

JOHANN DRUMBL

STUDIEN ZUM CODEX BURANUS

I

Offene Fragen

Der Codex Buranus, weltberühmt unter dem Namen seiner Lieder, der *Carmina Burana*, ist eine der bestuntersuchten mittelalterlichen Handschriften überhaupt. Die kritische Ausgabe der Texte, die mit den Namen Alfons Hilka, Otto Schumann und Bernhard Bischoff verbunden ist,¹ gehört zu den philologischen Glanzleistungen des letzten Jahrhunderts und hat auch nach ihrem Abschluss noch wertvolle Arbeiten angeregt, darunter den umfangreichen Kommentar von Günter Bernt² und die neue Wege eröffnende Ausgabe mit der textnahen Übersetzung von Benedikt Konrad Vollmann³. Bedeutende Beiträge zum Verständnis der Handschrift und einzelner Lieder verdanken wir Peter Dronke.⁴ Mit einer umfassenden Studie zum Sprachgebrauch der Schreiber der deutschen Texte hat Georg Steer schließlich neue Perspektiven für die Lokalisierung aufgezeigt⁵.

Die Handschrift verdient zweifellos solches Interesse und Bemühen. Untypisch in Aufbau und Inhalt, und in ihrer Einzigartigkeit reich an einmaligen Schätzen, gestattet sie einen unverhofften Einblick in die weltliche Kultur des Mittelalters. Der Codex Buranus ist nicht nur „ein unschätzbare Denkmal des lateinischen Mittelalters und seiner Freude an Dichtung und Gesang“ - so Bernhard Bischoff am Ende seiner Einleitung zur Faksimile-Ausgabe der Handschrift⁶ -, sondern er ist auch, wie Olive Sayce gezeigt hat,⁷ ein denkwürdiges Dokument

¹ *Carmina Burana*. Mit Benutzung der Vorarbeiten W. Meyers kritisch herausgegeben von A. HILKA und O. SCHUMANN. I. Band: Text, 1. Die moralisch-satirischen Dichtungen, Text 2. Die Liebeslieder, Heidelberg 1930-1941. Text 3. Die Trink- und Spiellieder, die geistlichen Dramen. Nachträge, hg. Von O. SCHUMANN und B. BISCHOFF, Heidelberg 1970.

² *Carmina Burana. Die Gedichte des Codex Buranus lateinisch und deutsch*. Übertragen von C. FISCHER, Übersetzung der mittelhochdeutschen Texte von H. KUHN, Anmerkungen und Nachwort von G. BERNT, Zürich/München 1974 (Taschenbuchausgabe, dtv, München 1992).

³ *Carmina Burana*. Texte und Übersetzungen. Herausgegeben von B. K. VOLLMANN, Frankfurt am Main 1987.

⁴ P. DRONKE, *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, I-II, Oxford 1969². P. DRONKE, *The Medieval Poet and his World*, Rom 1984.

⁵ G. STEER, „Carmina Burana in Südtirol. Zur Herkunft des clm 4660“, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 112, 1983, p. 1-37.

⁶ *Carmina Burana. Einführung zur Faksimileausgabe der Benediktbeurer Liederhandschrift*, München 1967.

für den Sprachenkontakt und die literarischen Aktivitäten im Alltag einer mehrsprachigen Gesellschaft.

Die Frage nach der Heimat und nach dem Auftraggeber stand nie im Vordergrund des wissenschaftlichen Interesses an der Handschrift. Das hat wahrscheinlich damit zu tun, dass die Lieder unter dem Namen des Klosters zu Weltruhm gelangten, in dem der Codex in der Neuzeit aufbewahrt wurde, nämlich Benediktbeuren. Dazu kam die den Lesern unmittelbar zugängliche Einsicht, die Lieder repräsentierten das weltliche Mittelalter schlechthin, ja menschliche Ursituationen von Liebe, Spiel, Unglück und Glück. Die Suche nach einem bestimmten Herkunftsort war dabei nur ein Detail am Rande.

Die zeitliche und örtliche Zuordnung einer Handschrift gehört zur Routine jeder Edition und erfolgt mittels paläographischer und inhaltlicher Indizien. Geben Schrift und Inhalt keine genügenden Anhaltspunkte für eine genaue Lokalisierung, begnügt man sich mit einer Annäherung, die von der Forschungsgemeinschaft meist als definitiver Kenntnisstand akzeptiert wird. Wer über diesen Horizont hinaus weiter fragt, muss ein ganz spezielles Interesse an der Frage nach dem Ursprung geltend machen, das den Aufwand weiterer Forschung und das Risiko der mit Hypothesen belasteten Ergebnisse rechtfertigt.

Während der langwierigen Editionsarbeit war die Ursprungsfrage gleichsam neutralisiert in Schumanns einfühlsamer Rekonstruktion, die alle nachfolgenden Arbeiten zutiefst beeinflusst hat: „Der Buranus wird in der Schreibstube irgendeines Klosters oder Domstifts entstanden und von vorneherein bestimmt gewesen sein, in der Bibliothek des Klosters oder Stifts ein geruhiges Dasein zu führen.“⁸

Als Gegenpol dazu die Anmerkung von Georg Steer in Anschluss an seine Untersuchung der deutschen Texte: „Es ist nicht ganz ausgeschlossen, daß die ‚Carmina Burana‘ auf Bestellung angefertigt wurden. Ein „Liebhaber“ lateinischer aber auch deutscher Lieder mag sie von außerhalb des Klosters angeregt haben. Die große Zahl der Schreiber und Nachtragsstücke, die „in der Hauptsache rein geistlichen Inhalts sind“, ⁹ zwingt jedoch bei dieser Annahme zur Vermutung, daß der Codex aus Gründen, die uns heute nicht mehr einsehbar sind, letztlich nicht an den ursprünglichen Auftraggeber gelangte, sondern im Kloster verblieben ist.“¹⁰

Diese beiden grundlegend divergierenden Bilder von der Entstehung des Buranus gilt es nun vor dem Hintergrund neuerer Forschungsansätze zu überprüfen.¹¹

⁷ O. SAYCE, *Plurilingualism in the Carmina Burana. A Study of the Linguistic and Literary Influences on the Codex*. Göttingen 1992.

⁸ *Carmina Burana*. II. Band. Kommentar. 1. Einleitung (Die Handschrift der Carmina Burana). Die moralisch-satirischen Dichtungen, Heidelberg 1930, 72 f.

⁹ Schumann, Einleitung, S. 61.

¹⁰ G. STEER, cit., 17.

¹¹ T. M. S. LEHTONEN, *Fortuna, Money, and the Sublunar World - Twelfth-century Ethical Poetics and the Satirical Poetry of the Carmina Burana*, Helsinki 1995, ist ein Beispiel für einen Versuch einer umfassenden Neubewertung „von außen“, der an vielen Detailproblemen scheitert und auch dort, wo man mit einzelnen Ergebnissen übereinstimmen kann, irgendwie unbefriedigend bleibt. Viel wichtiger scheinen

Bildhaft kann die neue Hypothese so gefasst werden, dass wir uns nicht mehr von der Vorstellung leiten lassen sollten, die Texte seien von außen in das große Zentrum gekommen, wo sie als Vorlagen für den Buranus dienten, sondern der Auftraggeber sei an den Ort gelangt, an dem die Handschriften zur Verfügung standen, aus denen die Kopisten die Texte für den neuen Codex kopierten. Als pertinenter Ort bietet sich ein Ort an, an dem sich die Besitzer der handschriftlichen Vorlagen aufhalten und nicht das Kloster oder das Chorherrenstift des Auftraggebers als ein Ort der inhärenten Wahlverwandtschaft mit dem Inhalt des Buranus.

Der Ort der Begegnung zwischen den Besitzern der handschriftlichen Vorlagen und dem Auftraggeber der Handschrift war ein zufälliger. Ein Aufenthalt an einem Ort, an dem Sänger anwesend waren und ihre Liederbücher dem Kopisten überlassen konnten; der Reichtum an Gesängen als Anstoß für die Herstellung einer umfassenden Sammlung für den eigenen Bedarf – für eine Kirche an einem anderen Ort als dem, an dem die Kopie angefertigt wurde.

Die Frage nach dem Entstehungsort und nach dem Auftraggeber des Codex Buranus ist bisher ohne zufriedenstellende Antwort geblieben. Umfassend diskutiert wurde allein die Hypothese von der Entstehung in Seckau, die keinen wirklich überzeugenden Abschluss gefunden hat.¹² Die Spuren im Buranus, die nach Seckau deuten, gehören nicht zum Corpus der ursprünglichen Sammlung, sondern zu den Nachträgen – und um die Sicherung von Spuren handelt es sich bei jedem Schritt, der über die philologisch sicher fassbaren Daten hinauszugehen versucht. An der Grenze der philologisch erreichbaren Sicherheiten liegt die Erkenntnis, die Georg Steer zu den deutschen Texten des Buranus gewonnen hat, die nach Ausweis des Sprachstands mit großer Wahrscheinlichkeit im süddeutschen Sprachraum südlich der Alpen und in relativ großer Nähe zum alemannischen Raum – mit einem Wort in Südtirol – zu lokalisieren sind.¹³

Jeder weitere Schritt, so auch die Frage nach dem Auftraggeber der Handschrift, kann nur als Frage nach einer Intention gestellt werden, die philologisch fassbare Spuren in der Handschrift hinterlassen hat.

Spuren, Indizien, haben einen ambivalenten Status. Es handelt sich eigentlich um Charakteristika der Überlieferung, die sehr wohl zufälliger Natur sein können. Erst die Verknüpfung mit einer Hypothese macht sie zu sinnhaften Elementen. Durch die Theorie des Beobachters werden die beobachteten Phänomene zu pertinenten Merkmalen des Textes oder der Handschrift.

mir dagegen Arbeiten, denen es philologisch überzeugend gelingt, festgefahrene Ansichten zu entkräften, wie DIETZ-RÜDIGER MOSER, *Vaganten oder Vagabunden? Anmerkungen zu den Dichtern der «Carmina Burana» und ihren literarischen Werken*, in U. BRUNOLD-BIGLER/H. BAUSINGER (Hrsg.), *Hören, Sagen, Lesen, Lernen. Bausteine zu einer Geschichte der kommunikativen Kultur*. Festschrift für Rudolf Schenda zum 65. Geburtstag, Bern-Berlin-Frankfurt am Main, Lang 1995, S. 513-531. Es soll hier darauf hingewiesen werden, dass meine Arbeiten zum Buranus in die 70er Jahre zurückreichen und aus verschiedenen Gründen nie abgeschlossen werden konnten. So zeigt wohl auch dieser Versuch einer zusammenfassenden Darstellung die Diskontinuität seiner Entstehung.

¹² Mit großer Umsicht dargestellt von B. BISCHOFF 1970: XI.

¹³ Die Arbeit führt zu überzeugenden Ergebnissen, es bleibt aber ein kleiner Spielraum an Unsicherheit auf Grund der geringen Zahl der Zeugnisse und der Dishomogenität der vergleichbaren Quellen.

Erklärungsversuche, die mit Hilfe der „inference to the best explanation“ gewonnen werden,¹⁴ sind gerade in der Erforschung des Buranus nicht selten. Peter Dronke wendet diese Methode des öfteren mit sicherem Gespür für pertinente Fragestellungen an, so, wenn er zur unerklärlichen Reihenfolge der Gesänge CB 122-134 innerhalb einer homogenen Gruppe von Liebesliedern anmerkt, diese Stücke, darunter bedeutende Kompositionen von Walter von Châtillon und Philipp dem Kanzler sowie das herrliche Lied vom gebratenen Schwan, seien vielleicht in Handschriften überliefert gewesen, die nur kurzfristig zur Verfügung standen und aus diesem Grund rasch kopiert werden mussten.¹⁵ Wegweisend ist Dronkes Versuch der Erklärung durch Abduktion, die von philologisch erfassbaren Daten auf die hypothetischen Beweggründe schließt, die diesen Daten zu Grunde liegen (können).¹⁶

Auch Seckau rückte ins Zentrum des Interesses auf Grund einer durch Inferenz gewonnenen Hypothese. Das Chorherrenstift Seckau trat ins Blickfeld der Forschung durch den Hinweis von W. Lipphardt auf das reiche Conductus-Repertoire der Seckauer Handschriften.¹⁷ Die hochstehende musikalische Kultur in diesem Stift stelle den geeigneten Nährboden dar für das eigenwillige Buranus-Projekt, so Lipphardt, der an dieser These noch festhielt, als die sprachliche Analyse der deutschen Texte des Buranus bereits andere Wege gewiesen hatte.¹⁸

Vor allen weiteren Schritten muss diese Ursprungsthese entkräftet werden. Erst wenn die alten Argumente an Gewicht verloren haben, kann Neues in den Vordergrund treten. Für den Buranus ist dieser Neuanatz ein Bündel von Beobachtungen und Detailanalysen aus unterschiedlichen Bereichen, die, zusammen genommen, ein neues Bild für die geographische Einordnung der

¹⁴ Im *Oxford Companion to Philosophy* wird die Problematik des Begriffs in seiner umfassenden Verwendung diskutiert: „Attractive as it is, the idea of inference to the best explanation awaits an adequate generalized specification of what ‘best’ consists of. And the idea of generic inference requires a satisfactory account of when negative instances do and do not falsify generic claims” (T. HONDERICH (Ed.) 1995, S. 407).

¹⁵ P. DRONKE 1969, 564: “Between them comes the curious mélange 122-134 ... One might suppose that the copyists had to return some borrowed non-German manuscripts at this stage, and wanted to include all they could before returning it, even if it meant disturbing the overall pattern of the love-songs in their own collection.” Auf Italienisch: P. DRONKE, *Le antologie liriche del Medioevo latino*, Critica del testo, II,1, 1999, 144.

¹⁶ “Während beim analytischen Schließen die Konklusion zwingend aus den Prämissen folgt, schließen Induktion und Abduktion auf den Schlußsatz nur mit Wahrscheinlichkeit, sind dafür aber synthetisch (Erkenntnis erweiternd). Induktion und Abduktion gehören somit der ‘logic of discovery’ an; von einander unterscheiden sie sich dadurch, daß wir *induktiv* ‘vom Partikulären auf das allgemeine Gesetz’, ‘von einer Reihe ähnlicher Tatsachen auf eine andere Reihe ähnlicher Tatsachen’ schließen, *abduktiv* dagegen ‘von der Wirkung auf die Ursache’, ‘von Tatsachen einer Art auf Tatsachen anderer Art’. Die Abduktion wird bei jeder wissenschaftlichen Hypothesenbildung faktisch angewandt”. R. HEEDE, *Abduktion*, in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, I, Sp. 3-4.

¹⁷ W. LIPPHARDT, *Carmina Burana, Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, II, 1952, S. 853-855..

¹⁸ W. LIPPHARDT, *Zur Herkunft der Carmina Burana*. In *Literatur und bildende Kunst im Tiroler Mittelalter*, hg. von E. Kühebacher, Innsbruck 1982, 209-223. LIPPHARDT hat auch zum Ursprung des geistlichen Spiels völlig unhaltbare Thesen vorgebracht. Cfr. J. DRUMBL, Ursprung des liturgischen Spiels, in: *Italia Medioevale e Umanistica*, XXIII (1979), pp. 45-96.

Handschrift ergeben. Schumann und Bischoff haben italienischen Einfluss auf die Hand des Hauptschreibers festgestellt, die genaue Analyse des Sprachstandes der deutschen Texte, die Georg Steer vorgenommen hat, zeigt, dass die Texte oder ihre Vorlagen im Bereich des heutigen Südtirol anzusiedeln sind. Die vielfachen Hinweise auf Sprachmischung und auf Interferenzen, die Olive Sayce minutiös zusammengestellt hat, legen nahe, den Hauptschreiber des Buranus als Italiener zu identifizieren. Nach Italien weisen auch Einflüsse in der Neumenschrift.¹⁹

Für Seckau schien jedoch die singuläre Strophe CB 219,5 zu sprechen, deren Hinweis auf die Steiermark ein philologisch eindeutiges Indiz darzustellen scheint, so dass die Seckau-These auch heute noch nicht als wirklich überholt gelten kann.

