

# Poetologische Weiterführung des Alten im Neuen. Der Marienhymnus *Ave maris stella* und Hermanns Mariensequenz *Ave praeclara maris stella* im Vergleich

Eva Rothenberger

## I.

In der religiösen Lyrik des Mittelalters nehmen Hymnen und Sequenzen einen prominenten Platz ein. Beide Gattungen sind zwar im Umkreis der Liturgie zu verorten, aber sie bringen unterschiedliche strukturelle Voraussetzungen mit sich. Während sich der Hymnus als antike Gattung<sup>1</sup>, die formal durch Ambrosius von Mailand festgesetzt worden war, im frühen Mittelalter als fester Bestandteil der Liturgie bereits weitgehend etabliert hatte, galt dies, wie am Beschluss der Synode von Meaux (845) deutlich wird, für die Sequenz zunächst nicht. Da die Sequenzen „nicht auf biblische Texte rekurrieren, sondern inhaltlich und sprachlich frei gestaltet sind“<sup>2</sup>, wurden sie als „*compositiones, adinventiones und fictions* im Kanon der Synode“<sup>3</sup> abgelehnt. Grundlage des erhobenen Einspruchs war, dass die Sequenz im Unterschied zum römisch-fränkischen Kernbestand des kirchlichen Gesangs<sup>4</sup>, der sich auf die Bibel, insbesondere auf das Alte Testament, stützt<sup>5</sup>, eine dichterische und damit nicht unmittelbar im Text der Offenbarung fundierte Neuschöpfung darstellt. Der Umstand, dass diese Neuerung dennoch Eingang in die mittelalterliche Liturgie fand, führt innerhalb der Forschung immer wieder zu der Frage, auf welche Weise sich die Sequenz durchsetzen konnte. Während man lange Zeit annahm, diese habe ihren Weg in die Liturgie als „Interpolation zu einem liturgischen Gesang“<sup>6</sup>, nämlich dem Alleluja, gefunden, gilt diese Ansicht seit

<sup>1</sup> Einen Überblick über die Anfänge und Entstehungszusammenhänge des Hymnus bietet Josef SZÖVÉRFY, *Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung. Ein Handbuch*, Bd. 1: *Die lateinischen Hymnen bis zum Ende des 11. Jahrhunderts*, Berlin 1964, S. 48–68.

<sup>2</sup> Felix HEINZER, *Figura* zwischen Präsenz und Diskurs. Das Verhältnis des „gregorianischen“ Messgesangs zu seiner dichterischen Erweiterung (Tropus und Sequenz), in: *Figura. Dynamiken der Zeiten und Zeichen im Mittelalter*, hg. von Christian KIENING/Katharina MERTENS FLEURY (Philologie der Kultur, Bd. 8), Würzburg 2013, S. 71–90, hier S. 73.

<sup>3</sup> Ebd.

<sup>4</sup> Der Kernbestand kirchlichen Gesangs umfasst die durch den Rekurs auf Gregor festgelegten und autorisierten Propriumsgesänge des Kirchenjahres, die daher auch als ‚gregorianisch‘ bezeichnet werden. Ebd., S. 71.

<sup>5</sup> Vgl. ebd., S. 73.

<sup>6</sup> Johannes JANOTA, *Studien zu Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter* (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, Bd. 23), München 1968, S. 249.

Richard Crocker<sup>7</sup> als zu starke Vereinfachung eines komplexen Sachverhaltes. Zwar wird eine gewisse Verbindung zwischen dem Alleluja der Messe und der Sequenz auch weiterhin angenommen<sup>8</sup>, jedoch weitaus zurückhaltender und differenzierter.

Betrachtet man den Terminus der *sequentia*, der im Mittelpunkt des Kanons der Synode von Meaux steht, genauer, so wird deutlich, dass es sich dabei um „ein Melisma, das als ein Element des Alleluia-Gesanges nach dem Vers erklingt“<sup>9</sup>, handelt. Das in Meaux formulierte Verbot galt somit der Textierung solcher Melismen, um deren „melismatic, ‚iubilus-like‘ state“<sup>10</sup>, der gerade durch die Abwesenheit des Wortes nobilitierend wirken sollte<sup>11</sup>, zu bewahren. Diese *sequentiae*, die als textlose Tonfolgen in deutlichem Bezug zum Alleluja stehen, können dennoch nicht mit der Gattung der Sequenz gleichgesetzt werden, die sich nicht nur in ihrer Länge, sondern vielmehr durch ihre Textierung von diesen *sequentiae* unterscheidet<sup>12</sup>. Vermutlich wurde, wie Crocker aufzeigt, die Bezeichnung *sequentia* jedoch bereits Mitte des 9. Jahrhunderts auf die Gattung der Sequenz übertragen<sup>13</sup>. Erkenntnisse, die den „creative leap“, also den chronologischen Zwischenschritt zwischen der *sequentia* und der Sequenzdichtung klären könnten, fehlen allerdings<sup>14</sup>.

Es ist hier nicht der Ort, auf die liturgiehistorischen Gegebenheiten näher einzugehen, die letztlich zur Legitimierung der Sequenz führten, zumal eine einheitliche Entwicklungslinie schwerlich auszumachen ist<sup>15</sup>. Wenn sich die Sequenz nicht

<sup>7</sup> Richard L. CROCKER, *The Early Medieval Sequence*, Berkeley 1977.

<sup>8</sup> Eine Analogie zwischen dem Alleluja und den frühen Sequenzen des 9. und 10. Jahrhunderts zeigt sich nach Margot Fassler unter anderem in der Doppelstruktur der neuen Gattung: „the successive couplets also reflect the repeated melodic phrases common in Alleluia melodies.“ Margot FASSLER, *Gothic Song. Victorine Sequences and Augustinian Reform in Twelfth-Century Paris*, Cambridge 1993, S. 40. Auch der liturgische Ort der Sequenz, die auf den Alleluja-Gesang folgt, zeigt eine Relation an. Vgl. ebd., S. 43.

<sup>9</sup> Andreas HAUG, Ein neues Textdokument zur Entstehungsgeschichte der Sequenz, in: Festschrift Ulrich Siegele zum 60. Geburtstag, hg. von Rudolf FABER/Anton FÖRSTER u. a., Kassel 1991, S. 9–19, hier S. 16.

<sup>10</sup> Andreas HAUG, Re-Reading Notker's Preface, in: *Quomodo cantabimus canticum? Studies in honor of Edward H. Roesner*, hg. von David Butler CANNATA/Gabriela ILNITCHI CURRIE/Rena CHARNIN MUELLER (Miscellanea, Bd. 7), Middleton/Wisconsin 2008, S. 65–80, hier S. 71.

<sup>11</sup> Amalarius von Metz leitet den Status dieser Melismen von ihrer Textlosigkeit ab und setzt sie auf diese Weise mit dem patristischen *iubilus* gleich. Vgl. ebd., S. 72. In dieser Tradition steht auch die Auffassung des Augustinus, der das Melisma des Allelujas als Repräsentation der „angelic sounds of paradise, of a place where human speech would not be necessary“ verstand. FASSLER (wie Anm. 8) S. 32.

<sup>12</sup> Haug, Textdokument (wie Anm. 9) S. 15.

<sup>13</sup> Vgl. CROCKER (wie Anm. 7) S. 398.

<sup>14</sup> Ebd., S. 401.

<sup>15</sup> Liturgie im Mittelalter ist regional zu differenzieren. Obwohl auch vor dem Konzil von Trient das Prinzip des römischen Ritus maßgebend ist, liegt die praktische Umsetzung und Ausgestaltung des Gottesdienstes im Hoheitsbereich des zuständigen Bischofs beziehungsweise der jeweiligen Kirchenprovinz. Vgl. Josef JUNGSMANN, *Liturgie und ‚pia exercitia‘*, in: *Liturgisches Jahrbuch 9 (1959) S. 79–86*, hier S. 80.

einfach als Erweiterung des Allelujas begreifen lässt, so stellt sich umso mehr die Frage nach der Legitimation der Gattung. Vor allem in der Musik- und Liturgiewissenschaft gibt es bereits wichtige Ansätze zu einer Klärung dieses Sachverhaltes.

