

David Murray

# Die Übersetzungen des Mönchs von Salzburg als Lieder

Das Fallbeispiel der Mariensequenz *Salve mater salvatoris*

## 1. Lieder übersetzen

Die Lieder des Mönchs von Salzburg sind zugleich Meilensteine der spätmittelalterlichen Literaturgeschichte wie auch der Musikgeschichte.<sup>1</sup> Sie sind jedoch mit wenigen Ausnahmen nur aus der Sicht der Literatur- bzw. Musikwissenschaft studiert worden.<sup>2</sup> Die geistlichen und weltlichen Teile des Mönchs-Korpus werden in der Forschung ebenfalls mehr oder weniger strikt auseinandergehalten und mögliche Schnittstellen der beiden disziplinär definierten Teile wie etwa die Kontrafaktur sind noch nicht ausgewertet.<sup>3</sup> Die Forschung hat sich eher anderen Aspekten der musikalischen Praxis des Mönchs gewidmet. So sind etwa die im Spätmittelalter ansonsten unbekanntem Andeutungen über mögliche Aufführungsweisen und -situationen, die die handschriftliche Überlieferung der Lieder bietet, mit Recht hochgeschätzt worden. Das hat zur Folge, dass die weltlichen Lieder des Korpus vorgezogen und die geistlichen Lieder vornehmlich aus textkritischer und literarischer Perspektive betrachtet wurden.<sup>4</sup> Diese Forschungslage hat zu einem gewissen Grad damit zu tun, dass eine ausführliche kritische Text-

---

1 Siehe grundsätzlich Wachinger: Der Mönch von Salzburg.

2 Zu nennen sind hier beispielsweise die Studien von März und Wachinger (von Wachinger insbesondere: Textgattungen).

3 So bestehen nämlich vielversprechende Möglichkeiten zur Untersuchung der Kontrafaktur unter den geistlichen Liedern des Mönchs, wo anscheinend Töne Gottfrieds von Neiffen und Werners von Hohenberg mit marianischer Lyrik textiert worden sind. Vgl. Wachinger: Der Mönch von Salzburg. Zur Überlieferung, S. 127 f. sowie Kornumpf, S. 18 f.

4 Etwa Wachinger: Der Mönch von Salzburg. Zur Überlieferung.

---

**Anmerkung:** Dieser Beitrag entstand im Kontext des ERC-Projekts ‚Music and Late Medieval European Court Cultures‘ an der Universität Oxford. Das Projekt wird von dem ERC im Rahmen des Forschungs- und Innovationsprogrammes ‚Horizont 2020‘ gefördert (Finanzhilfvereinbarung Nr. 669190). Der Herausgeberschaft und Christian Thomas Leitmeir möchte ich für ihre freundlichen Anregungen und sprachlichen Hinweise danken.

---

**Dr. David Murray**, University of Oxford, Faculty of Music.

und Musikausgabe auf dem Niveau der von Christoph März vorgelegten Ausgabe der weltlichen Lieder ein Desiderat bleibt. Aus diesen Gründen ist der Rolle der Musik in der Konzeptualisierung und Komposition der geistlichen Lieder wie auch deren Anknüpfung an das musikalische Leben des erzbischöflichen Hofes in Salzburg noch wenig Beachtung geschenkt worden.<sup>5</sup>

Nirgends ist die Notwendigkeit der systematischen Einbeziehung der Musik augenfälliger als in der Diskussion der Sequenzen- und Hymnenübersetzungen, die zwei Drittel der geistlichen Lieder des Mönchs ausmachen. Diese Stücke, die die wörtlichen und inhaltlichen Übertragungsprozesse mit dem musikalisch-poetischen Verfahren der Kontrafaktur zusammenbringen, verdienen eine nähere Betrachtung bei der Einschätzung des musikalischen Wirkens des Mönchs. Wo eine einzige Melodie als Vehikel für zwei inhaltlich aufs Engste verwandte, aber in verschiedenen Sprachen verfasste Texte benutzt wird, verschwindet sie hinter dem von der Literaturwissenschaft oft präferierten Thema der ‚Übersetzung‘. Das kulturelle Phänomen mittelalterlichen Gesangs wird so durch das Interesse am Text verdrängt. Der Mönch überträgt aber nicht nur Wörter. Es wäre sogar in bestimmten Fällen angemessen zu fragen, inwieweit einige dieser Übertragungen tatsächlich den Sprung von einer Sprache in die andere vollziehen, einen ‚Sprung‘, den man vielleicht als entscheidenden Moment des Übersetzens bezeichnen könnte. Dem Mönch geht es eher darum, Lieder zu übertragen, die über rein textliche Gefüge hinaus auf sehr unterschiedliche Weise leben und überleben.

Ich nehme als Ausgangspunkt die Besprechung der Poetik des Mönchs in der aufschlussreichen Studie von Bruno Quast: ‚Vom Kult zur Kunst‘. Quast positioniert die Hymnenübertragungen des Mönchs an den Übergang vom allmählichen Niedergang des rituellen Textes im Laufe des Mittelalters zur gleichzeitigen Aufwertung eines autorbezogen komponierten und konzipierten Textes. Diese beiden Prozesse, die Faszination am rituellen Wert eines Textes, d. h. an seiner Wiederholung und Wiederholbarkeit, einerseits und die Tendenz zur selbstbestimmten Übertragung andererseits lassen sich nach Quast im Mönchs-Korpus klar ablesen. Die daraus resultierende Spannung zwischen den Impulsen, den auratischen Wert eines Textes entweder wieder- oder abzugeben, hat ihre Resonanz darin, wie

---

5 Zum Musikleben Österreichs siehe Flotzinger und die Beiträge zum Online-Projekt ‚Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich‘: <http://www.musical-life.net> (1. April 2018). Mit spezifischem Bezug zu Salzburg und dem Mönch ist der dreistimmige Kanon W31 *Iu ich jag* besonders belangreich, da er eine Melodie mit dem französischen ‚chace‘ *Umblemens vos pri merchi* gemeinsam hat. Zu diesem Punkt, siehe März: Ein dreistimmiger Satz. Einen erheblichen Fortschritt zum Thema der wechselseitigen Beziehungen zwischen den geistlichen Liedern des Mönchs und anderen (auch weltlichen) Liedtraditionen in Latein und Volkssprache bietet die Dissertation von Stefan Rosmer.

die Rezipienten ein rituelles oder kulturelles Geschehnis erleben. In diesem Fall ist das Geschehnis Gesang. Ein umfassendes Verständnis des Auratisierungsprozesses (wie auch seiner eventuellen Negation) in den Übertragungen des Mönchs muss also das Lied auf all seinen Ebenen berücksichtigen: Wörter, Melodie und Aufführung. Diese universale Perspektive geht zugegebenermaßen weit über den Rahmen von Quasts Studie hinaus, auch wenn er an einer Stelle die Melodie einfach als ‚Grundlage‘ einer der Hymnenübertragungen bezeichnet.<sup>6</sup> Gleiches gilt für Hans-Joachim Behr, der von *Maria stuend in swindem smerzen* (G 16), einer Übertragung der Mariensequenz *Stabat mater dolorosa*, sagt: „der Ausgangstext muß mitgehört werden, soll die Kunstfertigkeit des Autors im Umgang mit der Vorlage, d. h. sein mit ihr konkurrierendes Formulierungsgeschick auch tatsächlich gewürdigt werden“<sup>7</sup>. Ergänzend wäre zu sagen: Nicht nur der Ausgangstext, sondern auch die übernommene Melodie muss mitgehört werden. Sie ist von dauerhafter Bedeutung bei der Erzeugung und Tradierung der Autorität der lateinischen Lieder als Bestandteil der Liturgie und der weiteren Frömmigkeitspraxis.

Neuere Forschungen zur späten Sequenz und vor allem die Untersuchungen Margot E. Fasslers konnten zeigen, wie das Repertoire der Viktoriner ein dicht vernetztes Bedeutungssystem bildet, das sowohl durch die mehrmalige Benutzung der Melodien für einzelne Versikel (‚Timbre‘ in ihrer Nomenklatur) wie auch eine komplexe Intertextualität gekennzeichnet ist.<sup>8</sup> Diese Charakteristika wuchsen aus dem intellektuellen und geistlichen Leben der Gemeinschaften, die sie komponiert, gesungen und überliefert haben. Fassler zufolge bildete das Sequenzen-Repertoire ein Sinnbild der gesamten Kirche: „The Victorines attempted to arrange and interrelate the texts through the music to make yet another hierarchy, a hierarchy of praise [that] created a system of musical and textual interaction which was sacramental in character“<sup>9</sup>. Die Autorität und der Wert einer jeweiligen Sequenz stecken also in der Gesamtheit des Liedes und seiner Verwirklichung und nicht in seinen einzelnen Teilen. Unsere Herangehensweise sollte vielmehr

---

<sup>6</sup> Quast, S. 150, in Bezug auf *Das hell aufklimmen deiner diener stimmen* (G 47). G-Nummern beziehen sich im Folgenden auf die Ordnung der geistlichen Lieder des Mönchs in Spechtlers Ausgabe. Zu diesem Stück siehe auch März: Pange lingua.

<sup>7</sup> Behr, S. 98.