Marchiones, Bawari, Saxones, Australes,
quotquot estis nobiles, uos precor sodales
auribus percipite nouas decretales:
»quod auari pereant et non liberales!«²⁰

Marchiones als lateinischer Ausdruck für „Steiermärker“ ist keineswegs belegt. Die unspezifische Wortbedeutung ist „Grenzlandbewohner“ (du Cange, s.v.). Sie kann die fachsprachliche Bedeutung von „Bewohner einer Mark“ annehmen, wenn im Kontext von einer Mark, *marchia*, die Rede ist. In einigen Dokumenten findet sich *marchia* als Kurzform für die Mark Kärnten oder Steiermark auch ohne Nennung des Namens.²¹

Umfassend dokumentiert ist seit dem 11. Jahrhundert die staatsrechtlich-fachsprachliche Bedeutung von *marchio* als „Markgraf“. Zu den Zeugnissen bei Schieffer sei hier noch auf folgende Belege aus Südtiroler Quellen verwiesen: *in marchia Craina in comitatu Eberhardi marchionis* (a. 1043); *in marchia Odalrici marchionis ipso quidem marchione conlaudante et rogante* (a. 1063); *Si autem Aliquis Dux marchio comes vel aliqua prepotens Persona eundem locum presumptuose invaserit...* (a. 1120); *Hermannus marchio de Baden* (a. 1217); *Nos Henricus die gratia Boemiae et Poloniae Rex, Karinthiae Dux, marchio Morauiae et comes Tyrolis notum facimus...* (a. 1310 und öfter).²²

Die Strophe steht in einem ironisch beschreibenden Kontext, der die universelle Anziehungskraft des Ordens der Fahrenden zum Thema hat. „Wir nehmen auf: Große und Kleine, Reiche und

¹⁹ H. S. LAMMERS, *Carmina Burana. Musik und Aufzeichnung*, München, Diss., 2000.

²⁰ „Diese Strophe ist nur im Buranus überliefert. R. SCHIEFFER erklärt mit guten Gründen *Marchiones* als „Steiermärker“ und die Strophe als lokale Adaptation. Dies passt zur ‘Seckau’-These von BISCHOFF. Die Deutung auf die ‘Bewohner der Veroneser Mark’, von G. STEER erwogen, bedürfte stützender Belege, um zu überzeugen”. VOLLMANN 1987: 1247; BERNT 1992: 269 übersetzt „Steiermärker“.

²¹ R. SCHIEFFER, *Marchiones. Steiermärker in den Carmina Burana?*, *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 82 (1974), 412-418.

²² Zitate nach L. SANTIFALLER, *Die Urkunden der Brixener Hochstifts-Archive* Bd. I-II, Innsbruck, Wagner 1929-1943; J. RIEDMANN, „Die Übernahme der Hochstiftsverwaltung in Brixen und Trient durch Beauftragte Kaiser Friedrichs II. im Jahre 1236“, in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 88 (1980), p. 133-163. Siehe auch SCHIEFFER, cit., 416.

Arme, Mönche mit Tonsur und Priester mit Gemahlin, den Lehrer mit seinen Schülern, den Mann mit seiner Freundin“ – dann die fünfte Strophe – und weiter mit einer Strophe, die ebenfalls nur im Buranus überliefert ist: *Secta nostra recipit iustos et inustos, | claudos et debiles, senio combustos, | bellosos, pacificos, mites et insanos, | Boemos, Teutonicos, Sclavos et Romanos*.

Eine rein geographische Aufzählung in der fünften Strophe wäre also redundant gegenüber den *Boemos, Teutonicos, Sclavos et Romanos* der nachfolgenden Strophe. Die fünfte Strophe trägt als Zeichen ihrer Fremdheit dazu noch den exhortativen Charakter, der im Kontext ganz fehlt. Eine bestimmte Gruppe von Menschen wird aufgefordert, die neuen Dekretalen anzunehmen, die besagen, dass nur die Großzügigen das ewige Heil erlangen werden. Mit *quotquot estis nobiles* wird eine Untermenge der *Bawari, Saxones* und *Australes* angesprochen, nämlich die Adeligen. In diesem Kontext ist mit *marchiones* die fachsprachliche Bedeutung von „Markgrafen“ ausgedrückt, die semantisch solidarisch ist zu „nobiles“ und die der ganzen Strophe überhaupt erst ihren Sinn verleiht:

Ihr Markgrafen in Bayern, Sachsen und Österreich,
die ihr von wahren Adel seid, ich bitte euch als unsere Freunde,
vernehmt die neuen Dekretalen:
‘Verdammt seien die Geizhalse und alle, die nicht großzügig sind!’

Die Worte sind keineswegs als Einladung an die Markgrafen zu verstehen, dem „Orden“ der Vaganten beizutreten, wie SCHLIEFFER annimmt,²³ sondern sie sind Ausdruck der Bitte um *largitas – milte* – der Herrschenden. Die Strophe verweist auf das Umfeld der professionellen Sänger, die für ihre soziale Existenz auf die großzügige Förderung der Fürstenhöfe angewiesen sind. Mit der direkten Anrede an die potenziellen Gönner der fahrenden Sänger stellt die Strophe ein weltliches Gegenstück zu CB 218 und 220-226, den Heischeliedern der jungen Kleriker dar. Im kirchlichen Bereich wenden sich die fahrenden Sänger an die reichen Präläten, bei den Festen und an den Höfen hingegen an die Reichen und die Mächtigen der Welt.

Eine Anmerkung von Benedikt Konrad VOLLMANN zum Manuskript, die ich mit Dank entgegennehme, gibt mir Anlass zu einem Exkurs über Probleme des Übersetzens. Die hier vorgeschlagene Übersetzung „Markgrafen“ ist als Abgrenzung gegenüber SCHLIEFFER entstanden und erhält im Konflikt der Interpretationen eine Schärfe, die der Sache, nämlich dem Verständnis der Stelle, schadet. In seinem Brief schlägt Vollmann für „nobiles“ die Übersetzung „edle Herzen“ vor. Und tatsächlich verändert sich der Text durch die Entschärfung der Interpretationszwänge und Gegensätze²⁴. Ob mit „marchiones“ die Markgrafen angesprochen werden, ist nun für das Verständnis der Stelle nicht mehr entscheidend. Die Steiermärker sind es jedenfalls nicht, und selbst, wenn sie gemeint wären, stünden sie nicht im Vordergrund. Im

²³ Wie SCHLIEFFER cit., 413 annimmt.

²⁴ Cfr. J. DRUMBL, *Traduzione e scrittura*, Milano, LED 2003, cap. 6 und *passim*.

Vordergrund steht die erwünschte Haltung der potentiellen Gönner der Dichter, der Wunsch des Autors nach *largitas* der Mächtigen und Reichen:

Euch alle, die ihr edlen Herzens seid, ersuche ich als unsere Freunde, die neuen Dekretalen zu vernehmen: Verdammt seien die Geizhälse und alle, die nicht großzügig sind!

Auf der Suche nach der Heimat des Buranus erhielt in den letzten Jahren auch der als Ortsangabe deklarierte Eintrag *briciauuia* in CB 95,9 Gewicht.²⁵ Dieses Interesse ist begründet durch die sprachlichen Eigenheiten der deutschen Liebeslieder, die nach Südtirol weisen, so dass Neustift bei Brixen als einzig mögliches Zentrum mit hinlänglicher kultureller Tradition ins Blickfeld der Forschung tritt. In Neustift aber gab es das ganze Mittelalter hindurch keine Kleriker italienischer Herkunft, und gibt es auch keine Spuren von Mehrsprachigkeit. Dass Neustift und somit Brixen überhaupt als Herkunftsort des Buranus ins Spiel gebracht wurde, erklärt sich wohl aus dem Mangel an echten Alternativen auf der Suche nach dem Ort, an dem der Codex entstanden sein könnte.

Unabhängig von der in diesem Fall nicht so leicht widerlegbaren These, dass es sich bei *briciauuia* um ein Versehen des Schreibers handelt, lohnt die Suche nach dem phantomatischen Ort nicht den Aufwand. Die Ortsangabe ist ironisch gemeint, spricht das Gedicht doch von der Anschuldigung, der Sänger habe seinen Körper an einen Mann verkauft. „Warum hat mich meine Herrin in Verdacht, warum sehen mich ihre Augen so schief an? Dazu der französische Refrain: „Tort a uers mei ma dama“. Unrecht hat meine Dame, was mich betrifft. [...] Mir genügt der natürliche Geschlechtsverkehr; darum habe ich auch nicht gelernt, den passiven Part zu spielen, sondern den aktiven. [...] Von dieser Schande war unser *Briciauuia* zu allen Zeiten frei. Lieber will ich zugrunde gehen, als daß meine Vaterstadt durch meine Schuld mit diesem schmutzigen Laster anfangen...“.

Es ist vorstellbar, dass die spottende Anspielung an die fiktive Heimatstadt der Figur Interessen des Auftraggebers der Handschrift ausdrückt – das wäre aber wohl als Indiz dafür zu werten, dass die Handschrift gerade nicht in Brixen entstanden ist. Wahrscheinlicher ist, dass die Angabe des Ortes zum Repertoire gehört, aus dem die Vorlage des Buranus stammt. Denn schwerlich wird der Schreiber die Anspielung von sich aus hinzugefügt haben. Isoliert von einem Gesamtbild der Entstehung des Buranus kann das unsichere Wort, das philologisch der lateinischen Form von Brescia näher steht als der von Brixen, jedenfalls nicht das *onus probandi* für die Heimatbestimmung des Codex tragen²⁶.

²⁵ O. SAYCE, cit., S. 62.

²⁶ Siehe auch F. P. KNAPP, Die »Carmina Burana« als Ergebnis europäischen Kulturtransfers, in: I. KASTEN, W. PARAVICINI, R. PERENNEC (Hrsg.), Kultureller Austausch und Literaturgeschichte im Mittelalter, Sigmaringen, Jan Thorbecke 1998, S. 298.

Umfang und Inhalt der Sammlung

Der Anfang der Handschrift ist verloren. Es hat nicht an Spekulationen über den verlorenen Teil gefehlt. Aber solches Spekulieren über das Verlorene ist nur dann sinnvoll für die Untersuchung des erhaltenen Bestandes, wenn zwischen dem Verlorenen und dem Vorhandenen eine Beziehung geschaffen werden kann. Müßig ist daher die These, der verlorene Teil habe geistliche Lieder enthalten, um das Panorama der lateinischen Lyrik zur Zeit des Buranus vollständig zu machen. Wer mit dieser Art von „Vollständigkeit“ rechnet, hat schon ein präzises Bild von der Gattung der Handschrift, die zu erforschen erst das Ziel der Untersuchung ist.

Der Buranus scheint auch am Ende unvollständig erhalten zu sein. Falls nach CB 226, dem letzten Lied vor den geistlichen Spielen, tatsächlich eine oder mehrere Lagen fehlen, die beiden Spiele erst nach diesem verlorenen Teil der Handschrift eingetragen wurden und CB 228 schließlich defekt abbricht, dann müssten wir auf jeden Versuch einer Rekonstruktion der Entstehung des Buranus verzichten. Das Ende einer Aufzeichnung, die mit kirchlichen Traditionen in Zusammenhang steht, ist ein entscheidender Punkt. Oft gibt uns das Ende der Aufzeichnung Gewissheit über die Zuordnung des Einzelnen zum Ganzen, denn es bezeichnet die Grenze gegenüber dem Nicht-Aufgezeichneten. Neues wurde dem Alten vorangestellt, nicht nachgetragen.²⁷

Mein Beitrag zur Buranus-Frage besteht denn auch im Wesentlichen im Nachweis, dass die Handschrift am Ende ohne Lagenverlust erhalten ist, dass also die Reihenfolge 226-227-228 vom Hauptschreiber der Handschrift als Abschluss der Sammlung geplant war.

Deposit potentes: Der Schluss von CB 228

Die Überlieferung der letzten drei Stücke im Buranus ist gestört. Das letzte Lied vor den Spielen, CB 226, ist nicht vollständig aufgezeichnet, es fehlt eine Strophe, die das Laster der Völlerei anprangert, das Weihnachtsspiel CB 227 beginnt ohne Initiale auf der recto Seite einer neuen Lage, und das nachfolgende Stück, CB 228, scheint unvollständig oder fehlerhaft kopiert worden zu sein. Das letzte Lied des Spiels CB 228 wurde anscheinend an einer falschen Stelle kopiert, so dass das Spiel – der letzte Text, den der Hauptschreiber in den Codex eingetragen hat – ohne rechten Schluss überliefert scheint.

²⁷ Das Kompositionsprinzip, dass Neues dem Alten vorangestellt und nicht etwa an das bereits Bestehende angehängt wird, ist ein spezifisches Gestaltungsprinzip der Liturgie und kann überall dort nachgewiesen werden, wo liturgische Traditionen (noch) nicht vom Strukturprinzip der Predigt beeinflusst sind. Grundlegend: A. BAUMSTARK, *Das Gesetz von der Erhaltung des Alten in liturgisch hochwertiger Zeit*, „Jahrbuch für Liturgiewissenschaft“, 7 (1927), 1-23., ders., *Liturgie comparée*, Chevetogne, 1953³. Siehe auch die Spezialuntersuchungen des Verfassers: *Die Improprien in der lateinischen Liturgie*, „Archiv für Liturgiewissenschaft“, 1973, Band XV, S. 68-99, *Zweisprachige Antiphonen zur Kreuzverehrung*, in: „Italia Medioevale e Umanistica“, XIX (1976), pp. 41-55 und *Ursprung des liturgischen Spiels*, in: „Italia Medioevale e Umanistica“, XXIII (1979), pp. 45-96.

Bleibt der Schlussteil der Handschrift ohne erkennbare Ordnung, dann liegt es ohne weiteres nahe, nach CB 226 einen Lagenverlust anzunehmen, was die Tore öffnet für weitreichende Spekulationen über den verlorenen Inhalt und zugleich jeden Versuch entgründet, die Gebrauchsfunktion des Buranus von seinem Ende her zu bestimmen.

Einer funktional bestimmten Sammlung von Liedern wurden nicht wahllos Einträge hinzugefügt, weil noch Platz auf dem Pergament vorhanden war. Für CB 227 wurde eine neue Lage verwendet. Also schien es dem Hauptschreiber, der an der Konzeption der Handschrift verantwortlich beteiligt war, sinnvoll und wichtig, diesen Text in den Codex aufzunehmen. Warum erschien es angebracht, nach einem schulmäßigen Heischegegesang mit expliziten Hinweisen auf Geschlechtliches ein für das lateinische Milieu ganz ungewöhnliches geistliches Spiel in die Handschrift aufzunehmen, das in dieser Form wohl in keiner Kirche jemals zur Aufführung kommen würde?

Ausgehend von diesen Fragen beginne ich die Lektüre am Ende des von h1 aufgezeichneten letzten Stücks der Handschrift. Ziel ist nachzuweisen, dass die Aufzeichnung des letzten Stücks nicht einfach abbricht, sondern den Abschluss einer vollständig überlieferten Zeremonie darstellt. Ohne diesen Nachweis wäre die Suche nach dem „Sitz im Leben“²⁸ der Handschrift nicht möglich.

Zum letzten Gesang von CB 228, *Egiptus caput omnium*, merkt Bernhard Bischoff an: „Vielleicht hätte dieser Gesang des ‚Comitatus‘ (der doch wohl nur die Begleitung des *rex Egypti* sein kann) weit früher, möglicherweise noch vor dem Auftreten der heiligen Familie stehen sollen.“ (Von Vollmann, S. 1266 zustimmend zitiert). Bischoff trifft den Kern der Problematik. Der Gesang des Comitatus passt nicht in den Rahmen des Spiels, sondern steht außerhalb der Handlung des Spiels. Er passt eigentlich an keine andere Stelle des Ordo als an den Beginn, und zwar noch vor dem Auftreten der Heiligen Familie.

Dass der Gesang eigentlich *vor* dem Einsetzen der Handlung situiert werden müsste, kann aber auch unsere Aufmerksamkeit dafür schärfen, dass der selbe Gesang ohne weiteres auch *nach Abschluss* der Handlung gesungen worden sein könnte. Vor der Handlung fungierte er als Einzugsgesang, nach der Handlung als Auszugsgesang aller am Spiel Beteiligten, d. h. der *pueri*, der Protagonisten des Festes.

Der berechtigte Einwand von Bischoff kann also die Aufmerksamkeit schärfen für eine Eigenschaft des Gesanges, die es nahe legt, ihn – als Auszugsgesang *redeundo* – doch an der Stelle zu belassen, wo er in der Handschrift erscheint, nämlich am Schluss von CB 228.