Andreas Haug nimmt an, dass die „isonische Regel“, die jeder Silbe einen Ton zuordnet und die Sequenzen Notkers von St. Gallen prägt, der Gattung ihren poetischen Wert zusichert<sup>16</sup>: „if the principle demanding a strictly syllabic adaptation of the words is upheld, the shape of the text will be exactly defined by the shape of the given melody, and the relationship between text and music will be unambiguous“<sup>17</sup>. Im Vorwort zu seinem ‚Liber Hymnorum‘<sup>18</sup> formuliert Notker die Notwendigkeit, die *melodiae longissimae* zu binden<sup>19</sup>; an welche Melismen er dabei denkt, wird nicht deutlich<sup>20</sup>. Die Unterlegung solcher textloser Melodien<sup>21</sup> (jener bereits angesprochenen *sequentiae*<sup>22</sup>) mit Wortfolgen kann insofern der Memorierbarkeit eines Melismas dienen, als der Verlust textlicher Abschnitte stärker ins Gewicht fällt als der Ausfall melodischer Versatzstücke<sup>23</sup>. Die argumentative Verknüpfung von Dichtung und Memorierbarkeit erweist sich letztlich als legitimatorischer Kunstgriff: „Notker draws a veil of necessity, or at least of utility, around poems, which could well have been accused of being unnecessary or useless.“<sup>24</sup>

Der liturgische Stellenwert der späteren Sequenz steht bei Felix Heinzer im Mittelpunkt. Am Beispiel von *Splendor patris et figura* Hugos von St. Viktor aus dem 12. Jahrhundert, die sich von den frühen Sequenzen Notkers durch eine Versstruktur mit Reim und Akzentrhythmus abhebt<sup>25</sup>, betont Heinzer ihre typologische Funktionsweise<sup>26</sup>. In der Symbiose von gebundener Form (Reim) und figuraler Semantik (typologischer Rückgriff auf alttestamentliche Bilder) fungiert die Gattung in ihrer späten Ausformung im Sinne einer exegetischen Auslegung<sup>27</sup>. Im bewussten Rückgriff auf das Alte Testament nimmt sie dabei, wie schon der Grundstock der Liturgie selbst, „für das Besingen des Neuen gerade das Sprechen des als überboten proklamierten Alten in Anspruch, und zwar in einer Überblendung, die den Abstand zwischen Verweisung und Enthüllung, die zugleich Erfüllung zu sein

<sup>16</sup> Vgl. HAUG, Preface (wie Anm. 10) S. 71.

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> Andreas Haug bietet auf der Grundlage des ältesten Überlieferungszeugen des ‚Liber Hymnorum‘ (Paris, BnF, Lat. 10587) eine Edition sowie eine englische Übersetzung. Vgl. HAUG, Preface (wie Anm. 10).

<sup>19</sup> Vgl. ebd., S. 68.

<sup>20</sup> Vgl. ebd., S. 69.

<sup>21</sup> Vgl. ebd., S. 68.

<sup>22</sup> Vgl. ebd.

<sup>23</sup> Vgl. ebd.

<sup>24</sup> Ebd.

<sup>25</sup> HEINZER, *Figura* (wie Anm. 2) S. 80.

<sup>26</sup> Vgl. ebd., S. 89.

<sup>27</sup> Vgl. ebd.

beansprucht, in einem ganz auf Präsenz und Aktualisierung ausgerichteten Gestus bewusst aufzuheben scheint<sup>28</sup>.

## II.

Der folgende Beitrag versucht, an diese Forschungsdebatte aus philologischer Perspektive anzuknüpfen und sie um die Betrachtung der Sequenz aus dem 11. Jahrhundert zu ergänzen. Die Sequenzen dieses Zeitraums<sup>29</sup> erscheinen oftmals nicht mehr als eine Textierung vorhandener Melodien, sondern als Kontrafaktur auf bereits bestehende Texte<sup>30</sup>. Im Mittelpunkt der vorliegenden Untersuchung steht die Mariensequenz *Ave praeclara maris stella*<sup>31</sup> Hermanns von Reichenau, deren Text die heilsgeschichtliche Bedeutung der Gottesmutter preist<sup>32</sup>. Die Zuschreibung der Sequenz an Hermann ist innerhalb der Forschung allerdings umstritten<sup>33</sup>. Unterschiedliche Auffassungen herrschen auch bezüglich der Zuordnung zu Mariä Himmelfahrt: Während Blume in den *Analecta Hymnica* diesen Festzusammen-

<sup>28</sup> Ebd.

<sup>29</sup> Reim und Versrhythmik sind gegenüber den früheren Sequenzen ausgebaut, aber noch nicht voll ausgeprägt. Zudem „wurden die bei ihm [Notker] mitunter noch stark schwankenden Silbenzahlen der einzelnen Zeilen auf eine durchschnittliche Anzahl von sechs bis zehn reduziert. Zugleich wurde auch die pro Versikel erscheinende Zeilenzahl ebennmäßiger, obschon die Doppelversikel von den vorausgehenden bzw. nachfolgenden noch immer stark in der Länge differieren konnten.“ Bettina KLEIN-ILBECK, *Antidotum vitae*. Die Sequenzen Hermanns des Lahmen, Frankfurt a. M. 1998, S. 35.

<sup>30</sup> Vgl. Lori KRUCKENBERG, Art. Sequenz, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Sachteil, Bd. 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 1254–1286, hier Sp. 1277.

<sup>31</sup> *Analecta Hymnica Medii Aevi* [künftig AH], Bd. 50, hg. von Guido DREVES, Leipzig 1907, S. 313–315 (Nr. 241).

<sup>32</sup> Die Beliebtheit der Mariensequenz wird auch in ihrer breiten volkssprachlichen Rezeption deutlich, die im gesamten Mittelalter nicht abbricht und sich in den frühen Drucken weiter fortsetzt. In bisher 103 bekannten Überlieferungszeugen wird *Ave praeclara maris stella* aus dem Lateinischen übertragen und für den eigenen Sprachgebrauch sowie individuelle frömmigkeitsgeschichtliche Kontexte nutzbar gemacht. Somit kann man hier sicherlich von einer der beliebtesten Sequenzen Hermanns von Reichenau sprechen.

<sup>33</sup> Wie Klein-Ilbeck in ihrer Dissertation zu den Sequenzen Hermanns zeigt, findet sich die älteste als authentisch geltende Zuweisung von *Ave praeclara* an Hermann erst 150 Jahre nach dessen Tod. Vgl. KLEIN-ILBECK (wie Anm. 29) S. 20. Walter Berschin diskutiert die Möglichkeit einer in Frage stehenden Verfasserschaft hingegen nicht und schreibt die Mariensequenz, ebenso wie die *Analecta Hymnica*, Hermann von Reichenau zu. Vgl. Walter BERSCHIN, Hermann der Lahme. Leben und Werk in Übersicht, in: DERS./Martin HELLMANN, Hermann der Lahme. Gelehrter und Dichter (1013–1054) (Reichenauer Texte und Bilder, Bd. 11), Heidelberg 2005, S. 15–32, hier S. 30. An dieser Stelle sei auf die unterschiedlichen Namen des Dichters hingewiesen, die entweder seiner lokalen Herkunft oder aber seiner angeblichen Lähmung Rechnung tragen. So ist gleichermaßen die Rede von Hermann von Reichenau oder von Hermannus Contractus bzw. Hermann dem Lahmen.

hang anführt, konnte Klein-Ilbeck anhand 53 neuer Überlieferungszeugen die liturgische Zuordnung der Sequenz weiter differenzieren. Sowohl der Überlieferungszusammenhang in den Handschriften als auch die jeweiligen Rubriken lassen auf eine Vielzahl von Verwendungszwecken schließen: »[N]ur vereinzelt traf man auf Belege der Einordnung zu speziellen Marienfesten [...]«. <sup>34</sup> Während die Sequenz meist im *Communio*-Teil der Sequentiare überliefert und teils der samstäglich Marienmesse zugeordnet ist, findet sich nach Klein-Ilbeck eine eindeutige Zuschreibung zu den Kirchenfesten *Purificatio* und *Assumptio* lediglich in sieben Handschriften <sup>35</sup>.

In einer Gegenüberstellung mit dem etwa 200 Jahre zuvor entstandenen Marienhymnus *Ave maris stella* <sup>36</sup> soll exemplarisch gezeigt werden, inwiefern eine poetologische Komplexitätssteigerung gegenüber dem Hymnus zur Aufwertung der Sequenz als liturgischer Gattung dienen kann <sup>37</sup>.

Anknüpfend an Heinzers Überlegung, das typologische Verweismuster als eine zentrale Kategorie religiöser Textualität zu betrachten <sup>38</sup>, ist auch für die folgende Textanalyse das typologische Prinzip maßgebend. Typologie und Allegorie bestimmen das christliche Mittelalter entscheidend. Zum einen sind beide Grundlage für die Auslegung der Heiligen Schrift, zum anderen prägen sie als hermeneutisches Prinzip <sup>39</sup> das mittelalterliche Denken insgesamt. Im Mittelpunkt der Allegorese steht der theologische Grundsatz der „Diskrepanz zwischen menschlichem Erkenntnisvermögen und göttlichem Sinn der Schrift“ <sup>40</sup>. In der Vorstellung von der grundsätzlichen Zeichenhaftigkeit wird sprachlichen Zeichen und historischen Ereignissen gleichermaßen ein weiterer, verborgener Sinn zugesprochen, den es zu erschließen gilt. Wie sich das Wort Gottes in der Bibel allegorisch offenbart, so verbirgt sich hinter der impliziten Bedeutung der Welt, dem *sensus spiritualis*, das göttliche Geheimnis. Indem so das Sichtbare stets auf das Unsichtbare <sup>41</sup> verweist, wird die diesseitige Welt in Beziehung zum Jenseits gestellt und auf diese Weise

<sup>34</sup> KLEIN-ILBECK (wie Anm. 29) S. 95.

<sup>35</sup> Vgl. ebd.

<sup>36</sup> AH 51, S. 140–142 (Nr. 123).

<sup>37</sup> Bisher findet sich ein ausführlicher inhaltlicher Vergleich zwischen *Ave maris stella* und *Ave praeclara maris stella* lediglich bei Hennig Brinkmann. Dieser stellt beide Texte als exemplarische Ausdrucksformen von Hymnus und Sequenz gegenüber und untersucht sie hinsichtlich ihres spezifischen religiösen Sprechakts. Vgl. Hennig BRINKMANN, Voraussetzungen und Struktur religiöser Lyrik im Mittelalter, in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 3 (1966) S. 37–54, hier S. 43.

