

CHRISTOPH LANGE

Das Ezzo-Lied in der Vorauer Überlieferung

Text, Übersetzung und
Kommentar



Das Ezzo-Lied in der Vorauer Überlieferung

Christoph Lange

Das Ezzo-Lied in der Vorauer Überlieferung

Text, Übersetzung und Kommentar



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

AVM - Akademische Verlagsgemeinschaft München 2014
© Thomas Martin Verlagsgesellschaft, München

Umschlagabbildung: © JiSIGN - Fotolia.com

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urhebergesetzes ohne schriftliche Zustimmung des Verlages ist unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Nachdruck, auch auszugsweise, Reproduktion, Vervielfältigung, Übersetzung, Mikroverfilmung sowie Digitalisierung oder Einspeicherung und Verarbeitung auf Tonträgern und in elektronischen Systemen aller Art.

Alle Informationen in diesem Buch wurden mit größter Sorgfalt erarbeitet und geprüft. Weder Autoren noch Verlag können jedoch für Schäden haftbar gemacht werden, die in Zusammenhang mit der Verwendung dieses Buches stehen.

e-ISBN (ePDF) 978-3-96091-209-5
ISBN (Print) 978-3-86924-585-0

Verlagsverzeichnis schickt gern:
AVM - Akademische Verlagsgemeinschaft München
Schwanthalerstr. 81
D-80336 München

www.avm-verlag.de

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung	VII
1 Einführung	1
1.1 Die Überlieferung	9
1.2 Die sprachliche Gestalt	12
1.3 Reimtechnik und Versform	14
1.4 Einrichtung des Textes und des Kommentars	18
2 Text, Übersetzung und Kommentar	25
Verse 1–12 (Strophe 1)	26
Verse 13–20 (Strophe 2)	55
Verse 21–26 (Strophe 3)	61
Verse 27–36 (Strophe 4)	67
Verse 37–54 (Strophe 5)	75
Verse 55–66 (Strophe 6)	87
Verse 67–78 (Strophe 7)	93
Verse 79–96 (Strophe 8)	99
Verse 97–108 (Strophe 9)	104
Verse 109–120 (Strophe 10)	109
Verse 121–132 (Strophe 11)	114
Verse 133–144 (Strophe 12)	120
Verse 145–156 (Strophe 13)	126
Verse 157–166 (Strophe 14)	134
Verse 167–178 (Strophe 15)	139
Verse 179–192 (Strophe 16)	145

Verse 193–206 (Strophe 17)	151
Verse 207–218 (Strophe 18)	157
Verse 219–232 (Strophe 19)	164
Verse 233–248 (Strophe 20)	169
Verse 249–262 (Strophe 21)	175
Verse 263–274 (Strophe 22)	182
Verse 275–286 (Strophe 23)	190
Verse 287–298 (Strophe 24)	195
Verse 299–310 (Strophe 25)	199
Verse 311–322 (Strophe 26)	204
Verse 323–334 (Strophe 27)	208
Verse 335–346 (Strophe 28)	212
Verse 347–358 (Strophe 29)	217
Verse 359–370 (Strophe 30)	223
Verse 371–382 (Strophe 31)	229
Verse 383–394 (Strophe 32)	235
Verse 395–406 (Strophe 33)	240
Verse 407–420 (Strophe 34)	247
3 Ein Blick auf die Diskussion um den <i>Ur-Ezzo</i>	251
Bildteil	287
Abkürzungen	294
Stichwortverzeichnis	298
Literaturverzeichnis	309
Textabdrucke, Editionen und Übersetzungen	310
Antike Quelltexte	313
Mittelalterliche Quelltexte	315
Weitere Quelltexte	317
Allgemeines Literaturverzeichnis	318

Vorbemerkung

In den gut 150 Jahren germanistischer Forschung zum *Ezzo-Lied* seit der Veröffentlichung des Vorauer Textes durch Karl Barack hat es, wie ein Blick in das Literaturverzeichnis verrät, eine Vielzahl von Veröffentlichungen gegeben, die diesen Text zum Thema haben. Bei näherem Hinsehen stellt man jedoch fest, daß sich die Mehrheit dieser Werke mit Rekonstruktionsfragen¹ und mit Einzelaspekten wie dem Entstehungsanlaß oder der Schiffsallegorie² beschäftigen. Bereits 1970 hatte Friedrich Maurer nach Fertigstellung seiner Sammlung „Die religiösen Dichtungen des 11. und 12. Jahrhunderts“³ den Wunsch geäußert, daß dieser Textausgabe in einem weiteren Schritt Kommentare zu den einzelnen Werken folgen mögen. Zu einigen Texten hat es seitdem entsprechende Veröffentlichungen gegeben,⁴ für die Mehrzahl fehlen sie jedoch bis heute. Im Hinblick auf das *Ezzo-Lied* soll mit diesem Kommentar eine solche Lücke nun geschlossen werden. Ergebnisse schon vorhandener Einzeluntersuchungen habe ich integriert und gelegentlich ergänzt oder durch neuere Literatur erweitert, darüber hinaus habe ich mich jedoch bemüht, in der Kommentierung erläuterungsbedürftiger Aspekte Vollständigkeit zu erzielen. Ein solches Unterfangen bedeutet immer einen Spagat, zumal wenn ein

¹Vgl. S. 251.

²Z.B.: J.W. Marchand: The ship allegory in the Ezzolied and old Icelandic, in: Neophilologus 60 (1976), S. 238–250.

³Vgl. F. Maurer: Die religiösen Dichtungen des 11. und 12. Jahrhunderts, Bd. 3, 1970, S. XXIXf.

⁴So z.B. von Hartmut Freytag zur sog. *Summa theologiae*: H. Freytag: Kommentar zur frühmittelhochdeutschen Summa theologiae, 1970.

möglichst breites Publikum angesprochen werden soll. Mit diesem Kommentar möchte ich der Studentin oder dem Studenten den exemplarischen Zugang zu frühmittelhochdeutscher geistlicher Literatur eröffnen und bei ihr oder ihm Interesse für eine intensivere Beschäftigung mit diesem Teil der älteren deutschen Literatur wecken. Für den Spezialisten bedeutet dies, daß er gelegentlich auf Redundanzen oder scheinbare Selbstverständlichkeiten in meinen Erläuterungen trifft, jedoch hoffe ich, auch ihm noch das eine oder andere Neue zum *Ezzo-Lied* mitteilen zu können.

Für den Neudruck wurde das Literaturverzeichnis überarbeitet und eine vollständige Übersicht über die Textabdrucke, Editionen und Übersetzungen der Vorauer Handschrift beigefügt.