Am Beginn einer Zeremonie, wie sie CB 228 darstellt, gibt es zwei mögliche Funktionen für Gesänge, einen Einzugsgesang der *pueri*, am Beginn der Zeremonie, dazu vielleicht, getrennt vom ersten Gesang, noch einen speziellen Begleitgesang für den Einzug des ersten

²⁸ Siehe U. MÜLLER, Kontext-Informationen zum 'Sitz im Leben' in spätmittelhochdeutschen Lyrik-Handschriften: Mönch von Salzburg, Michel Beheim, in: A. SCHWOB UND A. VIZKELETY (Hrsg.), Entstehung und Typen mittelalterlicher Lyrikhandschriften, Bern etc. 2001, S. 187-206.

Protagonisten, des *Rex Egipti*, mit seinem Gefolge. Parallel dazu können wir uns am Ende der Zeremonie den von einem Gesang begleiteten Auszug des zuletzt agierenden Protagonisten mit seinem Gefolge vorstellen, gefolgt von einem thematisch außerhalb des Spiels situierten Auszugsgesang der *pueri*.

CB überliefert am Beginn tatsächlich einen Einzugsbesung, der den Charakter eines Besung der *pueri* trägt, aber mit einer missverständlichen Rubrik versehen ist: „Der König von Ägypten mit seinem Gefolge soll unter Besung, *cum conductu*, zu seinem Platz geführt werden“. Die Rubrik sagt eigentlich weder etwas aus über den Inhalt noch über die Ausführenden des *Conductus*, der zur Einzugsprozession zu besung ist. Der in der Vorlage überlieferte *Conductus* wurde im Buranus jedenfalls durch ein heimisches Lied ersetzt, das nicht als Begleitbesung für einen einzelnen Protagonisten des Ordo gedacht war.

Für die mehrdeutige Formulierung der Eingangsrubrik des Ordo sind zwei Interpretationen denkbar, und zwar kann mit Sängern entweder das explizit genannte Gefolge des Königs gemeint sein, oder aber es sind die Sängern gemeint, die in einem solchen Fall normalerweise besung, nämlich die *pueri*, die in vergleichbaren Handschriften aus Freising und Bilsen explizit als Sängern bezeichnet werden.²⁹ Die nachfolgende Rubrik in CB 228, die wiederum unklar formuliert ist, scheint die zweite Interpretation zu bestätigen: „Und sowohl dieses Gefolge als auch das Gefolge <des Königs> soll zu wiederholten Malen besung“. Es ist also von zwei „Gefolgen“ die Rede, wovon eines als Gefolge des Königs (von Ägypten) zu identifizieren ist und das andere unbestimmt bleibt. Das zweite Gefolge, also die nicht näher genannte Gruppe von Sängern, ist nach Ausweis der Produktionsbedingungen solcher Zeremonien der Chor der jungen Kleriker, die bei solchen Gelegenheiten den Anfang und das Ende der Zeremonie gesanglich gestalten.

Rekapitulieren wir. CB 228 beginnt mit der Rubrik: „Rex Egipti cum comitatu suo in locum suum producatu cum conductu“. Als Besung ist jedoch kein *Conductus* aufgezeichnet, sondern ein Liebeslied, das im Buranus bereits an einer anderen Stelle aufgezeichnet war, *Estiuali gaudio*, CB 80, formal eine Sequenz mit Refrain. Diese Diskrepanz ist nach Ausweis der liturgischen Traditionen auf folgende Weise zu deuten: ein in der Vorlage aufgezeichneter *Conductus* wird durch ein heimisches Besung ersetzt – bei den liturgischen Reduktionsformen oft sogar durch einen Versus oder durch eine Antiphon aus dem Standardrepertoire der Kirche.³⁰ In der von h1 benutzten Vorlage für das Spiel könnte also durchaus ein Strophenlied (französischer Tradition) als Einzugsbesung vorgesehen gewesen sein, das h1 aber durch ein (deutsches) Lied ersetzt hat, das bereits von h2 in die Handschrift aufgenommen worden war.

Der „Einzug“ zu Beginn von CB 228 hat zwei deutlich von einander getrennte Momente, ein Besung mit nicht-spezifischer Thematik, *Estiuali gaudio*, gefolgt von Liedern mit spezifischem

²⁹ DMC II, 97 und 93. J. DRUMBL, *Quem Quaeritis. Teatro sacro nell'alto medioevo*, Bulzoni, Roma, 1981, S. 329-323.

³⁰ Ein Beispiel aus dem Umkreis der Buranus-Tradition ist das Osterspiel von Klosterneuburg mit dem lokal bedeutsamen Responsorium *Ingressus Pilatus* an Stelle des *Conductus* der Vorlage.

Bezug auf Ägypten, eingeleitet von der Rubrik, die von zwei getrennten Chören spricht: *Et tam iste comitatus quam comitatus<regis> sepius cantent: Ad fontem philosophie...*

Die selben zwei getrennten Momente finden sich auch am Ende der Zeremonie. Nach der Niederlage des Königs von Babylon singen die Begleiter des Königs noch „im Spiel“ vor dem Antichrist: „Omnium rectorem te solum profitemur, | tibi tota menteque semper obsequemur“. Damit ist das Spiel zu Ende.

Darauf folgt ein Gesang außerhalb der Spielhandlung zum Auszug, *redeundo*. Wie der Gesang zu Beginn von CB 228 die Lebensfreude junger Menschen ausdrückt, so thematisiert der Schlussgesang die Freude der jungen Kleriker am Untergang ihres Erzfeindes Herodes, dessen schlimmes Ende vom Wissensstand der Gegenwart aus vorausgesagt wird, sowie die freudvolle Erinnerung an die Bekehrung Ägyptens, dessen Kultur den Studenten als Sinnbild des Wissens und des Studiums gilt.

Item deuicto rege cantet in presentia Antichristi:

Tibi profiteor decus imperiale;
quod tibi seruiam, ius postulo regale.

Comitatus cantet:

Omnium rectorem te solum profitemur,
tibi tota menteque semper obsequemur.

<redeundo pueri cantent>

Egiptus caput omnium est et decus regnorum;
calcabit hec imperium regis Ierosolimorum.

Ue tibi, Ierosolima, ue insano tiranno!
deorum uos potentia subuertet in hoc anno.

Egipti princeps nobilis ut deus ueneretur,
Herodes sed odibilis ut stultus reprobetur!

Intende, tibi canimus, quam uilis sis futurus,
cum roderis a vermibus putre interiturus!

Ingrata gens et perfida, cum fame laborares,
Egipto eras subdita, ut uentrem satiares!

CB 228 kann als „reformierte“ Zeremonie für die *pueri* verstanden werden, die geschaffen wurde, um ihren gegen Herodes gerichteten Impetus literarisch in geordnetere Bahnen zu lenken. Der Kompilator kannte den *Ludus de Antichristo* und die *Ordo Stellae* Tradition zumindest im Umfang der Spiele von Freising.³¹ Von diesen Vorlagen aus schuf er ein Werk, das im Prinzip eine Abfolge von „situiereten Gesängen“ darstellt. Die zentrale Episode in Ägypten, die durch die

³¹ K. YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, Clarendon 1933, II, 97. J. DRUMBL, *Quem Quaeritis*, cit., S. 329 f. G. VOLLMANN-PROFE, *Ludus de Antichristo*, Kümmerle 1981.

Flucht der Heiligen Familie nach Ägypten ausgelöst wurde, wird ausführlich mit den dramaturgischen Mitteln der lateinischen Spiele gestaltet. Der Episode des „Feindes“, der unbekehrbaren *Gentilitas*, wird in Gesängen gedacht, die auch Gegenwärtiges anklingen lassen. Im Horizont des Schreibers sind das die gespielten Szenen des Antichristspiels, im Moment der Aufführung durch die *pueri* kommt es zu einer kreativen Überlagerung der Feinde der Gegenwart und der figuralen Vergangenheit. In der Gegenwart der Zeremonie wird Herodes beföhdet, im Spiel erscheint die Präfiguration Babylon.

Die getrennten Wege der *chiesa ex gentilitate* und der *gentilitas*, welche letztere sich der Heilsbotschaft verweigert, erhalten in CB 228 unterschiedliches Gewicht.³² Das soll man nicht als dramaturgischen Fehler oder als Inkonsequenz beanstanden, sondern als Gestaltungsprinzip des Ordo zur Kenntnis nehmen, der ja auch Stilelemente der geistlichen Spiele innerhalb der Kirche mit solchen der Traditionen außerhalb des Kirchenraums vermengt.

Was auf dem Pergament steht, ist kein „fertiges“ Spiel, das wir uns als Transkription einer schon realisierten oder einer realisierbaren Veranstaltung zu denken hätten, sondern die Niederschrift einer virtuellen Aufführung, wie sie im Rahmen einer „Reform“ verfasst wird. „Wenn ihr dies machen wollt, dann könnt ihr euch an diese Angaben halten...“ ist der Tenor solcher Vorschriften, die Neues in einen bereits bestehenden Rahmen einzuföhren versuchen.

Die Intention des Auftraggebers

Wäre CB 228 der letzte Eintrag der letzten Lage des Buranus geblieben, hätte das Stück wohl nicht auf dem Pergament überlebt. Der Text wäre abgeschabt und die Lage für aktuelle Texte wieder verwendet worden. Es ist in der Tat eher ungewöhnlich, dass ein so prekär komponiertes Werk überhaupt den Weg aufs Pergament gefunden hat. Dieser erste Schritt einer ungewohnten Komposition in den Bereich der Schriftlichkeit hatte sodann Signalfunktion für einen begabten Dichter-Komponisten, der die Gelegenheit ergriff und die neue Produktionssituation zu nutzen wusste. Er schrieb ein großartiges geistliches Spiel, CB 227, das ebenso wie das weniger anspruchsvolle Werk CB 228 den Weg auf das Pergament fand.

Genau diese Konstellation ist im Buranus erhalten. CB 227 ist ein Kunstwerk, das dem Geist der Klerikerfeste angehört, aber von einem begabten Dichter stammt. Ebenso wie der *Ludus Danielis* aus Beauvais ist das Weihnachtsspiel des Buranus Ausdruck der Leistungsfähigkeit des kulturellen Milieus, dem es entstammt – der Kathedralschulen –, und ebenso wie der *Ludus*

³² Zur Deutung siehe HJ. LINKE, „Der Schluss des Mittellateinischen Weihnachtsspiels aus Benediktbeuern“, in *Zeitschrift für deutsche Philologie* 94 (1975), Sonderheft. Mittelalterliches deutsches Drama, S. 19-22. Die These vom homogenen Handlungsablauf, der CB 227 und CB 228 zu einem Ganzen verschmilzt, kann ich nicht teilen. Vgl. dazu auch den Kommentar in der Edition von B. VOLLMANN. Dagegen: HJ LINKE, Beobachtungen zu den geistlichen Spielen im Codex Buranus, in *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 128 (1999), S. 186.

Danielis hat es früh den Weg in die Schriftlichkeit gefunden, weil es im Kontext der Klerikerfeste der nachweihnachtlichen Zeit entstanden war.³³

Der Buranus bezeugt auch noch den nachfolgenden Schritt. Das Beispiel des „neuen“ literarisch fixierten Spiels eröffnet auch den zweisprachigen Spielen der Osterzeit, die *ante portas* aufgeführt wurden, den Weg zur Schriftlichkeit. Auf diesem Weg wird der lateinische Anteil der Komposition verstärkt berücksichtigt, und die deutschen Gesänge werden nicht immer in ihrer Eigenheit erkannt und entsprechend aufgezeichnet. Auf dem Pergament sind Mischformen überliefert, wie eben auch CB 15*, das in der Handschrift unmittelbar auf CB 228 folgt, die in der erhaltenen Form wohl nicht als Dokumente von tatsächlich aufgeführten geistlichen Spielen gelten können.

Die „Fremdheit“ der Handschrift wird zum Hort für die „fremden“ Spiele. Unkonventionell in seiner Bestimmung als Sammlung, ist der Buranus offen auch für Texte ohne traditionellen Ort der Verschriftlichung.

Die letzte Lage vor der neuen Lage, auf der 227 beginnt, endet mit den Kopien von drei Liedern zum Thema Kritik an etablierten Prälaten von Seiten junger, unbemittelter Kleriker mit der ausgesprochenen oder unausgesprochenen Bitte um Unterstützung. Diese Lieder erwecken den Eindruck von Schülerarbeiten, die im Wettstreit vorgetragen werden. Ihr Ort ist der Moment des Singens von Heischeliedern, die mit geistreichen Invektiven gegen die potentiellen Wohltäter bestückt sind, so dass Angriff und Bitte ein Gleichgewicht erreichen, bei dem wohlwollendes Lachen über die Pointen und Bewunderung für die stilistische Leistung dem Vortragenden zu Gute kommen. Dieses Modell von Angriff und Anbiederung ist als rhetorische Aufgabe zu verstehen und ist gut geeignet, unkontrollierbaren Invektiven gegen Anwesende und gegenüber Mitgliedern der eigenen Gemeinschaft Einhalt zu gebieten.

Was für eine Gemeinschaft dies gewesen sein könnte, ist aus den Liedern Walters von Châtillon zu entnehmen, die ebenfalls im Buranus ihren Platz haben. Es sind die Lieder zu den ausgelassenen Feiern der jungen Kleriker anlässlich der Festtage nach Weihnacht. Es sei kaum möglich, schreibt Wulf Arlt in seiner großen Arbeit über *Das Festoffizium aus Beauvais*, „aus den verschiedenen Nachrichten über Mißstände am Narrenfest, welche nur selten mit Angaben über die liturgische Feier verbunden sind, eine geschlossene Vorstellung vom Charakter dieses Tages zu gewinnen... [...] Und unklar ist vor allem, was es eigentlich mit dem „Bakelfest“ auf sich habe, welches oft im Zusammenhang mit der Neujahrsfeier genannt und dem Narrenfest in einer Forderung der Pariser Synode vom Jahre 1212 verbunden ist, in der es heißt: „A festis vero

³³ K. YOUNG, DMC II, 276-301. Siehe auch W. MEYER, *Fragmenta Burana*, Göttingen 1901, S. 57. Zum *Ludus Danielis* siehe die bedeutende Arbeit von MARGOT FASSLER, *The Feast of Fools and Danielis Ludus: Popular Tradition in a Medieval Cathedral Play*, in: TH. FORREST KELLY (Ed.), *Plainsong in the Age of Polyphony*, Cambridge University Press 1922, 65-99.

follorum, ubi baculus accipitur, omnino abstineantur.“³⁴ Ohne Zweifel passen mehrere der im Buranus erhaltenen Lieder in den Rahmen des enigmatischen Bakelfestes.

„Sicher war es ein festlicher Tag“, schreibt Wulf Arlt, „wie schon ein Epigramm erweist, in dem sich – wohl gegen Ende des zwölften Jahrhunderts – ein Kanoniker an Notre-Dame in Paris namens Leonius an seinen Freund wandte, “ad amicum venturum ad festum Baculi”:

Festa dies aliis Baculus venit et novus annus,
Qua venies, veniet haec mihi festa dies.

Und auch andere Verse, wie die zwei Gedichte zum Bakelfest von Guido von Bazoches, der ja selbst Subdiakon blieb und einmal auch dem Fest in Châlons vorstand, rühmen diesen fröhlichen Tag. Auch lassen die Zeugnisse vermuten, daß in dem „Baculifer“ der „dominus festi“ der Subdiakone für diesen Tag gewählt wurde. Und zu dem Amt dieses Festmeisters gehörte es, sich – wohl bei dem auf die zweite Vesper folgenden Festmahl – als sehr freigiebig zu erweisen. Vor ihm war, wie Guido schreibt, eines seiner Gedichte beim jugendlich ausgelassenen Reigen zu singen: „carmen... in corea lascive iuvenilis, coram gestatore baculi decantandum.“³⁵

Haben wir in CB 224-226 vielleicht einige jener Gesänge *ante baculum* erhalten, die Guido erwähnt?

Für diese Annahme spricht die ungewöhnliche Bildung des Autors von CB 226, der mit gelehrten Anspielungen nur so um sich wirft und sogar den Lustknaben Neros bei seinem Namen nennt. Es ist, also habe der Vorzugsschüler der Klasse das Wort ergriffen, um ein Gedicht zum ausgelassenen Spiel beizutragen. Er gestattet sich dabei mehr an expliziten sexuellen Anspielungen, als wir selbst von Gedichten dieser Art gewohnt sind, wenn er im Tonfall des Wissenden über hetero- und homosexuelle Praktiken des hochgestellten Klerus berichtet.

Die hochelaborierten Texte beschäftigen die jungen Akteure und Sänger und verhindern so ausgelassenerer Aktivitäten. Das ist im Kern der Zug einer „Reformtätigkeit“, die volkstümliches Brauchtum, wie eben auch die vorliterarischen Formen des Bakelfestes, in ritualisierte Formen überzuführen sucht.