<sup>38</sup> Vgl. HEINZER, *Figura* (wie Anm. 2) S. 88.

<sup>39</sup> In diesem Zusammenhang sei auf die Studie von Hennig Brinkmann zur mittelalterlichen Hermeneutik verwiesen, die auch die lateinischen Kommentare, die sich um eine Sinnauslegung der Mariensequenz *Ave praeclara maris stella* bemühen, mit berücksichtigt. Vgl. Hennig BRINKMANN, *Mittelalterliche Hermeneutik*, Tübingen 1980.

<sup>40</sup> Hartmut FREYTAG, *Die Theorie der allegorischen Schriftdeutung und die Allegorie in deutschen Texten besonders des 11. und 12. Jahrhunderts* (Biblioteca Germanica, Bd. 24), München 1982, S. 19.

<sup>41</sup> Friedrich OHLY, *Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter* (1958), in: *Schriften zur*

zum Signifikanten für Höheres<sup>42</sup>. Das Alte und Vergangene wird auf das Neue und Gegenwärtige oder Kommende hin perspektiviert und heilsgeschichtlich gedeutet<sup>43</sup>. Die Zeit erfüllt sich in der Ablösung des Alten durch das Neue, in der heilsgeschichtlichen Gegenüberstellung der Zeit vor und nach Christus: „Das Alte weist voraus aufs Neue, in dem das Alte sich erfüllt, nicht in dem Sinn von Prophezeiung [...], sondern nach einer Vorbildung (*praefiguratio*), die nach einer Ausbildung verlangt“<sup>44</sup>. Dieser aus der allegorischen Schriftauslegung abgeleitete typologische Sinn der Geschichte<sup>45</sup> zeigt sich nach Friedrich Ohly auch im Selbstverständnis des christlichen Mittelalters als *media aetas*. Als Erfüllung der alten Zeit selbst Antitypus, nimmt es zugleich das Kommende und Zukünftige vorweg und fungiert somit seinerseits als Typus. In diesem Sinne führt das typologische Denkprinzip, wie Ohly ausführt, „zu höchstem Schöpfertum, da es das Alte zu steigern, das Kommende vorwegzunehmen gilt. [...] Die Zeit der Mitte hat den Doppelblick nach hinten und nach vorn, derart, daß beide Blicke stimulierend wirken. Das Heute als gesteigerte Vergangenheit schaut auf das höhere Morgen“<sup>46</sup>.

Jene Symmetrie von Vergangenem und Kommendem, welche das typologische Zeitverständnis konstituiert, findet laut Ohly ihren Niederschlag auch in der symmetrisch angelegten Architektur des hohen Mittelalters. Die Zentralkomposition der romanischen Architektur ist für ihn Ausdruck des typologischen Spiegelungsmotivs<sup>47</sup>. Ist Typologie kunstschaftendes Prinzip im mittelalterlichen Sakralbau, das sich als Moment der Suche nach Überformung und Überbietung des Vorangegangenen ausdrückt, liegt die Vermutung nahe, dass dieser typologische Aspekt auch die religiöse Lyrik des Mittelalters beeinflusste. Typologie erscheint hier in doppelter Weise relevant: Zum einen bestimmt sie als hermeneutisches Prinzip, das Altes und Neues Testament zueinander in Beziehung setzt, das geistliche Lied semantisch; zum anderen wirkt sie im übergeordneten, poetologischen Sinn stilbildend und differenziert Hymnus und Sequenz strukturell.

Die charakteristische, bereits bei Notker grundlegende Doppelperspektive der Sequenz bietet sich für ein poetisches Spiel mit typologischen Bezügen geradezu an. In diesem Sinne genutzt, vermag diese Struktur jene von Friedrich Ohly angesprochene symmetrische Gestalt, die das typologische Denkmuster auf die Kunst überträgt, widerzuspiegeln<sup>48</sup>.

---

mittelalterlichen Bedeutungsforschung, hg. von DEMS., Darmstadt 1983, S. 1–31, hier S. 15.

<sup>42</sup> Vgl. FREYTAG (wie Anm. 40) S. 25.

<sup>43</sup> Grundlage aller typologischen Deutung sind die Worte Jesu, die sein Kommen nicht als Ablösung, sondern als Erfüllung des Alten beschreiben (Mt 5, 17).

<sup>44</sup> Friedrich OHLY, Synagoge und Ecclesia. Typologisches in mittelalterlicher Dichtung (1966), in: DERS. (wie Anm. 41) S. 312–337, hier S. 321.

<sup>45</sup> Vgl. ebd., S. 324f.

<sup>46</sup> Ebd., S. 324.

<sup>47</sup> Vgl. ebd., S. 325.

<sup>48</sup> Eugene R. CUNNAR, Typological Rhyme in a Sequence by Adam of St. Victor, in: Studies in Philology 89 (1987) S. 394–417, verweist auf das strukturelle Abbildungsverhältnis

Dennoch muss ein Versuch, Typologie auch im Sinne poetologischer Beschreibungsmodi zu nutzen, terminologisch differenzieren. Ein Steigerungsverhältnis vom Typus zum Antitypus, wie es Ohly annimmt, ist für einen Vergleich von Hymnus und Sequenz weniger tragend. Es könnte allzu leicht zu einer Abwertung der Gattung des Hymnus gegenüber der Sequenz führen, die als abgelöst und übersteigert betrachtet würde<sup>49</sup>. Vor dem Hintergrund der griechischen Begriffstradition von τύπος wird deutlich, dass es sich hier in erster Linie um einen Funktions- und Relationsbegriff<sup>50</sup> handelt: Das Typologische erscheint als „dialektisches Verhältnis von Korrespondenz und Differenz“<sup>51</sup>.

Eine ähnliche Verweisfunktion lässt sich auch in der Gegenüberstellung des Marienhymnus *Ave maris stella* und der Mariensequenz *Ave praeclara maris stella* beobachten. Der Hymnus war Hermann von Reichenau zweifellos bekannt und diente ihm als Folie des eigenen Schaffens<sup>52</sup>. Dies zeigt sich bereits im nahezu gleichlautenden Initium, aber auch im weiteren Verlauf des Textes, der sowohl inhaltliche Parallelen als auch Kontraste zum Hymnus aufzeigt. Der typologischen Beziehung zwischen Altem und Neuem vergleichbar, funktioniert – so die These – die Sequenz Hermanns von Reichenau im Verhältnis zum Subtext des Hymnus typologisch. In der Logik von Verheißung und Erfüllung, die dem Typologischen zugrunde liegt, erweist sich die Sequenz gegenüber dem älteren Hymnus als poetologische Komplexitätssteigerung, die *Ave maris stella* poetologisch und theologisch weiterführt. Die Analogie zwischen beiden Texten kann im typologischen Sinne der „Identität der Vergleichsaspekte“<sup>53</sup> gewertet werden: im Alten ist das Neue bereits angelegt. Typologie wird in diesem Sinne zum entscheidenden poeto-

---

zwischen Typologie und Reim in Sequenzen Adams von St. Viktor. Eine kritische und differenzierende Auseinandersetzung mit den Ausführungen Cunnars bietet HEINZER, *Figura* (wie Anm. 2) S. 81 f.

<sup>49</sup> Karl-Heinrich Ostmeyer weist nach, dass die neutestamentliche und frühchristliche Hermeneutik keineswegs Altes und Neues Testament in eine wertende Opposition stellte. Zwar spielten, wie er darlegt, die „Kategorien der Erfüllung und Überbietung [...] im NT eine wichtige, aber nicht eine exklusive, Rolle. [...] Die Gültigkeit eines ntl. Motivs wird untermauert durch seine Teilhabe an einer Figur des AT; gerade dadurch gewinnt für Christen das AT einen unvergleichlichen Rang: in ihm kommt Christus selbst zur Sprache. [...] Den atl. Typos in seinem Wert zu verringern, bedeutet zu schmälern, was durch ihn zum Ausdruck gebracht wird.“ Karl-Heinrich OSTMEYER, *Typologie und Typos: Analyse eines schwierigen Verhältnisses*, in: *New Testament Studies* 46 (2000) S. 112–131, hier S. 131.

<sup>50</sup> Ulrich Johannes BEIL, *Vom Typos zur Typologie. Ansätze figurativen Denkens bei Paulus*, in: KIENING/MERTENS FLEURY (wie Anm. 2) S. 21–49, hier S. 26.

<sup>51</sup> HEINZER, *Figura* (wie Anm. 2) S. 82.

<sup>52</sup> Vgl. BRINKMANN, *Voraussetzungen* (wie Anm. 37) S. 43 sowie Walter BERSCHIN, *Hermann der Lahme als Sequenzendichter. Mit Diskussion der Antiphonen *Salve regina* und *Alma redemptoris mater**, in: DERS./HELLMANN (wie Anm. 33) S. 73–105, hier S. 92.

<sup>53</sup> OSTMEYER (wie Anm. 49) S. 129.

logischen Gestaltungsprinzip, das auch das Verhältnis der beiden liturgischen Gattungen Hymnus und Sequenz fassen kann<sup>54</sup>.