Erlangen, im Februar 2014

Christoph Lange

1 Einführung

In den 34 meist paargereimten Strophen der Vorauer Fassung beschreibt das *Ezzo-Lied* in hymnisch-predigthafem Ton das Heilswerk Gottes. Sieht man von der Prolog-Strophe ab, so läßt es sich in drei Abschnitte zu je elf Strophe aufteilen. Zunächst wird die alttestamentliche Zeit beschrieben, hierauf folgt die des Neuen Testaments mit dem Kommen Christi, und das Werk schließt mit dem Ausblick auf das zukünftige Heil für die Menschheit. Aus den Angaben des Prologs läßt sich erschließen, daß die ursprüngliche Version um das Jahr 1063 in Bamberg entstand. Dem dort wirkenden und in der ersten Strophe erwähnten „Scholasticus“ Ezzo verdankt das Werk seinen Titel. Die Vorauer Überlieferung gibt jedoch eine Textgestalt aus dem zwölften Jahrhundert wieder und ist, wie die Straßburger Handschrift zeigt, eine erweiternde Überarbeitung.⁵ Spätere Generationen haben, ähnlich wie man es aus gotisch und später barock überbauten romanischen Kirchen kennt, den Text als ein lebendiges Stück Glauben gesehen. Durch Umgestaltung und Anpassung an die eigene Zeit sowie eigene Vorstellungen und Bedürfnisse haben sie es sich zu eigen gemacht. Neben der speziellen Überlieferungssituation macht die Stellung des *Ezzo-Lieds* innerhalb der Literaturgeschichte eine weitere Besonderheit dieses Textes aus. Auf die Zeit der großen althochdeutschen Bibeldichtungen (*Heliand*, *Otfrids Evangelienbuch*) der Karolinger-Zeit, in denen die deutsche Volkssprache zum ersten Mal den Rang einer Literatursprache erhielt, folgte im 10. Jahrhundert unter den sächsischen Königen nochmals ein Einbruch. Spärlich ist die Zahl der

⁵Vgl. S. 9f.

deutschsprachigen Dichtungen (*De Henrico, Georgslied*), und diese stehen ganz im Schatten der lateinischen Werke, die in dieser Zeit entstanden (z.B. die *Sachsengeschichte des Widukind*, der *Waltharius* oder die Werke der Hrotsvitha von Gandersheim).

Nach dieser Zäsur, die sprachgeschichtlich zugleich auch den Übergang vom Althochdeutschen hin zum Mittelhochdeutschen markiert, setzt Mitte des 11. Jahrhunderts ein neuer Überlieferungsstrang volkssprachlicher Dichtung ein, und das *Ezzo-Lied* steht hier ganz am Anfang.⁶ Ähnlich wie in althochdeutscher Zeit ist die Dichtung zunächst fast ausschließlich geistlichen Inhalts. Kleriker sind es, die sich, obwohl sie der bis dahin vorherrschenden lateinischen Literatursprache mächtig sind, entscheiden, ihre Werke in der Volkssprache zu verfassen. Sie wählten damit nicht den naheliegenden Weg, die Möglichkeiten des Lateinischen mit seiner ausgefeilten Rhetorik, seiner über Jahrhunderte gepflegten Grammatik und dem großen theologischen Vokabular auszuschöpfen; sie entschlossen sich, in ihrer eigenen Sprache ihrem Glauben und ihrem religiösen Empfinden Ausdruck zu verleihen.

Hier spiegelt sich im kleineren Kontext eine Entwicklung wieder, die im 11. und 12. Jahrhundert das gesamte Abendland erfaßt hatte.⁷ Zwei Stichworte kann man als kennzeichnend nennen: Gregorianische Reform und Investiturstreit. In Verbindung mit den Reformen im Mönchtum hat die Gregorianische Reform das geistige Klima im deutschen Reichsgebiet geprägt und entscheidend verändert. Ganz allgemein gesprochen bemühte man sich um eine Rückbesinnung auf die christlichen Wurzeln. Hieraus begründete sich der Kampf gegen die Mißstände der *Simonie* (Ämterkauf) und des *Nikolaitismus* (ver-

⁶Vgl. G. Meissburger: Grundlagen zum Verständnis der deutschen Mönchsdichtung im 11. und 12. Jahrhundert, 1970, S. 179ff.

⁷Vgl. A. Angenendt: Geschichte der Religiosität im Mittelalter, 2000, S. 44–46; C. Andresen/A.M. Ritter: Geschichte des Christentums, 1995, S. 101–123; J. Laudage: Gregorianische Reform und Investiturstreit, 1993.

heiratete Priester), ebenso die Diskussion um die Abendmahlslehre zwischen Berengar und Lanfranc. Daneben entfaltete sich, getragen von den Reformen – aber auch diese fördernd –, die Macht des Papsttums. Der bis dahin vorherrschende dezentrale Episkopalismus wurde zu Gunsten einer hierarchischen Ausrichtung der Kirchenstruktur auf Rom zurückgedrängt. In der Kanonistik bemühte man sich um eine Vereinheitlichung des Kirchenrechts. Die Reformen wurden, sofern sie nicht ihre Macht beschnitten, von den deutschen Kaisern und ihren wichtigen Reformzentren (u.a. Bamberg) mitgetragen. Beispielhaft zeigt die Synode von Sutri 1046, wie der Kaiser (Heinrich III.) sich an die Spitze der Reformen setzen konnte, indem er kurzerhand die drei konkurrierenden Päpste (Benedikt IX., Silvester III., Gregor VI.) absetzte und einen eigenen Kandidaten installierte (Papst Clemens II., zuvor als Suitger Bischof von Bamberg), um die innere Blockade der Kirche zu beenden.

Die monastischen Reformen stehen ganz im Zeichen einer benediktinischen Renaissance.⁸ Man bemühte sich um eine Neugestaltung des Klosterlebens, um verbreiteten Verfallserscheinungen im Mönchtum entgegenzuwirken. Wichtige Zentren waren Cluny, Gorze und Brogne, auf deutschem Boden mit zeitlicher Verzögerung St. Maximin und noch etwas später Hirsau. Die cluniazensische Reform war gekennzeichnet durch eine Intensivierung des kirchlichen und liturgischen Lebens sowie ihre Ausrichtung auf Rom und die Bemühung der Klöster um Exemtion. Diese Reformbewegung und die päpstlichen Bemühungen beeinflussten sich gegenseitig, doch verfolgte man zum Teil auch unterschiedliche Interessen, und gerade von Seiten der Klöster war man nicht ohne weiteres bereit, sich vor den „päpstlichen Karren“ spannen zu lassen. Unter dem Stichwort der „vita apostolica“ reformierten sich gegen Ende des 11. Jahrhunderts eine Vielzahl von

⁸Vgl. auch S. 32.

Stiften und orientierten sich an der alten Augustiner-Regel, die ein strengeres, mönchs-ähnliches Zusammenleben forderte.

Im Investiturstreit kam es zur Auseinandersetzung zwischen dem erstarkten Papsttum und dem Kaiser um die Universalherrschaft – ein Streit, der die Rolle von weltlicher und geistlicher Gewalt wesentlich veränderte und der die folgenden Jahrhunderte immer wieder bestimmte. Ein nur vorläufiges Ende fand er im Wormser Konkordat von 1122.

Diese Zeit, die von religiöser Aufbruchsstimmung und Reformwillen geprägt war, bot einen guten Nährboden, Werke wie das *Ezzo-Lied* entstehen zu lassen. Bamberg war unter den Saliern zu einem der wichtigen politischen, wissenschaftlichen und geistlichen Zentren des Reiches herangewachsen.⁹ Bischof Gunther pflegte gute Kontakte zum kaiserlichen Hof und eine ganze Reihe großer Persönlichkeiten haben in Bamberg gewirkt oder gingen aus seiner damals weitgerühmten Domschule hervor: Williram, der Dichter einer in deutsch-lateinischer Mischsprache verfassten *Hohelied-Paraphrase*, war – wie Ezzo – zeitweilig *Scholasticus* in Bamberg, ebenso Anno (Protagonist des *Anno-Lieds*), der spätere Bischof von Köln; daneben entstanden in Bamberg zu dieser Zeit weitere Werke geistlichen Inhalts unbekannter Autoren wie *Himmel und Hölle* und *Bamberger Beichte und Glaube*. Das Bamberger Umfeld bot somit ideale Voraussetzungen, um als Geistlicher Wege zu suchen, dem eigenen Glauben in neuer Weise Ausdruck zu verleihen.

