie sich hier geistlich-predigthafte Unterweisung und ihre gelehrten Versatzstücke mit sangspruchdichterischem Selbstbewusstsein, ja sangspruchdichterischer Selbstthematisierung verschränken.

Sangspruchdichtung des dreizehnten Jahrhunderts an Liturgie, Predigt und deutsche geistliche Dichtung

21 Besonders Str. 2, die Leben und Leiden Christi thematisiert, spielt mit Formulierungen des *Credo*. Die zentrale Glaubensformel fehlt freilich. Das *Credo* ist allerdings ein besonders sakrosankter Text, darf insofern auch nicht beliebig paraphrasiert werden, andererseits ist es gerade aufgrund der hohen Relevanz dieses Textes attraktiv, ihn zu alludieren, um an seiner Geltung zu partizipieren. Belege für eine poetische Rezeption des *Credo* im Sangspruch finden sich neben dieser Kanzlerstelle nur andeutungsweise bei Rumelant (‘Rum/2/11; allerdings nur auf Jesus bezogen) und dann erst deutlich später im frühen Meistergesang. Parallel dazu lässt sich auch im Kontext des kirchlichen Liedes erst im späten Mittelalter beobachten, dass zahlreiche textliche und melodische Veränderungen am ursprünglich sehr festgefügt gesungenen *Credo* vorgenommen werden, vgl. Schlager, Sp. 1037f.; vgl. Stäblein, Sp. 912f.

2.1 Lobpreis des Schöpfergottes

Str. 1 (C Kanz 7)

Got, schepher aller dingen,
 din werdes lob kein zunge mag
 volsprechen noh volsingen,
 swie aller kreatüre kraft
 in diner hende stat. 5
 din sint die himeltrone,
 din ist dú naht, din ist der tag,
 din ist der sunne. schone
 nah diner hohen meisterschaft
 der himel umbegat. 10
 die sternen sint dir gar bekant
 mit ir bezeichnungen;
 vier element in diner hant
 sint eigentlich betwungen:
 luft, wasser, vür, erteriche. 15
 swaz in den vieren wonend ist,
 daz schûf vil meisterliche
 dins edeln wortes hoher list
 in siben tagen vrist.²²

Die erste Strophe hebt an mit dem Preis Gottvaters, des Schöpfers, und seinem unaussprechlichen Lob (1,1–5). Dem folgt eine Aufzählung all dessen, was Gott schuf und worüber er herrscht, die eine räumliche Bewegung vom oberen *himelstrone* zum unteren *ertriche* andeutet und biblisch-schöpfungsgeschichtliches Wissen mit kosmologischen Vorstellungen verschränkt.²³ Der Strophenschluss akzentuiert den Schöpfungsakt als wortgeboren: *daz schûf vil meisterliche / dins edeln wortes hoher list* (1,17f.). Das ist einerseits biblisch, andererseits aber auch poetologisch lesbar, denn wenn der Schöpfungsakt als Akt der Wortgewalt ausgestellt wird, nähert ihn das dem Dichten an. Dass poetologische *termini technici* sangspruchdichterischer Selbstbeschreibung auf die Welterschaffung übertragen werden, stützt diese Parallelisierung: So bezeichnet das Sprecher-Ich Gottes Macht über den Kosmos als *hohe[] meisterschaft* (1,9). Und weiter heißt es, er *schûf vil meisterliche* mit seines *edeln wortes hohe[m] list* (1,17f.). Pointiert her-

²² Der Text des Kanzlers ist hier und im Folgenden zitiert nach LDM: Der Kanzler (nach Hs. C).

²³ Den Rekurs auf eine geistliche Texttradition betont dabei besonders die hier eingeflochtene Psalmenparaphrase, die die göttliche Sternenkenntnis beschreibt (1,11f.): Psalm 146,4 *qui numerat multitudinem stellarum / et omnibus eis nomina vocans* (1,11f.; die Bibel ist hier und im Folgenden zitiert nach Biblia sacra vulgata, hg. Beriger, Ehlers, Fieger), vgl. Nowak, S. 112f.

vorgehoben erscheint damit die Kunstfertigkeit (*list*) als Voraussetzung für meisterliches Schaffen und thematisiert so eine dichterische Qualifikation, die ihren Ursprung in Gott hat. Und wiewohl der Aufgesang in typisch sangspruchdichterischen Demutsformeln betont, dass keine irdische Zunge auch nur das Lob dieses Schöpfergottes zu singen und zu sprechen vermöchte, dessen Sprechen alle Dinge hervorgebracht habe, so adelt es doch das Sprechen und Singen, wenn das Wort der Ursprung alles irdischen Seins ist. Diese Strophe, die in Handschrift C auch hervorgehoben ist, weil sie den Ton eröffnet,²⁴ diskutiert mithin Bedingungen des Schöpfens und erscheint dadurch durchaus poetologisch geprägt – und zwar spezifisch sangspruchdichterisch, wie sich in der Terminologie andeutet.