<sup>8</sup> Vgl. Fassler, S. 137–184; S. 166 f.: „The artist changed the music of the new piece to suit his text, yet preserved the familiar contours of the melody so that it could be easily recognized, even though reshaped within a new poetic framework.“ ‚Timbre‘ bezeichnet im Folgenden also nicht wie üblich den Charakter eines musikalischen bzw. vokalischen Klangs, sondern ist Terminus technicus aus der Sequenzenforschung und bedeutet eine fixierte Notenreihe bzw. ein einheitliches melodisches Fragment. Der Terminus ist eine Prägung von Misset und Aubrey; Sie geben eine Übersicht der ‚Timbres‘, S. 119–166, von denen Fassler einen neuen Katalog vorbereitet.

<sup>9</sup> Fassler, S. 267.

ganzheitlich sein. Ziel dieses Beitrages ist es daher, die Stücke des Mönchs von Salzburg als Übersetzungen von Liedern und nicht nur Gedichten, als Übertragung von Erfahrungen und nicht nur Texten zu untersuchen. Die Hymnen- und Sequenzübersetzungen des Mönchs sind also nicht nur die Wiedergabe des Inhalts eines Liedes in einer anderen Sprache, sondern auch das Angebot eines Simulacrums für diejenigen, denen die lateinische Liturgie unzugänglich war. In diesem Verfahren spielt die Musik eine zentrale und sinnstiftende Rolle.

Besonders gut geeignet für eine Untersuchung der Rolle des Erlebnisses im volkssprachigen Umgang mit lateinischen Sequenzen sind die Übertragungen des *Salve mater salvatoris*. Der erste Abschnitt meines Beitrags befasst sich mit dem Text und der Melodie dieser Adam von St. Viktor zugeschriebenen Sequenz; der zweite Abschnitt wendet sich den wechselnden Beziehungen zwischen lateinischen und volkssprachlichen Versionen der beiden Übertragungen zu, die unter den Liedern des Mönchs von Salzburg überliefert sind.<sup>10</sup> Im Anschluss wird gezeigt, wie sich die deutschen Texte gegenüber der melodischen Überlieferung verhalten. In einem abschließenden Abschnitt führe ich die Ergebnisse meiner Text- und Melodieuntersuchung zusammen und gehe auf einige Besonderheiten der handschriftlichen Überlieferung ein.

## 2. *Salve mater salvatoris*

Die lateinische Sequenz *Salve mater salvatoris* (AH 54, S. 383–386) wird dem Pariser Theologen und Dichter Adam von St. Viktor zugesprochen, der während der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts am gleichnamigen Augustiner-Chorherrenstift tätig war. Die Sequenz war offensichtlich sehr beliebt und ist in zahlreichen Überlieferungsträgern erhalten. Schon im zwölften Jahrhundert war die Sequenz in Österreich bekannt und wurde im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts im gesamten deutschsprachigen Gebiet verbreitet.<sup>11</sup> Die Sequenz war ein vielverwendetes Element der Liturgie bei verschiedenen Marienfesten, darunter Empfängnis, Geburt, Verkündigung und Himmelfahrt.<sup>12</sup> Bei den Viktorinern war sie besonders mit dem Fest Geburt Marias verknüpft, während sie in der Kathedrale Notre-Dame de Paris bei sonntäglichen Verkündigungsfesten erklang.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Behr, S. 86 bezeichnet diesen Fall als besonders aufschlussreich, geht ihm aber nicht nach.

<sup>11</sup> Vgl. Jollès, S. 222. Zu *Salve mater salvatoris* und dem gesamten Sequenzenrepertoire Adams siehe auch die tiefgreifende Analyse Grosfiliers.

<sup>12</sup> Vgl. Berliner Repertorium: *Salve mater salvatoris*. <http://opus.ub.hu-berlin.de/repertorium/browse/hymn/6854> (31. Januar 2018).

<sup>13</sup> Vgl. Jollès, S. 223. Als weiteres Zeugnis der großen Beliebtheit dieser Sequenz unter den Augustiner-Chorherren seien etwa die zwei Klosterneuburger Exempelsammlungen aus dem späten drei-

Das *Salve mater salvatoris* beginnt mit einer längeren Meditation über die Symbole der Demut der Jungfrau Maria sowie ihrer Keuschheit und Liebe. Der zweite Teil fokussiert Marias einmalige Rolle als *mediatrix* zwischen Menschen und Gott und das Ende hebt ihre Funktion als glorreiche Gottesmutter hervor. Der Text der Sequenz ist größtenteils dem Alten Testament, vor allem dem Hohelied, entnommen und aus diesem Intertext werden mehrere prophetische Ankündigungen der Auserwählung Marias übernommen. Formal gesehen besteht das *Salve mater salvatoris* meistens aus Doppelversikeln mit dem metrischen Raster 8po 8po 7ppo 8po 8po 7ppo, das man als typisch für das Korpus Adams bezeichnen kann.<sup>14</sup> Die Doppelversikel IX und X weichen mit der Form 7ppo 7ppo 7ppo 7ppo ab, während XII und XIII noch ein anderes Schema benutzen: 8po 8po 8po 7ppo.

Die Sequenz *Salve mater salvatoris* ist in ihren Details und poetischen Ambitionen eines der bemerkenswertesten Stücke, die an St. Viktor komponiert wurden, und hatte offensichtlich eine wichtige Stellung im Korpus der viktorinischen Sequenzen. Der Legende zufolge gefiel die Sequenz der Gottesmutter so sehr, dass sie dem komponierenden Adam am Anfang des elften Doppelversikel erschien, um ihm zu danken. Dies geschah angeblich in der Krypta-Kapelle, wo er der Tradition nach an seinen Kompositionen arbeitete und wo die Viktoriner später in Erinnerung an die Marienerscheinung ein Denkmal errichteten.<sup>15</sup> Diese Legende ist auch als Rubrik in der handschriftlichen Überlieferung der Mönchsübertragungen zu finden: *Salve mater saluatoris hat ein doctor ze paris gemacht dem wart ein besundre eer Alz ain pildes neigung nach seinem begeren beweiset vnd hat ein swär in dewtsch* (Handschrift A, Bl. 1v). Auf diese Beischrift werde ich im Folgenden noch näher zu sprechen kommen.

Die Sequenz erfreute sich also großer Beliebtheit und ihre Überlieferung ist dementsprechend breit: Blume und Bannister führen in den *Analecta hymnica* 67 Textzeugen an. Eine besonders durch die Dominikaner geförderte Variante hat den Text um vier Doppelversikel gekürzt.<sup>16</sup> Franz Viktor Spechtler gibt in seiner

---

zehnten und vierzehnten Jahrhundert angeführt, die das Exempel *Magister quidam theologus ad laudem BMV dictavit sequentiam Salve mater salvatoris* überliefern; siehe Klosterneuburg, Stiftsbibliothek, Cod. 131, Bl. 294vb und Klosterneuburg, Stiftsbibliothek, Cod. 1074, Bl. 426va. Es sei auch auf die wichtige, aber mir leider unzugängliche Grazer Dissertation Franz Karl Praßls hingewiesen, die den Gebrauch der Sequenzen unter Augustiner-Chorherren in Österreich gründlich untersucht.

<sup>14</sup> Zur späten Sequenz im Allgemeinen und zu Adam im Einzelnen siehe Raby, S. 345–351. Zur Erläuterung der Abkürzungen: po = Paroxytonon (Betonung auf der vorletzten Silbe), ppo = Propoxytonon (Betonung auf der vorvorletzten Silbe).

<sup>15</sup> Vgl. Jollès, S. 216 Anm. 21.

<sup>16</sup> Vgl. AH 54, S. 386. Eine deutsche Prosafassung der kürzeren Variante findet sich in einer einzigen Handschrift, ehemals im Besitz des Nürnberger Katharinenklosters: Nürnberg, Stadtbiblio-

Ausgabe der geistlichen Lieder des Mönchs den Text der *Analecta hymnica* wieder. Im Folgenden seien Text und Melodie nach dem um 1360 entstandenen Moosburger Graduale abgedruckt, einer für die Augustiner-Chorherren des Kastulusstifts in Moosburg bei Landshut geschriebenen Handschrift. Das heute unter der Signatur München, Universitätsbibliothek, 2° Cod. Ms. 156 bekannte Graduale ist von besonderem Belang für die Verbreitung und Überlieferung des Sequenzen- und Conductusrepertoires im deutschsprachigen Gebiet, da es wertvolle Einsichten in den Gebrauch des gottesdienstlichen Gesangs im vierzehnten Jahrhundert eröffnet. Die zweite Hälfte der Sammlung, die aus *cantiones* besteht, gibt nämlich wichtige Hinweise zum liturgischen Tanz.<sup>17</sup> Aus Platzgründen sind die lateinischen Texte zweifach unterlegt und melodische Unterschiede im Anschluss an die Ausgabe verzeichnet.

## I

1. Sal ve ma - ter sal - va - to - ris 2. vas e - lec - tum vas ho - no - ris  
4. Ab e - ter - no vas\_ pro - vis - um. 5. vas in - sig - ne\_ vas ex - ci - sum

3. vas ce - les - tis\_ gra - ci - e  
6. ma nu sa - pi - en - ti - e

## II

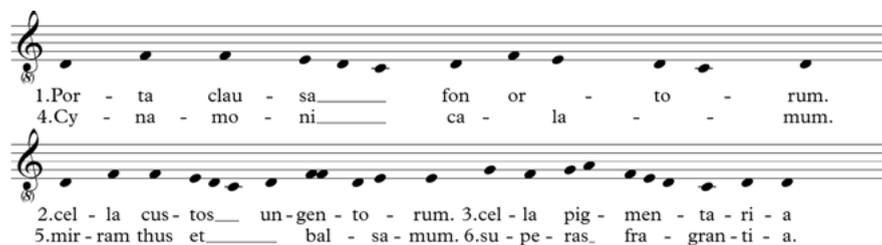
1. Sal - ve ver - bi sac - ra\_ pa - rens  
4. Nos spi - ne - tum nos pec - ca - ti.