Dennoch merkt man dem *Ezzo-Lied* an, daß es ganz am Anfang einer Zeit regen Schaffens im Bereich der volkssprachlichen geistlichen Dichtung steht. Auf Vorbilder konnte sein Dichter¹⁰ noch nicht zurück-

⁹Vgl. S. 28.

¹⁰Der Einfachheit halber spreche ich weiterhin von einem Dichter, auch wenn man davon ausgehen kann, daß das *Ezzo-Lied* der Vorauer Handschrift das Werk mehrerer Autoren ist und erst in Vorau seine endgültige Form gefunden hat. Vgl. S. 180 und P. Fank: Die Vorauer Handschrift, 1967, S. 46f.

greifen. Werke der vergangenen Jahrhunderte wie das *Evangelienbuch* Otfrids oder der *Heliand* konnten ihm keine Vorbilder sein, da sie von ihrer Konzeption her ganz anders angelegt waren. Er mußte erst einen eigenen Weg in Ausdruck, Sprache und Stil finden. Im Vergleich zu späteren Werken wie denen der Frau Ava wirkt die Sprache des *Ezzo-Lieds* noch unbeholfen, weniger geschliffen, sie scheint den rechten Ausdruck noch zu suchen. Dies ist womöglich dem Bemühen des Autors um eine eigene Form zuzurechnen. Die vielen parataktischen Satzkonstruktionen und die Reihungen mit *duo* zeigen noch Spuren des Übergangs von der Oralität zur Literalität und sind vielleicht noch als Reste der ursprünglichen Konzeption für eine Vortragssituation zu erklären.

Gerade aber auf der inhaltlichen Seite zeigen sich schöpferischer Wille und Ausdruckskraft des Dichters in besonders deutlicher Weise. Als ein Ort, wo Bildung und Wissenschaft florierten, bot Bamberg Zugang zu den wichtigen Texten der Philosophie, Theologie und lateinischen Antike. Trotzdem begnügte sich der Dichter des *Ezzo-Lieds* nicht einfach damit, schon Gesagtes zu wiederholen – das tut er auch –, sondern er löst sich immer wieder von seinen Quellen, um Eigenes und Neues zu schaffen: Adams Erschaffung aus verschiedenen Elementen der unbelebten Natur (Strophe 5) hat im Wortlaut kein Vorbild, sondern ist in dieser Zusammenstellung vom Dichter selbst geschaffen. Das poetische Bild vom anthropomorphisierten, in Trauer um seinen Herrn den Vorhang zerreißen den Tempel (Strophe 22), ist vermutlich ebenfalls eine Eigenschöpfung. Und ebenso ist die Schiffsallegorie in Strophe 33 ein in sich schlüssiges Bild, obwohl sie in eigenwilliger Weise vom klassischen Vorbild abweicht.

Aus dieser Kombination von Bekanntem und Neuem erwuchs ein ganz eigenes Zeugnis literarischen Schaffens im kirchlichen Umfeld, das in seiner Eigenständigkeit und der Überzeugungskraft, mit der es seine Inhalte transportiert, zu den großen literarischen Schöpfungen der geistlichen Dichtung des Mittelalters zählt.

Die Überzeugungskraft, mit der der Dichter seine Heilsgewißheit seinem Publikum zu vermitteln sucht, ist ein weiterer Punkt, in dem Eigenständigkeit deutlich wird. Die Frömmigkeit des Autors, so weit sie sich im *Ezzo-Lied* erahnen läßt, ist nicht einfach ein Spiegel dessen, was man für seine Zeit als „Norm“ annehmen würde. Das *Ezzo-Lied* ist in auffälliger Weise durch eine besondere Grundstimmung geprägt: Beständig betont der Dichter, daß Gottes Handeln den Menschen Erlösung und Errettung bringt, und zeigt darin eine Heilsgewißheit, die sich nicht beirren zu lassen scheint (vgl. z.B. V.26.156.245ff.274). Dies steht in deutlichem Kontrast zur Entwicklung des Gottesbilds im Frühmittelalter.¹¹ Das „Gott-Vater“-Bild war geprägt durch die römische Tradition des Westens, die es im Lichte des lateinischen *pater familias* interpretierte und es dadurch zu allererst als eine Macht- und Rechtsstellung verstand. Je stärker Gottes Autorität betont wurde, umso mehr verschob sich das Verständnis weg von der Güte hin zu Gerechtigkeit Gottes und damit zu Lohn, Strafe und Gericht.¹² Für die Menschen des frühen Mittelalters war die Gerechtigkeit Gottes etwas Drohendes, sein Zorn eine feste Größe, mit der man stets zu rechnen hatte.¹³ Gnade hieß letztlich nur, daß Gott zeitweilig seinen Zorn zurückhalte, um den Menschen eine Chance auf Buße zu gewähren. Während das frühmittelalterliche Gottesbild von der Strenge und Unnahbarkeit Gottes geprägt war und mit dem Blick auf das Gericht vor allem juristische Züge entwickelte, setzt das *Ezzo-Lied* seine Akzente anders. Der Tun-Ergehens-Zusammenhang ist zwar gewahrt, wenn der Sündenfall als Grund für die „heillose“ Situation des Menschen genannt wird (Strophe 9), doch der Zorn Gottes oder ein drohendes Gericht werden im Verlaufe des Textes nicht erwähnt. Die Frage, wie

¹¹Vgl. A. Angenendt: Geschichte der Religiosität im Mittelalter, 2000, S. 95–97.

¹²Der im Mittelalter viel zitierte Satz „Deus, qui nullum peccatum impunitum dimittit.“ – „Gott, der keine Sünde ungestraft beläßt.“ (so z.B. bei Petrus Abaelardus: *Ethica*, PL 178,672A) stammt, so Angenendt, wohl ursprünglich von Augustinus (u.a. in: *Sermones de vetere testamento*, Sermo XX, CCSL 41,263).

¹³Vgl. Angenendt, *Religiosität*, S. 102.

wichtig das Tun des Menschen für sein Heil ist, beantwortet der Text nicht mit letzter Konsequenz. Das Thema „Buße“ wird nie explizit angesprochen, doch scheint der Mensch sein Schicksal positiv beeinflussen zu können, sofern er gottgefällig handelt (vgl. die Strophen 4, 11 und 33); andererseits betont der Dichter, daß der einzig wirkliche Garant für die Erlösung Christus selber ist (Strophe 30).

In ähnlicher Weise ist auch das Christusbild nicht allein ein Spiegel der Theologie und des Volksglaubens der Zeit, sondern weist auch biblische oder frühchristliche Züge auf. Spätantike und Mittelalter sahen in Christus vor allem den „Deus et iudex“, der am Ende der Zeiten als strenger Richter kommen wird, um über die Menschen zu urteilen. Die Göttlichkeit Christi wird deutlich betont (Strophe 16–20), doch findet seine Richterrolle – wie auch die Gottes – keinerlei Erwähnung (ansatzweise vielleicht in den Versen 287–289). Statt dessen greift das Lied Aspekte des Christusbildes der ersten Jahrhunderte auf, die in ihm vor allem Erlöser- und Heilandsgestalt sahen (Strophe 18 und 23). Zugleich deuten sich vielleicht schon Vorstellungen der Mystik an, wie sie im 12. Jahrhundert von Bernhard von Clairvaux formuliert und im Hochmittelalter ausgebaut wurden: Der Dichter erzählt von der Hochzeit zwischen Himmel und Erde (in der Mystik sah man die Kirche als Braut und Christus als Bräutigam) und betont eindringlich das Leiden Christi (V.246–248; inbrünstige Meditation über die Wundmale Christi kennzeichnet die deutsche Mystik des Mittelalters¹⁴).