2.2 Rememorieren der Opfergabe Christi

Str. 2 (C Kanz 8)

Got, schepfer al der welte,	
Jesus, din einbornes kint,	
bant sich ze grossem gelte.	
die <i>buoze</i> er sunder missetat	
vil gar uf sich gelût:	5
er wolt die armen lösen,	
die in der helle lagen blint	
von tüvels reten bösen.	
dane half golt, silber noh kein wat	
wan sin vil reines blût.	10
von Juda wart er sicherlich	
verköfet unde verraten;	
gevangen liez er füren sich	
gebunden vür Pylaten.	
durh vûze unde ôch durh hende	15
unde dur sin siten wart da wunt	
got ane missewende –	
des manig sele sa ze stunt	
kam us der helle grunt.	

Die zweite Strophe schließt anaphorisch an die vorangehende an und leitet vom Welterschaffer Gott zu dessen *einborne[m] kint* über (2,1f.). Die *du*-Apostrophe an Gott weicht dem Sprechen in der dritten Person und einem narrativeren Gestus, in dem von der Erlösungstat Jesu berichtet wird: Er *bant sich ze grossem gelte*. / *die*

²⁴ Vgl. Anm. 15.

buoze er sunder missetat / vil gar uf sich gelût (2,3–5), also etwa: ‚er verpflichtete sich zu großem Entgelt. Er lud sich die Sühne auf, ohne (selbst) je eine böse Tat begangen zu haben‘. Die Strophe berichtet dann, dass Judas Christus verriet und wie er vor Pilatus gebracht wurde. Passion und Kreuzigung werden abschließend sehr verkürzt über die Erwähnung der fünf Wunden Christi aufgerufen. Die Schlussverse resümieren die heilsmächtige Wirkung dieser Wunden: *des manig sele sa zestunt / kam uz der helle grunt* (2,18f.).

Dabei beschreibt die Strophe das Opfer Christi prononciert über ein Bildfeld von Gabe und Entgelt. Der Opfertod wird als ‚grosse[r] gelt[]‘ (2,3) perspektiviert, als eine *buoze* (2,4),²⁵ also eine Vergütung, eine Wiedergutmachung. Betont wird dabei jedoch, dass Jesus sich diese Sühne *sunder missetat*, ohne ein Vergehen begangen zu haben, also unschuldig aufbürdete. Die Schuldnermetaphorik hebt die Aufopferung pointiert hervor, die der Tat eignet: Sie suggeriert eine Austauschrelation, die in Jesu Opfer gerade unterlaufen wird, weil er schuldlos ist und daher nicht zur Gabe verpflichtet. Aber er leistet die *buoze*, den *gelt* dennoch – aus Mitleid mit den Menschen, deren Erbsünde eine Sühneleistung erforderlich machte. Dieses ‚Entgelt‘ wird über den Vergleich mit geläufigen Zahlungsmitteln wie Gold, Silber oder auch Kleidern sehr konkret als zu bezahlender Preis profiliert. Die herkömmlichen Zahlungsmittel verfangen hier jedoch nicht, der einzige Preis, der diese Schuld begleichen kann, ist Christi unschuldiges unbeflecktes Blut: *dane half golt silber noh kein wat / wan sin vil reines blût* (2,9f.). Deutlich zitiert diese Stelle den ersten Petrusbrief (1,18f.): *scientes quod non corruptibilibus argento vel auro redempti estis de vana vestra conversatione paternae traditionis sed pretioso sanguine quasi agni incontaminati et immaculati Christi*. Dabei fällt auf, dass der Kanzler Petrus’ Aufzählung innerweltlicher Kostbarkeiten ausgerechnet um *wat*, eine typische Gabe für *varnde*, ergänzt, wodurch der Katalog lebensweltlich aktualisiert, aber die Bibelstelle auch spezifisch sangspruchdichterisch funktionalisiert erscheint.²⁶

²⁵ Der Begriff *buoze* ist allerdings eine Konjekture „Das sinnlose isolierte *Die* (C) und der Auftakt machen eine Ergänzung notwendig, ich wähle *buoze*“, KLD, S. 248 (die Edition in LDM übernimmt diese Konjekture). Die Parallelüberlieferung (B₃) hat hier die Lesart *do er der sunder missetat / vil gar uf sich gelût*, was die nachfolgende Interpretation nicht grundlegend beeinträchtigt, auch wenn der Gegensatz von Christi Schuldlosigkeit und seiner dennoch im Opfer erbrachten Gabe damit schwächer wird.