2. flos de spi - na spi - na\_ car - ens 3. flos spi - ne - ti\_ glo - ri - a.  
5. spi - na su - mus cru - ci - ta - ti 6. sed tu spi - na\_ ne - sci - a.

theq, Cod. Cent. VII, 24, Bl. 362r–364v. Sie überliefert auch die *Stabat mater dolorosa*-Übertragung des Mönchs, G 16, auf Bl. 123v–125v.

<sup>17</sup> Die Melodie gebe ich nach Waechters Ausgabe der geistlichen Lieder wieder, die die melodischen Versionen aus der Moosburger und der Mondsee-Wiener Handschrift zum Vergleich bietet. Das Graduale ist jetzt auch im Netz verfügbar: <https://epub.ub.uni-muenchen.de/11079> (12. Januar 2017). Zum Graduale im Allgemeinen vgl. Spanke.

## III



1. Por - ta clau - sa \_\_\_\_\_ fon or - to - rum.  
 4. Cy - na - mo - ni \_\_\_\_\_ ca - la - - - - - mum.

2. cel - la cus - tos \_\_\_\_\_ un - gen - to - rum. 3. cel - la pig - men - ta - ri - a  
 5. mir - ram thus et \_\_\_\_\_ bal - sa - mum. 6. su - pe - ras fra - gran - ti - a.

## IV



1. Sal - ve de - cus vir - gi - num 2. me - di - a - trix ho - mi - num.  
 4. Mir - tus tem - pe - ran - ti - e. 5. ro - sa pa - ti - en - ti - e

3. sa - lu - tis \_\_\_\_\_ pu - er - pe - - - - - ra.  
 6. nar - dus o - do - ri - fe - - - - - ra.

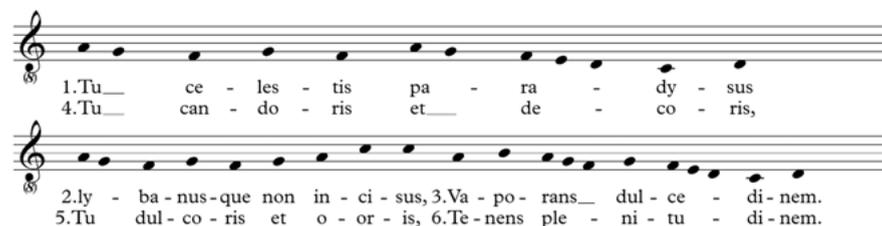
## V



1. Tu con - val - lis hu - mi - lis 2. ter - ra non a - ra - bi - lis \_\_\_\_\_  
 4. Flos cam - pi con - val - li - um 5. sin - gu - la re ly - li - um

3. que fruc - tum par - tu - - - - - ri - it.  
 6. Xpis - tus ex te \_\_\_\_\_ pro - di - it.

## VI



1. Tu \_\_\_\_\_ ce - les - tis pa - ra - dy - sus  
 4. Tu \_\_\_\_\_ can - do - ris et \_\_\_\_\_ de - co - ris,

2. ly - ba - nus - que non in - ci - sus, 3. Va - po - rans \_\_\_\_\_ dul - ce - di - nem.  
 5. Tu dul - co - ris et o - or - is, 6. Tè - nens ple - ni - tu - di - nem.

## VII

1. Tu thro - nus es Sal - lo - mon - is,  
 4. E - bur can - dens cas - ti - ta - tis,

2. cu - i nul - lus pa in thro - nis, 3. ar - te vel ma - te - ri - a.  
 5. au - rum ful - vum cla - ri - ta - tis 6. pre - sig - nans mis - te - ri - a.

## VIII

1. Pal mam pre - fers sin - gu - la - rem  
 4. Laus hu - ma - ni gen - ne - ris,

2. nec in - ter - ris ha - bes pa - rem 3. nec in ce - li - cu - ri - a.  
 5. Vir - tu - tum pre ce - ter - ris. 6. Te - nens pri - vi - le - gi - a.

## IX

1. Sol lu - na lu - ci - di - or 2. et lu - na sy - de - ri - bus.  
 5. Lux ec - lip - sim ne - sci - ens 6. vir - gi - nis est cas - ti - tas.

3. sic Ma - ri - a dig - ni - or 4. cre - a - tur - is om - ni - bus.  
 7. ar - dor in - de - fi - ci - ens 8. im - mor - ta - lis ca - ri - tas.

## X

1. Sal - ve ma - ter pi - e - ta - tis. 2. et to - ti - us tr - ni - ta - tis.  
 4. Ver - bi ta - men in - ar - na - ti, 5. spe - ci - a - le ma - ies - ta - ti.

3. no - bi - le tri - cli - ni - um  
 6. pre - par - ans hos - pi - ci - um.

## XI

1. O Ma - ri - a stel - la ma - ris 2. dig - ni - ta - te sin - gu - la - ris  
 5. In su - pre - ma si - ta po - li 6. Nos com - men - da tu - e pro - li,  
 3. su - per om - nes or - di - na - ris 4. or - di - nies\_\_ ce - les - ti - um.  
 7. ne ter - ro - res si - ve\_ do - li 8. nos sub - plan - tent\_\_ hos - ti - um.

## XII

1. In pro - cinc - tu con - sti - tu - ti 2. te tu - en - te si - mus tu - ti\_\_  
 6. Ihe - su ver - bum sum - mi pat - ris 7. ser - va ser - vos tu - e ma - tris\_\_  
 3. per - vi - ta - ti et ver - su - ti\_\_ 4. te - e ce - dat\_\_ vis vir - tu - ti  
 8. sol - ve re - os sal - va gra - tis\_\_ 9. et nos tu - e\_\_ cla - ri - ta - tis,  
 5. do - lus pro - vi - den - ti - e.  
 10. con - fi - gu - ra\_\_ glo - ri - e.

**Notenbeisp.:** *Salve mater salvatoris* nach dem Moosburger Graduale (München, Universitätsbibliothek, 2° Cod. Ms. 156), Bl. 216v–217v.

Melodische Lesarten: **IIb,1:** *pec* zu *c–a–g*, nicht *b–a–g*, gesungen; **IIb,2:** *tati* zu *e–c*, nicht *d–c*; **IIb,3:** *-scia* zu *d–e–d*, nicht *d–d*; **IIIb,1:** *calamum* zu *d–f–d–c–e*, nicht *d–fe–dc–d*; **VIIb,1:** *-ris* zu *fg* nicht *f* und *et* zu *a*, nicht *a–g*; **VIIb,2:** *et on-* zu *a–b*, nicht *g–a*; **VIIIb,2:** *-tis* zu *f*, nicht *a*; **VIIIb,2:** am Ende fehlt zweites *a*; **Xb,2:** *-le* zu *c–b–c*, nicht *c*; **XIb,3:** *-ve* zu *d–e*, nicht *d–f*; **XIIb,1:** *-mi* zu *c*, nicht *d*; **XIIb,5:** *-ra* zu *a–g–f*, nicht *a–a–g*.

Außer kleinen graphischen Unterschieden weicht der Text von den *Analecta* bzw. Spechtler nur in zwei Fällen ab: **IIb,2** *crucitati* gegen *cruentati* in den *Analecta*. Diese Lesart ist bemerkenswert näher an den deutschen Texten, wo es *verwunden* (G 7) und *gespürnet* (G 8) heißt. **VIIIb,3** *tenens privilegia* gegen *habes privilegia* in den *Analecta*. Nochmals ist die Moosburger Lesart der des Mönchs näher: In G 7 steht *du traist in polirter zir*.

In dieser Sequenz sind Melodie und Text eng ineinander verflochten und die Melodie strukturiert die Andacht des Rezipienten. Es wäre also unangebracht, Text und Melodie in der Analyse künstlich auseinanderzuhalten. Eine Nichtbeachtung der Melodie kann ferner zu erheblichen Missverständnissen führen. So betrachtet beispielsweise Bernadette Jollès die Versikel IXa und IXb als eigenständige Einheiten, obwohl sie mit derselben Melodie überliefert sind.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Vgl. Jollès, S. 214–217.

Die Verbindung von Text und Melodie ist besonders augenfällig in den ersten drei Doppelversikeln, die eine Meditation auf die typologischen Verheißungen der jungfräulichen Vervollkommnung Mariens im Hohelied bilden. Die letzte Zeile eines jeden Versikels hat dieselbe Melodie: Die Musik macht also die sechs Versikel zu einer einheitlichen Phase der Andacht. Dieses Wiederholungsverfahren tritt auch in den Anfangszeilen der ersten zwei Doppelversikel hervor, wo parallele Anrufungen der Jungfrau (*Salve mater salvatoris* und *Salve verbi sacra parens*) zu sehr ähnlichen melodischen ‚Timbres‘ gesetzt sind. Das gleiche Muster ist ebenfalls am Anfang des Doppelversikels IV zu finden, der das ‚Timbre‘ zum Vers IIa,1 mit den Worten *Salve decus virginum* wiederholt. In jedem Fall wird also das Grußwort *Salve* mit dem Quintenschritt *d–a* assoziiert, der die wiederkehrende Phrase *d–a–a–g* eröffnet. Diese melodische Idee taucht noch einmal am Anfang des Doppelversikels III auf. Auf diese Weise werden die verschiedenen Sinnbilder Mariens – *vas celestis*, *cella pigmentaria*, *rosa sine spinis* – zu einer kaleidoskopischen Einheit verbunden. Man bemerke auch die Verbindung zwischen den melodisch und inhaltlich verschachtelten Versikeln und dem prominenten Motiv des Wohlgeruchs (Gewürze, Blumen und fruchtbarer Boden): Adam schafft einen wahren *hortus conclusus* in sangbarer Form.