Auch die gerade in der Volksfrömmigkeit des Mittelalters immer prä-sente Vorstellung von der Bedrohung des Menschen durch den Teufel, der man sich nur mit Mühe entziehen kann,¹⁵ erwähnt das *Ezzo-Lied* nur am Rande. Die Hölle, die das gefürchtete Gegenstück zum sehnsüchtig erhofften himmlischen Paradies darstellt, wird als Thema nur gestreift, da sie von Christus bei seiner Auferstehung besiegt

¹⁴Vgl. ebd., S. 123.

¹⁵Vgl. ebd., S. 151–155.

wurde (Strophe 24f.). Die im Mittelalter in Wort und Bild drastisch ausgemalten Höllenqualen, die die Menschen zu vielerlei Bußwerken antrieben¹⁶ und in letzter Verzweiflung ob der eigenen Schwäche alle Hoffnung auf der Gnade Gottes setzen ließen,¹⁷ bleiben im Text unerwähnt. Natürlich weiß der Dichter um die Erlösungsbedürftigkeit des Menschen, wie in den beständigen Bitten um Gnade deutlich wird (vgl. Strophe 32), doch ist alle Hoffnung auf das Erbarmen Gottes gerichtet. Nicht das Tun des Menschen scheint für den Dichter im Vordergrund zu stehen, sondern der – wie das Lied zeigt – schon in der Schöpfung angelegte und in der Geschichte Wirklichkeit gewordene Heilswille Gottes.

Das *Ezzo-Lied* ist, wie sich zeigte, nicht ohne weiteres einer bestimmten Strömung seiner Zeit zuzuordnen.¹⁸ Es ist kein schlichter Spiegel cluniazensischer Frömmigkeit oder ein Positionspapier in der Auseinandersetzung zwischen Kaiser und Kirche im schwelenden Investiturstreit.¹⁹ Ebenso wenig ist es ein Zeugnis einer im Bamberg des 11. Jahrhunderts noch zu findenden germanisch geprägten Form des Christentums (vgl. Strophe 5, 25 und 30), wie speziell mit Blick auf den *Heliand* mehrfach angenommen wurde.²⁰

Trotz dieser Besonderheiten ist das *Ezzo-Lied* fest in seine Zeit eingebunden. Nur die durch die großen Bewegungen und Umbrüche in Theologie und Frömmigkeit geschürte religiöse Aufbruchsstimmung des 11. Jahrhunderts konnte das Wagnis möglich machen, in der ei-

¹⁶Vgl. ebd., S. 618f. 630.

¹⁷Vgl. ebd., S. 618.

¹⁸Vgl. S. 32.

¹⁹Vgl. G. Ehrismann: Geschichte der Deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters. 2. Teil: Die mittelhochdeutsche Literatur. I. Die Frühmittelhochdeutsche Zeit, 1992, S. 42f. oder W. Schroeder: Mönchische Reformbewegungen und frühdeutsche Literaturgeschichte, 1954/55, S. 243–245.

²⁰Vgl. H. Rupp: Deutsche religiöse Dichtungen des 11. und 12. Jahrhunderts, 1958, S. 49 oder F. Urbanek: Das Ezzolied in der Tradition der Redekunst, in: *ZfdPh* 107 (1988), S. 45.

genen Sprache dem Glauben Ausdruck zu verleihen, damit vor ein Publikum zu treten und schließlich diesen Text schriftlich festzuhalten, um ihn für die kommenden Generationen zu bewahren.

Auch wenn das *Ezzo-Lied* stets im Schatten der großen Klassiker der mittelhochdeutschen Blütezeit wie den Werken Wolframs, Hartmanns oder Walters stehen wird, kann man es dennoch guten Gewissens zum Kanon der wichtigen Dichtungen des Mittelalters rechnen, denn die Beschäftigung mit diesem Beispiel mittelalterlicher Frömmigkeit kann neue Horizonte für das Verstehen des damaligen Glaubens und religiösen Lebens eröffnen.

1.1 Die Überlieferung

Das *Ezzo-Lied* ist in zwei Handschriften erhalten geblieben, wobei das Auffinden der Straßburger Handschrift knapp 30 Jahre nach der Vorauer die schon länger gehegten Vermutungen bestätigte, daß die Vorauer Handschrift nicht die ursprüngliche Textform repräsentiert:²¹ V, die „Vorauer Sammelhandschrift“. Augustiner-Chorherrenstift Vorau Codex 276.²² Pergament, 183 Bl. 45 x 32 cm. Die Sprache weist bairische Merkmale auf, das Werk ist jedoch weder durch den sprachlichen noch den paläographischen Befund genauer als in das letzte Viertel des 12. Jahrhunderts einzuordnen.²³ Die Handschrift enthält im ersten Teil (Bl. 1–135) die wichtigste und umfangreichste alte Sammlung frühmittelhochdeutscher geistlicher Gedichte, auf den Blättern 136–183 ein gesondertes Faszikel mit den lateinischen *Gesta Friderici imperatoris* Ottos von Freising; zwischen Blatt 116 und 117 ist ein Blatt herausgeschnitten, auf Blatt 135^v endet der überlieferte Text mitten

²¹Vgl. hierzu: G. Schweikle: *Ezzo*, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 2, 1980, S. 670–680; H. Freytag: *Die frühmittelhochdeutsche geistliche Dichtung in Österreich*, in: H. Zeman (Hg.): *Die Österreichische Literatur*, 1986, S. 122ff.

²²Ein Bibliothekseintrag aus dem späten 13. Jahrhundert findet sich auf Bl. 86^f.

²³K. Schneider: *Gotische Schriften in deutscher Sprache*, 1988, S. 37. 40.

im Vers. Der Hauptteil der Handschrift, in einer „völlig gleichmäßigen Buchschrift des schrägovalen Stils auf hohem kalligraphischen Niveau“,²⁴ stammt von einem Schreiber.²⁵ Das *Ezzo-Lied* ist auf den Blättern 128^b–129^b überliefert. Die 21 deutschsprachigen Texte, von denen nur wenige andernorts überliefert sind, wurden 1849 erstmals durch Joseph Diemer herausgegeben.

S, die „Straßburger Handschrift“. Bibliothèque Nationale et Universitaire Strasbourg cod. 1-2 (ehem. L. germ. 278.2^o). Pergament; geschrieben um 1130²⁶; alemannisch. Die Handschrift war 1878 von der Straßburger Bibliothek erworben worden und hatte sich bis zur Säkularisierung 1825 im Besitz des Klosters Ochsenhausen in Schwaben befunden. Das *Ezzo-Lied* gehört nicht zum ursprünglichen Textbestand, sondern ist wenig später von jüngerer Hand zwischen das dritte und vierte Buch der *Moralia in Iob* (Blatt 74^v) Gregors des Großen eingetragen worden.²⁷ Die fragmentarische, sieben Strophen umfassende, ältere Stufe des *Ezzo-Lieds* wurde 1879 von Karl August Barack herausgegeben.