²⁶ Nowak, S. 120, verweist darauf, dass sich *wat* in dieser Aufzählung schon in Heinrichs von Melk *Von des todes gehugde* finde, der Kontext ist dort allerdings eine Schelte der Gierigen: *Sant Paulus, der gotes bot, / sprichet ditzes rîchtûmes gîrschâit / sî der abgot schalchâit. / daz ist an den gîrschen wol gewaere: / fur ir schepfære / nement sî daz er geschaffen hât, / ez sî golt silber oder wât / oder iht des iemen gewan: / ez ûs allez hinder im bistân* (V. 840–848, zit. nach Heinzel). Ob dem Kanzler diese Textstelle bekannt war, ist nicht zu entscheiden, im vorliegenden sang-

Passend zu dieser Thematisierung pekuniären Gegenwerts hebt auch die Erzählung der Kreuzigung und Passion – trotz ihrer ausgesprochen kondensierten Form – pointiert hervor, dass Judas Jesus um des Geldes willen verriet (2,12: *verköfet und verraten*), und führt damit den angedeuteten Diskurs über Geld und Gut fort: Der unverzeihliche Verrat steht als ‚falscher‘ Verkauf, als fürchterlichste Form habgieriger Geldsucht dem Opfer Christi gegenüber, das dadurch noch deutlicher als Akt unbegreiflicher *milte* profiliert wird.

Die Strophe reflektiert mithin implizit Bedingungen des Gebens. Indem der Opfertod Christi als Entgelt metaphorisiert wird, das von Rechts wegen nicht von ihm hätte bezahlt werden müssen, thematisiert sie die Selbstaufgabe Gottes aus Liebe zu den Menschen und wird über diese ‚Gabe‘ durchlässig auf einen *milte*-Diskurs. Die freiwillige Gabe steht dabei kontrastiv dem Verkauf durch Judas als Negativexempel gegenüber und spielt damit *milte* gegen Bezahlung aus. Damit öffnet sich auch die zweite Strophe subtil auf innerweltliche Probleme der Sangspruchdichter hin.

2.3 Bitte um die Gaben des Heiligen Geistes

Str. 3 (C Kanz 9)

Heiliger geist, erhöꝛe	
mich armen, ich wil bitten dich,	
min sūnde du verstōre.	
ich fürht, ich got unmere si	
von sūnden ungezalt.	5
erlūhter aller herzen,	
mit diner lere erlūhte mich,	
daz mich der helle smerzen	
an minem ende machen vri	
din gabe sibenvalt.	10
gib vorhte mir unde rehte kraft,	
rat unde rehte milte,	
sit ich mit sūnden bin behaft.	
noh mūt ich drier schilte:	
der erste ist rehte witze,	15
der ander schilt ist rehtū kunst;	
kein vient ich entsitze,	
wirt mir der dritte, reht vernunst,	
so hab ich gotes gunst.	

spruchdichterischen Kontext gewinnt der Begriff unabhängig davon eine zusätzliche Bedeutungsdimension.

In der dritten Strophe nun ergreift ein Ich-Sprecher das Wort, der sich als sündig und heilsbedürftig inszeniert.²⁷ In gebethafter Sprechhaltung apostrophiert er den Heiligen Geist und bittet ihn um seine *gabe sibenvalt* (3,10), die als erleuchtende *lere* apostrophiert wird (3,6f.) und von der es heißt, dass sie vor der Hölle zu bewahren vermöge. Der Abgesang zählt dann diese Sieben Gaben des Heiligen Geistes im Einzelnen auf: *gib vorhte mir unde rehte kraft, / rat unde rehte milte, / [...] rehte witze, / [...] rehtû kunst; / [...] reht vernunst* (3,11–18). Die Aufzählung wird unterbrochen von Interjektionen, die erneut die eigene Sündhaftigkeit und Heilsbedürftigkeit des Ich sowie die rettende Kraft dieser *gaben* hervorheben (3,13 f., 17, 19). Ungewöhnlich ist, dass sich diese relativ topische Fürbitte eines Ich, das Gott wegen seiner Sündhaftigkeit nicht mehr zu adressieren wagt, nicht an die Mediatrix Maria richtet, sondern den Heiligen Geist als Mediator installiert.²⁸