Diese Tendenz zur Wiederholung der melodischen Bestandteile, die in dieser Sequenz so wichtig ist, verbindet *Salve mater salvatoris* mit dem gesamten viktorinischen Repertoire. Das ‚Timbre‘ ein und desselben Versikels kann also in mehreren verschiedenen Sequenzen auftreten. Wie Margot Fassler nahelegte, waren die Viktoriner bemüht, in neuen Sequenzen Anklänge an andere Textzusammenhänge zu schaffen.<sup>19</sup> Nur ein ‚Timbre‘ des *Salve mater salvatoris*, das die Doppelversikel VI und VII umfasst (Nr. 176 im Katalog von Misset und Aubrey), wird mit einer anderen Sequenz geteilt. Er kommt auch in der Sequenz *Cor angustum dilatemus* (AH 55, Nr. 2) vor. Dieser Text stellt die Apostel und ihre Taten vor und das gemeinsame ‚Timbre‘ trägt dort den mittleren von dreizehn Doppelversikeln, der die Eroberung Indiens für Christus durch den Apostel Thomas erzählt. Das ‚Timbre‘ fungiert also in *Cor angustum* wie in *Salve mater salvatoris* als Kennzeichen eines Umbruchs, das den Übergang vom meditativen Anfang zur bewegteren zweiten Hälfte und zu den abschließenden Gebeten markiert. Ebenfalls typisch für den viktorinischen Zweischritt ist es, dass der Doppelversikel VI der erste der ganzen Sequenz ist, der keinen melodischen Anklang an andere Versikel oder eine sonstige inhaltliche Wiederholung aufweist. Die Verse VIIb,2f., *tu dulco-*

---

<sup>19</sup> Vgl. Fassler, S. 300 mit Bezug auf die Sequenzen *Dulce lignum*, *Laudes crucis* und *Zima vetus*: „[...] the entire interrelated complex resonated with a host of associations. A mind which contained all three sequences would hear all three of them each time any one of them was sung“.

*ris et odoris | tenens plenitudinem*, stellen damit eine Art Zusammenfassung der vorhergehenden Versikel dar.

Die darauffolgenden Verse verlegen den Schwerpunkt von Marias Eigenschaften auf ihre einmalige Stellung in Himmel, *dignitate singularis | super omnes ordinarius* (XIa,2f.). Dieser Perspektivenwechsel bringt auch einen Wechsel des Vokabulars mit sich: Während der Beginn von der physisch-natürlichen Metaphorik des Hohenlieds durchdrungen ist, ist die zweite Hälfte eher dem Abstrakten zugeeignet. Maria wird hier als ein Wesen von kaum vorstellbarer Vervollkommnung dargestellt. Es fällt auf, dass die ‚Timbres‘ in diesem Teil der Sequenz keine Widerspiegelungen bzw. Wiederholungen aufweisen, sondern ohne zurückhaltende formelle Verschachtelungen fortschreiten. Einzige Ausnahme bilden die zwei abschließenden Verse der beiden letzten Versikel (XIIa,3f., XIIb,3f.). Hier bitten die Sänger, dass das Böse vor Marias Tugenden scheitern möge und sie in ihrer glorreichen *claritas* leben dürfen. Diese finalen Verse erklingen zu derselben Melodie wie das Ende der Versikel Va und Vb, in denen Maria als Gottesmutter perspektiviert wird und als unberührter Boden, von dem Jesus, *flos campi, convallium | singulare lilium*, entsprang.<sup>20</sup> Diese letzte Wiederholung bindet den ganzen Text zusammen und verwahrt die Einheitlichkeit der Sequenz.

*Salve mater salvatoris* ist also ein Kunstwerk ersten Ranges, das einen schöpferischen Höhepunkt im Repertoire der Viktoriner darstellt. In ihm wird der eine, einheitliche Andachtsmoment umrahmt, in dem die Jungfrau ob ihrer sündenfreien Geburt gepriesen und gelobt wird.

### 3. Zwei deutsche Übertragungen des *Salve mater salvatoris*

Wie eingangs bemerkt, erfreute sich *Salve mater salvatoris* einer großen Beliebtheit, die in der Breite der Überlieferung nicht nur von Adams lateinischem Text, sondern auch der deutschsprachigen Bearbeitungen deutlich wird. Diese Bearbeitungen schließen sowohl Prosa- wie auch Versübersetzungen ein.<sup>21</sup> Ich beschränke mich hier auf die beiden deutschsprachigen Übertragungen des *Salve mater*

<sup>20</sup> Die Lilie war auch Sinnbild der Jungfrau, aber da Maria hier als Boden dargestellt wird, muss man das Bild mit der Interpretation des Hrabanus Maurus in *De universo* (PL 111, 528 B) deuten und die Blume als Christus lesen.

<sup>21</sup> Die Texte sind hauptsächlich in Süddeutschland und Österreich überliefert. Es ist aber auch ein Beispiel aus Köln bekannt. Siehe dazu das Berliner Repertorium: <http://opus.ub.hu-berlin.de/repertorium/browse/hymn/6854> (31. Januar 2018).

*salvatoris*, die in der Überlieferung des Mönchs von Salzburg begegnen, nämlich *Salve, grüest pist, mueter hailes* (G 7) und *Got grüeß dich, mueter unsers herren* (G 8). Die Lieder sind in den Handschriften ADEF bzw. AFMm überliefert. Alle Zeugnisse in ADE sind mit Noten versehen, in A endet die Melodie für G 8 jedoch mitten in der ersten Zeile des Versikels IVb.<sup>22</sup> Franz Viktor Spechtler hat beide deutschen Texte in seine Ausgabe der geistlichen Lieder des Mönchs aufgenommen, doch ist nach den Untersuchungen Burghart Wachingers nur eines dem Mönch oder wenigstens der Grundschrift der handschriftlichen Überlieferung zuzusprechen.<sup>23</sup> Aus stilistischen und sprachlichen Gründen spricht Wachinger G 8 dem Mönch ab: *Got grüeß dich* sei formell erheblich weniger anspruchsvoll, wie kurz zu demonstrieren sein wird.<sup>24</sup> Wachingers Zweifel an der Autorschaft bestreite ich nicht. Da aber G 8 schon verhältnismäßig früh in Salzburg überliefert ist, lohnt es sich nicht nur aus literarischen, sondern möglicherweise auch aus historischen Gründen, die beiden Texte in eine Diskussion deutschsprachiger Sequenzen in oder um Salzburg einzubeziehen.

Die zwei deutschsprachigen Versionen bezeugen zutiefst unterschiedliche Zugänge zur Wiedergabe des Lateinischen in der Volkssprache und somit auch zur Erschließung der Sequenz für ein neues oder breiteres Publikum.<sup>25</sup> Sie stellen also zwei Arten dar, das Erlebnis vom Singen des *Salve mater salvatoris* zu vermitteln. In G 7 fördert der Mönch ein Gefühl der Unmittelbarkeit durch präzise klangliche Nachahmung der Vorlage, indem er etliche Phoneme des lateinischen Texts im deutschen Text mehr oder weniger genau bewahrt. G 8 setzt hingegen auf inhaltliche Treue, um einen einfach verständlichen, wenn auch künstlerisch wenig ambitionierten Text vorzulegen. Das heißt wohl aber nicht, dass letztere Übertragung ohne literarischen Wert ist.<sup>26</sup> Hier sei zuerst Spechtlers Ausgabe von G 7, *Salve grüest pist, mueter hailes*, zitiert.<sup>27</sup>

22 Ich benutzte die von Spechtler etablierten Siglen: A: München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 715; D: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2856; E: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 4696; F: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2975; M: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 3946; m: München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 1135.

23 Vgl. Wachinger: *Der Mönch von Salzburg*, S. 16–19.

24 Vgl. Wachinger: *Der Mönch von Salzburg*, S. 17. Er begründet seine Zweifel an der Autorschaft des Mönchs für dieses Liedes durch die im Mönch-Korpus fast einmalige Benutzung des Reims *i:ei* in G 8 (z. B. VIII,a3 bzw. b3: *himelreich:dich*). Der Reim begegnet sonst nur im G 46 *Eia here got, was mag das gesin*, das Wachinger dem Mönch ebenfalls abspricht.

25 Andreas Kraß hat die Breite der vielfältigen Übersetzungsverfahren dargelegt, die sich im Bereich der deutschsprachigen geistlichen Lieder des Mittelalters ablesen lassen. Vgl. Kraß: *Spielräume*.