### III.

Der anonym<sup>55</sup> überlieferte Marienhymnus *Ave maris stella*<sup>56</sup> besteht aus sieben Strophen, die in ihrer metrischen und musikalischen Struktur der Form des Genres entsprechend identisch sind. Die durchgehend vierzeiligen Strophen, die sich aus sechssilbigen trochäischen Versen zusammensetzen, erzeugen eine formale Linearität, die bis zum Schluss aufrechterhalten wird und sich auf syntaktischer Ebene fortsetzt: Dies zeigt sich insbesondere an der Wortwahl der Versausgänge. In der ersten sowie in der dritten bis fünften Strophe dominiert die „grammatische Analogie“<sup>57</sup> in Form einer Verwendung ähnlicher grammatischer Wortformen am Zeilenende. Zu nennen sind hier die Assonanzen der ersten Strophe, die sich durch den femininen Singular im Nominativ ergeben: *stella – alma – virgo – porta*. Da die hymnischen Strophen allesamt auf die gleiche Melodie gesungen werden, „kann sich der Aufbau der Strophen mit einem schlichten Nacheinander begnügen, das durch den Gleichlauf (grammatische Analogie) eine einheitliche Richtung bekommt“<sup>58</sup>. Diese Assonanzen führen zu einer formalästhetischen Regelmäßigkeit, die sich auch semantisch im Verzicht auf größere Varianz wiederholt. Denn im Wesentlichen erscheint *Ave maris stella* als ein Wechsel von Preis (Strophen 1, 5, 7) und Bitte (Strophen 2–4, 6). Mit Ausnahme der Passagen zur Verkündigung an Maria in der zweiten Strophe sowie zur Geburt Christi in der vierten Strophe verzichtet der Hymnus auf narrative Einschübe. Auch allegorische Bezüge finden sich nur wenige. Einzig in der Eingangsstrophe, die Maria mit dem englischen Gruß *Ave* anruft, wird die Gottesmutter als *maris stella* (1, V. 15<sup>9</sup>) und *caeli porta* (1, V. 4) bezeichnet. Diese beiden zu Beginn genannten mariologischen Allegorien stellen die theologische Grundlage des gesamten weiteren Textes dar, der sich bis auf die

<sup>54</sup> Beide Texte werden auf der Grundlage der *Analecta Hymnica* im Anhang des Beitrages in synoptischem Abdruck wiedergegeben.

<sup>55</sup> Fritz WAGNER, Der Marienhymnus *Ave maris stella* des Ambrosius Autpertus, in: Cistercienser-Chronik 103, H. 2 (1996) S. 141–147, hier S. 142, vermutet als Verfasser Ambrosius Autpertus († 784), den Abt des Klosters vom Hl. Vinzenz am Volturmo bei Benevent, da dieser als Autor mariologischer Traktate und mariologischer Homilien besonders hervortrat. Dies bleibt jedoch reine Hypothese, die letztlich wenig überzeugt.

<sup>56</sup> Eine sehr ausführliche Untersuchung des Hymnus bietet Heinrich LAUSBERG, Der Hymnus ‚*Ave maris stella*‘ (Abhandlungen der Rheinisch-westfälischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 61), Opladen 1976.

<sup>57</sup> Vgl. BRINKMANN, Voraussetzungen (wie Anm. 37) S. 45.

<sup>58</sup> Ebd., S. 44f.

<sup>59</sup> Aufgrund fehlender Verszählung der Textausgabe in den *Analecta Hymnica* und in Rücksicht auf die Übersichtlichkeit setze ich mit der Verszählung bei jeder Strophe erneut bei 1 ein.

letzte Strophe ausschließlich an Maria wendet. Sowohl der Meeresstern<sup>60</sup> als auch das Bild der Himmelspforte verweisen auf Marias heilsgeschichtliche Bedeutung als *mediatrix*, die dem Gläubigen den Weg zum Seelenheil bereitet. Der Inhalt, den diese allegorische Klammer von erstem und letztem Vers umschließt – *Dei mater alma / atque semper virgo* (1, V. 2/3) –, das Paradoxon der jungfräulichen Mutterschaft also, ist der poetologische Ausgangspunkt für die hymnische Hinwendung an Maria: Als Mutter des Gottessohnes, bei dem sie Fürbitte einzulegen vermag, ist sie zur *mediatrix*, zur Mittlerin zwischen Gläubigem und Gott, prädestiniert.

Die zweite Strophe nimmt das *Ave* des Betenden aus dem Initium wieder auf und stellt es dem *Ave* des Erzengels Gabriel in der Verkündigungsszene gegenüber (2, V. 1). Die anschließende Bitte an Maria: *funda nos in pace* (2, V. 3) basiert auf der explizit benannten typologischen Funktion Marias als heilsgeschichtlicher Gegenfigur zu Eva (2, V. 4). Indem Maria das Wort Gottes, vermittelt über den Mund des Erzengels (2, V. 2), im leiblichen Sinne in sich aufnimmt, erscheint sie als Antitypus zu Eva. Aber auch im buchstäblichen Sinne kehrt Maria den Namen Eva um: So rahmen der Gruß *Ave* des ersten Verses und der Name *Eva* des letzten Verses die Strophe (*Sumens illud Ave [...] Mutans nomen Evae*). Die in der Eingangsstrophe festgesetzten Rollenbezeichnungen Marias als *mater* und *virgo* (1, V. 2/3) werden nun narrativ ausgestaltet: Schwanger allein durch das Wort, bringt Maria den Erlöser und damit den Frieden in die Welt.

Nach der theologischen Einführung der ersten beiden Strophen folgen nun weitere Bitten an Maria, die auf das zuvor Gesagte aufbauen. So verweist die Bitte um Befreiung von den Sünden in direkter Weise auf den allegorischen Gehalt des Meeressterns aus dem Initium, wenn es heißt: *profer lumen caecis* (3, V. 2). Die im übertragenen Sinne Blinden, diejenigen also, welche die christliche Offenbarung nicht zu erkennen vermögen, dürfen darauf hoffen, dass die barmherzige Muttergottes sie zum rechten Glauben führe.

Jene Opposition von *mater* und *virgo*, die als theologisches Paradoxon die erste Strophe bestimmt, wird in der vierten Strophe erneut aufgegriffen. Die Bitte *Monstra te esse matrem* (4, V. 1), die auf Marias Rolle als *mediatrix* rekurriert, wird im folgenden Vers weitergeführt: *sumat per te precem* (4, V. 2).

<sup>60</sup> Vgl. Klaus SCHREINER, „Meeresstern ich dich grüße“ – Bedeutung und Funktion eines Mariensymbols, in: Die Welt des Mittelalters: Erinnerungsorte eines Jahrtausends, hg. von Johannes FRIED/Olaf B. RADER, München 2011, S. 361–377, hier S. 362. Bei dem allegorischen Namen *stella maris* für die Gottesmutter Maria handelt es sich ursprünglich um ein Übersetzungsmissverständnis: „Marias Namen mit *stella maris* zu übersetzen, hängt mit dem Versuch zusammen, den Namen Maria aus der hebräischen Wendung *mir iam*, d. h. ‚Tropfen des Meeres‘ (*stilla maris*) abzuleiten (vgl. Hieronymus, Liber interpretationis hebraicorum nominum, ed. Paul DE LAGARDE [Corpus Christianorum. Series Latina, Bd. 72], Turnhout 1959, S. 76: *Maria illuminatrix mea vel illuminans eos aut zmyrna maris aut stilla maris*), woraus dann später (erstmalig im 9. Jahrhundert belegt) *stella maris* wurde (Manfred GÖRG, Art. Mirjam, in: Neues Bibellexikon, Bd. 2, Zürich/Düsseldorf 1995, Sp. 815f.).

In der fünften Strophe, die sie als *virgo singularis* (5, V. 1) adressiert, steht die Vorbildlichkeit Marias, die als Orientierungsmaßstab für die Gläubigen gilt, im Mittelpunkt. In diesem Zusammenhang wird die Bitte um Befreiung von den Sünden aus der dritten Strophe wiederholt (5, V. 3). Auch an dieser Stelle baut der Hymnus auf den allegorischen Gehalt der ersten Strophe auf, denn als *stella maris* zeigt Maria nicht allein den rechten Weg im Glauben auf, sondern fungiert als Vorbild für die Gläubigen. Der helle Sternenglanz erscheint als Analogie zur Tugend- und Vorbildhaftigkeit der Gottesmutter<sup>61</sup>. Als einzige Jungfrau, die sie auch in ihrer Mutterschaft bleibt, zeichnet sich Maria durch ihre besondere Güte aus: sie ist *inter omnes mitis* (5, V. 2). Damit der Weg in das Himmelreich für die Gläubigen offensteht, gilt es, sich an der Vorbildlichkeit Marias ein Beispiel zu nehmen: *Nos culpīs solutos / Mites fac et castos* (5, V. 3/4).

Die vorletzte Strophe des Hymnus rekurriert nochmals auf den allegorischen Gehalt der Bezeichnung *maris stella*, wenn es heißt: *iter para tutum* (6, V. 2). Indem diese Bitte, die allegorisch bereits in der Eingangstrophe vorweggenommen wurde, den Schlusspunkt der Apostrophe an Maria darstellt, bildet die sechste Strophe auch den Kulminationspunkt dieser hymnischen Hinwendung. So schließt der mariologische Haupttext mit den Worten *ut videntes Iesum / semper collaetemur* (6, V. 3/4), bevor er in der Doxologie wie üblich mit einem Preis auf die Trinität ausklingt (7)<sup>62</sup>.