Bemerkenswert ist auch, dass die Strophe das Thema der Sieben Gaben des Heiligen Geistes aufgreift, das in der Sangspruchdichtung bis dahin nicht belegt ist.²⁹ Der Katalog dieser Sieben Gaben geht auf Jesaja zurück (11,1–3, hier 11,2–3a: *Et requiescet super eum spiritus Domini / spiritus sapientiae et intellectus / spiritus consilii et fortitudinis / spiritus scientiae et pietatis / et replebit eum spiritus timoris Domini*) und hat in geistlichen Texten eine breite Tradition, schon seit den Kirchenvätern besonders in der Vaterunser-Auslegung und dann prominent in Predigten.³⁰ Bevorzugt werden die Sieben Gaben dort mit anderen Heptaden verschränkt und sinnhaft in Beziehung gesetzt. Sie bilden dabei ein auf beziehungsweise absteigendes Stufensystem aus, dessen erste Stufe *timor*, die Gottesfurcht, über *pietas*, *scientia*, *fortitudo*, *consilium* und *intellectus* zu *sapientia*, zur Gotteserkenntnis führt.³¹ In deutschsprachigen Texten begegnet das Thema der Sieben Gaben ab dem elften Jahrhundert mit zwei Auslegungstendenzen: Entweder werden die Gaben als Stufenweg zu einer *unio mystica* gedeutet oder sie leiten stufenweise zum *contemptus mundi* und zur Hinwendung zu Gott

27 Mit dem Sprecherwechsel zum Ich greift der Kanzler die Tradition der Sündenklage auf, vgl. dazu Nowak, S. 101; zu Sprecherrollen in der Sangspruchdichtung vgl. auch Lauer, S. 320, die gerade am vorliegenden Bar des Kanzlers eine Ausdifferenzierung der Predigerrolle festmacht.

28 Die Sangspruchdichtung des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts apostrophiert in diesem Fall normalerweise Maria, Belege dafür auch bei Nowak, S. 103; eine gebetshafte Sündenklage mit Anrufung des Heiligen Geistes findet sich allerdings auch schon bei Herger/Spervogel (*SpervA*/16-20), für die Lauer, S. 50f., differenziert darlegt, wie dort über die Bildebene einer *dienst-lôn*-Struktur die ästhetische Handlungsrolle des Sündenklagenden ihre Identität aus einer Interferenz der beiden inferioren Positionen der Sozialrolle des *servus Dei* (als Christ) und des *servus domini* (als Fährer) gewinnt.

29 Spätere Belege, s. RSM, Register (Heiliger Geist, Gaben), S. 260.

30 Vgl. dazu Tillmanns.

31 Vgl. ebd., S. 15–21.

an.³² Mit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts verliert sich die komplexe Idee des Stufensystems zunehmend und die *gaben* werden nur noch summarisch als *antidota* gegen die sieben Todsünden begriffen, wodurch die zuvor differenzierten Bezüge zwischen diesen Heptaden verwischt und verflacht werden. Dabei löst sich auch die ehemals streng festgelegte Reihenfolge der Gaben immer mehr auf.³³ Besonders in der predigthafte-unterscheidenden, didaktischen Literatur werden die Gaben nur noch in formelhaft thematischem Zusammenhang erwähnt.³⁴

Diese Tendenzen spiegeln sich auch in der vorliegenden Strophe, denn auch sie ruft die Sieben Gaben als allgemeines Heilmittel gegen eine unspezifizierte Sündenverfallenheit des Ich auf. Zudem weicht die Reihenfolge der Gaben von der biblischen Vorlage ab: Sie beginnt zwar traditionsgemäß mit *vorhte* (3,11, *timor*), führt dann aber über *kraft* (3,11, *fortitudo*), *rat* (3,12, *consilium*), *milte* (3,12, eine im Sangspruchkontext besonders auffällige Übersetzung für *pietas*), *witze* (3,15, *intellectus*) und *kunst* (3,16, *scientia*) schließlich zu *vernunst* (3,18, *sapientia*) und zeigt mithin kaum mehr Übereinstimmung mit der Tradition.

Gänzlich indifferent erscheint die Anordnung der Begriffe jedoch nicht: Der Text gliedert die Gaben durch eine eingeschobene Aussage über die Heilsbedürftigkeit des Sprecher-Ichs (apokoinu *sit ich mit sünden bin behaft*, 3,13) in eine Tetrade und eine Triade. Die Triade ist explizit als Trias gebündelt: *noh müt ich drier schilte* (3,14). Diese drei werden dann nummeriert aufgezählt, was sie hierarchisiert, besonders weil es über den dritten und letzten *schilt* hervorhebend heißt *kein vient ich entsitze, / wirt mit der dritte, reht vernunst, / so hab ich gotes gunst* (3,17 f.).