26 Behr, S. 98 beschreibt diese Sequenz als „alles andere als rhetorisch unbearbeitet“.

27 Spechtler, S. 154–160.

- Ia **Salve**, grüest pist, **mueter** hailes,  
**vas** erkesen, **vas** par mailes,  
**vas** der himmelischen genad.
- Ib pei got ewig **vas** beschawet,  
**vas** geformet und gepawet  
**mit** der hant, weisleicher pfad.
- IIa **Salve**, mueter hochge**poren**,  
pluem, von doren auser**koren**,  
pluem, in ruem des dorneichs er.
- IIb wir das dorneich, mit der sünde  
darum verw**unden** in die **gründe**,  
du gar par vor dorneichs ser.
- IIIa **Port** verslossen, prunn der garten,  
**zell**hüeterin der salb zarten,  
**zell** gepulverischer misch.
- IIIb **zime**in süeß ein überpruef,  
**mirr**, **balsam**, ain zinsig schruief,  
aller tugent über**frisch**.
- IVa **Salve** grüest pist, zierd der maid,  
götleich, menschleich underschaid,  
**säl**den ein ge**perer**in.
- IVb **mir**tenpawm, du **temper**ung,  
**ros** dultig, in saft entsprung,  
**nardus** smagk, flagranz der sinn.
- Va **Du** talnaikung diemüetikait,  
du erde, die nie sich versnaid  
und doch **früchtig früchte** tuet.
- Vb (du) veldpluem, demüetig tal,  
(du) *lilge sunder* misseval,  
**Christus** aus dir plüemleichen plüet.
- VIa **Du** himmel **paradis** in siten,  
**Liban** weisser unversniten,  
der doch smags süeß nie vermaid.
- VIb **du** durchfeinig, du durchscheinig,  
**du** durchgrüessig, du durchsüessig  
vollaist aller selikait.
- VIIa **Du** pist der thron Salomonis,  
dem geleicht sich kaines **thrones**  
forme noch ir understent.

- VIIIb edler helfant, weiß in kewsche,  
pruniertes gold, gelfig rewsche,  
du volschönst wol (all) behent.
- IXa **Palmen** aller maide werde  
traist du sunder, kain substanz auf erde  
noch under dem himmel geleicht sich dir.
- IXb lob lobsam menschlich geslechte,  
aller tugent ain übermächte  
du traist in polierter zir.
- Xa Sunnen glast den manen überglenzt,  
(nach) des mans schein *stent die steren*,  
so ist Maria wol überkrenzt  
**creaturen** allen in eren.
- Xb sunn der glenst und nie derlast,  
ist der maide käwsche,  
prunstleich prunst, der nie enbrast  
untodleiche lieb in ruem.
- XIa **Salve, mueter** gueter rete,  
der gedreiten **trinitete**  
edels, schöns, gedreits geslos.
- XIb gotes sun, got vater worte  
sunder magenkrefzig porte,  
übergehews dein maidelich schos.
- XIIa **O Maria, stern** des **meres**,  
ain wirdikait sunder weres  
und des himelischen heres  
**ordnung** ein überpog.
- XIIb in gestalt des höchsten himmel  
wasch von uns der sünden schimel,  
das wir, deines kindes gezimel,  
auch sein frei vor veintes trog.
- XIIIa An der letzten hinfarte  
dein sicher beschaw unser warte,  
fraw, *magt, mueter*, tochter zarte,  
tausentlistig feintes arte  
weicht pald von den tugenden dein.
- XIIIb **Jesu**, sun des jungen alten,  
hilf uns, das wir werden behalten  
die lob deiner mueter stalten,  
ainleich an deiner drifalten  
zuflicht uns gedreit dem schein.

Von Anfang an macht sich die klangliche Nachahmung des Lateinischen deutlich bemerkbar. Wörter aus der Vorlage werden imitiert und manchmal gänzlich übernommen. Sie sind oben fett gedruckt. Einige Fälle sind gewissermaßen Latinismen (*creatures* Xa,4 oder *paradis* VIa,1) bzw. unvermeidliche Anklänge wie etwa *du:tu* oder *mueter:mater*. In anderen Fällen handelt es sich jedoch um ausgewählte Klänge, die ins Deutsche eingepflanzt werden – zum Beispiel das wiederholte *vas* im ersten Doppelversikel oder *port* und *zell* im dritten. Vor diesem Hintergrund sticht die kleine Anzahl von Latinismen, die keine direkte Entsprechung in der lateinischen Sequenz haben, deutlich hervor. Mit *forme* (VIIa,3) und *substanz* (VIIIa,2) und ihren eher scholastischen Anklängen zielt der Verfasser des deutschen Textes offensichtlich auf eine bestimmte Art Latinität. Es geht aber meiner Ansicht nach nicht um einen Versuch, das Deutsche zu verbessern, wie etwa Ingo Reiffenstein vorgeschlagen hat, sondern darum, sich die Dignität des Lateinischen anzueignen.<sup>28</sup>

Besonders auffällig sind jene Stellen, an denen die Übertragung vom Sinn des *Salve mater salvatoris* abweicht. Manchmal geht es um die Erhaltung des Reimschemas, wie z. B. *kewsche* und *rewsche* statt *castitas* und *caritas* (VIIb,1f.). Anders sind die stilistischen Tendenzen, die auf die ‚geblümete Rede‘ zurückzuführen sind, die beispielsweise in *früchtig früchte* (Va,3), *Christus aus dir plüemleich plüet* (Vb,3) oder *lob lobsam* (VIIIb,1) vorkommen. Hier konnten stilistische Anliegen die Oberhand über den Versuch einer inhaltlich genauen Übersetzung gewinnen. Anders betrachtet wären diese Änderungen Merkmal einer freieren Art der Übertragung, die darauf abzielt, die Sequenz in den gegenwärtigen poetischen Diskurs besser einzubetten. Einer solchen Interpretation widerstände jedoch der Versuch des Mönchs, ganze Phrasen aus dem Lateinischen wiederzugeben, auch wenn dies die Verständlichkeit und den Textfluss unterbricht. Noch gravierender sind die Eingriffe mit möglichen theologischen Implikationen: In Versikel IIa ersetzt der Mönch *verbum* – zentrale Synekdoche Christi – mit *mueter*. Dadurch wird Maria ganz am Anfang der Sequenz von ihrer Rolle als Gottesmutter losgelöst. Diese Verdeutschung des lateinischen Textes schlichtweg als Übersetzung zu bezeichnen, hieße also nichts anderes als verbale Kunstfertigkeit den zugrundeliegenden Beweggründen vorzuziehen und die merkwürdigen Veränderungen des Sinns zu verleugnen.

Wendet man sich *Got grüeß dich, mueter unsers herren* (G 8) zu, findet man einen deutschen Text, der weniger auf die Konturen der sprachlichen Gestaltung ausgerichtet ist. Nochmals zitiere ich die Ausgabe Spechtlers mit den Korrekturen von Wachinger in Kursiv.

---

<sup>28</sup> Vgl. Reiffenstein, S. 207.

- Ia Got grüëß dich, mueter unsers herren,  
*Ein* vas auserwelter eeren,  
 Ib in der ewikait getichted,  
 schon *entworffen* und gerichted  
 von der hant der weishait *wol*.
- IIa Pluem, von doren entsprungen,  
 gotes mueter, alle zungen  
 loben dich mit eeren gail,  
 IIb missetat hat uns verdürnet,  
 sunden dorn hat uns gespürnet,  
 der gewan nie an dir tail.
- IIIa Ein port verslossen, prunn *der* garten,  
 des ungenden sollt du warten,  
 von pigment ein zelle klar.  
 IIIb zimein und negelein,  
*Weirauch, mirr und balsam drein,*  
 das überreucht dein smak vil gar.
- IVa Junkfrawn *zierde*, bis gegrüeset,  
 dein genad uns kumer püeset,  
 hailes ein kindelpeterinn,  
 IVb edle mirren, wol durchmischet,  
 ros, in hoher dult erfrischet,  
 smaghaft ist der nardus dein.
- Va Du veltpluem in prehemdem schein,  
 Christ, gotes sun, ein lilgen fein  
 blüet aus dir in kewscher zucht.  
 Vb du *demutreiches*, reiches lilgental,  
 ein erd, die arbait nie entswal  
 und trueg doch der selden frucht.
- VIa Du himmelisches paradeis,  
 Libanus in süessem preis,  
 unersniten zu aller stund.  
 VIb aller schön und aller zirde,  
 aller süëß und aller wirde  
 hast du vollikleichen grunt.
- VIIa Du pist herrn Salomonis thron,  
 erpawen wart nie kain sal so schon  
 von materi noch von kunst,

- VIIb (der cheusch ein scheinich helfenspain,  
der chlarhait golt ie aus dir schein,  
hail bezaichent uns dein gunst.
- VIIIa Du scholt ain die palme han  
eid dein geleichen nie gewan  
erde noch das himmelreich.
- VIIIb tugent ist in dir verrigelt,  
wol verschriben, wol versigelt,  
des lobt menschleich chünne dich.
- IXa Als die sunn geit liechten glast  
über man und über stern,  
also traistu der wirde last,  
dein niemand mag noch sol enpern.
- IXb dein chewsche und die rainichait  
ist ein liecht, das nie verswant,  
ein liecht in der ewichait,  
immerwernder minn ein prant.
- Xa Wis gegrüset, aller güte  
muter, seit got aus dir blüte  
in seiner dreivalentichait,
- Xb und des vater wort pesunder  
slauch in dich mit grossem wunder,  
der dein chewschait nie versnaid.
- XIa O Maria, meres sterne,  
in des vronen himmels erne  
traistu ain der wierde lucerne  
über aller engel chör.
- XIb in dem himmel hoch geheret,  
hilf uns, das uns werd bescheret,  
das uns werd von dir vercheret  
sünde und unser veinde stör.
- XIIa Sich, wir sten auf dem geverte,  
o Maria, hoch geherte,  
hilf uns zu dir mit genaden,  
das wir werden dar geladen,  
da nichts ist wann freuden fund.
- XIIb Jesu, durch dein liebe muter  
wis uns senftig und auch guter,  
als wir chome fur gerichte  
gutlich uns mit dir verslichte  
und tu uns dein gothait chund. Amen.