In ihrer Grundstruktur ähnelt die Vorauer Sammelhandschrift den beiden anderen frühmittelhochdeutschen Sammlungen, der Wiener und der Millstätter Handschrift. Im Anschluß an die *Kaiserchronik* sind die Texte in V entsprechend der biblischen Chronologie geordnet, beginnend mit der Genesis und endend mit der Apokalypse. Wie schon Gustav Ehrismann bemerkte, gleicht die Konzeption einer „christlichen Weltgeschichte“,²⁸ die vom Weltenstaat (*Kaiserchronik*) zu Erscheinungsformen des Gottesstaates führt. Dabei zerfällt die Darstellung in

²⁴Schneider, *Gotische Schriften*, S. 38.

²⁵Vgl. hierzu und zum folgenden: Schneider: *Gotische Schriften*, 1988, S. 37–41.

²⁶Vgl. H. Menhardt: Zur Überlieferung des Memento mori, in: *ZfdA* 89 (1944), S. 7f.

²⁷Vgl. E. Hellgardt: Die deutschsprachigen Handschriften des 11. und 12. Jahrhunderts, in: V. Honemann/N.F. Palmer: *Deutsche Handschriften 1100–1400*, 1988, S. 61.

²⁸G. Ehrismann: *Geschichte der Deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters*. 2. Teil: Die mittelhochdeutsche Literatur. I. Die Frühmittelhochdeutsche Zeit, 1992, S. 16f.

die Zeit vor Christus (die *Vorauer Bücher Mosis* [Genesis, Joseph, Mo-
se, Marienlob, Balaam], die *Wahrheit*, die *Summa theologiae*, das *Lob*
Salomos, die *drei Jünglinge im Feuerofen*, die *Ältere Judith*, die *Jüngere*
Judith, der *Vorauer Alexander*) und die Zeit nach Christus (die Gedich-
te der Frau Ava [*Leben Jesu* mit einem abschließenden Teil über *Die*
sieben Gaben des Heiligen Geistes, der *Antichrist*, das *Jüngste Gericht*],
die *Sündenklage*, das *Ezzo-Lied*, das *Loblied auf den Heiligen Geist*, das
Himmlische Jerusalem, das *Gebet einer Frau* [Fragment]). Der *Vorauer*
Alexander steht zu Recht am Übergang zur neutestamentlichen Zeit,
da er die Kämpfe der Makkabäer kurz vor der Zeitenwende schildert.
Von den außerbiblischen Stücken bereitet allein die *Wahrheit* in ihrer
Position Schwierigkeiten. Das *Marienlob* übernimmt in seiner stark
typologischen Ausrichtung die Rolle einer alttestamentlichen Marien-
präfiguration und verdankt seine Position wohl auch der Tatsache, daß
es bei der Zusammenstellung der Vorauer Handschrift nicht als eigen-
ständiger Text gesehen wurde, sondern bereits Teil der *Vorauer Bücher*
Mosis war.²⁹ Die *Summa theologiae* wiederum wurde wohl so eingeord-
net, weil sie zu Beginn das Schöpfungswerk erzählt. Die *Sündenklage*
ist vermutlich an dieser Stelle eingetragen, da sie „Sündenbewußtsein
und Erwartung der Erlösung prägt.“³⁰ Das *Ezzo-Lied* steht sicherlich
wohlbegründet im neutestamentlichen Teil, da sein Fokus ganz auf
dem Heilswerk Gottes in Christus liegt. Das abschließende *Gebet einer*
Frau ist die schlüssige Fortsetzung der eschatologischen Schilderung
des himmlischen Jerusalems, da sein Inhalt die Bitte um Erlösung ist.
Deutlich zeigt sich somit das Konzept in der Gliederung der Vorauer
Sammelhandschrift: eine „Weltheilsgeschichte“³¹ von der Schöpfung
bis zum Jüngsten Gericht.

²⁹Vgl. H. Freytag: Die frümittelhochdeutsche geistliche Dichtung in Österreich, in: H.
Zeman (Hg.): Die Österreichische Literatur, 1986, S. 125.

³⁰Freytag, Frühmhd. Dichtung, S. 126.

³¹Ebd., S. 126.

1.2 Die sprachliche Gestalt

Als erster hat sich Helmut de Boor 1926 ausführlich mit den sprachlichen Eigenschaften des *Ezzo-Lieds* beschäftigt.³² Im einzelnen machte er dabei folgende Beobachtungen: Mit nur wenigen Ausnahmen (z.B. V.116 *nebelvinster*) hätten die Adjektive eine rein sachliche, nicht künstlerische Aufgabe.³³ Ähnliches gelte für den Gebrauch der Substantive, wo ebenfalls keine stilistischen Bestrebungen zu erkennen seien; eine Besonderheit sei allerdings die Einführung lateinischer Wendungen.³⁴ Stilbildend seien die Substantivreihungen, sog. „Zwillingsformeln“ (z.B. V.110 *naht unde vinster*). Die Bildsprache begründe sich nicht poetisch, sondern durch die theologische Absicht des Dichters.³⁵ Das Satzbild mache einen eher schwerfälligen Eindruck, meist sei es parataktisch, seltener hypotaktisch.³⁶ Im Vergleich zu asyndetischen oder anaphorischen Satzverknüpfungen (mit *do* oder *da*) fänden sich nur selten „logische“ mit *unde* (nur Vers 279f. und 408f.).³⁷ Ein spezifisches Merkmal des Dichterstils sei die Kürze der Sätze, von denen 55% einzeilig seien.³⁸ Die Sätze seien meist parallel geführt, nur vereinzelt fänden sich chiasmatische Konstruktionen.³⁹

Grundsätzlich sei festzustellen, daß der Dichter sich „von aller rein schmuckhaften Verwendung des sprachlichen Materials“⁴⁰ abwende und mehr mit Mitteln der Rhetorik auf „Eindringlichkeit und Nachdruck“⁴¹ abziele. Wichtigstes Element sei hierbei die „Aufreihung“, die sowohl in Lexik als auch Syntax zum Einsatz kommt.

³²H. de Boor: Frühmittelhochdeutscher Sprachstil I, in: ZfdPh 51 (1926), S. 244–274.

³³Ebd., S. 246f.

³⁴Ebd., S. 248.

³⁵Ebd., S. 251.

³⁶Ebd., S. 252f.

³⁷Ebd., S. 258.

³⁸Ebd., S. 263f.

³⁹Ebd., S. 269–273.

⁴⁰Ebd., S. 273.

⁴¹Ebd., S. 273.

Heinz Rupp griff die Beobachtungen de Boors auf und ergänzte sie um einige weitere eigene:⁴² Der Satzbau orientiere sich an der gesprochenen Rede und verzichte auf jegliche Form künstlerischen Schmucks.⁴³ Bewußt unternehme der Dichter keinerlei Versuche, dem Text lateinische Mittel der Rhetorik aufzuzwingen.⁴⁴ Die „lapidare“ Schlichtheit des Textes sei Ergebnis der bewußt eingesetzten Gestaltungsmittel des Dichters.⁴⁵

In einem zweiteiligen Aufsatz widmete Ferdinand Urbanek den im *Ezzo-Lied* erkennbaren Stilmitteln eine eingehende Untersuchung.⁴⁶ Ziel des *Ezzo-Lieds* sei die Darstellung des Heilswerkes in gebundener Sprache, und das hierfür wichtigste Mittel sei die Rhetorik. Die von de Boor nur angedeutete Verwendung zahlreicher Stilmittel⁴⁷ belegt Urbanek in einer ausführlichen Auflistung.⁴⁸ Die bewußte Gestaltung des Textes mit diesen Elementen sei nie Selbstzweck, sondern Mittel der „argumentativen Persuasion“⁴⁹ des Publikums. Dies mache deutlich, daß der Dichter als *litteratus* für *litterati* schrieb, denn nur diese konnten den rhetorischen Ornatus angemessen würdigen.⁵⁰ Während sich die lateinischen Elemente somit mehr auf einer höheren, „in-

⁴²H. Rupp: Deutsche religiöse Dichtungen des 11. und 12. Jahrhunderts. Untersuchungen und Interpretationen, 1958.