Zwar verzichtet der Hymnus *Ave maris stella* bis auf die beiden Metaphern zu Beginn auf eine allegorische Sprechweise, dennoch lässt sich, wie Hennig Brinkmann zeigte, an der Gesamtstruktur eine übergeordnete Bedeutungsebene festmachen. Die Strophen vier bis sechs verweisen auf den mehrfachen Schriftsinn: im *allegorischen* Sinn ist Maria nicht nur Mutter Christi, sondern Mutter aller Gläubigen und somit die Kirche selbst (vierte Strophe); im *tropologischen* Sinn soll ihre Vorbildlichkeit auf den Gläubigen übergehen (fünfte Strophe); im *anagogischen* Sinn ist ihre Rolle als Wegweisende in den Himmel zu verstehen (sechste Strophe)<sup>63</sup>. In der zweiten Hälfte des Hymnus vereinigen sich somit die grundlegenden Sinnebenen des christlichen Glaubens, welche die Zeit in den heilsgeschichtlichen Zusammenhang stellen. So bringt die erste Strophe „in substantivischen Anrufen das zeitlos Gegenwärtige, die 2. Strophe die Wende in der Zeit, während die dann folgenden Strophen die Auswirkungen für den Menschen (also in der Zeit) nachei-

<sup>61</sup> Vgl. SCHREINER (wie Anm. 60) S. 365.

<sup>62</sup> Sowohl in *Ave maris stella* als auch in *Ave praeclara maris stella* bleibt die Hinwendung an die Gottesmutter grundsätzlich trinitarisch bzw. *ad patrem* eingebettet. Eine solche theologische Absicherung der Marienverehrung kann sich erst im Zuge der sogenannten Humanisierung des Marienbildes im 12. Jahrhundert ändern, in der Maria und Christus in ihrer menschlichen Eigenschaft als Mutter und Sohn in den Vordergrund treten. In einer der ersten volkssprachlichen Übertragungen der Mariensequenz *Ave praeclara maris stella*, der ‚Mariensequenz aus Muri‘ (um 1180), wird die mariologische Wende schließlich vollzogen – der Text endet mit der Ansprache an Maria.

<sup>63</sup> Vgl. BRINKMANN, Voraussetzungen (wie Anm. 37) S. 45.

inander entfalten. Dies Nacheinander mündet dann mit dem Preis der Trinität wieder in die Ewigkeit ein<sup>64</sup>.

Der Marienhymnus *Ave maris stella* vergegenwärtigt als „Vesperhymnus“<sup>65</sup> das Göttliche zum liturgischen Tagesabschluss. Die Ausdrucksweise des Marienhymnus kann insgesamt bezeichnet werden als „ein Muster der lakonisch-pointierten Formulierung, der sentenzenhaft in sich abgeschlossenen, sprachlich markanten Verszeile, die deshalb auch gut zitiert und leicht wiedererkannt werden kann“<sup>66</sup>. Dies entspricht dem Anspruch des Hymnus, als Gesang der christlichen Gemeinde gemeinschaftsstiftend zu sein und im zeitlichen Ablauf des Tages oder Kirchenjahres die Anwesenheit Gottes stets aufs Neue zu aktualisieren<sup>67</sup>.

#### IV.

Ein anderes Bild bietet Hermanns Mariensequenz *Ave praeclara maris stella*<sup>68</sup>. In der veränderten Struktur der Doppelversikel, die sich vertikal sowohl musikalisch als auch metrisch voneinander unterscheiden und sich lediglich horizontal in Versikel und Gegenversikel entsprechen<sup>69</sup>, zeigt die Sequenz bereits formal eine deutliche Differenz gegenüber dem linear angelegten Hymnus. Erscheint die Sequenz schon in ihrer äußeren Struktur komplexer als der Hymnus, indem sie melodisch und metrisch mehr Varianz aufweist, so wirkt sich diese Komplexität auch auf syntaktischer und semantischer Ebene aus. Die vertikale Linearität des Hymnus wird ersetzt durch ein dichtes Netz vertikaler und horizontaler Querverweise, die bei Hermann zu einer außergewöhnlichen „Verrätselung“<sup>70</sup> führen. In der dichten Abfolge allegorischer und typologischer Bezüge sowie in der Stilfigur des Hyperbaton<sup>71</sup>, das den einzelnen Versikel syntaktisch bestimmt, hält sich *Ave praeclara maris stella* im Mehrdeutigen. Im Gegensatz zum Hymnus, dessen Bedeutung sich auf weiten Strecken unmittelbar erschließt, muss der allegorische Sinngehalt der Mariensequenz, der sich in alttestamentlichen Präfigurationen und einer komplizierten Syntax manifestiert, erst erschlossen werden. So bemühten sich bereits Zeitgenos-

<sup>64</sup> Ebd., S. 46.

<sup>65</sup> Vgl. JANOTA (wie Anm. 6) S. 216.

<sup>66</sup> Fritz RECKOW, Denkform Hymnus, in: Der lateinische Hymnus im Mittelalter. Überlieferung – Ästhetik – Ausstrahlung, hg. von Andreas HAUG/Christoph MÄRZ/Lorenz WELKER (Monumenta monodica medii aevi. Subsidia, Bd. 4), Kassel 2004, S. 1–9, hier S. 5.

<sup>67</sup> Vgl. BRINKMANN, Voraussetzungen (wie Anm. 37) S. 40.

<sup>68</sup> Die Verszählung folgt dem gleichen Prinzip wie beim Hymnus zuvor (siehe Anm. 59).

<sup>69</sup> Eine horizontale und vertikale Strukturebene ergibt sich aus dem jeweiligen Responsionsprinzip. Während Versikel und Gegenversikel stets als eine musikalische, metrische und semantische Einheit erkennbar sind, differieren die Doppelversikel untereinander vor allem hinsichtlich Länge und Melodie.

<sup>70</sup> Vgl. BRINKMANN, Voraussetzungen (wie Anm. 37) S. 50.

<sup>71</sup> Der einzelne Versikel löst sich syntaktisch erst an seinem Ende auf, indem das Verb im letzten oder vorletzten Vers folgt.

sen, wie Caesarius von Heisterbach<sup>72</sup>, um die Auslegung der allegorisch und sprachlich verdichteten Sequenz und die Offenlegung des dahinter verborgenen Sinngehalts.

Auch die inhaltliche Gesamtstruktur der Mariensequenz ist wesentlich ausdifferenzierter als im Marienhymnus, der sich vor allem durch den Wechsel von Preis und Bitte auszeichnet. Auf den deutlich ausgeweiteten Marienpreis (Versikel 1, 2a, 2b) folgen in der Sequenz heilsgeschichtliche Typologien, die den Großteil des Textes bestimmen (Doppelversikel 3–5). Die Heilsgeschichte wird nachgezeichnet, indem ihr zeitlicher Verlauf über alttestamentliche Präfigurationen und deren neutestamentliche Erfüllungen nachvollzogen wird – beginnend mit der Prophezeiung vom Kommen des Erlösers im Alten Testament (Doppelversikel 3) über die Geburt Christi (Doppelversikel 4) bis hin zu seiner Gegenwart im Sakrament der Eucharistie (Doppelversikel 5)<sup>73</sup>. Erst nach diesem gewissermaßen narrativen Vorlauf setzen die eigentlichen Bitten ein, die sich jedoch nicht alleine an Maria als Adressatin der Sequenz (6a, 6b, 7a), sondern schließlich auch an Jesus richten (7b). In der abschließenden Hinwendung an den Schöpfer (8a, 8b, 9) endet die Sequenz zwar nicht explizit trinitarisch wie der Hymnus mit seiner Doxologie, wohl aber mit einem Richtungsschwenk vom Sohn zum Vater (9, V. 5). Die Mariensequenz setzt sich, wie im Folgenden zu zeigen ist, auf mehreren Ebenen vom Marienhymnus ab, wobei die Komplexität von Form, Syntax und Inhalt jeweils gesteigert wird. Obwohl die Sequenz das Initium des Hymnus nahezu wörtlich übernimmt und so einen unmittelbaren und gezielten Bezug zu diesem herstellt, setzt sie sich bereits an dieser Stelle zugleich deutlich von ihm ab. Das eingefügte Attribut *praeclara* (1, V. 1) stellt die Gottesmutter zum einen auf eine höhere Ebene<sup>74</sup> als in *Ave maris stella*. Zum anderen leitet es eine ausdifferenzierte Lichtallegorie ein, die Maria und Christus im ersten Doppelversikel (2a, 2b) gleichermaßen umschreibt. Als *praeclara maris stella* (1, V. 1/2) ist Maria als Licht der Heiden (*in lucem gentium*, 1, V. 3) aufgegangen. Der hell leuchtende Stern verweist, wie auch im Hymnus, auf die Bestimmung der Gottesmutter zur Mitwirkung an der Erlösung der Welt. Wie das Adverb *divinitus* (1, V. 5) verdeutlicht, bleibt Maria, die hier im Gegensatz zum Hymnus mit Namen adressiert wird, als von Gott erwählte Akteurin in den göttlichen Heilsplan eingebunden.