An diesen Befunden ist verschiedenes auffällig. Zum einen fällt im Kontext der Sangspruchdichtung die Übersetzung von *pietas* als *milte* ins Auge. Sie begegnet zwar punktuell schon vor dem Kanzler, die übliche Übersetzung wäre aber *güete*. Wo mit *milte* übersetzt wird, ist der Begriff in der Tradition stets in Richtung Nächstenliebe und Barmherzigkeit, nicht aber Freigiebigkeit spezifiziert.³⁵ Alle diese Belege entstammen jedoch geistlichen Texten; da wir es beim Kanzler aber mit einem Sangspruchdichter zu tun haben, stellt sich die Frage, ob das sangspruchdichterische Signalwort *milte* hier nicht ein breiteres Bedeutungsspektrum entfaltet.³⁶ Bei einem Blick auf die gesamte Tetrade fällt auf, dass die Triaden-

³² Vgl. ebd., S. 211.

³³ Vgl. ebd., S. 212f.

³⁴ Vgl. ebd., S. 214.

³⁵ Belege, s. ebd., Anhang II/1f.

³⁶ Krieger, S. 80f., bewertet die Übersetzung von *pietas* mit *milte* gewissermaßen als Verlegenheitslösung, weil „ihm [dem Kanzler] bei der Konzeption des Gedichtes der eine und andere Begriff entfallen“ sei, zugleich verweist er aber auf die Bedeutung dieses speziellen „dazuer-

Tetraden-Einteilung beim Kanzler gegenüber verschiedenen vorgängigen Traditionen umstrukturiert ist.³⁷ *kunst* bildet beim Kanzler eine Triade mit den der *vita contemplativa* zugeordneten Gaben *witze* und *vernunst* und erscheint diesen damit subsummiert, während *rat* mit den Gaben *vorhte*, *kraft* und *milte*, die der *vita activa* zugeordnet sind, zu einer Tetrade zusammentritt.³⁸ Damit koppelt der Kanzler die Gaben *rat* und *milte* und etabliert sie so als Begriffspaar – und zwar eines, das sich als programmatisch für das Verhältnis von Sangspruchdichter und Gönner verstehen lässt. Beide Begriffe entwickeln durch ihre Zusammenstellung eine Polysemie zwischen aktiver und passiver Bedeutung. *rat* changiert zwischen ‚Ratschlag‘ einerseits und ‚Hilfe‘ – auch in einem materiellen Sinne – andererseits.³⁹ Der Sprecher bittet also einerseits um die Eingebung guten Rates, den auch er geben kann (aktiv), andererseits bittet er für sich selbst um Hilfe (passiv), auch im Sinne finanzieller Abhilfe. Gleiches gilt für die Bitte um *milte*, die einerseits Bitte um Nächstenliebe als Qualität für den Sprecher ist, aber auch heischend als Bitte um Freigiebigkeit lesbar ist, die ihm von außen zukommen soll.

Noch auffälliger ist die Triade, die beim Kanzler die Geistesgaben *witze*, *kunst* und *vernunst* (3,15f., 18) bündelt. Diese drei Begriffe werden als Schutz gegen die Sündhaftigkeit inszeniert, sind aber – aus dem Mund eines Sangspruchdichters – auch poetologisch zu verstehen, denn sie begegnen in dieser Gattung immer

fundenen“ Begriffes im Kontext des Sangspruchs: „Als Vertreter der Menschheit bittet er den heiligen Geist um rechte *milte*, die er allenthalben so bitter vermisst“; auch Zach, S. 226 f., hebt die potentielle Bedeutsamkeit des Begriffes im Rahmen der Gattung hervor.

37 Gegenüber der Ordnung bei Jesaja sind die Gaben *rat* und *kunst* vertauscht; Thomas von Aquin dagegen setzt Wissenschaft vor Rat an dritte Stelle, um Korrespondenz mit den intellektuellen Tugenden zu sichern: *ita enim in donis sapientia et intellectus, scientia et consilium praeferuntur pietati et fortitudini et timori* (Thomas I–II, 68,7, zit. nach Horst), vgl. Horst, S. 91; demgegenüber vertauscht der Kanzler aber wiederum *consilium* und *pietas* sowie *intellectus* und *scientia*.

38 Ursprünglich werden nur *sapientia* und *intellectus* der *vita contemplativa* zugeordnet, später tritt dann *consilium* dazu – ein prominentes Beispiel dafür aus der volkssprachlichen Rezeption der Gabenlehre ist das St. Trudperter Hohelied (vgl. Spitz, S. 489; vgl. Tillmanns, S. 15). Thomas von Aquin dagegen systematisiert die *dona* nach Strebekräfte (*via appetitiva*) und Vernunft (*ratione*), dabei gehören *sapientia*, *intellectus*, *consilium* und *scientia* letzterer zu, *pietas*, *fortitudo* und *timor* den ersteren, vgl. Horst, S. 86 f.; auf die Kanzlersche Abweichung gegenüber der Tetraden-Triaden-Einteilung bei Thomas von Aquin weisen bereits Krieger, S. 80, und Zach, S. 225, hin.