Spechtlers Edition gibt die folgenden Lesarten: **Ia,1**  $\emptyset$  vas; **Ib,2** erworben; **Ib,3** wol; **IIIa,1** des garten; **IIIb,2** mirren und balsam darein; **IVa,1** zier; **Vb,1** demüetigs

Auch in dieser Verdeutschung sind wichtige Umdeutungen zu finden. Abermals geht es um Christus, der in G 8 nicht nur präsent – wie vor allem in der lateinischen Vorlage – ist, sondern sogar deutlich in den Vordergrund tritt. Während in G 7 der Gottessohn erst im letzten Doppelversikel namentlich erwähnt wird, begegnet er in G 8 schon in Va (*Christ gotes sun, ein lilgen fein*). Dadurch wird die göttliche Lilie auf Kosten der mütterlichen *terra non arabilis* betont, die in den anderen Texten verhüllt bleibt. Ebenfalls im Doppelversikel V findet man Beispiele für leichte Akzentverschiebungen: Die hl. Jungfrau in Gestalt des Erdbodens wird als *demutreich* und *reich* qualifiziert und die Verbindung zwischen ihr und ihrem göttlichen Sohn durch die explizite Doppelung von *einem lilgen fein* (Va, 2) und *lilgental* (Vb, 1) hervorgehoben. Es hat den Anschein, als hätte der Autor seinem Publikum das etwas ungewöhnlichere Sinnbild Christi erklären wollen. Gleiches gilt etwa für den Versikel XIa, in dem die *ordines celestium* als der *engel chör* expliziert wird.

Diese Abschwächung des metaphorischen Gerüsts der Sequenz hat auch ein syntaktisches Gegenstück. Vergleicht man den lateinischen und deutschen Versikel XIIa in der Fassung von G 8, erkennt man den Versuch, aus der komplizierteren lateinischen Syntax zwei schlüssige, einfache Aussagen zu schaffen, die jeweils mit einem Imperativ (*Sich, hilf*) beginnen.

In procinctu constituti  
Tu tuente simus tui,  
Pervitatis et versuti  
Tuae cedat vis virtuti  
Dolus providentie.

Sich, wir sten auf dem geverte,  
o Maria, hoch geherte,  
hilf uns zu dir mit genaden,  
das wir werden dar geladen,  
da nichts ist wann freuden fund.

Diese Umformung zielt möglicherweise auf das bessere Verständnis seitens des Rezipientenkreises und benötigt keinesfalls Vertrautheit mit dem lateinischen Text, wie man von G 7 behaupten darf. Dort werden Adams implizite Verben und absolute Konstruktionen relativ strikt nachgeahmt, so dass der Text zuweilen nicht gerade deutsch wirkt. G 8 hingegen macht es sich zur Aufgabe, jeden Doppelversikel in eine einfach verständliche syntaktische Einheit mit Verb zu gestalten. Die Umformung im Übersetzungsverfahren hat aber auch stilistische Resonanzen: Im letzten zitierten Vers bringt die Wiedergabe von *dolus providentie* mit *nichts wann freuden* eine kleine, aber bemerkenswerte Veränderung der inhaltlichen Betonung mit sich. Ein weiterer Teil dieser Erleichterung des Tons ist die Erhellung der Symbolik. Ganz buchstäblich erhellt der Autor den Versikel XIa

mit *der wierde[n] lucerne*, die die klassische marianische Metapher, den *meres sterne*, ohne Entsprechung im lateinischen Text doppelt. Ebenfalls im abschließenden Versikel wird eine einzelne Idee (*solve reos*, XIIb,3) aus den letzten vier Versen Adams entnommen und über zwei Verse hinweg ausgearbeitet (*als wir chomen fur gerichte | gutlich uns mit dir verslichte*, XIIb,3f.).

Die beiden Versionen des *Salve mater salvatoris* stellen also ein ungewöhnliches Phänomen dar, insoweit sie – mindestens im üblichen Sinn – keine ‚wirklichen‘ Übersetzungen darstellen.<sup>29</sup> Die erste bringt nämlich den Sprung von einer Sprache zur anderen nie vollständig zum Abschluss; und die zweite bleibt der Vorlage nur partiell inhaltlich und sprachlich treu, um das Reimschema und das metrische Schema beibehalten zu können. In beiden Fällen aber lohnt sich eine nähere Betrachtung der wechselseitigen Beziehung zwischen wörtlichen und melodischen Elementen der deutschen Sequenzen. Sie bietet nämlich aufschlussreiche Einblicke in die in ihnen stattfindenden Übersetzungsarbeit sowie in die von ihrem Verfasser gesetzten Schwerpunkte.

#### 4. Die Melodie und die deutschen Texte

Wie für den Fall des lateinischen Textes des *Salve mater salvatoris* bereits dargestellt wurde, ist die Beziehung von Text und Musik auch für ihre deutschsprachigen Versionen von zentraler Wichtigkeit. *Salve grüest pist, mueter hailes* (G 7) und *Got grüest dich, mueter unsers herren* (G 8) sind mehrheitlich mit identischen Melodien überliefert: G 7 hat eine vollständige Melodie in den Handschriften ADE, während G 8 allein mit einer nur bis zum Anfang des Doppelversikels VIII reichenden Melodie erhalten ist. Die Abwesenheit musikalischer Notation in der Handschrift F, die beide deutsche Versionen überliefert, schließt keineswegs eine Bestimmung für musikalische Rezeption aus. Wie noch zu zeigen wird, ist die Melodie vom Text untrennbar. Sie ist aber – genau wie die verschiedenen Texte – nicht ohne Varianten. Kleinere Abweichungen zwischen den überlieferten Melodien haben zur Folge, dass es stellenweise genauer wäre, die deutsche Fassungen näher in die Richtung der Kontrafaktur zu rücken, d. h. dem musikalischen-dichterischen Verfahren, bei dem neue Worte zu einer bestehenden Melodie gesetzt werden und bei dem ein gewisser Grad an musikalischer Eigenständigkeit erlaubt ist.

---

<sup>29</sup> Zur Vielfalt der möglichen Beziehungen zwischen Vorlage und Reprodukt im Mittelalter vgl. Hausmann.

Adams Melodie wird nämlich an mehreren Stellen manipuliert, um eine Anpassung an die deutschen Texte zu ermöglichen. Es geht in fast allen Fällen um die Anpassung an eine höhere Silbenzahl im Deutschen. Drei Techniken kommen vor: Hinzufügung von Noten am Beginn oder am Ende einer melodischen Phrase, Aufspaltung von Melismen (d. h. Stellen, an denen eine Silbe auf mehrere Töne gesungen wird) und Doppelung von Noten innerhalb einer musikalischen Idee. Das ‚Timbre‘ des Versikels VIIIa von G 8 nach Handschrift D und dem Moosburger Graduale weist alle drei Techniken auf:

The image displays three systems of musical notation comparing the G8 and SMS versions of a versicle. Each system consists of two staves: the top staff is for G8 and the bottom for SMS. The first system shows G8 in D (Pal - mam al - ler mai - de wer - de) and SMS in MG (Pal - mam pre - fers sin - gu - la - rem). The second system shows G8 (traist du sun - der kain sub - stanz auf er - de) and SMS (nec in - ter - - ris ha - bes\_\_ pa - rem). The third system shows G8 (nach un - der dem hym - mel\_ ge - leicht sich dir\_) and SMS (nec in ce - li\_\_ cu - ri - a.).

**Notenbeisp. 2:** Versikel VIIIa von *Got grüß dich, mueter unsers herren* (G8) im Vergleich zu *Salve mater salvatoris* im Moosburger Graduale.

Man sieht die Aufspaltung von Melismen zweimal in der zweiten Zeile (*-ter* und *-bes* des lateinischen Textes) und nicht nur Doppelung, sondern Verdreifachung des *a* im letzten Vers. Es ist auch bemerkenswert, dass sich die Tonhöhen am Ende der oben zitierten Zeilen unterscheiden: Wo das Moosburger Graduale *f-g-a* zeigt, steht in Handschrift D *c-d-e-e*. Ein ähnlicher Unterschied in der Stimmung erzeugt in allen volkssprachlichen Handschriften die Aufgabe sowohl des längeren Melismas auf *sol* bzw. *lux* am Versikelanfang in IX wie auch anderer kleinerer Verzierungen, die dem kurzen Wechsel mit dem nächst unterliegenden Ton auf *verde* in der ersten Zeile des obigen Notenbeispiels ähneln.