Als *Dei porta* (2a, V. 1), wie sie zu Beginn des ersten Versikelpaares bezeichnet wird, brachte sie Christus, das Licht der Wahrheit (2a, V. 3) und die Sonne der Ge-

<sup>72</sup> Ediert zusammen mit einem weiteren, anonymen Kommentar (zu diesem Felix HEINZER in diesem Band, S. 169–171) bei Robert B. C. HUYGENS, *Deux commentaires sur la séquence Ave, praeclara maris stella*, in: Cîteaux 20 (1969) S. 108–169; erneut gedruckt in: DERS., *Serta Mediaevalia. Textus varii saeculorum X–XIII (Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis, Bd. 171)*, Turnhout 2000, S. 409–490, hier S. 424–440.

<sup>73</sup> Vgl. BRINKMANN, Voraussetzungen (wie Anm. 37) S. 48.

<sup>74</sup> Vgl. ebd., S. 50.

rechtigkeit (2a, V. 4), zur Welt. Zwar wird die mariologische Allegorie<sup>75</sup> der *caeli porta* des Hymnus aufgegriffen, jedoch in ihrer allegorischen Aussage transformiert, da Maria zur *Dei porta* / [...] *non aperta* wird (2a, V. 1/2). Während der Hymnus den Bezug zwischen Maria und den Menschen herstellt, steht nun die Beziehung zwischen Gott und Maria im Mittelpunkt. Das semantische Umfeld bleibt hier insgesamt erhalten, denn die verschlossene Pforte, zu der lediglich Gott Zutritt hat (Ez 44,2), rekuriert ebenso auf die Jungfräulichkeit Marias wie die um das Attribut *felix* erweiterte *caeli porta* des Hymnus (1, V. 4). Im Gegenversikel wird Maria zunächst mit einer Reihe von Ehrentiteln und ehrenden Attributen angesprochen: so erscheint sie als *virgo, decus mundi, / regina caeli* (2b, V. 1/2). Die Worte *praelecta ut sol, / pulchra lunaris ut fulgor* (2b, V. 3/4) nehmen hinsichtlich der Lichtmetaphorik im Allgemeinen sowie der Auserwähltheit Marias im Besonderen direkten Bezug auf die Eingangsstrophe (1, V. 1/2). Der Versikel endet mit der ersten Bitte an die Gottesmutter: *agnosce omnes / te diligentes* (2b, V. 5/6), und knüpft so an den theologischen Gehalt des Marienhymnus an, der Maria ebenso als *mediatrix* in den Mittelpunkt stellt. Auch in der Sequenz ist die erste Bitte des Gläubigen an die Hoffnung geknüpft, Maria möge ihn erhören. Dies wird nochmals am Schluss in der letzten Bitte an die Gottesmutter aufgegriffen, wenn es in aller Deutlichkeit heißt: *Audi nos, / nam te filius / nihil negans honorat* (7a).

Im ersten Doppelversikel (2a, 2b) wird das horizontale Responsionsprinzip, das die Sequenz formalästhetisch vom Hymnus abhebt, auch semantisch in der ergänzenden Gegenüberstellung von Versikel und Gegenversikel deutlich. Während Versikel 2a die Beziehung zwischen Maria und Gott thematisiert, fokussiert der Gegenversikel 2b die Verbindung zwischen Maria und dem Menschen. Dieser „Entsprechungsstil“<sup>76</sup> findet sich auch in den weiteren Doppelversikeln der Sequenz, „dabei gehen inhaltliche und sprachliche Entsprechung zusammen“<sup>77</sup>. Versikel und Gegenversikel bilden nicht nur eine semantische Einheit, indem sie sich thematisch ergänzen oder sich typologisch gegenüberstehen, sondern sie werden darüber hinaus auch formal durch analoge Strophenanfänge miteinander verbunden: *Te* (3a, 3b), *Tu* beziehungsweise *Tuque* (4a, 4b), *Hinc* (5a, 5b), *Fac* (6a, 6b) sowie die parallele grammatikalische Konstruktion: *Audi nos* (7a) und *Salva nos* (7b). Im Bereich von aparallem Initium und erstem Doppelversikel gibt es solche wörtlichen Entsprechungen zwar nicht, dennoch sind auch die ersten Versikel miteinander verknüpft. Betrachtet man nämlich die Anfangsbuchstaben des jeweils ersten Verses der drei Versikel, so ergibt sich, im Uhrzeigersinn gelesen, das A V E des

<sup>75</sup> Um die hinter den mariologischen Allegorien stehenden Bibelbezüge zu erschließen, ist das Werk Anselm Salzers nach wie vor grundlegend. Vgl. Anselm SALZER, Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters. Mit Berücksichtigung der patristischen Literatur. Eine literar-historische Studie, Linz 1893 [reprogr. ND Darmstadt 1967].

<sup>76</sup> BRINKMANN, Voraussetzungen (wie Anm. 37) S. 51.

<sup>77</sup> Ebd.

Initiums<sup>78</sup>. Dies erscheint nun besonders im Vergleich mit dem Hymnus *Ave maris stella* von Bedeutung, lässt sich dieses A V E doch auch in der Gegenrichtung lesen. Beginnend mit Versikel 2a ergibt sich, gegen den Uhrzeigersinn gelesen, E V A<sup>79</sup>. Mit dem Palindrom nimmt die Mariensequenz Bezug auf die zweite Strophe des Marienhymnus, indem sie das dortige *mutans* (2, V. 4) in die eigene poetologische Struktur übersetzt. Bereits an dieser Stelle wird deutlich, dass sich die Sequenz Hermanns von Reichenau vom Hymnus *Ave maris stella* durch eine außerordentliche poetische Artifizialität und Komplexitätssteigerung, die für den gesamten Text prägend ist, absetzt. Die Sequenz verweist sowohl strukturell, wie am Palindrom der ersten Versikel ersichtlich wird, als auch semantisch über sich selbst hinaus auf einen höheren, geistigen Sinn. In Verbindung mit der Erweiterung des Marienpreises führt dies zu einer gewissen Auratisierung des Tons: Der Betende wagt nicht, mit seinen Bitten unvorbereitet an Maria heranzutreten<sup>80</sup>. Erst nach einem ausführlichen Marienlob, das Gottesmutter und Gottessohn mithilfe von Allegorien sprachlich entrückt, folgt die erste Bitte an Maria um Erhörung, die sich später zum Gesuch steigert, sie möge bei ihrem Sohn Fürbitte einlegen<sup>81</sup>.

Die starke allegorische Verdichtung von *Ave praeclara maris stella* zeigt sich auch in den folgenden, narrativ gestalteten Versikeln, die vor allem mit typologischen Querverweisen die heilsgeschichtliche Bedeutung der Gottesmutter darlegen. Die mariologischen Allegorien, die besonders den zweiten Doppelversikel (3a, 3b) prägen, sind gegenüber dem Hymnus *Ave maris stella* deutlich ausgeweitet. Während Versikel 3a über die alttestamentliche Präfiguration der Wurzel Jesse (3a, V. 2: *Te [...] virgam almae stirpis Iesse*) das Kommen Marias vorankündigt, erfüllt sich im Gegenversikel die verheißene Ankunft des Erlösers, dessen Geburt die auf Num 17,8 zurückgehende Metapher des blühenden, Mandeln tragenden Stabs Aarons fasst (3b, V. 4/5: *divini / floris amygdalum*). So stehen sich Versikel und Gegenversikel als typologische Entsprechung gegenüber: Auf die Verheißung der Geburt Marias, welche die *patres et prophetae* (3a, V. 6/7) herbeisehnen, folgt die Verkündigung der Geburt an Maria durch den Erzengel Gabriel (3b). Das Alte steht dem Neuen Testament gegenüber, jenes erfüllt sich in diesem. Zudem wird das Wunder

<sup>78</sup> Dieses Palindrom beobachtete auch bereits BERSCHIN, Sequenzendichter (wie Anm. 52) S. 92.

<sup>79</sup> Hier gilt es selbstverständlich die optische Präsentation innerhalb der handschriftlichen Überlieferung mit zu beachten. Das Lesen im Uhrzeigersinn beziehungsweise gegen den Uhrzeigersinn, das die dreieckartige Anordnung der ersten drei Versikel in der Textausgabe der *Analecta Hymnica* ermöglicht, ist in dieser Weise hier sicher nicht angelegt.

<sup>80</sup> Vgl. BRINKMANN, Voraussetzungen (wie Anm. 37) S. 48.

<sup>81</sup> Die Verbindung von Lob und Bitte ist auch schon im antiken Hymnus gängiges Prinzip und umfasst folgende Parameter: „Anruf der Gottheit (\*Epiklese), oft durch Epitheta (\*Gottesnamen) erweitert, sodann die *pars epica* [...], besser Aretalogie oder Prädikation [...] u. schließlich als dritter Teil Grußformel mit Dank oder Bitte.“ Klaus THRAEDE, Art. Hymnus I, in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. 16, Stuttgart 1994, Sp. 915–946, hier Sp. 928. Der christliche Hymnus übernimmt diese Struktur vom paganen Hymnus und weitet sie auf die Sequenzen aus.

und theologische Paradoxon der jungfräulichen Mutterschaft gegenüber dem Hymnus deutlich ausgeweitet und durch den allegorischen Bezug auf das betaute Fell Gideons (Iud 6,37) aus dem Alten Testament gestützt (3b, V. 2)<sup>82</sup>. Während *Ave maris stella* die jungfräuliche Geburt und die Rolle Marias als Antitypus zu Eva in der zweiten Strophe zusammenfasst, entfaltet die Sequenz beides narrativ in insgesamt vier Versikeln.