39 Auch etwa das St. Trudperter Hohelied profiliert *consilium* als „Zuwendung zum Nächsten“, mithin als Nächstenliebe, vgl. Spitz, S. 489; insofern verweist die Koppelung der Gaben *rat* und *milte* auf die vorangehende Strophe 2 zurück, die den Kreuzestod Christi ebenfalls als Verschränkung von Freigiebigkeit und Nächstenliebe interpretiert.

wieder als Kernkompetenzen der Dichtkunst.⁴⁰ Die Triade wird als Schutz gegen die Anfechtungen der Welt inszeniert. Gerade durch ihre poetologische Relevanz erscheint die Bitte aber nicht nur als Heilssorge, sondern auch als *invocatio*. Diesen Eindruck verstärkt zudem die Metaphorik, die diese (Geistes-)Gaben als *schilte* profiliert, mit deren Hilfe einen kein *vient* mehr *entsitzen* könne. Der Feind ist einerseits Laster, Sünde, Anfechtung, alludiert aber – in diesem kämpferischen Vokabular, wie es aus Sängergehden bekannt ist – auch den Dichterkonkurrenten. Die Terminologie macht mithin den Heilssorge-Diskurs auf einen poetologischen Diskurs hin durchlässig.

Das zeigt sich auch am konstatierenden letzten Vers, *so hab ich gotes gunst* (3,19): Er profiliert die Sieben Gaben des Heiligen Geistes ganz traditionell als Weg zu Gott, aber wenn sie auch poetologische Gaben sind, zeichnet sich hier zugleich ein Verständnis der Dichtkunst als göttliche Gabe und Gunst ab. *kunst*, *vernunst* und *witze* haben ihren Ursprung in Gott, womit die Strophe den Bogen zurück zur Eröffnungstrophe schlägt, die Gottes *hohen list* und seine *meisterschaft* preist.

3 Das ‚geistliche Sangspruchlied‘ des Kanzlers als Experiment und Vorbild

Die Strophenfolge zeichnet im Ganzen ein hochinteressantes und sehr hybrides Bild: Formal sticht sie durch ihre Dreistrophigkeit hervor, die sie dem geschlossenen Lied annähert (Minnelied/lateinische geistliche Liedtradition),⁴¹ ist dabei jedoch zugleich in einem Sangspruchton abgefasst, in dem auch zahlreiche andere Strophen überliefert sind. Sie funktioniert katechetisch, indem sie das *Credo* alludiert, Bibelstellen aniziert und gebethaft im theologisch-gelehrten Thema der

⁴⁰ Auf eine potentielle poetologische Doppelbödigkeit des Begriffes *kunst* verweist schon Krieger, S. 81, („hier hat er [der Kanzler] sicher an sich und seine Mission als Künstler gedacht“); auch Zach, S. 227, hebt hervor, dass darin das Selbstverständnis als *kunstrichter* aufscheine; ähnlich Nowak, S. 251 f., der darauf verweist, dass die Übersetzung *scientia* mit *kunst* zwar geläufig ist (das zeigen auch die Belege bei Tillmanns, Anhang II/1–4), „im Zusammenhang mit den Kunstan-schauungen gerade der gelehrten ‚Spruchdichter‘“ aber durchaus die „[er zitiert hier Krieger] ‚Mission als Künstler‘“ betreffen könne; ebenso könne sich die Bitte um *vernunst* in diesem Sinne „stärker auf die Fähigkeit des Dichters beziehen, die *wärheit* der göttlichen Geheimnisse zu erkennen“. Dass die *kunst* hier gegen jede Tradition unmittelbar hinter die höchste Gabe der *vernunst* rückt, stärkt meines Erachtens diese Lesart.

⁴¹ Vgl. dazu auch Nowak, S. 9 f.

Sieben Gaben des Heiligen Geistes kulminiert.⁴² Zugleich wird – so wollte ich zeigen – die geistliche Unterweisung durchlässig auf sangspruchdichterische Diskurse: Sie exponiert prominente Themen dieser Gattung, indem sie vorgängige Texte und Motive pointiert umkontextualisiert; sie funktionalisiert mithin die geistliche Unterweisung für eigene materielle Interessen (Heische) und macht sie nutzbar für eine poetologische Selbstthematisierung. Das zeigt sich auch an der dritten Strophe, denn die Bitten um Reinigung von Sünde und Erleuchtung des Geistes sind einerseits typische Exordialtopoi, wie sie häufig am Anfang eines Vortrags stehen, zugleich fungiert die persönliche Heilssorge des *conversio*-bereiten Sünder-Ichs katechetisch als Identifikationsangebot für das christliche Kollektiv.