Es handelt sich um den Ersatz polemischer Aktionen und Gesänge, die im Jahreszeitenzyklus an diesen Festtagen üblich waren und durch improvisierte Lieder und Invektiven *ad hominem* geprägt waren. Die angeprangerten Exzesse und Verfehlungen der Mächtigen wurden von den jungen Klerikern detailreich „nachgespielt“. Dieses alte Brauchtum stellt eine der fruchtbarsten Quellen für das Schauspiel des Mittelalters dar.³⁶

³⁴ W. ARLT, *Ein Festoffizium des Mittelalters aus Beauvais in seiner liturgischen und musikalischen Bedeutung. Darstellungsband*. Arno Volk Verlag, Köln 1970, S. 50-51.

³⁵ W. ARLT, cit. S. 51. Das Zitat nach W. WATTENBACH, *Aus den Briefen des Guido von Bazoches*, Neues Archiv der Gesellschaft für deutsche Geschichtskunde XVI, 1891, S. 84.

³⁶ Grundlegend: M. M. BAKHTIN, *Rabelais und seine Welt*, Frankfurt am Main 1987. Zum *Jeu d'Adam*: J. DRUMBL, *Stage and Players in the Early Middle Ages*, in: S. HIGGINS (ed), *European Medieval Drama 1*,

Der Buranus ist nach Ausweis der letzten Aufzeichnungen in der Handschrift auf die Protagonisten der Klerikerfeste zugeschnitten. Präzisierend und einschränkend: Der Buranus ist auf einen Benutzer ausgerichtet, der für die Gestaltung der liturgischen Rahmenbedingungen einer Kirche verantwortlich war, zu deren Grenzbereich auch die Texte der *tripudia* der Subdiakone gehörten. Der Auftraggeber des Buranus hatte demnach die Zeremonien der jungen Kleriker an den Weihnachtsfesten im Sinn, die im 13. Jahrhundert europaweit zu Protesten geführt hatten und nach Reformen verlangten³⁷.

Damit ist freilich nur ein Teil des Buranus-Projektes erklärt. Der Codex wurde zweifellos nicht in Auftrag gegeben, um das Bakelfest einer bestimmten Kirche zu reformieren. Der Nachweis von Spuren einer solchen "Reformhaltung" im Buranus kann aber als Hinweis darauf dienen, dass er als Buch für eine kirchliche Öffentlichkeit bestimmt war. Die Hypothese, der Buranus sei von einem kunstsinnigen Prälaten für den Eigengebrauch in Auftrag gegeben worden, der Codex sei also zur Befriedigung des ästhetischen Privatvergnügens eines reichen Kunstgenießers entstanden, sollte an diesem Punkt endgültig aufgegeben werden.

II

Suche nach einer verborgenen Ordnung

Der Buranus stellt eine geplante Sammlung von Liedern dar, deren Abschluss die Vermutung nahelegt, dass er für den öffentlichen Gebrauch durch eine Gruppe von Klerikern geschaffen wurde. Diese Erkenntnis hat Konsequenzen für weitere Versuche, den „Sitz im Leben“ der Sammlung zu erforschen, das heißt, nach Merkmalen zu suchen, die sich in der Fülle von Charakteristika des Überlieferten von der Kontingenz des Nicht-Sinnhaften abheben.

Da bei einer solchen Untersuchung von den tatsächlich auf dem Pergament erhaltenen Charakteristika auszugehen ist, liegt es nahe, nach Gruppierungen von zusammengehörigen Gesängen zu suchen. Gruppen von Gesängen könnten aber auch auf die Liedersammlungen verweisen, die den Kopisten des Buranus als Vorlagen zur Verfügung standen. Die Kriterien der Sammlung und der Gruppierung wären dann auf die jeweilige Vorlage zurückzuführen.³⁸ H1, der Supervisor des Buranus-Projekts, kann aber sehr wohl auch selbstständig Entscheidungen zu Umfang und Auswahl der Sammlung getroffen haben.

Ein philologisch nachweisbarer Aspekt der Überlieferung des Buranus, der bisher noch nicht für die Analyse der Handschrift genutzt wurde, ist die musikalische Notation einiger Stücke der

Brepols, Turnhout 1997, 51-75. J. DRUMBL. (a c. di), *Il teatro medievale*, Bologna, Il Mulino 1989, pp. 9-65.

³⁷ Die umfassendste Darstellung dieser Feste ist immer noch E. K. CHAMBERS, *The Mediaeval Stage*, Oxford, Oxford University Press, 1903. vol. I.

³⁸ SCHUMANN hat in philologischer Feinarbeit eine Reihe von Gruppen miteinander verwandter Gesänge des Buranus dargestellt.

Sammlung. Im Buranus sind insgesamt 39 Lieder von vier verschiedenen Neumenhänden – n1, n2, n3, n4 – mit Neumen versehen worden.³⁹ Weitere zehn Lieder wurden von den Schreibern h1 und h2 so kopiert, dass Leerräume für die Neumierung umfassender Melismen frei blieben.

Nach der genauen Untersuchung der neumierten Stücke durch H. S. LAMMERS⁴⁰ lassen sich unterschiedliche Strategien der von den vier Händen geleisteten Beiträge erkennen. N2 ist nur zu Beginn der Handschrift und in Zusammenhang mit Texten tätig, die vom Hauptschreiber h1 kopiert wurden. Dieser Umstand ist besonders auffällig, wenn wir mit Schumann und Bischoff annehmen, dass h1 und n1 ein und dieselbe Hand darstellen, dass also der Hauptschreiber des Textes auch als Kopist von Neumen tätig war. Für die Analyse der neumierten Stücke ist die Identität der Schreiberhände aber nicht ausschlaggebend,⁴¹ denn die planende Rolle von h1 ist auf jeden Fall gegeben.

Auffallend ist an der musikalischen Notation, dass die Hände n1, n2 und n4 nur in bestimmten Lagen der Handschrift gearbeitet haben. Nur h3 hat über mehrere Lagen verteilt gleichsam zur Komplettierung der bereits geleisteten Neumierung Stücke nachgetragen. N4 hat den Großteil der neumierten Stücke unter den zweisprachigen Liebesliedern mit Neumen versehen. Er wurde anscheinend für einen bestimmten Abschnitt der Kopierarbeit angestellt.

In diesem Panorama erhalten besonderes Interesse die von n2 neumierten Stücke, denn es sind die ersten neumierten Lieder der Handschrift, die gleichsam den Ton angeben für die weitere Kopiertätigkeit in Sachen Musik. Aufmerksamkeit verdienen auch die von n1 kopierten Lieder, wenn wir in n1 den Hauptschreiber selbst sehen.

Die Hypothese, durch die Neumierung der Stücke sollten von den Kopisten gleichsam sinnhafte Gruppen von Gesängen herausgehoben werden, muss sich gegen die naheliegende Deutung bewähren, die Notation sei allein auf musikalische Motive zurückzuführen oder habe überhaupt nur damit zu tun, dass die Stücke zufällig in einer mit Musik versehenen Vorlage zur Verfügung standen und dass genug Zeit vorhanden war, die Kopierarbeit zu erledigen. Eine einzelne „sinnhafte“ Gruppe nachzuweisen genügt also nicht, es müssen mehrere Gruppen sichtbar werden, die einem Gestaltungsprinzip folgen, das sich vom Zufälligen abhebt.

Wenn wir auch die Liedtexte mit Leerräumen für eine spätere – jedoch nicht erfolgte – Neumierung berücksichtigen, steht für die Untersuchung ein Corpus von 27 Liedern zur Verfügung, das sich wie folgt gruppieren lässt:

- (a) die von n2 notierten Stücke aus der Gruppe der Moralischen Lieder: 14, 30, 31, 33, 48;
- (b) die von h1 mit Leerräumen kopierten Texte aus derselben Gruppe; 1, 27, 34, 53;
- (c) die von n1 mit Neumen versehenen Liebeslieder: 98, 99, 108, 109, 119, 128, 131;
- (d) die von h2 mit Leerräumen kopierten Liebeslieder: 90, 91, 100, 104, 110, 114, 122,

³⁹ Die Siglen werden von Schumann übernommen. Detaillierte Angaben zu den Händen gibt Lammers, *passim*.

⁴⁰ H. S. LAMMERS, *passim*.

⁴¹ LAMMERS spricht sich gegen die Identifizierung von h1 und n1 aus.

- (e) die von n1 mit Neumen versehenen Texte aus der Gruppe der Vagantenlieder: 187, 189, 215, 227.

In dieser Liste sind die beiden von h1 kopierten Liebeslieder 62 und 67 nicht enthalten. CB 62, mit Leerstellen überliefert, ist ein Leich, der Schlaf und Liebe zum Thema hat und der „zum Besten gehört, was die mittellateinische Lyrik geschaffen hat“ (Bernt); CB 67 ist eine Sequenz mit Doppelversikeln des Petrus von Blois, eine Schönheitsbeschreibung mit Anklängen an Natur, Theologie und Wissenschaft: Zwei literarisch hochstehende Werke, die Grundformen der Lyrik der Zeit repräsentieren. Es ist nichts Auffallendes an der Zusammenstellung dieser zwei Lieder oder dem Wunsch, sie mit Neumen zu versehen.

Die von n2 neuimierten Stücke, also die ersten neuimierten Lieder zu Beginn der Handschrift, zeigen einen ungewöhnlichen melismatischen, emphatischen Stil, der sich deutlich von den Melodien der Parallelüberlieferung der mehrstimmigen Pariser Tradition unterscheidet. Die musikalische Gestaltung dieser Lieder muss gerade von Kennern der musikalisch-poetischen Traditionen als besonders attraktiv empfunden worden sein. Gegenüber der sprachlich-melodisch unauffälligen Realisierung der Texte in der mehrstimmigen Überlieferung erklangen hier die Lieder mit genauer Modulation des gesungenen Wortes, wobei die Melodie dem Ausdruck von Emotionen und feinsten Nuancierungen der Textinterpretation diene.

Diese stilistische Eigenheit auf dem Pergament zu überliefern war zweifellos ein Anliegen des Auftraggebers des Buranus und seines Bevollmächtigten. Der Kopist hat diesen Stil exemplarisch an einigen Gesängen dokumentiert; die Auswahl der Lieder stellt also ein Kriterium dar, das unabhängig vom Interesse an der speziellen musikalischen Gestaltung Gewicht erhält. Die für den monodischen Gesang typische Melodieführung hätte ebenso gut auch an anderen Liedern exemplifiziert werden können.

Ein wichtiger Aspekt für die Wertung der Neumierung durch n2, den ersten Kopisten der Neumen im zeitlichen Ablauf der Arbeit⁴², ist die Fortsetzung desselben Prinzips bei der Neumierung der Stücke, die von n1 stammen. Im letzten Teil des Buranus, unter den Trink- und Spielerliedern, hat n1 nur vier Stücke mit Neumen versehen: ein Lied gegen einen weltlichen Hof, CB 187, ein Lied von Philipp dem Kanzler gegen die Kurie, CB 189, die Spielermesse CB 215 und den Ordo CB 227.

Die ersten beiden Stücke, die sich kritisch an die Mächtigen der Welt in ihren zwei Spielformen, dem Hof und der Kurie, wenden, gehören eigentlich in die Gruppe der moralisch-satirischen Lieder. Dazu kommen die zwei außergewöhnlichen Texte aus dem Bereich der nachweihnachtlichen *tripudia*, die Spielermesse und das Weihnachtsspiel CB 227.

Die von n1 neuimierten Lieder zeigen also ganz andere inhaltliche Schwerpunkte, als die Fülle der im Buranus vereinten Lieder vermuten ließe. Nach Ausweis der neuimierten Stücke

⁴² Schumann hat die Hände der Neumenschriften nicht nach ihrem Erscheinen in der Handschrift nummeriert.

beherrscht ein „geistlicher“ Grundton die Sammlung und erweist sich die Gruppe der Kompositionen zu den Klerikerfesten der Nachweihnachtszeit als Schwerpunkt des Schlussteils. Die neumierte Stücke des dritten Teils des Buranus setzen also zwei thematische Schwerpunkte, die eine Verbindung zwischen dem Anfang und dem Ende der Handschrift herstellen und so einen idealen thematischen Rahmen der Sammlung abstecken.

Es fällt schwer, hier an einen Zufall zu glauben. Gerade wenn wir annehmen, dass gegen Ende der Kopierarbeit die Zeit drängte und beim Kopieren der Neumen Abstriche gemacht werden mussten, fällt die Auswahl der Stücke ins Gewicht. Der Buranus ist im Ganzen kein Produkt wahllosen Kopierens und zufälligen Gestaltens.

Von der unerhörten Fülle an frivolen Liedern, die den Lastern der Welt frönen, die den dritten Teil der Sammlung ausmachen, ist in der durch die Neumierung geschaffenen Auswahl nichts geblieben. Das ernste kulturkritische Thema bestimmt den Ton. Und genau dieselbe Verengung der thematischen Grenzen zeigen auch die von n2 neumierte Stücke der „moralisch-satirischen Lieder“: ein Lied über Fortuna (CB 14), ein großes Lied Walter von Châtillons über das Thema der *largitas* (19), drei Lieder des Petrus von Blois über Ethik und ein moralischer Aufruf an die Prälaten (30, 31, 33), schließlich ein religiös gestimmtes Lied mit Kreuzzuggedanken und einer deutschen Strophe aus dem Taglied des Otto von Botenlauben (48 und 48a).

Das ist beinahe eine versteckte Botschaft der Positivität gegenüber den polemischen Liedern, die im ersten Teil der Sammlung den Ton angeben. Was an der Oberfläche an sündhaftem Verhalten gegeißelt wird, erscheint hier gleichsam als die Sorge des Priesters um das Seelenheil der Sünder. Die von den neumierte Liedern gebildete Gruppe schließt mit dem Aufruf an die Prälaten, ihr Leben zu ändern und mit der Erinnerung an den Kreuzzug, der den Menschen die Erlösung von allen Folgen ihrer Sündenlast verspricht.

Diese virtuelle Gruppe von neumierte Texten ist aus Fertigteilen zusammengestellt, die aus den unterschiedlichsten Bereichen und Vorlagen stammen. Sie gestattet daher einen Einblick in die Werkstatt des Kopisten und lässt ein Gestaltungsprinzip erkennen, das den Buranus durchgehend charakterisiert: das Zusammenstellen thematisch verwandter (oder antithetischer) Strophen oder Lieder zu neuen, umfassenderen Einheiten. Der letzte Gesang der Gruppe zeigt dieses Kompositionsprinzip innerhalb des Liedes selbst, und zwar durch die lateinischen Strophen als Kontrafaktur eines deutschen Liedes. Dieser Formtyp ist also von h1 und von n2 bereits vorgezeichnet – und er wird durch die Neumierung hervorgehoben, bevor h2 die große Menge von deutsch-lateinischen Liedern analoger Bauart in die Sammlung eintragen wird, die n4 dann mit Neumen versieht.

Die Neumierung der moralisch-satirischen Lieder bietet noch eine Überraschung, die einen weiteren Aspekt der planenden Funktion von h1 unterstreicht. Als Planer und Schreiber hat h1 eine Reihe von Liedern mit Lücken für die Notation geschrieben, hat dann aber einen anderen Kopisten, nämlich n2, mit der Notation der Liedtexte beauftragt. Dieser Kopist versah jedoch nur Lieder ohne Lücken mit Neumen, so dass in dieser ersten Gruppe zwei von der

musikalischen Gestaltung her relevante Untergruppen fassbar werden: die Gruppe der von n2 tatsächlich neumierte und die Gruppe der von h1 mit Lücken für die Neumierung vorgesehenen Lieder, die aber ohne Neumen geblieben sind.

Es sind dies drei Lieder von Philipp dem Kanzler (CB 21, 27 und 34), sowie ein „Lied mit Gegenlied“, CB 53, zu Ehren von Erzbischof Wichmann von Magdeburg in Erinnerung an seine Verdienste bei der Beilegung des Schismas von 1159-1177 und der Versöhnung Friedrich Barbarossas mit Alexander III. In dieser „Komposition“ folgen auf die Erinnerung an den Erzbischof gehässige Kontraststrophen (aus einem anderen Lied) gegen den deutschen Kaiser. Die Gruppe der von h1 für die Neumierung vorgesehenen Lieder wird also ebenfalls durch den Typus „Gesang mit Gegengesang“ beschlossen, der auch die Gruppe der von n2 neumierte Lieder beschließt. Denselben Typus finden wir sodann in CB 131 als Abschluss der von n1 neumierte Gruppe von Liebesliedern.