Der dritte Doppelpersikel (4a, 4b) nimmt Bezug auf den Anteil, den Maria als Mutter Gottes am Kommen des Erlösers hat, und zwar im Rückgriff auf die im Gefolge von Hieronymus, Isidor und anderen<sup>83</sup> marianisch gedeutete Prophetenstelle Jes. 16,1:

*Emitte agnum dominatorem terrae de Petra deserti ad montem filiae Sion (4a, V. 1–6: Tu agnum regem / terrae dominatorem / Moabitici / de Petra deserti / ad montem filiae Sion transduxisti).*

Die Ablösung Evas durch Maria, die in der zweiten Strophe des Hymnus explizit ausgesprochen wird, verbirgt sich in der Sequenz hinter dem Bildbezug des als Schlange präsentierten Leviathan aus Iob 40,18–21 (4b, V. 2: *Leviathan serpente*<sup>84</sup>). In ihrer Funktion als Mutter Christi überwindet Maria Satan und trägt dazu bei, die Welt vom Übel zu erlösen (4b, V. 5/6). Die im übertragenen Sinn formulierte heilsgeschichtliche Bedeutung Marias als Antitypus zu Eva erscheint so zum einen als Resultat der zuvor formulierten Erwartungssehnsucht der alttestamentlichen Vorväter nach Erlösung der Welt durch ihr Erscheinen (4a), zum anderen als Überwindung des den Sündenfall auslösenden Teufels (4b).

Auch die beiden nächsten Versikelpaare weisen die für die Mariensequenz maßgebenden, sprachlich verdichteten Allegorien auf. In der abermaligen typologischen Beziehung von Neuem und Altem Testament steht die Präsenz Christi im

<sup>82</sup> Eine vergleichbare Verbindung der beiden Typologien vom Goldenen Vlies und vom Mandeln tragenden Aaronstab bieten ein Jahrhundert später auch die Versikel 6a und 6b der Weihnachtssequenz *Splendor patris et figura* Adams von St. Viktor, vgl. AH 54, S. 154f. (Nr. 100). Vgl. HEINZER, *Figura* (wie Anm. 2) S. 83.

<sup>83</sup> Sowohl Hieronymus als auch Isidor deuten die *petra deserti* auf die Moabiterin Ruth, die nach Mt 1,5 Stammutter Davids und somit auch Jesu ist. Der Berg der Tochter von Sion wird zur Präfiguration von Jerusalem bzw. der Kirche. So heißt es bei Hieronymus, *Commentariorum in Esaiam*, V, 16,1: *De Petra deserti, hoc est, de Ruth, quae mariti morte viduata, de Booz genuit Obed et de Obed Iesse, et de Iesse David, et de David Christum. Montem autem filiae Sion, aut ipsam urbem Hierosolymam interpretabimur, aut iuxta sacratam intelligentiam, Ecclesiam, quae sit in virtutum culmine constituta*. S. Hieronymi presbyteri opera, pars 1: Opera exegetica, 2: *Commentariorum in Esaiam libri I–XI*, ed. Marc ADRIEN (*Corpus Christianorum. Series Latina*, Bd. 73), Turnhout 1963, S. 179. Vgl. auch Isidor von Sevilla, *De fide catholica*, lib. I, cap. IX: *Quia de stirpe David natus est Christus*. Vgl. Jacques Paul MIGNE (Hg.), *Patrologia Latina*, Bd. 83, Paris 1850, Sp. 467 C.

<sup>84</sup> Leviathan taucht auch in einer weiteren, ebenfalls Hermann zugeschriebenen Sequenz auf, nämlich in Versikel 5a des Osterliedes *Rex regum dei agne* (AH 50 [wie Anm. 31] Nr. 240, S. 311–313). Übersetzung und Kommentar bei KLEIN-ILBECK (wie Anm. 29) S. 72–81 u. 149–161. Vgl. auch FELIX HEINZER in diesem Band, S. 151.

Sakrament der Eucharistie (5a) der alttestamentlichen Präfiguration vom wahren Himmelsbrot gegenüber (5b). Da nur die wahren Gläubigen (5b, V. 1–3) Christus als *manna verum* (5b, V. 1) erkennen, folgt die Vermittlungsbitte an Maria: *ora, virgo, nos illo / pane caeli dignos effici* (5b, V. 9/10).

Sie bildet das Scharnier zu dem eigentlich bittenden Teil der Sequenz, der im fünften Doppelpersikel (6a, 6b) einsetzt. Ebenso wie der narrative Abschnitt zuvor, werden die Bitten, die sich zunächst an die Gottesmutter richten, allegorisch vorgetragen und typologisch verdichtet. Die Bitte um Mithilfe bei der rechten Gottesbegegnung knüpft direkt an den vorangegangenen Versikel an. In alttestamentlichen Präfigurationen wird zum einen das Kommen Jesu, zum anderen die durch ihn ermöglichte Erlösung reflektiert. In Analogie zum Süßbrunnen *fontem dulcem* (6a, V. 1), an welchen Gott die verdurstenden Israeliten führte (Num 17,5–6), sowie zur ehernen Schlange (6a, V. 8: *anguem aeneum*), deren Anblick die Israeliten vor dem Schlangengift schützte (Num 21,7–9), erscheint Christus selbst als Erlöser (Joh 3,14–17<sup>85</sup>). Zwar ist es sein Kommen, das die Welt vom Übel erlöst, dennoch trägt die jungfräuliche Mutterschaft Marias – präfiguriert über den brennenden und dennoch unversehrten Dornbusch (Exod 3,2) – entscheidend zur Rettung der Welt bei (6b). Die daraus abgeleiteten Bitten an Maria orientieren sich abermals an ihrer Funktion als Mutter des Gottessohnes: Im Mittelpunkt steht die Begegnung mit Christus (6a) und die Bitte um Vorbereitung auf diese (6b).

Im Unterschied zum bisherigen Textverlauf verzichten erst die Bitten des sechsten Versikelpaares (7a, 7b) auf eine allegorische Ausdrucksweise und richten sich direkt an Maria (7a), und – im Unterschied zu *Ave maris stella* – auch an Jesus (7b). Das für den Hymnus konstitutive Begriffspaar *mater* und *virgo*, das dort in der Eingangsstrophe etabliert wird, bestimmt auch die Sequenz. Sowohl in der Bitte von Versikel 6b als auch von Versikel 7b werden beide Rollen Marias aufgerufen. Diese sind als theologisches Paradoxon Voraussetzung und Grundlage dafür, dass Maria für den Gläubigen den Heilsweg in das Himmelreich zu bereiten vermag.

## V.

In der Gegenüberstellung des Marienhymnus und der Mariensequenz wird deutlich, dass zwar die Gottesmutter in ihrer Funktion als Fürsprecherin der Gläubigen vor Gott gleichermaßen im Vordergrund steht, der jeweilige Bezugspunkt für die bittende Hinwendung an sie jedoch jeweils ein anderer ist.

Während sich *Ave maris stella* an der Vorbildhaftigkeit der Mutter Gottes orientiert, nach der sich der Gläubige richten soll, betont *Ave praeclara maris stella* die göttliche Erwähltheit Marias. Diese unterschiedliche Fokussierung hat unmittel-

<sup>85</sup> So heißt es in Joh 3,14–17: *Et sicut Moyses exaltavit serpentem in deserto, ita exaltari oportet Filium hominis, ut omnis, qui credit, in ipso habeat vitam aeternam. [...] Non enim misit Deus Filium in mundum, ut iudicet mundum, sed ut salvetur mundus per ipsum.*

bare Auswirkungen auf den Stil des jeweiligen geistlichen Gesangs: Im Gegensatz zum Hymnus, der „undeutliche[...] Formulierungen“<sup>86</sup> vermeidet, schlägt die Sequenz in ihrer allegorischen Verdichtung und Verrätselung einen geradezu mystifizierenden Ton an. Dem Rang der erwählten *regina caeli* (2b, V. 2) entsprechend, wird der Marienpreis im Vergleich zu *Ave maris stella* um zahlreiche allegorische Bezüge sowie preisende Ehrentitel erweitert. Jene Bitten, die den größten Teil des Marienhymnus ausmachen und ihn als Bittgebet erscheinen lassen, werden in der Sequenz in ein dichtes Geflecht von allegorischen und typologischen Querverweisen eingebettet.

Diese Differenz in der Ausdrucksweise impliziert einen spezifischen religiösen Anspruch der Mariensequenz, „die den Blick allein auf Gott richtet, die weiß, daß Gott das Andere ist, dem der Mensch nur in Ehrfurcht und Reinheit begegnen darf“<sup>87</sup>. Im religiösen Wissen um die Unmöglichkeit, das Göttliche mit der menschlichen Sprache greifen und begreifen zu können, betont Hermann von Reichenau das Sprechen im übertragenen Sinn und trägt auf diese Weise der religiösen Auffassung von der grundsätzlichen Differenz von Wort- und Dingbedeutung Rechnung. Denn, wie bei Hugo von St. Victor deutlich wird, ist die Bedeutung der Dinge grundsätzlich höher zu bewerten, da durch die Dinge die Stimme Gottes zu vernehmen sei<sup>88</sup>. Wie sich das Wort Gottes in der Heiligen Schrift im allegorischen, also übertragenen Sinn offenbart, so erscheinen auch die *res* der diesseitigen Welt als genuin zeichenhaft. Sie werden zu Zeichen des Glaubens<sup>89</sup>, welche die diesseitige Gegenwart in den heilsgeschichtlichen Zusammenhang stellen.