Der Dreierbar gibt mithin einen Einblick in die Entstehungsbedingungen einer sich herausbildenden Gattung des ‚geistlichen Lieds‘ in der Volkssprache, das an einer Vielzahl von Diskursen partizipiert, sich abgrenzen will von bestehenden Traditionen und ihnen zugleich eingeschrieben ist. Die hybride Verfasstheit des Liedes spiegelt ein Ausprobieren, einen Versuch, eine neue Form für ein lehrhaft-rückversicherndes Sprechen über Gott zu schaffen beziehungsweise zu finden. Dieser Versuch war offenbar erfolgreich, denn es ist gerade dieser Ton des Kanzlers, den die Meistersänger später reich rezipieren.⁴³ Das Lied weist in zweifacher Hinsicht genau auf zwei Merkmale voraus, die sich im Meistergesang konsequent durchsetzen, nämlich erstens Barbildung, also eine echte Strophen-zusammengehörigkeit konzeptionell aufeinander bezogener Strophen, und zweitens geistliche Unterweisung durch Laien. Die spezifisch sangspruchdichterische Prägung – bei der im Falle des Kanzlers zu fragen wäre, ob sie ausschließlich Exposition eines Selbstanspruchs oder auch Rückgriff auf Vertrautes im Findungsprozess ist – geht in den stereotypen Liedern des Meistergesangs allerdings zugunsten einer Dominanz von Katechese und Paränese verloren.

⁴² Gerade die Verbindung von Lobpreis und Bitte greift Traditionen des biblisch-christlichen Gebets auf, wie sie schon in den Psalmen angelegt und später auch im Hymnus ausgeführt sind, vgl. Nowak, S. 10; Nowak differenziert dabei die Gebetslyrik der Sangspruchdichter von ihrer religiösen Lyrik lehrhaften und paränetischen Charakters (der ‚eigentlichen Spruchdichtung‘); zugleich verweist er darauf, dass sich diese beiden Ausprägungen geistlicher Dichtung nicht immer scharf gegeneinander abgrenzen lassen – schon in der klerikalen Tradition. Als Beispiele führt er einerseits die Hymnenhaftigkeit einiger Abschnitte der Weisheitsbücher des Alten Testaments an und verweist andererseits darauf, dass die christliche Hymnendichtung von Anfang an starke dogmatische Tendenzen zeigt, vgl. Nowak, S. 10 f.; auch im vorgestellten Dreierbar des Kanzlers verbinden sich – wie gezeigt – gebethaftes Sprechen und Lehre/Paränese.

⁴³ Im Goldenen Ton sind 17 neu verfasste Meistergesang-Bare geistlichen Inhalts überliefert.