⁴³Rupp, Religiöse Dichtungen, S. 64.

⁴⁴Ebd., S. 65; etwas anders: H. de Boor: Frühmittelhochdeutscher Sprachstil I, in: ZfdPh 51 (1926), S. 273f. de Boor glaubt, in einigen hypotaktischen Satzkonstruktionen wenig geglückte Versuche erkennen zu können, den lateinischen Satzbau zu imitieren.

⁴⁵Ebd., S. 66.

⁴⁶F. Urbanek: Das Ezzolied in den Traditionen von Ars rhetorica und germanisch-heimischer Redekunst, in: ZfdPh 106 (1987), S. 321–340 und ZfdPh 107 (1988), S. 26–48.

⁴⁷H. de Boor: Frühmittelhochdeutscher Sprachstil I, in: ZfdPh 51 (1926), S. 250.

⁴⁸F. Urbanek: Das Ezzolied in den Traditionen von Ars rhetorica und germanisch-heimischer Redekunst. I. Das Ezzolied in der Tradition der lateinischen *ars rhetorica* und *ars praedicandi*, in: ZfdPh 106 (1987), S. 335f.

⁴⁹Urbanek, *ars rhetorica* und *ars praedicandi*, S. 336f.

⁵⁰Ebd., S. 338f.

tellektuellen“ Ebene fänden (sprachlicher Schmuck), bewegten sich die Einflüsse der germanisch-heimischen Redekunst eher auf einer tieferen Ebene (Wortbildung, Wortgebrauch, Satzbau).⁵¹ Das *Ezzo-Lied* weise eine Vielzahl stabender Bindungen auf.⁵² Der Satzbau sei durch asyndetische Parataxe und Zeilenstil geprägt.⁵³ Im Bereich der Wortbildung sei das *Ezzo-Lied* nicht ganz so schmucklos, wie de Boor gemeint habe; die vielfachen bildlichen Ausdrücke in Form von Determinativkomposita seien eher typisch germanisch denn lateinisch und ein weiterer Hinweis darauf, daß Elemente der germanischen Redekunst Eingang in das *Ezzo-Lied* gefunden hätten.⁵⁴

1.3 Reimtechnik und Versform

Mit der Reimtechnik des *Ezzo-Lieds* hat sich Günther Schweikle in seiner Dissertation ausführlich beschäftigt und seine Beobachtungen in seinem Verfasserlexikon-Artikel nochmals zusammengefaßt.⁵⁵

Das *Ezzo-Lied* zeige verschiedene Abstufungen in den Reimqualitäten: Neben reinen Reimen (V.5/6: *begunden/ chunden*) und unreinen Reimen (V.3/4: *phaphen/ machen*) fänden sich Assonanzen (V.23/24: *verbum/ sun*) und auch Übereinstimmungen nur noch im Endkonsonanten (V.9/10: *gewan/ munechen*). Meist begegneten Paarreime, seltener auch Kreuzreime (V.277–280: *samtage/ grabe/ tage/ grabe*) oder Dreireime (V.225–227: *zungen/ stummen/ prunne*). Fast jede der

⁵¹F. Urbanek: Das Ezzolied in den Traditionen von Ars rhetorica und germanisch-heimischer Redekunst. II. Das Ezzolied in der Tradition des germanisch-karolingischen Redestils, in: *ZfdPh* 107 (1988), S. 47.

⁵²Urbanek, Redestil, S. 30–33.

⁵³Ebd., S. 33ff.

⁵⁴Ebd., S. 38–41.

⁵⁵G. Schweikle: *Ezzos* Gesang und Memento Mori. Textphilologische und formkritische Studien — ausgehend vom frühen deutschen Reim, Diss. masch., 1956; G. Schweikle: *Ezzo*, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 2, 1980, S. 670–680.

Strophen des *Ezzo-Lieds* zeige Beispiele für die verschiedenen Abstufungen der Reimqualität. Bedingt durch die Schwankungen im Reimniveau liessen sich, so Schweikle, daraus drei reimtechnische Schichten ableiten: die der Straßburger Fassung entsprechenden Strophen, die Einschübe in diese und der auf die Straßburger Fassung folgende Teil.⁵⁶ Damit kommt er zu einem deutlich anderen Ergebnis als Ulrich Pretzel, der in seiner „Frühgeschichte des deutschen Reims“ 1941 noch festhielt, daß „die Reimtechnik [...] für die Scheidung der Strophen keine Anhaltspunkte hergeben“ könne, da sich zwischen S und V keine signifikanten Unterschiede in dieser Hinsicht finden ließen.⁵⁷

Die Frage, wie man sich die Versform des *Ezzo-Lieds* vorzustellen habe, ist in der Vergangenheit vielfach diskutiert worden. Seit Friedrich Maurers Aufsatz „Über Langzeilen und Langzeilenstrophen in der ältesten deutschen Dichtung“⁵⁸ wird diskutiert, ob es sich um „Reimpaarverse“ oder „binnengereimte Langzeilen“ handelt, bei der zwei Kurzzeilen als An- und Abvers jeweils eine Einheit bilden. Friedrich Maurer geht von einer Entwicklungsgeschichte aus, die von Otrfrids *Evangelienbuch* über das *Ezzolied* zu den Langzeilen des *Nibelungenlieds* führt. Erst mit Veldeke habe der kurzzeilige Reimpaarvers Eingang in die deutsche Dichtung gefunden. Seine Überlegungen hat Maurer mehrfach wiederholt und überarbeitet und in seiner dreibändigen Ausgabe der „Deutsche[n] religiöse[n] Dichtungen des 11. und 12. Jahrhunderts“ versucht, den „schlüssige[n] Nachweis für [seine] These [...] durch Darbietung der Texte selbst zu führen.“⁵⁹ Zustimmung erfuhr

⁵⁶Vgl. Schweikle, *Ezzos Gesang*, S. 256f.

⁵⁷U. Pretzel: *Frühgeschichte des deutschen Reims*, 1941, S. 226f.

⁵⁸In: *Beiträge zur Sprachwissenschaft und Volkskunde. Festschrift für Ernst Ochs*, 1951, S. 31–52.

⁵⁹F. Maurer: *Die religiösen Dichtungen des 11. und 12. Jahrhunderts*, Bd. 1, 1964, S. 56; für das *Ezzo-Lied* führte Maurers dies schon früher durch: *Der Bestand des alten Ezzo-Lieds*, in: *Festgabe für L.L. Hammerich*, 1962, S. 169–179.