Eben hier führt die Sequenz den Hymnus weiter: Über den bloßen Literalsinn hinausgehend, der nicht zuletzt auch von der nichtchristlichen Literatur geteilt wird, errichtet *Ave praeclara maris stella* über dem Buchstabensinn ein „geistige[s] Sinngebäude[...]“, das eine „spirituelle Perspektive“ allererst eröffnet<sup>90</sup>. Denn während der Sinngehalt im Falle von *Ave maris stella*, mit Ausnahme der beiden mariologischen Allegorien zu Beginn, in klaren Formulierungen offenliegt, erschöpft sich die Bedeutung der Mariensequenz gerade nicht im Buchstäblichen. Auf diese Weise beansprucht sie als religiöse Dichtung ihren eigenen Stellenwert neben dem liturgisch bewährten und etablierten Hymnus. Zum einen bleibt das Göttliche grundsätzlich entrückt und somit sprachlich unangetastet, zum anderen impliziert der übertragene Sinn, auf sprachlicher ebenso wie auf formaler Ebene, den Verweis auf Höheres: das göttliche Geheimnis<sup>91</sup>. Während sich der Hymnus *Ave maris stel-*

<sup>86</sup> Vgl. SZÖVÉRFY (wie Anm. 1) S. 62f.

<sup>87</sup> BRINKMANN, Voraussetzungen (wie Anm. 37) S. 49.

<sup>88</sup> Hugo von Sankt Viktor, *Didascalicon de studio legendi*. Studienbuch. Lateinisch-Deutsch, übers. u. eingel. von Thilo OFFERGELD (Fontes Christiani, Bd. 27), Freiburg i. Br. u. a. 1997, S. 322, Z. 6f.

<sup>89</sup> Vgl. Hennig BRINKMANN, Die Sprache als Zeichen im Mittelalter, in: Gedenkschrift für Jost Trier, hg. von Hartmut BECKERS/Hans SCHWARZ, Trier 1975, S. 23–44, hier S. 43.

<sup>90</sup> OHLY, Sinn (wie Anm. 41) S. 15.

<sup>91</sup> Vgl. FREYTAG (wie Anm. 40) S. 24f.: „Das hinter dem buchstäblichen Wortsinn Verborgene ist zu verstehen als das in Gott verborgene Geheimnis, das den Menschen gegenüber

la durch einen formalen und semantischen Parallelismus auszeichnet, verweisen selbst strukturelle Elemente, wie das Palindrom, in der Mariensequenz auf eine tiefere Bedeutung. Die Verrätselung in *Ave praeclara maris stella* erscheint so als Ausdruck für den Versuch, sich dem Göttlichen in angemessener Weise, eben über den „Filter“ des Allegorischen, zu nähern.

Mit der strukturellen, semantischen und letztlich theologischen Weiterführung des bereits über zwei Jahrhunderte etablierten Marienhymnus *Ave maris stella* gelingt es Hermann von Reichenau, diesen in seiner Sequenz zu einem Maximum an sprachlicher und struktureller Kunstfertigkeit<sup>92</sup> weiter zu entwickeln. In der typologischen Gegenüberstellung von Altem und Neuem erfüllt die Sequenz in der Differenz zum Hymnus den theologischen Anspruch eines Zweitsinns. Durch die allegorische Verdichtung wird sie dem geistigen Wortsinn gerecht und beansprucht auf diese Weise selbst die Bedeutung eines höheren, geistigen Verweises.

---

sich verwirklichte in Christus. Es handelt sich bei dem mystischen Sinn also [...] um einen [...] den einzelnen Menschen, der sich um seine Erkenntnis bemüht, übersteigenden Sinngehalt: die christliche Heilslehre in ihrer Gesamtheit.“

<sup>92</sup> Vor dem Hintergrund der sprachlichen und strukturellen Verrätselung von *Ave praeclara maris stella* ließe sich fragen, ob und inwieweit diese Mariensequenz tatsächlich zum praktischen Gebrauch innerhalb der Liturgie gedacht war. Wie Felix Heinzer am Beispiel der bereits genannten und ebenfalls von Hermann stammenden Sequenz *Rex regum dei agne* darlegt, kann eine Sequenz auch eine überwiegend regionale Erscheinungsform mit relativ geringer Rezeptionsbreite bleiben. So wurde *Rex regum dei agne* zwar zum Teil innerhalb der Hirsauer Reform rezipiert, erlangte jedoch nicht den Status eines festen liturgischen Bestandteiles des Hirsauer Repertoires. Vgl. Felix HEINZER, Sequenzen auf Wanderschaft – Transferszenarien am Beispiel von ‚Rex regum dei agne‘ und ‚Sancti merita benedicti‘, in: DERS., Klosterreform und mittelalterliche Buchkultur im deutschen Südwesten (Mittellateinische Studien und Texte, Bd. 39), Leiden/Boston 2008, S. 286–295, hier S. 290 sowie jetzt den Beitrag von Felix HEINZER in diesem Band, S. 149–173. Um in dieser Frage gesicherte Erkenntniss für *Ave praeclara maris stella* zu erhalten, wären weitergehende Forschungen auf der Grundlage der durch KLEIN-ILBECK (wie Anm. 29) aufbereiteten Überlieferungszeugen der Mariensequenz notwendig.

<i>Ave maris stella</i> (AH 51, Nr. 123)		<i>Ave praeclara maris stella</i> (AH 50, Nr. 241)			
1	<b>I</b> Ave, maris stella, Dei mater alma Atque semper virgo, 4 Felix caeli porta.	1	<b>I</b> Ave, praeclara maris stella, in lucem gentium Maria, 5 divinitus orta.		
1	<b>II</b> Sumens illud Ave Gabrielis ore, Funda nos in pace, 4 Mutans nomen Evae.	1	<b>IIa</b> Euge, Dei porta, quae non aperta veritatis lumen, ipsum solum iustitiae, 5 indutum carne ducis in orbem.	1	<b>IIb</b> Virgo, decus mundi, regina caeli, praelecta ut sol, pulchra lunaris ut fulgor, 5 agnosce omnes te diligentes.
1	<b>III</b> Solve vincla reis, Profer lumen caecis, Mala nostra pelle, 4 Bona cuncta posce.	1	<b>IIIa</b> Te, plenam fide virgam almae stirpis Iesse, nascituram 5 priores desideraverant patres et prophetae.	1	<b>IIIb</b> Te, lignum vitae, sancto rorante pneumate parituram divini 5 floris amygdalum signavit Gabriel.
1	<b>IV</b> Monstra te esse matrem, Sumat per te precem, Qui pro nobis natus 4 Tulit esse tuus.	1	<b>IVa</b> Tu agnum regem, terrae dominatorem, Moabitici de Petra deserti 5 ad montem filiae Sion transduxisti.	1	<b>IVb</b> Tuque furentem Leviathan serpentem tortuosumque et vectem collidens 5 damnoso crimine mundum exemisti.
1	<b>V</b> Virgo singularis, Inter omnes mitis, Nos culpae solutos 4 Mites fac et castos.	1	<b>Va</b> Hinc gentium nos reliquiae tuae sub cultu memoriae, mirum in modum 5 quem es enixa, propitiationis agnum, regnantem caelo aeternaliter, devocamus ad aram 10 mactandum mysteria liter.	1	<b>Vb</b> Hinc manna verum Israelitis veris, veri Abrahae filiis, admirantibus, 5 quondam Moysi quod typus figurabat, iam nunc abducto velo datur perspici; ora, virgo, nos illo 10 pane caeli dignos effici.

<i>Ave maris stella</i> (AH 51, Nr. 123)		<i>Ave praeclara maris stella</i> (AH 50, Nr. 241)			
	<b>VI</b>		<b>VIa</b>		<b>VIb</b>
1	Vitam praesta puram,	1	Fac fontem dulcem,	1	Fac igni sancto
	Iter para tutum,		quem in deserto		patrisque verbo,
	Ut videntes Iesum		petra praemonstravit,		quod rubus ut flamma
4	Semper collaetemur.	5	degustare	5	tu portasti,
			cum sincera fide		virgo mater facta,
			renesque constringi		pecuali pelle
			lotos in mari,		discinctos pede
			anguem aeneum in cruce		mundis labiis cordeque
			speculari.		propinquare.
	<b>VII</b>		<b>VIIa</b>		<b>VIIb</b>
1	Sit laus Deo patri,	1	Audi nos,	1	Salva nos,
	Summum Christo		nam te filius		Iesu, pro quibus
	decus,	3	nihil negans honorat.	3	mater virgo te orat.
4	Spiritui sancto				
	Honor, tribus unus.				
			<b>VIIIa</b>		<b>VIIIb</b>
		1	Da fontem boni visere,	1	Quo haustu sapientiae
			da purae meutis oculos		saporem vitae valeat
		3	in te defigere,	3	mens intellegere,
			<b>IX</b>		
		1	Christianismi fidem		
			operibus redimere		
			beatoque fine		
		5	ex huius incolatu saeculi,		
			auctor, ad te transire.		