In seiner Untersuchung der zwei Übertragungsstrategien im Mönchs-Korpus demonstriert Quast überzeugend, dass beiden Herangehensweisen eine hohe Einschätzung der Unversehrtheit der Sequenz zugrunde liegt. Aus dieser Unantastbarkeit der Sequenz resultiert der Versuch, soviel Inhalt wie möglich so direkt wie möglich aus dem Lateinischen ins Deutsche zu übermitteln. Das Verfahren beschreibt Quast als „ritualistische[] Übersetzungsleistung des Mönchs, die neben der Materialität auch die Positionalität des vorgegebenen Sprachkörpers, der Buchstaben wie der Wörter, zur normativen Maßgabe erklärt“<sup>30</sup>. Im Fall von G 8 trifft das nur teilweise zu, da die Wiedergabe sprachlicher Anklänge in den ersten fünf Doppelversikeln der deutschen Sequenz überwiegt. Auf den ersten Blick könnte man dies als schwindendes Interesse an einem poetischen Spiel abtun oder sogar als Zeichen dafür nehmen, dass der lateinische Intertext eigentlich nur als Ausgangspunkt diene. Dies ist aber nicht der Fall. Wie die vorhergehende Besprechung von Adams Melodie gezeigt hat, sind die ersten fünf Doppelversikel von auffallender – und präziser – melodischer Variation geprägt, die die ‚Timbres‘ verweben. Was Quast mit Bezug nur auf den Text ‚Positionalität‘ nennt, meint eigentlich viel treffender, dass der Mönch den tiefersitzenden und unabbidbaren Zusammenhang zwischen Sprachklang und musikalischem Ton anerkennt.

Ein gutes Beispiel für diesen Konnex ist die Aufnahme des Wortes *Salve* im deutschen Text. Es bringt nicht nur tiefe inhaltliche Resonanzen an die Verkündigung mit sich, sondern bewahrt auch die Verbindung mit dem Sprung *d–a* und dem folgenden Schritt *a–g*. Die resultierende Notengruppe *d–a–a–g* eröffnet die ‚Timbres‘ der Doppelversikel I, II und IV und kehrt teilweise auch in X wieder. Dieselbe Verbindung von Sprachklang und Ton ist noch einmal in II zu sehen: Dort wird *geporen* auf die gleiche Notenfolge (*a–a*) wie *parens* gesungen. Man könnte vielleicht noch weitergehen und vorschlagen, dass ausdrücklich Vokale die Übertragung G 7 durch ihre enge Assoziation mit der Tonhöhe bestimmen. In IVa,3 liegen nicht nur klare Bedeutungsparallelen vor, sondern auch die Vokale von *gepererin* und *puerpera* stimmen überein. Es muss aber nicht zwangsläufig inhaltliche Parallelen geben, wie man in IVa,1 sieht, wo die ersten Vokallaute von *zierd* und *virginum*, obwohl sie nicht genau übereinstimmen, ausreichend ähnlich sind, dass die Einheit von Ton und Wort weitgehend unverletzt fortbesteht. Das gleiche Phänomen ist im Versikel XIIa zu sehen, wo die kurzen Wechselnoten-Verzierungen am Zeilenende mit der Vokalgruppe *-is* verbunden werden, die im Deutschen in *heres* oder *meres* wiedergegeben sind. An einigen Stellen jedoch bringt das künstlerische Spiel des Mönchs die Einheit der Sequenz in Gefahr. Die

---

30 Quast, S. 162.

Einführung des Binnenreims *doren:erkoren* in II bedeutet, dass zwar das zweite, nicht jedoch das erste Wort zum ‚richtigen‘ Ton gesungen wird. Das heißt, wo *-koren* am Zeilenende zu *d-c* erklingt und damit das Lateinische *carens* wiedergibt, wird *doren* mitten in der Zeile zu *g-e* gesungen. Die Identifikation von bestimmten Silben mit bestimmten Notenfolgen wird dadurch geschwächt. Nach dem sechsten Doppelversikel jedoch wird die kunstfertige sprachliche Imitation weniger deutlich sichtbar und diese Wandlung spiegelt die veränderte melodische Komplexität der Sequenz. Genau wie Adam die Andacht des Betenden oder Singenden durch seine Melodie prägt, strukturiert er die poetische Gestaltung des Mönchs, dessen Umkomponieren und Verdeutschen ebenfalls auch als Frömmigkeitspraxis zu werten ist.

In G 8 hingegen hat sich die Melodie gegenüber dem Text ganz verselbstständigt. Diese Autonomie wäre, Quast zufolge, im ersten Rang als Zeichen eines auktorialen Versuchs zu betrachten, der auf die Bestätigung des poetischen Eigenwertes seines Textes abzielte. Diese Annahme hat aber auch zur Folge, dass die Bedeutungskraft der Melodie aufgewertet wird. Anders gesagt: Die Umformungen des Inhalts der Sequenz laufen während des Übertragungsverfahrens vor dem mehr oder weniger konstanten Hintergrund der Melodie ab, die gewissermaßen die bleibende Präsenz Adams repräsentiert. Akzeptieren wir Märzens Behauptung, dass die Niederschrift eines lateinischen Incipits ein Beweis dafür ist, dass der Schreiber ein mit der lateinischen Sequenz bzw. der Melodie vertrautes Publikum voraussetzt, so prägt diese fortwährende Präsenz die Rezeption von G 8.<sup>31</sup> Drei Textzeugen der Übersetzung enthalten nämlich die Beischrift *Salve mater salvatoris*, die auf eine erwartete Kenntnis der lateinischen Sequenz hinweist. Man stößt hier auf das Problem der Melodienüberlieferung in der Handschrift A, der einzigen Handschrift mit Noten, die deutlich von dem Zeugnis von G 7 in derselben Handschrift abweicht. Besonders hervorzuheben sind die Verse IVa,2f. und IIa,2, die weitgehend verschieden und um einen ganzen Ton höher als in Handschrift D notiert sind, die ihrerseits die Vorlage für Waechters Ausgabe bildete. Ich gebe den Versikel IVa hier wieder, wie er in den Handschriften D und A erscheint.

---

31 Vgl. März: *Pange lingua*, S. 298.

G8 in Hs. D  
Sal - ve gruest pist czierd der \_\_\_\_\_ maid

G8 in Hs. A  
Jungk - frau zier bis ge - - - grues - set

goet-leich mensch-leich un - ter - scheid sael-den ein ge - pe - re - rin

dein ge - nad uns kumer pues-set hai - les ain\_ kin - del - per - er-inn

**Notenbeisp. 3:** Versikel IVa von *Got grüß dich, mueter unsers herren* (G8) nach den Hss. D und A.

Derartige melodischen Abweichungen gleichen die Fälle aus, in denen G 8 dem Sinn des lateinischen Textes nähersteht.

Die Melodie des *Salve mater salvatoris* kommt noch ein drittes Mal im Mönchs-Korpus vor: als Vorlage für die marianische Sequenz *Richer schatz der höchsten freuden* (G 3).<sup>32</sup> Neben dem eröffnenden Wortspiel auf den Namen Richer von Ettligen lässt das Akrostikon *Richerus plebanus in Rastat* die neue Sequenz als wahrscheinlichen Auftrag des Salzburger Hofkaplans und Hofmeisters erkennen.<sup>33</sup> Als Ganze betrachtet ist die Version der *Salve mater salvatoris*-Melodie, die mit G 3 in D überliefert wird, erheblich näher an der des Moosburger Graduales als die der zwei besprochenen Übertragungen. Dies liegt wohl daran, dass als neuer Text und reines Kontrafakt G 3 weder Inhalte noch, wie in G 7, bestimmte Vokale oder phonetische Gruppen an bestimmten Orten wiedergeben musste. Ironischerweise beförderte die dadurch gewonnene künstlerischer Freiheit ein engeres Verhältnis zur melodischen Vorlage.

## 5. Mehr als Worte übersetzen

Wie eingangs bemerkt, weist die Handschrift A auf die Ursprungslegende des *Salve mater salvatoris* hin. Ich habe dargelegt, wie der Text, der mit dieser Legende verknüpft ist, nicht nur, wie es in der Rubrik heißt, „ein schwieriges Deutsch“ (*ein*

<sup>32</sup> Ausgabe: Spechtler, S. 129–132.

<sup>33</sup> Zu dieser Figur siehe Spechtler, S. 15f.

*swär in dewtsch*), sondern gewissermaßen auch ‚schwerlich Deutsch‘ ist. Dass sie allerdings so eng mit dem Ursprung der Adamschen Sequenz verbunden bleibt, ist in Bezug auf die mittelalterliche Wertschätzung solcher Übertragungen äußerst aussagekräftig. Das heißt, der deutsche Text bildet fast eine weitere Ebene des stetig wachsenden Bedeutungssystems der Viktoriner, dessen Wirkung durch den Sprachwechsel anscheinend unbeschränkt bleibt. Die lateinische Sequenz (und dadurch auch die Resonanz ihrer Melodie) blieb auf jeden Fall in der handschriftlichen Überlieferung der beiden deutschen Übertragungen fortwährend präsent. Die beiden Sequenzenübersetzungen sind mit folgenden Vermerken bzw. Rubriken überliefert:

G 7

- A 1v (Reg) Salue mater saluatoris hat ein doctor ze paris gemacht dem wart ein besundre eer  
Alz ains pildes naigung nach seinm begeren beweiset vnd hat ein swär in dewtsch  
E 127r Sequitur sequencia Salue mater saluatoris secundum textum monachus

G 8

- A 1v (Reg) Ein ander Salue mater saluatoris ringer deütsch  
A 24r Ein ander ringer Salue mater  
F 152r Item alia sequencya secundum textum Saue mater saluatoris monachus  
M 471v Salue mater saluatoris

Die Verwendung des Vermerks *secundum textum* ist mehrmals als Zeichen dafür gedeutet worden, dass die damit verzierten Texte in erster Linie als Übersetzungen betrachtet werden sollen.<sup>34</sup> Er sei also das Gegenstück zum genauso oft vorkommenden Vermerk *sub melodia*, der Kontrafakte erkennen lässt. Die mögliche Breite der Ansätze unter diesen *secundum textum*-Stücken, die die beiden deutschen *Salve mater salvatoris*-Übertragungen einschließen, habe ich dargelegt. Man müsste sich also fragen, inwiefern dieser Vermerk zwangsläufig ein entschiedenes Interesse am Text kennzeichnet: Einerseits bemüht sich G 7 mit ungewöhnlichem Feingefühl um die Bewahrung des ursprünglichen Zusammenhangs zwischen Sprache – also nicht Text – und Melodie. Andererseits ist G 8 mehr mit dem Sinn als mit dem wörtlichen Gewebe des Textes befasst. Motor des späteren poetischen Umgangs mit Adams Text ist letzten Endes die Melodie. Die zentrale Rolle der Melodie für das Nachleben der Sequenz erkennt man etwa in der Handschrift München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 716. Sie bietet einen Einblick in die enge Verwandtschaft zwischen den Sequenzen des Mönchs und ihren lateinischen Gegenstücken. Das Sequentiar und Kantonale aus dem oberbayerischen

---

<sup>34</sup> Vgl. März: *Pange lingua*, S. 296.