Der Kopist n1 hat auch eine Gruppe unter den Liebesliedern mit Neumen versehen. Wir betrachten diese Gruppe als letzte, weil die Kohärenz der Auswahl der neumierte Lieder an diesem Punkt bereits als Stilprinzip zu erkennen ist und somit als Interpretationshilfe dienen kann. N1 hat nicht irgendwelche Lieder mit Neumen versehen, nur weil ihm zufällig eine neumierte Vorlage zur Verfügung stand. Er hat die Liebeslieder auch nicht allein nach musikalischen Rücksichten neumierte, denn der Großteil der von h2 kopierte Liebeslieder mit deutscher Zusatzstrophe wurde von n4 mit Neumen versehen. Für diese Gesänge gab es also einen eigenen Kopisten der Neumen. Da n4 einem anderen Repertoire verpflichtet ist als n1, ist es sinnvoll, die von n1 neumierte Lieder zu einer gesonderten Gruppe zusammenfassen. Es sind dies die Lieder: CB 98, 99, 108, 109, 119, 128, 131 und 131a.

Die Neumierung beginnt mit zwei Liedern über Dido und Äneas (CB 98 und 99). Es folgen zwei Lieder, CB 108 und 109, die H. S. LAMMERS als lateinische Descort-Kompositionen identifiziert hat, die also als Beispiele für diese Gattung relevant sind. CB 119 und 128 zeigen intertextuelle Verbindungen, die sich erst der inhaltlichen Feinanalyse erschließen. Das letzte Lied der Gruppe, CB 131 und 131a gehört zu den bedeutsamen Zeugnissen der Aufführungspraxis, die im Buranus so umfassend dokumentiert ist, nämlich das Zusammenspiel unterschiedlicher Lieder zu einem neuen Ganzen. Die zwei Lieder wurden nach Ausweis von CB 131 von Strophe zu Strophe abwechselnd vorgetragen, wobei die Strophe des zweiten Liedes als Gegenpol zu der des ersten fungierte. Thematisch gehören die beiden Lieder, die Philipp dem Kanzler zugeschrieben werden, in dieser Kombination zu den moralisch-satirischen Liedern und nicht zu den Liebesliedern.

Der Formtyp „Lied mit Gegenlied“

In der germanistischen Forschung ist der Buranus berühmt wegen der Fülle lateinischer Lieder mit deutscher Zusatzstrophe. Diese Lieder wurden von h2 in den Codex eingetragen und zum Teil von n4 mit Neumen versehen. Die große Zahl von zweisprachigen Gesängen wird auf die

Verfügbarkeit einer Vorlage zurückzuführen sein, die diese Gesänge enthielt. Das Interesse an solchen Gesängen ist bereits durch die Neumierung der Stücke dokumentiert, ehe die umfassende Kopiertätigkeit h2s begann. Am Ende der Gruppen der von n2 und n1 neumierten Gesänge finden sich jeweils Kompositionen, die aus zwei „zusammengestellten“ Liedern bestehen.

Auch 227 und 228 stellen zwei „zusammengestellte“ Stücke dar, denn CB 227 wurde als „Vorgeschichte“ dem fertigen Ordo CB 228 vorangestellt und bildet mit diesem eine kompositorische Einheit. Dieses Kompositionsmuster des „Zusammenstellens“ von Texten wird im Buranus in verschiedenen Formen abgewandelt:

- (a) CB 48: Zusammenstellen eines lateinischen Liedes und einer deutschen Strophe;
- (b) CB 53 und 131: Gegensatz durch das Zusammenstellen von zwei lateinischen Liedern antithetischen Inhalts;
- (c) CB 122 Verknüpfung zweier formal unterschiedlicher Stücke: hier einer Sequenz mit abschließenden *Versus* in leoninischen Hexametern. Solche *Versus* stehen im Buranus regelmäßig am Ende größerer inhaltlicher Einheiten und stellen einen Formtyp dar, der die Sammlung durchgehend prägt;
- (d) CB 227/228 Erweiterung einer Zeremonie durch Voranstellung des Neukomponierten vor den alten Kern.

CB 48 und die deutsche Strophe aus dem Taglied Ottos von Botenlauben sind miteinander durch das Verhältnis der Kontrafaktur verbunden. Unübersehbar verweisen die beiden Lieder aufeinander durch den Refrain des lateinischen Liedes, *Exurgat Deus*, und die Schlusszeile der deutschen Strophe: *stand uf, riter!* Das lateinische Lied wird aber in die Zeit des 3. Kreuzzuges datiert, bald nach 1187, während die Lebensdaten des Otto von Botenlauben eine Datierung seines Liedes um 1220 nahe legen. Da die deutsche Strophe aus formalen Gründen den lateinischen vorausgegangen sein dürfte,⁴³ ist das Lied mit einer Unsicherheit der Datierung und der kritischen Bewertung belastet, die recht typisch ist für die Situation vieler Lieder des Buranus. Es scheint, als fehle der Schlüssel, um in den Bereich dieser Lieder und ihrer Eigenheiten eintreten zu können.

Die Erkenntnis, die aus den neumierten Stücken gewonnen wurde, werde ich im Folgenden als Schlüssel verwenden. H1 hat in Verbund mit n1 und n2 aus der Fülle des in der Handschrift aufgezeichneten einen Formtyp „Lied mit Gegenlied“ hervorgehoben, den wir als Ausgangspunkt für weitere Leseakte verwenden können.

⁴³ CB 48 wird von der Forschung kontrovers diskutiert, aber die Ansicht, Botenlaubens Taglied sei mit einer ad hoc verfassten lateinischen Kontrafaktur versehen worden, hat (auch) die formalen Aspekte für siehe: B. A. BEATIE, *Carmina Burana 48-48a: A Case of irregular contrafacture*, *Modern Language Notes* 80 (1965), 470-478.

CB 53 gestattet einen Schritt über das *ignoramus* hinaus. Das Lied preist die Verdienste des Erzbischofs Wichmann von Magdeburg an der Beilegung des Schismas von 1159-1177 und besingt in höchsten Jubeltönen die Versöhnung Friedrich Barbarossas mit Alexander III. Eine Pflichtarbeit eines Klerikers aus dem Umkreis des Erzbischofs, möchte man annehmen. Aber ein späterer Leser des Textes hat den überwältigenden Ausdruck der Freude an der wiedergewonnenen Eintracht zwischen Kirche und Kaiser im Gefühl neuer Konflikte zwischen Kaiser und Papst gelesen. Anlass für die Wiederaufnahme des alten Liedes war gerade die Unangemessenheit der Freude in Anbetracht neuen Zwistes. Diese Hypothese, denn um eine Hypothese bezüglich der Sinngebung des Liedes handelt es sich hier, wird von den zwei Gegenstrophen suggeriert, die dem Lied im Buranus beigegeben sind, in denen die Deutschen in rüden Worten als Spatzen, Füchse und Schlangen apostrophiert werden, die Weinberge verwüsten und das Feuer des Glaubens erkalten ließen.

Das Lied, das wir im Buranus finden, ist keine Kopie des alten Preisliedes aus dem Jahr 1177, sondern die Aktualisierung eines vertrauten Themas – des Konfliktes zwischen Kaiser und Rom – mit Hilfe alter und neuer Lieder. Das Zusammenstellen der beiden konträren Einheiten hat den Sinn, dem auf diese Weise geschaffenen „Werk“ einen Platz in der Liedpraxis der Gegenwart zu verschaffen. Das Alte wurde nicht aus Freude an gelungenen Versen oder wegen der Reminiszenz an eine glorreiche Vergangenheit wieder aufgenommen, sondern als Baustein für Gesänge aus aktuellem Anlass.

CB 131 bestätigt diese „Intention“ der Werke mit „Gegenliedern“. Hier werden zwei Lieder von Philipp dem Kanzler kontrastiert, die in alternierend vorgetragenen Strophen den Gegensatz von der Kirche als personifizierter „Wahrheit und Liebe“ und der Realität einer geldgierigen römischen Kurie behandeln. In seinem Kommentar weist B. Vollmann auf die Aktualisierung hin: „Durch das Einsetzen der drei (und nur der drei) antikurialen Strophen von *Bulla fulminante* in den Kontext von *Dic Christi veritas* wird auch dieses Lied insgesamt zu einem antirömischen Kampflied, dessen letzte Strophe *O mox prophetica* sich nunmehr auf Reichsangelegenheiten, nämlich auf die Exkommunikation Friedrichs II. durch Papst Gregor IX. im Jahre 1227 übertragen ließ“.⁴⁴

An diesem Punkt können wir zu CB 48 zurückkehren. Das lateinische Kreuzzugslied, das wie eine erbauliche Predigt und so gar nicht kämpferisch wirkt, könnte sehr gut zum Kreuzzug Friedrichs II von 1228 passen, der gleichsam auf diplomatischem Weg erledigt wurde. In einer aktualisierten Neukomposition wären Anklänge an vergangene Züge ins Heilige Land und an die stilistischen Vorgaben des Genres wohl zu erwarten. Die Zusammenstellung mit der deutschen Strophe wäre ein Zeichen für die Gattung der erneuten Aktualisierung wie bei den anderen Beispielen desselben Formtyps.

Die Aufführungspraxis, die in diesen Liedern dokumentiert ist, wäre ohne die textnahe Edition (und die Übersetzung) von B. VOLLMANN kaum zu erkennen gewesen, so dass auch die

⁴⁴ VOLLMANN, *Carmina Burana*, cit., S. 1120.

impliziten Verweise auf diese Lieder, die von der Neumierung gegeben werden, unbeachtet geblieben wären. Dem Leser, der sich dieser beiden Hilfsmittel bedient, zeigt sich der Buranus jedoch auf neue Weise: Die von n1 neumierten Lieder geben das Bild einer wohlüberlegten Sammlung „geistlichen“ Inhalts. Dokumentiert werden Musterbeispiele einzelner Gattungen und Themen, sowie die für den Buranus so typischen Kontrafakturen und „Gegensatz-Lieder“, die in allen drei von der Neumierung gebildeten Gruppen den Abschluss bilden. Diese Lieder bilden den Grundstock einer für den Buranus spezifischen Poetik, die als Liedpaare, Kontrafakturen und mehrsprachige Lieder in Erscheinung tritt. Inhaltlich ist diesen Liedern ein Grundzug gemein, der sie mit der politischen Aktualität in Verbindung bringt. Der Auftraggeber des Buranus lässt sich auf Grund dieser Indizien, die in ihrer Gesamtheit zweifellos aussagekräftig sind, als hochstehender Geistlicher in der Nähe des Kaiserhofes erkennen.

Aufführungspraxis und Intertextualität

Beim Formtyp „Lied und Gegenlied“ erhalten die alten Kompositionen erneut Aktualität durch den inhaltlichen Gegensatz, den die Stimmen der divergierenden Lieder zum Ausdruck bringen. So werden Loblieder auf vertraute Figuren der Vergangenheit zu Mitkämpfern von Auseinandersetzungen in der Gegenwart. Die unerwartete Nähe von zwei alten Liedern verhilft beiden Liedern zu neuer Aktualität, die sich in einer Spannung ausdrückt, die weit stärker ihre Wirkung entfaltet, als dies bei einheitlich gestalteten Liedern möglich wäre.

Diese Spannung ist, bei analogem Aufbau der Stücke, auch die Grundlage für radikale Parodien im Bereich der Liebeslieder. Paradoxerweise wurden gerade diese besonders krassen Fälle von Parodien von der Kritik bisher nicht als solche erkannt und als „ernste“ Gedichte interpretiert.

CB 60 und 60a ist ein solcher Fall. Benedikt Konrad VOLLMANN unterstreicht in seiner Untersuchung textuelle Anklänge an die Rechtssprache,⁴⁵ Christoph MÄRZ will gar versteckte Anspielungen auf das Rechtsverhältnis zwischen Maria und Joseph aus dem Text herauslesen,⁴⁶ während Burghart WACHINGER feststellt: „Das einfachste aber wäre zweifellos, wenn es künftiger Interpretation gelänge, die überlieferte Einheit von CB 60/60a auch inhaltlich zu rechtfertigen“.⁴⁷

CB 60/60a repräsentiert den Formtyp der „zusammengestellten“ Lieder. Was mit Strophe 19 – also mit dem Beginn des Liedes 60a – einsetzt, ist genau der Typus von Liebes- und Preislied der Geliebten, der in Strophe 13 zuvor angesprochen und angekündigt wird, ein Lied, das der Sänger gleichsam im Selbstgespräch erfunden/gesungen hatte, bevor er zur Angebeteten in Kontakt treten konnte.

⁴⁵ B. K. VOLLMANN, Carmen Buranum 60/60a. in S. KRÄMER – M. BERNHARD (Hrsg.), *Scire litteras. Forschungen zum mittelalterlichen Geistesleben*, München, Bayerische Akademie der Wissenschaften 1988, S. 409-422.

⁴⁶ C. MÄRZ, Walthers Leich und das Carmen Buranum 60/60a. Überlegungen zu einer Kontrafaktur, in C. EDWARDS (Hrsg.), *Lied im deutschen Mittelalter*, Tübingen, Niemeyer 1996: 43-56.

⁴⁷ B. WACHINGER, 1985: 305.

60, 13	et ego te in soliloquiorum carmine canebam: te unam sapiebam idque iustum rebar – sed nichil audis horum.	Ich habe dich in einem Lied, als ob ich mit mir selber spräche, besungen: Ich kannte keine außer dir und ich hielt dies für richtig –, Aber du willst nichts davon hören.
--------	--	--

Der textinterne Verweis auf ein „soliloquiorum carmen“ spricht ein Lied an, das der Sänger gedichtet hatte, als er die Angebetete noch unerhört und aus der Distanz verehrte und besang. Das Lied, das mit *Cupido mentem girat* deutlich neu ansetzt, entwickelt sich zu einem Loblied an das geliebte Mädchen, das mit Marianischen Epitheta versehen wird: *Matutini sideris | iubar preis, et lilium | rosaque periere*. Ein schülerhaft verspielter Ton herrscht in diesem harmlosen Liebesgeplänkel einer ersehnten Verbindung, das mit einer gelehrten Anspielung ausklingt:

60, 24	Si Menalus fatidicius uirginibus michi det omne fari: »Ethna mons occiduus ponti ferat minas prius quam desinat, uirgo, tuus honor laudari.«
--------	--

Mit einer raffinierten Übergangsstrophe, die mit dem Hinweis auf *hiis rudibus* bereits einen Vorgeschmack auf die „rohen Gedanken“ im weiteren Verlauf des Liedes gibt, wird ein Stilbruch eingeleitet, wie er radikaler nicht gedacht werden kann. Die blumigen Metaphern werden auf die Realität des Liebesgenusses zurückgeführt und verlieren allen Reiz der Unschuld. Mit *hiis fructibus stipendium erit Venus* klingt schon ein Hinweis darauf an, was in der vorletzten Strophe mit aller Deutlichkeit als zweimalige sexuelle Befriedigung angesprochen wird⁴⁸ – ein derb-ironischer Kontrast zur Schlussstrophe mit erneuten stilistischen Anklängen an den Marienpreis.

60, 26	<i>Furores quando lenit Venus, que corda ferit, Incitamentum Veneris fastidium est ceteris; quod laudis michi titulum clarumque det obsequium.</i>
--------	--

60, 27	Intemerata uirginum
--------	---------------------

⁴⁸ Ähnlich dem *Pamphilum dupliciter sic Thais emungit* in CB 226,8.

serena respice,
et generosa suplicis
iam uota perfice!

Bei diesem Verständnis der Strophe ist die Entscheidung über die Deutung des Liedes 60a gefallen. Es handelt sich um eine Parodie, und zwar um eine besonders krasse Form parodistischen Singens, die den Schlüssel bietet für das Verständnis der beiden heterogenen Teile 60 und 60a.

Der Preisgesang ist parodistisch nicht allein in Hinblick auf den lateinischen Marienleich der Vorlage, sondern auch in Hinblick auf die Gattung Liebeslied.

Nun wird diesem kleinen Lied ein zweites vorgeschoben (in der alten Technik der Erweiterung von Altem durch Voranstellen des Neuen), das dem Rüpel die gehörige Antwort gibt. Seine Angebetete hat ihn verlassen und sich einem anderen zugewandt. Der Verlassene ist zutiefst in seinem Stolz getroffen und wird ausfällig. Da sein Wutausbruch, der bis zur Beschimpfung der ehemaligen Geliebten als Hure reicht, gerade erst verklungen ist, muss die Selbstanpreisung als potenter Liebhaber in Strophe 26 herrlich ironisch geklungen haben!