Maurers These unter anderem durch Cola Minis⁶⁰ und Ferdinand Urbanek⁶¹. Indirekte Zustimmung erhielten Maurers Überlegungen auch durch einen Aufsatz Walter Haugs zu „Funktionsformen der althochdeutschen binnengereimten Langzeile“,⁶² in dem Haug ebenfalls von Langzeilen ausgeht, sich jedoch gegen eine stringente Entwicklung von Otfrids *Evangelienbuch* her ausspricht, sondern verschiedenste Umsetzungen einer vergleichsweise einfachen Grundform annimmt.⁶³ Zuletzt hat sich Harald Haferland zu dieser Frage geäußert. In seinem Aufsatz beschäftigt er sich mit Überlegungen, auf welcher Basis mündlicher Vortrag von Dichtung erfolgte.⁶⁴ In Reim, Vers und Strophe sieht er mnemotechnische Hilfen für den mündlichen Vortrag eines schriftlich konzipierten Textes, die es zugleich auch anderen als dem Verfasser selbst erlauben, diesen vorzutragen.⁶⁵ Mit Blick auf die frühmittelhochdeutsche Merkdichtung sieht er in der binnengereimten Langzeile einen Rückverweis auf die „Memorialtradition“ des Stabreimes. Auch die immer wieder diskutierte Ungleichzeitigkeit könne ein Merkmal derselben sein, da die Behaltensleistung besser sei, wenn sich der Zeilenumfang einer Strophe der Ausführlichkeit des Inhalts anpasse.⁶⁶

⁶⁰Zum Problem der frühmittelhochdeutschen Langzeile, in: *ZfdPh* 87 (1968), S. 321–342.

⁶¹Das Ezzolied in den Traditionen von *Ars rhetorica* und germanisch-heimischer Redekunst, in: *ZfdPh* 106 (1987), S. 321–340 und *ZfdPh* 107 (1988), S. 26–48; ebenfalls überwiegend zustimmend: H. Rupp, R. Schützeichel, S. Gutenbrunner, E. Jammers und U. Aarburg. Maurer druckte die bis 1969 erschienenen Rezensionen in Band 3 seiner „Deutschen religiösen Dichtungen“ auf Seite VIII ab.

⁶²In: I. Glier: *Werk-Typ-Situation. Studien zu poetologischen Bedingungen in der älteren deutschen Literatur*, 1969, S. 20–44.

⁶³Haug, *Funktionsformen*, S. 42.

⁶⁴H. Haferland: *Der mündliche Vortrag*, in: L. Lieb/S. Müller (Hg.): *Situationen des Erzählens*, 2002, S. 245–282.

⁶⁵Haferland, *Der mündliche Vortrag*, S. 262.

⁶⁶Ebd., S. 264f.

Heftigen Widerspruch gegen Friedrich Maurers These legte Werner Schröder ein. Schon in seinem Aufsatz „Zum Begriff der ‚binnenge-reimten Langzeile‘ in der altdeutschen Versgeschichte“⁶⁷ kritisierte er in grundsätzlicher Weise die These von der Existenz einer „binnenge-reimten Langzeile“. In seinen Rezensionen zu Maurers dreibändiger Textausgabe der „Deutsche[n] religiöse[n] Dichtungen“ hat er diese Kritik mehrfach wiederholt und seine Bedenken an einzelnen Texten exemplarisch vorgeführt.⁶⁸

Eine Klärung der oben knapp skizzierten Fragen ist nicht Ziel meiner Arbeit. Für meine Wiedergabe des *Ezzo-Lieds* schließe ich mich der – meist stillschweigenden – „communis opinio“ der jüngeren Textausgaben an, die sich an den Reimpunkten der Handschrift orientieren und den Text in kurzen paargereimten Zeilen abdrucken.⁶⁹

In der Unterteilung der Strophen folge ich ebenfalls der allgemein üblichen Praxis, die dem *Ezzo-Lied* strophischen Charakter zuspricht⁷⁰ und sich in der Abgrenzung der ungleichzeitigen Strophen an den Initialen der Handschrift ausrichtet.

⁶⁷In: FS Josef Quint, 1964.

⁶⁸W. Schröder: Zu Friedrich Maurers Neuedition der deutschen religiösen Dichtung des 11. und 12. Jahrhunderts, PBB 88 (1967), S. 249–284 ; ders.: Noch einmal zu Friedrich Maurers Neuedition der deutschen religiösen Dichtung des 11. und 12. Jahrhunderts, in: PBB 93 (1971), S. 109–138 ; Widerspruch gegen Maurers These legten auch G. Schweikle in seinem Artikel im Verfasser Lexikon-Artikel (Bd. 2, 1980, S. 670–680) und E.A. Ebbinghaus (JEGPh 66 [1967], S. 76–80) ein.

⁶⁹Explizit: W. Schröder: Kleinere deutsche Gedichte des 11. und 12. Jahrhunderts, Bd. 1, 1972, S. XV; implizit u.a.: Walter Haug, der sich ansonsten an Maurers Edition orientiert (Bibliothek des Mittelalters, Bd. 1, 1991, S. 566–595. 1411–1425), Helmut de Boor (Die deutsche Literatur, Bd. 1, 1965, S. 3–9), Erich Henschel/Ulrich Pretzel (Die kleinen Denkmäler der Vorauer Handschrift, 1963) und Maria Grimaldi (Il canto di Ezzo, 2001).

⁷⁰Vgl. W. Schröder: Zu Friedrich Maurers Neuedition der deutschen religiösen Dichtungen des 11. und 12. Jahrhunderts, in: ZfdPh 88 (1967), S. 281.

1.4 Einrichtung des Textes und des Kommentars

Grundlage der vorliegenden Ausgabe des *Ezzo-Lieds* ist der Text der Vorauer Handschrift nach dem fotografischen Faksimile.⁷¹ Der Text kann, blickt man auf das, was wir bezüglich seiner Überlieferungsgeschichte erahnen können, im Sinne Georg Steers als „unfester Text“ bezeichnet werden.⁷² Von der ersten Niederschrift in Bamberg bis zur Vorauer Fassung hat sich seine Gestalt sicherlich gewandelt, wie es das Straßburger Fragment zeigt. Die genauen überlieferungsgeschichtlichen Prozesse jedoch bleiben verborgen, S allein kann diese aufgrund seines fragmentarischen Charakters nicht klären helfen. Es gilt somit auch in diesem Fall das von Karl Stackmann des öfteren zitierte Dictum: „Tous les cas sont speciaux.“⁷³ Letztlich bleibt man auf die Vorauer Handschrift verwiesen, und da, wie es Stackmann nennt, dort dichterischer Wille und dichterisches Talent sichtbar werden,⁷⁴ fiel die Entscheidung, V zur Grundlage dieser Ausgabe zu machen. Gestützt wird diese Entscheidung durch die Editions-geschichte des

⁷¹Die deutschen Gedichte der Vorauer Handschrift. Faksimile-Ausgabe des Chorherrenstiftes Vorau unter Mitwirkung von K.K. Polheim, 1958.

⁷²Vgl. G. Steer: Textgeschichtliche Edition, in: Th. Bein (Hg.): Altgermanistische Editions-wissenschaft, 1995, S. 280.

⁷³Die genaue Herkunft dieses Zitats ist unklar. Karl Stackmann verweist auf Joseph Bidez, einen französischen Kirchengeschichtler des 19. Jh. (Mittelalterliche Texte als Aufgabe, in: ders.: Mittelalterliche Texte als Aufgabe. Kleine Schriften I, hg. v. J. Haustein, 1997, S. 2), Klaus Grubmüller spricht das Zitat Jean Bédier zu (K. Grubmüller: Wider die Resignation: Mären kritisch ediert. Einige Überlegungen am Beispiel der ‚Halben Birne‘, in: R. Bergmann/K. Gärtner u.a. (Hg.): Methoden und Probleme der Edition mittelalterlicher deutscher Texte. Bamberger Fachtagung 26.-29. Juni 1991. Plenumsreferate, 1993 [Beihefte zu editio 4], S. 103). Für die Informationen danke ich den Mitgliedern der mediävistischen Mailingliste „Das deutschsprachige Mittelalter“.