Literaturverzeichnis

- [LDM] Der Kanzler. Hg. von Manuel Braun, Stefanie Seidl. In: Lyrik des deutschen Mittelalters. Online hg. von Manuel Braun, Sonja Glauch, Florian Kragl. <http://www.ldm-digital.de> (24. März 2019).
- Grubmüller, Klaus: Autorität und *meisterschaft*. Zur Fundierung geistlicher Rede in der deutschen Sangspruchdichtung des 13. Jahrhunderts. In: Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit. DFG-Symposium 2006. Hg. von Peter Strohschneider. Berlin, New York 2009, S. 689–711.
- Haustein, Jens: Gattungsinterferenzen zwischen Sangspruch und Minnelied des Kanzlers. In: Sangspruchdichtung. Gattungskonstitution und Gattungsinterferenzen im europäischen Kontext. Internationales Symposium Würzburg 15.–18. Februar 2006. Hg. von Dorothea Klein, zusammen mit Trude Ehlert und Elisabeth Schmid. Tübingen 2007, S. 169–186.
- Heinrich von Melk. Hg. von Richard Heinzel. Hildesheim, Zürich, New York 1983 (Nachdruck der Ausgabe Berlin 1867).
- Hieronymus, Sophronius Eusebius: Biblia sacra vulgata. Hg. von Andreas Beriger, Widu-Wolfgang Ehlers, Michael Fieger. Berlin, Boston 2018 (Sammlung Tusculum).
- Horst, Ulrich: Die Gaben des Heiligen Geistes nach Thomas von Aquin. Berlin 2001 (Veröffentlichungen des Grabmann-Institutes zur Erforschung der mittelalterlichen Theologie und Philosophie 46).
- Janota, Johannes: Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter. München 1968 (MTU 23).
- Janota, Johannes: Art. ‚Kirchenlied. Mittelalter‘. In: MGG². Sachteil 5 (1996), Sp. 62–67.
- Janota, Johannes: Art. ‚Geistliches Lied (Mittelalter)‘, publiziert am 13. März 2009. In: Historisches Lexikon Bayerns. [https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Geistliches_Lied_\(Mittelalter\)](https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Geistliches_Lied_(Mittelalter)) (24. März 2019).
- Kästner, Hannes: *Sermo vulgaris* oder *Hövischer Sanc*. Der Wettstreit zwischen Mendikantenpredigern und Wanderdichtern um die Gunst des Laienpublikums und seine Folgen für die mittelhochdeutsche Sangspruchdichtung des 13. Jahrhunderts (Am Beispiel Bertholds von Regensburg und Friedrichs von Sonnenburg). In: Wechselspiele. Kommunikationsformen und Gattungsinterferenzen mittelhochdeutscher Lyrik. Hg. von Michael Schilling, Peter Strohschneider. Heidelberg 1996 (GRM, Beiheft 13), S. 209–243.
- [KLD] Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts. Hg. von Carl von Kraus, durchgesehen von Gisela Kornrumpf. 2 Bde. Tübingen 1978, hier Bd. 2: Kommentar.
- Kornrumpf, Gisela: Art. ‚Der Kanzler‘. In: VL² 4 (1983), Sp. 986–991.
- Krieger, Harald: Der Kanzler. Ein mittelhochdeutscher Spruch- und Liederdichter um 1300. Diss. Bonn 1932.
- Lauer, Claudia: Ästhetik der Identität. Sänger-Rollen in der Spruchdichtung des 13. Jahrhunderts. Heidelberg 2008 (Studien zur historischen Poetik 2).
- Lomnitzer, Helmut: Art. ‚Petruslied‘. In: VL² 6 (1987), Sp. 521–525.
- Nowak, Peter: Studie zu Gehalten und Formen mittelhochdeutscher Gebetslyrik des 13. Jahrhunderts. Diss. Bonn 1975.
- Praßl, Franz Karl: Das Mittelalter. In: Kirchenlied und Gesangbuch. Quellen zu ihrer Geschichte. Ein hymnologisches Arbeitsbuch. Hg. von Christian Möller in Verbindung mit Peter Bubman u. a. Tübingen 2000 (Mainzer hymnologische Studien 1), S. 29–68.
- Schlager, Karlheinz: Art. ‚Credo‘. In: MGG². Sachteil 2 (1995), Sp. 1036–1040.

- Spitz, Hans-Jörg: ‚Spiegel der Bräute Gottes‘. Das Modell der *vita activa* und *vita contemplativa* als strukturierendes Prinzip im St. Trudperter Hohen Lied. In: *Abendländische Mystik im Mittelalter*. Symposium Kloster Engelberg 1984. Hg. von Kurt Ruh. Stuttgart 1986 (Berichtsbände, Germanistische Symposien 7), S. 481–493.
- Stackmann, Karl: Heinrich von Mügeln. Vorstudien zur Erkenntnis seiner Individualität. Heidelberg 1958 (Probleme der Dichtung 3).
- Stäblein, Bruno: Art. ‚Tropus‘. In: MGG². Sachteil 9 (1998), Sp. 899–913.
- Tervooren, Helmut: Einzelstrophe oder Strophenbindung? Untersuchungen zur Lyrik der Jenaer Liederhandschrift. Diss. Bonn 1966.
- Tillmanns, Barbara: Die sieben Gaben des Heiligen Geistes in der deutschen Literatur des Mittelalters. Diss. Kiel 1962.
- Wackernagel, Philipp: Das deutsche Kirchenlied. Von der ältesten Zeit bis zum Anfang des XVII. Jahrhunderts. Mit Berücksichtigung der deutschen kirchlichen Liederdichtung im weiteren Sinne und der lateinischen von Hilarius bis Georg Fabricius und Wolfgang Ammonius. 5 Bde. Leipzig 1864–1877, hier Bd. 2.
- Ward, Tom R. (übersetzt von Thomas M. Höpfner): Art. ‚Hymnus‘. In: MGG². Sachteil 4 (1996), Sp. 464–508.
- Zach, Rudolf-Erhard: Der Kanzler. Untersuchungen zur literarischen Technik eines Spruch- und Lieddichters um 1300. Diss. Graz 1973.