Zu dieser Selbstdarstellung als außergewöhnlicher und stolzer Liebhaber passt die Strophe 17 mit der Erklärung für den Wutausbruch der vorhergehenden Strophen, mit der der Sänger versucht hatte, sein Gesicht zu retten.

60, 17	Si balbi more ueritus nil ausim fari penitus, obnixeram emeritus, quem captat hic interitus.	Wenn ich, furchtsam nach Art eines Stotterers, gar nichts zu sagen gewagt hätte, gliche mein Widerstand dem eines ausgemusterten Soldaten, den hier sein Schicksal ereilt.
--------	---	---

Diese metakommunikativ gesprochene Strophe, die anaphorisch auf die gerade erklungenen Strophen verweist, hat ein Pendant in Strophe 13 mit dem kataphorischen Hinweis auf ein Lied, das in der Folge gesungen wird. Die beiden metakommunikativen Strophen 17 und 13 verweisen also auf die zwei Lieder, die in 60/60a tatsächlich erhalten sind.

Im Zeichen der Ironie und der Parodie ist der Zusammenhang der beiden Lieder erfahrbar, unabhängig davon, ob nun beide den gleichen Verfasser haben oder ob das jüngere Lied (das erste in der Aufzeichnung) zum älteren als parodistische Einführung hinzukomponiert wurde. Im Klima der Kontrafakturen, Parodien und der umfassenden Intertextualität in mehreren Sprachen, das den Buranus auszeichnet, liegt die Hypothese einer späteren Erweiterung genau so nahe, wie die eines ursprünglich komplex gestalteten Liedes.⁴⁹

⁴⁹ Die formale Identität der beiden zusammengestellten Lieder mit dem Leich Walthers von der Vogelweide soll hier nicht weiter verfolgt werden. Die einfachste Erklärung des noch ungeklärten Abhängigkeitsverhältnisses scheint mir die einer verlorenen gemeinsamen Vorlage zu sein, die Walther für eine Kontrafaktur benutzte, der Autor von CB 60 hingegen für eine Parodie.

CB 121/121a repräsentiert ebenfalls den Typus der Lieder mit mehreren Stimmen und abschließenden *Versus* mit satirischer Kontrastfunktion. Dem Klischee des Frauenlobs aus der Distanz, *Hec, quam modo diligo, cunctis est amanda*, folgt in der Gegenstrophe die derb prahlerische Erinnerung des Zechkumpanen, der das angeblich spröde Mädchen bereits sexuell besessen haben will.⁵⁰ Anschließend daran die zwei endgereimten Hexameter in ironischer Brechung zum Wirtshausgespräch über ein leichtfertiges Mädchen: CB 121a: *Non est crimen amor, quia si scelus esset amare, | Nollet amore Deus etiam divina ligare.*

So zeigen sich die Lieder CB 60 und 121 vereint im Aufbau einer Spannung, die durch heterogene Stimmen und Stimmungen im Lied selbst erklingt und einem abschließenden Kontrast, der in CB 60a als Schlussstrophe in das Lied selbst eingebaut ist und in CB 121 als formal vom Lied unterschiedener *Versus* 121a realisiert wird. Damit ist ein Formtyp satirischen Singens geschaffen, der von seinem Aufbau als „Gesang mit Gegengesang“ den politischen Lied-Aktualisierungen entspricht, die im Buranus mit so gewichtigen Beispielen wie CB 48, 53 und 131 repräsentiert sind.

CB 89 stellt einen Höhepunkt der poetisch-dramaturgischen Kompositionen des Buranus dar, die vom Kontrast der Stimmen im Vortrag leben.⁵¹ Zwei reiche und verwöhnte Schäfer, Herren über eine große Herde, *raisonnieren* auf der Weide. Noch scheint alles nach altgewohnten Mustern zu verlaufen. Der *Kompagnon* des ersten Schäfers beginnt ein Lied, das die Klischees von zartem Gras, frisch erblühten Blumen, Rosen und willigen jungen Schäferinnen auszubreiten anhebt. Diese Stimmung wird sprachlich durch die harte Fügung *nigra puella | veste* unterbrochen, mit der die ganz in Schwarz gekleidete Gestalt einer in harter Arbeit früh gealterten Schäferin ihren Auftritt beginnt.

89, 1b »Herba tenella
flore coronatur,
rosa nouella
rubore notatur;
nigra puella
ueste coram datur.«

In der Aufführung des Liedes wird die bruske Unterbrechung des banalen Liebesliedes durch eine Veränderung der Stimme des Vortragenden zum Ausdruck gebracht worden sein. Die „Geschichte“ kann sodann im Präsens fortschreiten bis zum Moment, in dem die selbstsichere junge Frau *matura voce* ihre vehemente Anklagerede beginnt und sich als Allegorie einer

⁵⁰ Den Schlussvers *ideo... valeat quam valeo* könnte man sinngemäß vielleicht verstehen als „Er möge ebenso erfolgreich sein wie ich!“. Siehe auch D. SCHALLER, Gattungs- und Formtypen in den ‚Carmina Burana amatoria‘, in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 37, 2001, S. 81.

⁵¹ H. MEIER-G. LAUER, Partitur und Spiel. Die Stimme der Schrift im ‚Codex Buranus‘, in: ‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ in Mittelalter und Früher Neuzeit, hg. von J.-D. MÜLLER, Stuttgart/Weimar 1996, S. 31-47 haben die Präsenz dieser „Stimmen“ im Buranus erahnt und gleichsam beschworen.

moralischen Gegeninstanz zur pflichtvergessenen offiziellen Kirche zu erkennen gibt. Das Crescendo der Vorwürfe aus dem Mund der sprachgewaltigen Hirtin verwirrt die Angesprochenen, deren Antwort mit einer aggressiv negativen Charakterisierung der Antagonistin ansetzt.⁵²

89, 5 Aspero uerbo
tractans de pratica,
uel de acerbo
uultu frenetica,
ore acerbo
cessauit rustica.

Die Hirten beharren in ihrer Antwort auf dem Privileg ihres Standes, ihnen allein stünde das Recht zum Singen von Sologesängen zu, während junge Frauen sich mit Tratsch und spitzzüngiger Kritik zu begnügen hätten: *parvula fides... garrula rides... subdola strides*. Sie selbst aber singen:

6d »Sumus pastores
nos egregii,
procuratores
gregis regii,
soli cantores
soliloquii.«

Soliloquium erklingt auch in CB 60 aus dem Mund eines präpotenten ungehörigen Liebhabers! Vielleicht ist damit eine Singtradition angesprochen, bei der die jungen Mädchen auf die Solostimme des Mannes im Reigen singend eine Antwort geben.

Wie diese dumm auftrumpfenden reichen Hirten von der abgehärmten Gestalt abgekanzelt werden, ist ein Höhepunkt des inszenierten Vortrags mittelalterlicher Liedkunst.

In der Fülle, ja Überfülle an unterschiedlich geformten Gesängen ist die formale Konstanz dieser Lieder bisher unbeachtet geblieben. Sie bilden den Grundstock von Gesängen einer spezifischen Funktionsweise, die dadurch erreicht wird, dass unabhängige Stücke zusammengestellt werden und so in einer neuen und unerwarteten Nähe ihre Botschaft aktualisieren.

Dabei kann sich die Bedeutung des einzelnen Lieds verändern, da es mit den anderen Teilen in einen größeren Sinn-Zusammenhang gestellt erscheint. Bei den Liedern, die CB 89 vorangehen, CB 84 bis 88, handelt es sich um die Zusammenstellung von vier unabhängig entstandenen Liedern zu einem inhaltlich homogenen Zyklus mit folgendem Ablauf: Auf die in Gedanken vollzogene Vereinigung mit dem begehrten Mädchen, die Züge einer brutalen Vergewaltigung

⁵² Es ist nicht nötig, eine komplexe Redesituation eines Liedes im Lied anzunehmen, wie VOLLMANN sie rekonstruiert. Die abwertenden Worte in 5a erklingen ja, gebrochen, aus dem Mund der reichen Hirten, die sich selbst desavouieren.

trägt, CB 84, folgt der „normale“ Weg des ersten Begehrens aus der Distanz, CB 85, wobei der Name der Schwester, Juliane, angegeben wird, die Angebetete jedoch anonym bleibt. Mit CB 86 wird das Motiv des Sexualneids des jungen Liebhabers gegenüber älteren Rivalen eingeführt, das in CB 87 – einem extrem schlecht überlieferten Text – weiter ausgeführt wird, wobei bereits der Erfolg des jungen Liebhabers anklingt: *que secuntur, mentio*, „Was dann kommt, behalte ich für mich.“ CB 88 gibt den Zechgenossen in der Taverne schließlich den Namen des Mädchens preis, *Ludo cum Cecilia*, und auch den Tag, an dem sie ihre Unschuld verlor: „Es war an einem 10. Mai“.

Das berühmt-berüchtigte Lied von der Vergewaltigung gibt sich somit als Teil umfassender Wirtshausprahlereien vor den Zechkumpanen zu erkennen, was den Inhalt zwar nicht beschönigt, aber die Stilebene der Satire anzeigt, zu der solche Übertreibungen und Kontraste gehören. Diese satirisch gezeichneten Säufer und Vergewaltiger sind keine Identifikationsfiguren für die mittelalterlichen Sänger. Sie sind auch nicht besonders charakteristisch für den Buranus als Liedersammlung. Charakteristisch ist aber die satirische Haltung und die Funktionsform der erneuerten Aktualisierung der Lieder durch Zusammenstellungen und Kompositionen von „Liedern mit Gegenliedern“.

Die zweisprachigen Lieder des Buranus

Dem Eindruck vom Buranus als einer Sammlung, die alle Höhen und Tiefen – vor allem die Tiefen – menschlicher Lebenslust in Verse und Lieder fasst, steht die Präsenz des Form- und Funktionstyps der Lieder mit Gegenliedern entgegen, die aus der Masse der Lieder deutlich hervorstechen. So finden sich inmitten frivoler Lieder von rasch befriedigter Sinneslust, von Verführung und Prahlerei auch Gegenstimmen, die in lebhaftem Kontrast zu ihrem Kontext „ernste“ Themen abhandeln, wie CB 89, das sich von CB 90, dem klischeehaften kurzen Lied, das die rasche Befriedigung besingt, nicht stärker abheben könnte.

Lieder mit eingebundenen Gegenliedern stehen dabei neben „Zusammenstellungen“ von alten Gesängen – auch in unterschiedlichen Sprachen –, die in der ungewohnten Nähe durch Kontraste und intertextuelle Anspielungen neue Sinnzusammenhänge eröffnen. Was der Buranus auf dem Pergament erhalten hat, sind konkrete Spuren der Aufführungspraxis mittelalterlichen Singens, von der sonst nur höchst fragmentarische Spuren zu ermitteln sind. Der „Sammler“, die Figur, in der Auftraggeber und Koordinator der Kopierarbeit als einheitliche Rolle gefasst sind, hat in allen Teilen der Handschrift sein besonderes Interesse an diesem Funktionstyp gezeigt. Besonders auffällig ist die unproportionell große Gruppe „zusammengestellter“ lateinisch-deutscher Liebeslieder, die von h2 kopiert und teilweise von n4 mit Neumen versehen wurden. Es sind Lieder darunter, bei denen die deutsche Schlussstrophe als Ausgangspunkt für die Gesamtkomposition diente, lateinische Lieder mit sekundärer deutscher Strophe, Lieder, die mit großer Wahrscheinlichkeit als einheitliche Werke in zwei Sprachen entstanden sind und schließlich Zusammenstellungen bereits existierender Lieder, die ein breites Spektrum der Nähe

abdecken, das von der Weiterführung des im ersten Teil Dargestellten bis zu ausdrücklichem Kontrast zwischen lateinischem Lied und deutschem Schluss reicht.⁵³ Der Grundtypus dieser Lieder entspricht genau dem Formtyp der „Lieder mit Gegenlied“, die in den Buranus schon vor der großen Gruppe der zweisprachigen Liebeslieder eingetragen worden waren. Auffallend an den Liebesliedern ist allein die ungewöhnliche Häufung dieses Formtyps auf engem Raum.

Burghart Wachinger hat in genauen Textanalysen unterschiedliche Formen der Verknüpfung der Strophen unterschieden. Das Spektrum reicht vom Zusammenstellen einander fremder Stücke bis zur Gesamtkomposition eines Werkes in den beiden Sprachen durch einen Dichter. Der Großteil der lateinischen Lieder mit deutscher Strophe sind als Kontrafakturen des deutschen Liedes durch lateinische Dichter entstanden. In dieser Gruppe finden sich sogar deutsche Vagantenstrophen (CB 136a, 138a, 142a, 170a). Gerade diese ungewöhnlichen Lieder, die eine spezifisch lateinische Form in deutscher Sprache nachbilden, geben Aufschluss über den Hintergrund dieser Sammlung und den Grund für die Aufnahme in den Buranus. Die Sammlung atmet den Geist der Konkurrenz zwischen den Sängern und ihren Kulturen. „Was ihr könnt, können wir auch!“, scheint in diesen Liedern anzuklingen. Der Anspruch wird von den *clerici* vorgetragen, die mit ihren lateinischen Liedern einen Platz in der Welt suchen und behaupten müssen. Es sind Nachbildungen in einem neuen kulturellen Milieu, bei denen es darauf ankommt, dem Spezifischen der kulturellen Umgebung der Sänger umfassend Ausdruck zu verschaffen. Schon die Auswahl erfolgte wahrscheinlich in Hinblick auf die „Verwertbarkeit“ der deutschen Lieder als Vorlagen für die lateinischen.⁵⁴

Die Aufzeichnung im Buranus sollte nicht als Zeugnis für tatsächlich erfolgte Aufführungen dieser Gesänge gedeutet werden, bei denen nach den lateinischen Liedern auch die deutsche Strophe gesungen wurde. Statt dieser Hypothese, die ganz unbekannte Faktoren in die Analyse einbringt, ist es vielleicht fruchtbarer, die philologisch fassbare Realität der Aufzeichnung selbst als Grundlage für eine weiterführende Hypothese anzusetzen. Warum hat sich der Sammler nicht mit einigen ausgewählten Beispielen dieser poetischen Praxis begnügt und eine so große Menge solcher Lieder in die Sammlung aufgenommen?

Wurden diese beispielhaften Lieder in so großer Menge aufgezeichnet, um anderswo nachgesungen zu werden? Oder sollten sie als Paradigmen für eine selbstständig zu gewinnende eigene Liedtradition am Ort des Gebrauchs der Handschrift dienen? Oder sollten sie einfach später mehrsprachige Leser erfreuen, nachdem die Sammlung den Ort der aufgezeichneten musikalischen und poetischen Erlebnisse verlassen hatte?⁵⁵

⁵³ U. MÜLLER, Mehrsprachigkeit und Sprachmischung als poetische Technik: Barbarolexik in den Carmina Burana, in: W. Pöckl (Hg.), Europäische Mehrsprachigkeit. Fs. Mario Wandruska, Tübingen 1981, S. 87-104. B. WACHINGER, Deutsche und lateinische Liebeslieder. Zu den deutschen Strophen der Carmina Burana, in: H. FROMM (Hg.) Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung. II. Band, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985, S. 275-308.

⁵⁴ Siehe die genauen Analysen von B. WACHINGER, cit. S. 307-8.

⁵⁵ Während die ersten beiden Fragen als heuristische Momente dienen können, gibt die dritte keinerlei Anlass, sich weiter mit Fragen nach Inhalt, Aufbau und strukturellen Problemen des Buranus abzumühen.

Wenn wir auf solche Fragen aus dem Horizont des modernen Lesers verzichten, gewinnen wir das Bild einer Sammlung, die ganz der Rolle der lateinischen Verfasser entspricht. Sie haben ein vitales Interesse daran, gegen die Konkurrenz der deutschen Dichter und Sänger zu bestehen. Sie schaffen in ihrer Sprache aktuelle und attraktive Gesänge, die ein Publikum ansprechen, das auch für deutsche Lieder empfänglich ist. Die Sammlung dieser Kontrafakturen ist in einer Schule entstanden, in der junge Kleriker ihr Eigenes, das sie von allen anderen sozialen Gruppen unterscheidet, die lateinische Sprache, pflegen. Dazu gehört auch die Fähigkeit, sich an neue Spielformen des Singens anzupassen, die in deutscher Sprache als konkurrierende Formen der lateinischen Liedkunst entgegen treten.

Schreiber-Dichter im Buranus?