⁷⁴Vgl. K. Stackmann: Autor-Überlieferung-Editor, in: E.C. Lutz (Hg.): Das Mittelalter und die Germanisten, 1998, S. 29–32.

Ezzo-Lieds in der Gegenwart.⁷⁵ Diese zeigt, daß die Möglichkeiten, zu einer ursprünglicheren Form des Textes zu gelangen, angesichts der Überlieferungslage an ihre Grenzen stoßen und die Editionsphilologie keinen als verbindliche Arbeitsgrundlage geeigneten Text hervorbringen konnte.

Da ich im weiteren den Strophen jeweils die entsprechende Handschriftenabbildung beifüge,⁷⁶ habe ich auf einen diplomatischen Abdruck des Textes verzichtet. Stattdessen wurden um des leichteren Zugangs und der Leserfreundlichkeit willen im begrenzten Umfang Eingriffe vorgenommen, womit ich mich am gegenwärtigen Konsens innerhalb der altgermanistischen Methodendiskussion orientiere:⁷⁷

- Stillschweigend wurde die Getrennt- und Zusammenschreibung der Handschrift den in den mittelhochdeutschen Grammatiken formulierten Regeln angepaßt.
- Schreibformen, die als graphische Varianten zu werten waren, wurden gemäß ihrem Lautwert vereinheitlicht.

Dies betrifft die Schreibung von *v* und *u* (in der Wiedergabe des Textes nach vokalischem bzw. konsonantischen Gebrauch vereinheitlicht) und die verschiedenen *s*- und *z*-Schreibungen (in der Wiedergabe des Textes stets als *s* oder *z* notiert), die Konsonantengruppen *th* und *ch* (der Schreiber changiert zwischen *th/ht* [9x] und *ch/hc* [28x]), aber auch die Schreibung der Diphthonge *ou* und *uo* (in der Handschrift ohne erkennbaren Bedeutungsunterschied wechselnd als *û* [85x], *û̇* [21x] und *ö* [8x] geschrieben) sowie die Zusammenrückung von dreifachem *v*

⁷⁵Vgl. Kapitel 3, S. 251.

⁷⁶Mit freundlicher Genehmigung des Augustiner-Chorherrenstifts Vorau; Dr. Ferdinand Hurtz brieflich am 08.01.2003.

⁷⁷Vgl. W. Höver: Zum Stand der Methodenreflexion im Bereich der altgermanistischen Editionen, in: Th. Bein (Hg.): Altgermanistische Editionswissenschaft, 1995, S. 133. 135.

bzw. zweifachem *v+u* zu *w* (22x) durch den Schreiber (in der Edition zu *wu* aufgelöst); die als Kombination dieser beiden Fälle in der Handschrift zu findende Schreibung von *wuo* als $\overset{\circ}{w}$ (4x) wurde ebenfalls in ausgeschriebener Form wiedergegeben.

- Die sowohl im volkssprachlichen Text als auch in den lateinischen Stellen vorkommenden Abbrüviaturen wurden aufgelöst und entsprechend gekennzeichnet. Im Einzelnen sind folgende Abbrüviaturen zu finden:

Suspensionen:

- $\overset{\circ}{b}$ = -*bis* (*no $\overset{\circ}{b}$* = *nobis*), Nasalstrich für -*m*- (*verb $\overset{\circ}{u}$* = *verbum*, *circ $\overset{\circ}{u}$ c $\overset{\circ}{i}$ s $\overset{\circ}{u}$ s* = *circumc $\overset{\circ}{i}$ s $\overset{\circ}{u}$ s*), $\overset{\circ}{p}$ = *pro* ($\overset{\circ}{p}$ *nobis* = *pro nobis*), - $\overset{\circ}{s}$ = -*us* (*vestib $\overset{\circ}{s}$* = *vestib $\overset{\circ}{u}$ s*)

Kontraktionen:

nomina sacra: $\overset{\circ}{x}\overset{\circ}{p}\overset{\circ}{i}$ = *christi*, $\overset{\circ}{i}\overset{\circ}{h}\overset{\circ}{c}$ = *ihesus christus*, $\overset{\circ}{i}\overset{\circ}{s}\overset{\circ}{r}\overset{\circ}{l}$ = *israel*, $\overset{\circ}{s}\overset{\circ}{c}\overset{\circ}{a}$ = *sancta*, $\overset{\circ}{s}\overset{\circ}{p}\overset{\circ}{i}\overset{\circ}{t}\overset{\circ}{u}$ = *spiritu*
und: $\overset{\circ}{d}\overset{\circ}{m}$ = *dum/dom*, $\overset{\circ}{d}\overset{\circ}{n}$ = *den*, $\overset{\circ}{g}\overset{\circ}{l}\overset{\circ}{a}$ = *gloria*, $\overset{\circ}{p}\overset{\circ}{p}\overset{\circ}{h}\overset{\circ}{a}$ = *propheta*, $\overset{\circ}{s}\overset{\circ}{c}\overset{\circ}{l}$ - = *saecul-*

Ligaturen:

$\overset{\circ}{o}\overset{\circ}{r}$ = -*orum*

- Korrekturen wurden im Text dann vorgenommen, wenn der handschriftliche Befund dies nahelegte oder notwendig machte, um einen verständlichen Text zu erhalten — gleiches gilt für Auslassungen (so z.B. in Str. 4, V.35/36 oder Str. 7, V.71). Die geänderten Stellen wurden in eckige Klammern gesetzt, der jeweilige Apparat gibt Auskunft über die an dieser Stelle vorgenommenen Korrekturen sowie bei Konjekturen einen Verweis auf die ihr zugrundeliegenden Editionen (nur die Erstnennung ist jeweils vermerkt). Für die Strophen, in denen V und S parallel laufen, sind hier auch Verweise auf die Lesarten der Straßburger

Handschrift vermerkt, sofern diese für die Erhellung unklarer Stellen hilfreich sind (z.B. in Str. 6, V.61).

Abkürzungen für im Apparat gebrauchten Editionen des Ezzolieds:

Bartsch	K. Bartsch: Über K. Müllenhoff/ W. Scherer, Denkmäler, in: Germania 9 (1864)
Diemer	J. Diemer: Deutsche Gedichte des XI. und XII. Jahrhundert
Haupt	M. Haupt bei Diemer
MSD	K. Müllenhoff/W. Scherer, Denkmäler deutscher Poesie und Prosa aus dem VIII.–XII. Jahrhundert
Scherer	W. Scherer in MSD
Waag	A. Waag: Kleinere deutsche Gedichte des XI. und XII. Jahrhunderts

- Die Interpunktion der Handschrift hingegen wurde in der Edition beibehalten. Innerhalb der Strophe verwendet der Schreiber wechselnd, aber soweit erkennbar bedeutungsgleich, einen Punkt oder einen Punkt mit darüber gesetztem Schrägstrich („punctus elevatus“) (!) als Reimzeichen, ein Semikolon (;) und einmal auch ein Komma (V.14) zur Kennzeichnung des Strophendenkes. Die Handschrift weist somit den seit karolingischer Zeit zunehmend häufig zu findenden freien Gebrauch des Interpunktionssystems auf, der nur noch zwischen kleineren (Versende) und größeren (Strophendenke) Sinnabschnitten differenziert. Dies deutet zudem darauf hin, daß der Vorauer Text primär zum