Der Buranus ist ein Zeugnis gelebter Mehrsprachigkeit, das den modernen Lesern Schwierigkeiten bereitet – vielleicht gerade wegen der Selbstverständlichkeit, mit der die Mehrsprachigkeit in jedem Moment als gestaltender Faktor der Poetik zur Verfügung steht, mit der sie aber auch als Hintergrundfolie die Arbeit der Kopisten beeinflussen kann. Wir gehen kaum fehl, wenn wir annehmen, dass mittelalterliche Sänger Lieder in drei Sprachen vorzutragen verstanden und dass nicht wenige unter ihnen dazu noch Zugang zum Liedrepertoire in einer vierten Sprache hatten, ganz zu schweigen von den Verhältnissen in Sizilien, wo Gedichte und Lieder in fünf oder sechs Sprachen gleichzeitig in Umlauf waren.⁵⁶ Vor dem Hintergrund dieser als normal anzusehenden Produktions- und Rezeptionsbedingungen mittelalterlichen Dichtens und Singens hat Olive Sayce den Buranus einer minutiösen Analyse in Hinblick auf sprachliche Einflüsse und Interferenzen unterzogen, die weit über die Fragen hinausgeht, die bis dahin in Hinblick auf die Mehrsprachigkeit in dieser Handschrift gestellt worden waren. Olive Sayce untersucht nicht nur die eklatanten Fälle von Mehrsprachigkeit und Sprachmischung, sondern auch unscheinbare Symptome des Sprachkontakts. Zu den kontrovers diskutierten Ergebnissen ihrer Arbeit gehören die Hypothesen, h1 sei ein Schreiber italienischer Muttersprache, sowie die Hypothese, nicht wenige der im Buranus singular überlieferten Lieder seien Werke der Schreiber h1 und h2.

CB 218 wird von O. Sayce dem Kopisten h2 zugeschrieben.

218, 1 **AUD**ientes Audiant:
diu schande uert al uber daz lant
querens uiles et tenaces.
si hat sich uermezçen des,
quod uelit assumere

An dieser Stelle wird der negative Einfluss der These vom kunstbeflissenen Auftraggeber, der den Codex für das eigene Lesevergnügen in Auftrag gegeben hat, mit aller Deutlichkeit sichtbar.

⁵⁶ Siehe den Aufsatz von P. DRONKE, *La poesia*, in P. TOUBERT e A. PARAVICINI BAGLIANI, *Federico II e le Scienze*, Sellerio Palermo 1994, 43-66, der mit vielen Klischeevorstellungen aufräumt.

di bosen herren, swie ez ergê,
ad perdendum in Dothaim.
nu hin, nu hin, nu hin!

- 2 O liberales clerici,
nu merchant rehte, wi dem si:
date, uobis dabitur!
ir sult lan offen iwer tur
uagis et egentibus,
so gewinnet ir daz himel hus
et in perhenni gaudio
alsus, also, alsus, also.
- 3 Sicut cribratur triticum,
also wil ih die herren tun:
liberales dum cribro,
die bosen risent in daz stro;
viles sunt ziçania -
daz si der tievel alle erslahae
et ut in euum pereant!
avoy, avoy, alez avanz!
- 4 Rusticales clerici
semper sunt famelici.
die geheizent vnde lobent uil
vnde lovfен hin çer schanden zil.
quisque colit et amat,
daz in sin art geleret hat -
natura uim non patitur.
hin vur, hin vur, hin vur, hin vur!

Dass sich hier ein unbedeutender Dichter in einer Gebrauchsform erprobt, die ihm durch unerreichbare Vorbilder vertraut war, ist offensichtlich.⁵⁷ Warum sollte der Verfasser dieser anspruchslosen Zeilen nicht der Kopist h2 gewesen sein? Zuzutrauen sind ihm die nötigen Fähigkeiten allemal, und für seine Autorschaft spricht die Positionierung des Liedes am Ende der Kopierarbeit. Warum hätte h2 seine Mitarbeit am Buranus gerade mit dieser Komposition beenden sollen? Er ist sichtlich stolz auf die Mehrsprachigkeit seines kulturellen Umfeldes und nutzt das Vorbild Walters, das eine französische Anfangszeile aufweist, um das eigene sprachliche Milieu zu verewigen. Ob er dafür die Vorlage eines unbekanntes Sängers aus seinem

⁵⁷ Siehe das berühmte Lied Walter von Châtillons, das mit den Worten beginnt: „A la feste sui venuz ut ostendam quare | Singulorum singulos mores explicare | Reprobare reprobos et probos probare | Et edos ab ovibus veni segregare.“

näheren Umkreis benutzt oder selbst ein kleines Lied gedichtet hat, ändert nichts am Tenor und an der Aussage des Liedes, das am Ende seiner Kopierarbeit steht. So bin ich, nach Abwägen aller Argumente, doch geneigt, dieses Lied h2 zuzusprechen. CB 218 ist fehlerfrei überliefert, weist jedoch einen Grammatikfehler auf, der genau zu der von Olive Sayce nachgewiesenen unvollkommenen Deutschkompetenz von h2 passt.

Das Fehlen von stichhaltigen Gegenargumenten gegen die Autorschaft von h2 erhöht zweifellos die Bedeutung der Position des Liedes in der Handschrift. Die Position wird zum signifikanten Merkmal des Textes selbst. Ein in den meisten Fällen rein kontingentes Merkmal wird zu einem bedeutungstragenden Merkmal. Die Entscheidung darüber, welche Merkmale von Bedeutung sind, ist das grundlegende Moment allen Interpretierens von Texten.

In diesem Sinn ist die Arbeit von Olive Sayce in ihrer Tragweite wohl nicht adäquat gewürdigt worden. Es ist verständlich, dass die umfassenden Thesen zu den Einzelliedern auf Widerspruch gestoßen sind und dass die Argumente für die Identifizierung der Kopisten mit den Autoren der Texte in der umfassend vorgetragenen Form nicht akzeptiert wurden. Kopisten sind nun einmal Kopisten, so wurde mit Recht widersprochen, und eine These, die von dieser Normvorstellung der Arbeitsteilung abrückt, müsste mit stringent argumentierenden philologischen Merkmalen der Texte operieren und nicht mit Merkmalen, die letztlich auch den Vorlagen der kopierten Stücke zugeschrieben werden können.

Nun scheint jedoch die feste Front der Zurückweisung von Olive Sayce's gewagter These zumindest an einer Stelle brüchig geworden zu sein. Das letzte Lied, das h2 in den Buranus eingetragen hat, kann ihm mit guten Gründen zugesprochen werden. Diese Erkenntnis hat unmittelbare Folgen und verlangt nach einer Überprüfung in Hinblick auf die letzten Einträge von h1, dem Hauptschreiber des Buranus.

Sollte CB 218 tatsächlich ein Werk des Schreibers h2 sein, so wird dieser Umstand dem Hauptverantwortlichen der Kopierarbeit nicht verborgen geblieben sein. Ist es denkbar, dass er selbst dann kein solches Kennzeichen seiner eigenen Kreativität im Codex hinterlassen hätte? Der Blick des modernen Beobachters wird also im Fortschreiten der Argumentation immer genauer gelenkt und schließlich auf einzelne Stücke der Sammlung fixiert, die ohne den lenkenden Hintergrund der neuen Hypothese überhaupt nicht in sein Blickfeld gerückt wären.

So jedoch fällt der Blick auf CB 222, ein Stück, das Olive Sayce dem Schreiber h1 zugeschrieben hat. Es ist nicht das letzte Stück dieses Kopisten. Aber h1 war nicht nur der Ausführende einzelner Kopien, sondern verantwortlich für die Gesamtplanung der Handschrift. Er wusste demnach, dass nach CB 222 nur mehr die Stücke kopiert werden sollten, die in Zusammenhang mit dem Bakelfest und den nachweihnachtlichen Klerikerfesten standen. CB 222 ist in dieser Perspektive die letzte freie Stelle im Codex für den Eintrag eines Liedes, das noch zum thematischen Rahmen des dritten Teils der Sammlung gehören sollte.

Nun passt CB 222 aber gerade nicht in den engeren Kontext der Schlusslieder! CB 221, das mit dem Preis eines großzügigen Gastgebers endet, bildet einen engen thematischen Bezug zu den

Versus CB 223: *Res dare pro rebus, pro verbis verba solemus*. CB 222 wirkt dagegen wie ein störender Einschub, der aus unbekanntem Motiven gerade an dieser Stelle aufgezeichnet wurde. CB 222 ist ein formal anspruchsloses Lied in Reimprosa, das man dem Schreiber wohl zutrauen wird, so wie man ihm auch die Kompilation von CB 228 zutrauen müssen und die falsche Rubrik am Ende von CB 227. Die ungewohnten und unerklärlichen Aspekte der Aufzeichnung ergeben somit ein Gesamtbild, das sehr wohl mit der These vereinbar scheint, es handle sich hier um ein vom Schreiber h1 selbst verfasstes Lied:

222 **E**GO sum abbas Cucaniensis,
 et consilium meum est cum bibulis,
 et in secta Decii uoluntas mea est,
 et qui mane me quesierit in taberna,
 post uesperam nudus egredietur,
 et sic denudatus ueste clamabit:
 »wafna, wafna!
 quid fecisti, Sors turpissima?
 nostre vite gaudia
 abstulisti omnia!«

Vielleicht liegt der Schlüssel zu neuen Erkenntnissen hinsichtlich der philologischen Details des von Olive Sayce bereitgestellten „Steinbruchs“ (so Vollmann in seiner Rezension⁵⁸) darin, dass eine zu generell aufgestellte These zu generell verworfen wurde. Es geht hier nicht um die „Rettung“ einer gewagten Hypothese, sondern um das Zusammenspiel von Aspekten der Theoriebildung, das durch die Summe der merkmalthaften Eigenschaften der überlieferten Texte zustande kommt. Als entscheidender neuer Anstoß ist dabei die Position der beiden Lieder zum Abschluss der Kopierarbeit der beiden Schreiber hinzu gekommen. Dieser Punkt – so gering er als isoliertes Merkmal auch scheinen mag – kann vielleicht den Ausschlag geben für die hier in Anschluss an Olive Sayce wiederholte Zuschreibung der Lieder an die beiden anonymen Kopisten des Codex Buranus.

Der Auftraggeber des Buranus

Aus dem Nachweis einer präzisen Intention des Auftraggebers für den Schlussteil der Handschrift konnten weitere Einsichten in den Aufbau und die Feinstruktur einiger Lieder der Sammlung abgeleitet werden – Mosaiksteine eines Gesamtbildes, das es an sich hat, aus Mosaiksteinen zu bestehen. Das *onus probandi* der Rekonstruktion wird auf eine Vielzahl von Steinchen unterschiedlicher Größe verteilt, von denen jedes so viel zu tragen hat, wie es eben vermag. Keinem Einzelstück der Hypothese zuviel Gewicht zu geben, ist die entscheidende

⁵⁸ Mittellateinisches Jahrbuch 29,2 (1994), S. 158-160.

Strategie. Das gilt auch für den Versuch, den Ort der Entstehung des Buranus näher zu bestimmen.

Ein Blick auf die jüngsten Arbeiten zeigt sehr deutlich, dass inferenzielle Schlüsse ohne philologische Rückbindung an Merkmale der Handschrift unergiebig sind. In den letzten Jahren wurden als mögliche Heimat des Buranus genannt: Görz und Aquileia als bekannte Orte mit gelebter Mehrsprachigkeit und Friesach in Kärnten – wegen eines Freskos in der Deutschordenkirche, das dem Liebespaar im Buranus gleicht.⁵⁹ Keinem der genannten Orte kommt auch nur ein Quäntchen mehr an Plausibilität zu, das ihm gegenüber einem der anderen – oder noch ganz anderen Orten – den Vorzug geben ließe. Es sind Spekulationen ohne jeden Bezug zur Handschrift und zu ihrem Inhalt, die wohl nur vorgebracht werden, weil die zuvor diskutierten Ursprungshypothesen nicht überzeugen konnten.

Genau betrachtet, sind alle Hypothesen zur Heimatbestimmung des Buranus auf inferenziellem Weg mit Hilfe externer Kriterien entstanden. So geht die Lokalisierung des Buranus in Brixen auf den inferenziellen Schluss zurück, dass der Buranus in Brixen entstanden sein müsse, da der Sprachstand der deutschen Texte nach Südtirol weise und das einzige geistliche Zentrum, das in Südtirol in Frage komme, Brixen oder Neustift bei Brixen sei.

Der Buranus könnte sehr wohl Ende Juli des Jahres 1237 anlässlich der Einweihung des Domes von Brixen in Auftrag gegeben worden sein. Aus diesem Anlass verliehen der Salzburger Erzbischof, der die Einweihung vornahm, und der Bischof von Seckau der Domkirche einen Ablass.⁶⁰ Es gibt also eine ideelle Verbindung zwischen den beiden Orten, die als Heimat des Buranus in der Forschung diskutiert werden. Der Codex könnte folglich vom Bischof von Seckau in Brixen in Auftrag gegeben worden sein. Dass im nahen Neustift keine Spuren aktueller musikalischer Neuheiten Pariser Herkunft zu finden sind, wäre hinfällig – es ist als *argumentum ex negativo* keineswegs so überzeugend, wie Lipphardt betonte, als er dieses Argument gegen Südtirol vorbrachte.⁶¹ Die frühe Verbreitung der *Conductus* ist so fragmentarisch dokumentiert, dass keine Rückschlüsse über die tatsächliche Situation an einzelnen kirchlichen Zentren möglich sind.

⁵⁹ C. BERTELSMEIER-KIERST, *Muget ir schouwen waz dem meien ... Zur frühen Rezeption von Walthers Liedern*, in: *Blütezeit. Festschrift für L. Peter Johnson*, hg. von M. CHINCA, J. HEINZLE und C. YOUNG, Tübingen 2000, S. 87-101. H. MEIER-G. LAUER, *Partitur und Spiel. Die Stimme der Schrift im 'Codex Buranus'*, in: *'Aufführung' und 'Schrift' in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hg. von J.-D. MÜLLER, Stuttgart/Weimar 1996, S. 31-47. E. KLEMM, *Die illuminierten Handschriften des 13. Jahrhunderts deutscher Herkunft in der Bayerischen Staatsbibliothek, Text- und Tafelband* (Katalog der illuminierten Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München 4), Wiesbaden 1998, 123.

⁶⁰ A. SPARBER, *Die Brixner Fürstbischöfe im Mittelalter*, Bozen, Athesia 1968, S. 80.

⁶¹ Zuletzt äußerte sich Lipphardt noch unversöhnlich im Diskussionsbeitrag: „Zur Herkunft der ‚Carmina Burana‘“, in: E. KÜHEBACHER (Hg.), *Literatur und bildende Kunst im Tiroler Mittelalter*, Innsbruck 1982, S. 209-223.

Obwohl an diesem Punkt eine Synthese zwischen den beiden divergierenden Ursprungsthesen möglich wird, gibt die Gesamtheit der „fremden“ Elemente in der Buranus-Sammlung doch den Ausschlag zugunsten einer anderen Lösung.

Gegen die Hypothese, der Buranus sei in einem Augustiner-Chorherrenstift für den eigenen Gebrauch entstanden, spricht die Aufzeichnung der geistlichen Spiele am Ende der Handschrift. Spiele für den Gebrauch in der eigenen Kirche wurden an die eigenen liturgischen Traditionen angepasst.⁶² Das Osterspiel von Klosterneuburg zeigt mit aller Klarheit die zwei Stellen, an denen solche Anpassungen erfolgten. Der fremde Einzugesang, der explizit als *conductus* angesprochen wird, wurde in Klosterneuburg durch das Responsorium *Ingressus Pilatus* ersetzt, das in der lokalen Tradition von großer Bedeutung war und vom Mandatum am Gründonnerstag an immer wieder in den Zeremonien des Triduum Sacrum aufscheint. Und das Ende der Spielvorlage wurde zugunsten der bereits heimischen Tradition der *Visitatio sepulchri* aufgegeben. Die eigene Zeremonie wird nicht durch eine „bessere“ fremde Zeremonie ersetzt. Die Spiele im Buranus unterstreichen hingegen ihre Unabhängigkeit von solchen lokalen Traditionen. Der *Conductus* der westlichen Vorlage wird durch ein Lied ersetzt, das in den Buranus zuvor schon aus einer anderen Quelle eingetragen worden war und am Schluss steht der Auszugsgesang der *pueri*, der eine Zeremonie beschließt, die keiner liturgischen Situation zugeordnet werden kann.

Auch an dieser Stelle zeigt sich im Vergleich mit zeitgenössischen Zeugnissen, dass der Buranus nicht auf die *stabilitas loci* des geistlichen Zentrums des Auftraggebers hin komponiert wurde, sondern gleichsam als Ausdruck der lateinischen Kultur der jungen Kleriker, als idealer Sammelpunkt ihrer literarischen und vor-literarischen Kultur entstanden zu sein scheint.

Während der Kopierarbeiten, die rasch erfolgten und einen voreiligen Abbruch der Arbeit vermuten lassen, stand den Kopisten eine Fülle unterschiedlicher Quellen zur Verfügung, und unter ihnen waren auch schlechte Textvorlagen, die kopiert wurden, weil eben keine besseren Handschriften zur Verfügung standen. Wer hätte denn, und aus welchem Anlass, die vielen Handschriften nach Brixen bringen sollen, die den Kopisten alle zur gleichen Zeit zur Verfügung standen?

Als Ort der Begegnung des Auftraggebers, der den Codex für seine Heimatkirche in Auftrag gab, und der fahrenden Sänger und *clerici*, in deren Besitz sich die Handschriften befanden, kommt neben Brixen auch Trient in Frage, wo sich im August des Jahres 1236 Friedrich II auf dem Zug nach Oberitalien mit seinem Hofstaat aufgehalten hat.⁶³ Ein längerer Aufenthalt, wie

⁶² Falls eine solche Anpassung im Buranus erfolgte, wäre die historische Bestimmung der Handschrift mit großer Sicherheit nachgewiesen. Die Textvariante „O Deus“ zu Beginn der *Visitatio Sepulchri* ist, wie H. de Boor nachgewiesen hat, auf normannische und sizilianische Handschriften beschränkt. Auch die Gesänge zum Salbenkauf der Marien im nachgetragenen Osterspiel CB 15* deuten auf eine normannische Vorlage: H. DE BOOR, *Die Textgeschichte der lateinischen Osterfeiern*, Niemeyer, Tübingen 1967, S. 224, 269, 325, 331 f. und 358.

⁶³ J. Riedmann: „Die Übernahme der Hochstiftsverwaltung in Brixen und Trient durch Beauftragte Kaiser Friedrichs II. im Jahre 1236“, in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 88

der in Trient, lässt an alle Begleiterscheinungen der Anwesenheit weltlicher Macht denken. Es werden sich Sänger, *clerici vagantes*, in großer Zahl eingefunden haben. Die Großzügigkeit Friedrichs gegenüber allen Arten von Sängern, Fabulatoren, Gauklern und fahrenden Künstlern war sprichwörtlich.⁶⁴

1236 waren die Arbeiten am Dom von Trient noch in vollem Gang. Das gerade von Adamo d'Arogno fertig gestellte Rad der Fortuna am Dom mit seiner genau bedachten Funktion, Welt und Kirche zu trennen, um sie sodann wieder zu vereinen, ist ein weiteres Argument, das Trient mit dem Buranus verbindet.⁶⁵ Das Rad der Fortuna gibt, von außen betrachtet, die Stationen der Macht in der Welt wieder, und verweist, vom Inneren der Kirche aus betrachtet, auf die Bezüge zur Heilsgeschichte. Ein schönes Bild zu den aggressiven Liedern, die in letzter Instanz doch nie das Seelenheil der Sünder aus dem Blick verlieren.

Als Gesamtbild ist die Hypothese von der Entstehung in Trient im Umkreis Friedrichs II. in allen Punkten historisch plausibel. Die Einzelanalysen der Lieder, vor allem des Formtyps der „Lieder mit Gegenlied“, die aus politisch relevanten Anlässen aus dem traditionellen Liedbestand neue Kombinationen aktualisierten, weisen auf einen Auftraggeber, der dem politischen Leben verbunden war und den man sich sehr wohl als hohen Prälaten im Umkreis des Kaisers vorstellen kann.

Den verlorenen Beginn der Handschrift könnte man sich in dieser Perspektive als Sammlung von aggressiven anti-päpstlichen und antikurialen Gesängen vorstellen, die weit über das hinausgehen, was die erhaltenen Reste der ersten Gruppe bieten. Wenige Jahrzehnte später – nach einer Drehung des Glücksrades – waren diese Lieder untragbar geworden und wurden aus dem Codex entfernt.

Der Buranus, diese Sammlung heterogener Lieder in einem ungewöhnlich kostbar ausgestatteten Buch, war wahrscheinlich für eine Kirche in Sizilien bestimmt. Sizilien war zu dieser Zeit ein Zentrum musikalischer Hochkultur, auf dem neuesten Stand der Entwicklungen. Die ältesten und reichsten Conductus-Handschriften Europas wurden für sizilianische Kirchen geschrieben.⁶⁶ Weltliche und geistliche Kultur waren *State of the Art* des ersten Viertels des 13. Jahrhunderts. Mehrsprachigkeit war ein prägender Faktor von Alltag und Kultur in Sizilien. Die hochgebildeten Bürokraten am Hofe des Kaisers hatten gerade begonnen, im *Volgare* ihrer

(1980), p. 133-163. In Trient befand sich im August 1236 auch Hermann von Salza, der Hochmeister des Deutschen Ordens und Chefdiplomate des Kaisers: H. KLUGER, *Hochmeister Hermann von Salza und Kaiser Friedrich II.*, Elwert Verlag, Marburg 1987. W. COHN, *Hermann von Salza*, Breslau 1930. L. LORCK, *Hermann von Salza. Sein Itinerar*, Diss. Kiel 1880.

⁶⁴ Für den Aufenthalt in Südtirol und in Trient gilt wohl auch, was im NOVELLINO über Friedrich berichtet wird: „La gente, che avea bontade, veniva a lui da tutte parti, perché l'huomo donava molto volentieri e mostrava belli sembianti; e chi havea alcuna speciale bontà, a lui veniano, trovatori, sonatori e belli parlatori, huomini d'arti, giostratori, schermitori, d'ogni maniera genti.“ NOVELLINO, *novella* 20.

⁶⁵ Die beiden Fortuna-Abbildungen repräsentieren denselben Formtyp: cf. G. STEER, *Das Fortuna-Bild der Carmina Burana*, in: E. KÜHEBACHER (Hrsg.), *Literatur und bildende Kunst*, cit., S. 183-207.

⁶⁶ D. HILEY, *Quanto c'è di normanno nei tropari siculo-normanni?*, «Rivista italiana di musicologia» 18 (1983), 3-28.

Heimat Liebeslieder zu dichten und suchten nach neuen poetischen Formen, die schließlich zur ‚Trennung‘ der Poesie von der Musik führten⁶⁷.

In den 30er Jahren des 13. Jahrhunderts gab es im Umkreis des kaiserlichen Hofes sicher Diskussionen über die neue Poetik, die den Text von der Musik emanzipieren sollte. Und ein Teilnehmer an dieser poetischen Diskussionsrunde hatte den Kaiser auf seiner Reise durch Deutschland zu begleiten. Nun hörte er in Trient einen Sänger, der die selben Lieder sang, die in Frankreich und auch in Sizilien gesungen wurden. Aber hier an der deutsch-italienischen Sprachgrenze erklangen diese Lieder in einstimmigen Musikvarianten. Die Stimme wurde von der Melodie so geführt, dass feinste Textvarianten im Ausdruck hervorgehoben werden konnten. Das konnte ein Vorbild sein für Dichter, die nach einer Lösung aus dem Dilemma suchten, die Musik entweder ganz aufgeben oder auf die Feinheiten der Textvermittlung verzichten zu müssen.

Das Formprinzip der „zusammengestellten“ Gesänge, das dem Auftraggeber des Buranus so wichtig war, könnte auch dem Sonett zugrunde liegen. Das Sonett könnte auf einen „Gegengesang“ hin konzipiert sein. Die Geschlossenheit des knappen formalen Systems schafft ein Zeichen, das weitere Zeichen aufruft, mit denen es korrespondiert⁶⁸.

Die Ursprungshypothese, die den Buranus mit dem kulturellen Umfeld des Hofes von Kaiser Friedrich II. in Verbindung bringt, soll ohne Nachdruck vorgestellt werden. Argumente pro und contra gilt es abzuwägen, die überhaupt erst im Umkreis der neuen Hypothese möglich werden. So ist es sicherlich kein unwesentliches Verdienst einer neuen Hypothese, neue Fragen an die bekannten Daten zu ermöglichen und die Suche nach neuen Dokumenten anzuregen.

Vor dem Hintergrund der neu gewonnen Deutungen der Lieder, die einen Formtyp hervortreten lassen, der den Buranus durchgehend charakterisiert – das „Lied mit Gegenlied“ aus Anlass erneuter Aktualisierung älteren Liedguts – erscheint die Frage nach dem Ursprung der Sammlung von sekundärem Interesse. Unverzichtbar und faszinierend erscheint der Buranus hingegen als Zeugnis der Aufführungspraxis mittelalterlicher Lyrik, das auch der Minnesangforschung in der Diskussion um die strittigen Punkte der Strophenfolge und der Textvarianten bei unterschiedlichen Gebrauchsformen der Lieder neue Perspektiven eröffnet.

⁶⁷ G. CONTINI, *Poeti del Duecento*, vol. I, tomo I, Mondadori 1995, 45 sagt über Jacopo da Lentini, den Begründer der Sizilianischen Poetischen Schule: „Naturalmente il Notaio si riconnette a una fase poetica ormai del tutto letteraria, svincolata dalla melodia“. A. RONCAGLIA, *Sul ‚divorzio‘ tra musica e poesia nel Duecento italiano*, in: *L’Ars nova italiana del Trecento*, IV, Certaldo 1978.

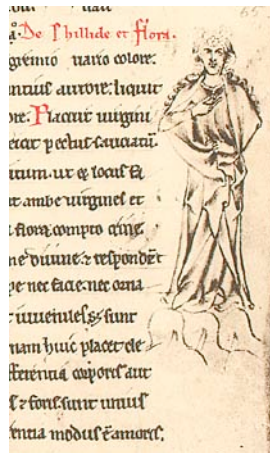
⁶⁸ Vgl. dazu die Anmerkung Valérys in den *Cahiers*: „Poetische Regeln – Man hat vielleicht bestimmten Regeln der Dichtkunst die Kraft geraubt, indem man sie lediglich auf Reime, Verszahlen und Strophenbau bezog. Ich frage mich, ob es nicht die Absicht der Erfinder war, auch den Sinn bestimmten, mit dem Bau in Zusammenhang stehenden Regeln zu unterwerfen. – Etwa beim Sonett.“ P. VALÉRY, *Cahiers/Hefte*, übersetzt von B. Böschstein, H. Köhler und J. Schmidt-Radefeldt, Frankfurt am Main, S. Fischer 1993, Bd. 6, S. 230.

Buranus_definitivo, 11.03.03.

Mit allen Korrekturen: 11. März 2003. 14:42

Neue Korrektur: 4. 4. 2003

Postskriptum 5. Juni 2017



Der Codex Buranus erscheint auch nach einem Jahrhundert intensiver Forschung mit dem Merkmal der Einzigartigkeit und Fremdheit. Und innerhalb der Sammlung unterschiedlicher Teile sind die dramatischen Kompositionen am Ende der Handschrift ein besonders auffälliges Element des Unerwarteten, des Unerklärlichen, des Einmaligen. Diese Fremdheit hat einen Angelpunkt in der Rolle des Auftraggebers. Auf Grund des Inhalts ist nicht an einen kunstsinnigen Prälaten oder Abt zu denken, der die Sammlung zum eigenen Genuss anfertigen ließ. Alle Indizien, die überhaupt auf einen Auftraggeber und seine Intention hinweisen, führen zur These, der Codex sei auf einer Reise als Geschenk für die Daheimgebliebenen entstanden. Der Buranus ist eine Sammlung von Inhalten, die von einem kunstsinnigen Mitglied einer Gemeinschaft von „Verständigen“ im Bereich des Singens und der zeremoniellen Gestaltung kirchlicher und weltlicher Feste an einem von den vorgesehenen Empfängern weit entfernten Ort in Auftrag gegeben wurde. Es war ein Austausch kultureller Traditionen in einer etwas außergewöhnlichen Sammelhandschrift, die sehr gut zum vielsprachigen kulturellem Milieu im Umkreis des Hofes Friedrich II. passen könnte.

Aus umgekehrter Perspektive kann auf die Empfänger geschlossen werden. Sie waren interessiert an den poetischen Formen mittelalterlichen Vortrags und Singens, an Liedern, Gesängen, Tanzliedern, Lieder von Sängern unterschiedlicher sozialer Provenienz, die mit mehreren Sprachen vertraut waren – die Sänger ebenso wie auch die Empfänger des Buranus selbst.

Als Faktor des Außergewöhnlichen kommen noch die hohen Kosten für die Produktion der umfangreichen Handschrift, die sorgfältig geplant und von verschiedenen Schreibern geschrieben, mit Korrekturen versehen, und schließlich mit Bildern geschmückt wurde. Unter den Bildern findet sich die Zeichnung eines Mannes in Frauenkleidern (CB fol. 39^r). Dieses erstaunliche Bild ist so fremd, dass es von den Kunsthistorikern, die es bisher untersucht haben, als Darstellung einer Frauenfigur missdeutet wurde. Die Figur ist aber nicht fremder als der Inhalt der Handschrift selbst. Das Bild spricht zu den Lesern der Handschrift, also zu hochgebildeten Menschen, die Freude an Liedern zu den unterschiedlichsten Gelegenheiten haben, im öffentlichen aber auch im privaten und im privatesten Bereich der Lust. Und da hat auch Homoerotisches seinen Platz (wie auch in CB 119, 127 und 128). Die Leser hatten zudem Interesse an politischen Liedern, und sie waren mit den Gesängen nicht nur aus der Perspektive von Zuhörern vertraut, sondern auch aus der Perspektive von Schaffenden, von Sängern und Verfassern neuer Gesänge. Das zeigt sich an den Liedern, die aus älteren Liedern zu neuen, politisch relevanten Kompositionen zusammengesetzt wurden. Dass im Buranus solche Lieder aufgezeichnet wurden, zeugt davon, dass er auch für „Fachleute“, das heißt, an den Bauprinzipien der Lieder Interessierte bestimmt war. Die neuen, „zusammengestellten“ Lieder waren nicht nur als Vorlage zum Singen aufgezeichnet worden, sondern konnten auch als Vorbild für *rifacimenti* ähnlicher Art aus anderen Vorlagen dienen – vielleicht auch über Sprachgrenzen hinweg.

Immer wieder gibt es im Buranus Zeichen der Konkurrenzsituation zwischen Latinität und Volkssprache. Die jungen Kleriker mussten gegen die Konkurrenz der Lieder in der Volkssprache bestehen, die bei Festen und Tänzen eine führende Rolle spielten, aber auch bei politischen Themen tonangebend waren. Das ist die Perspektive der „Heischelieder“ der jungen Kleriker, deren Lebens- und Schaffensbereich allein im Lateinischen liegt. Es war dies die Lebenswelt der *pueri*, der jungen Sänger der Kathedralschulen. Auch sie hatten ihr großes Fest im Lauf des Kirchenjahres, das sie als Höhepunkt ihrer Kunst und ihres Könnens feiern konnten: die *tripudia* im Anschluss an das Weihnachtsfest. Schon früh, kurz nach dem Jahr 1000, setzt die schriftliche Überlieferung komplexer Herodesspiele ein, die zu diesen Festen in der Kirche aufgeführt wurden. So früh, dass es nicht plausibel ist, von einer „Entwicklung“ des geistlichen Spiels, vor allem der Osterzeremonien, von elementaren Formen hin zu umfassenderen Entwicklungsstufen zu sprechen. Die Spiele in der Kirche beginnen mit den umfassenden Spielen der jungen Kleriker um und gegen ihren Antagonisten Herodes. Ein solches Spiel findet sich auch im Buranus, als Nachweis fest etablierter Aktivitäten im Kulturraum der lateinischen kirchlichen Traditionen. Sie stehen im Buranus auch als Ausdruck der Haltung der *pueri*: „Das können wir!“ – und es soll hier dokumentiert werden, obwohl es sich um Aktivitäten handelt, die noch keinen so sicheren Ort auf dem Pergament gefunden hatten wie die kirchlichen Lieder. Die Spiele gehören dem „Vorliterarischen“ oder einem Zwischenbereich an. Schriftlich überliefert werden aber neu komponierte Zeremonien mit künstlerischem Anspruch, der im Weihnachtsspiel des Buranus zweifellos zu erkennen ist.