Benediktinerstift Tegernsee enthält die lateinische Sequenz *Salve mater salvatoris* direkt nach ihrem deutschen Kontrafakt, *Richer schatz der höchsten freuden* (G 3, Bl. 170r–172v).<sup>35</sup> Dies weist darauf hin, dass die gemeinsame Melodie der zwei Stücke von solch hohem Wert für die Überlieferer und die Ordensgemeinschaft war, dass in ihren Augen eine vollständige Wiederholung innerhalb von fünf Blättern gerechtfertigt war.

Der exakte Sitz im Leben dieser deutschsprachigen Sequenzen wie auch der Hymnen ist bekanntermaßen umstritten.<sup>36</sup> Wie Andreas Kraß in Bezug auf den aktuellen Forschungsstand zusammenfasst, dürfen wir am ehesten annehmen, dass deutschsprachige geistliche Lieder eine ‚liturgiebegleitende Rolle‘ hatten.<sup>37</sup> Auch wenn man wenig zur präzisen Funktion der Verdeutschungen sagen kann, lässt sich noch etwas zur Frühgeschichte der zwei hier besprochenen Sequenzen bemerken, die die schlichte Trennung zweier Übertragungsansätze problematisieren.<sup>38</sup> Als Wachinger G 8 dem Mönch absprach, behauptete er, dass, wenn G 7 und G 8 von demselben Autor stammten, man klare textliche Übereinstimmungen erwarten könnte. Interessant und erleuchtend in diesem Zusammenhang ist die Kontaminierung zwischen den beiden deutschen Fassungen in Handschrift A. Es folgen die Texte der vierten Doppelversikel:

G 7 in Hs. D, hg. Spechtler

Salve grüest pist, zierd der maid,  
götleich, menschleich underschaid,  
sälden ein gepererin.  
mirtenpawm, du tempering,  
ros dultig, in saft entsprung,  
nardus smagk, flagranz der sinn.

G 7 in Hs. A

mirtenpawm, du tempering,  
ros dultig, in saft entsprung,  
nardus smagk, flagranz der sinn  
edle mirren wol durch mischet  
gotleicher genaden erfrischet  
sälden ein kindelpeterinn

G 8 in Hs. A

Junkfrawn zier, bis gegriueset,  
dein genad uns kumer püesset,  
hailes ein kindelpeterinn,  
edle mirren, wol durch frischeset,  
ros, in hoher dult erfrischet,  
smaghafft ist der nardus dein.

In Handschrift A also lassen die klare Übereinstimmung des letzten Verses in G 7 mit dem dritten in G 8 sowie dem vierten Vers in beiden Versionen auf eine gewisse Bekanntschaft mit den beiden Texten auf einer frühen bzw. früheren Überliefe-

<sup>35</sup> Auf den Blättern Bl. 140r–141v gibt es eine weitere Sequenz, die auch mit dem Vers *Salve mater salvatoris* (AH 47, Nr. 465) beginnt, die aber in keiner Beziehung mit der Vorlage für die deutsche Sequenz des Mönchs steht.

<sup>36</sup> Zentrale Figur dieser Debatte ist Johannes Janota, der volkssprachlichen Liedern einen vollberechtigten liturgischen Gebrauch abspricht, ohne jedoch ihren tatsächlichen Gebrauch positiv zu erörtern. Deutliche Kritik an Janotas Liturgiedefinition findet sich bei Harnoncourt, S. 270–293.

<sup>37</sup> Kraß: *Mittit ad virginem*, S. 213–218, hier S. 218.

<sup>38</sup> Vgl. Bärnthaler, S. 493, der in seiner Dissertation auf das „komplexe Gewebe von einander widersprechenden Tendenzen“ unter den Übertragungen des Mönchs-Korpus hinweist.

rungsstufe schließen. Gleiches gilt für die Wiederholung von *erfrischet* im fünften Vers, möglicherweise auch für die erhaltene Verbindung von *nardus* und *smag*. Man wäre auch geneigt, bestimmte Entscheidungen von G 8 als Rekurse auf G 7 zu betrachten. So lautet der siebte Doppelversikel:

Moosburger Graduale	G 7 in Hs. A	G 8 in Hs. A
Tu thronus es Salomonis, Cui nullus par in thronis Arte vel materia ; Ebur candens castitatis Aurum fulvum caritatis Praesignant mysteria.	Du pist der thron Salomonis, dem geleicht sich kaines thrones von materi noch von kunst. edler helfant, weiß in kewsche, pruniertes gold, gelfig rewsche, du vol schönst wol all behent	Du pist herrn Salomonis thron, erpawen wart nie kain sal so schon von materi noch von kunst, der cheusch ein scheinich helfenpain, der chlarhait golt ie aus dir schein, hail bezaichent uns dein gunst.

Die Wahl von *chlarheit* in G 8 legt die Vermutung nahe, der Verfasser hätte unter dem Eindruck der Lichtsymbolik von *ebur candens* das Wort *caritatis* mit *claritatis* verwechselt. Ebenfalls bemerkenswert ist der gemeinsame Vers *von materi noch von kunst*, der nur in dieser Handschrift vorkommt: Die anderen Zeugnisse von G 7 haben an dieser Stelle *forme noch ir understent*, mit der Lesart *nach* in DE. Die beiden Lesarten aus G 8 (*chlarheit* und *materi*) nehmen, wenn auch nur kurz, die erwünschte Latinität von G 7 in Anspruch und geben Anlass für die Vermutung, dass nicht immer so einfach zwischen dem sogenannten wörtlicheren Übertragungsansatz und dem die Vorlage imitierenden ‚rituellen‘ Text unterschieden werden kann. In jedem Fall aber ist der potentiell gesungene Vortrag mitzudenken und damit die Melodie mitzuhören.<sup>39</sup>

## 6. Fazit

Selbstverständlich müssen bei Übertragungen Abstriche an Sinn, Einheit oder Melodie in Kauf genommen werden. Als Versuche in der Kunst der Vermittlung zeigen die oben aufgeführten deutschsprachigen Sequenzen die breite Palette von technischen Möglichkeiten, die dem mittelalterlichen Liedübersetzer zur Verfügung standen. All diese Verfahren, die von der präzisen Imitation von linguistischen Elementen, sei es Sprachklängen oder Syntax, zur sorgsamsten Wiedergabe des Inhalts bei entsprechender metrischer und/oder musikalischer Anpassung

<sup>39</sup> Helen Deeming schreibt von der „virtual polyphony“, die die Wiederverwendung einer Melodie impliziert. Sie behauptet jedoch, dass „the new text never fully displaces the old“, S. 67.

reichen, schließen bestimmte Verluste oder sogar tiefgreifende Änderungen mit ein. Die deutschen Texte *sind* jedoch bis zu einem gewissen Grad noch die Sequenz *Salve mater salvatoris*. Die Übertragungen stellen also – allen Abweichungen und Verwandlungen in Sinn oder Klang (und sogar Sprache) zum Trotz – ein äußerstes Glied des weitverzweigten und abwechslungsreichen Netzwerks von viktorinischen Sequenzen dar. Allerdings läßt sich innerhalb der Überlieferung der zwei deutschen Texte nicht immer einwandfrei zwischen zwei festumrissenen Übersetzungstraditionen unterscheiden, was einen in der Vermutung bestärkt, dass das entscheidende Element für den Erfolg des *Salve mater salvatoris* in der Tat seine Melodie war und dass erst sie das anhaltende Interesse am angeknüpften Text anregte. Konzipiert man nämlich die Übertragung als einen Versuch, eine Art Unmittelbarkeit zu einem künstlerlichen Gegenstand zu erzeugen, sei sie ästhetisch oder inhaltlich gerichtet, so muss man bei jeglicher Einschätzung die Melodie als unabdingbare Teil der einheitlichen Sequenz bzw. des Gesangs einbinden. Sie ermöglichte und steuerte das Fortleben des Liedtextes, bildete aber auch die Basis einer solchen Einheitlichkeit, dass Dichter wie der Mönch von Salzburg einem neuen Publikum das erwünschte Erlebnis des unangetasteten Kerns des *Salve mater salvatoris* vermitteln konnten.

## 7. Literaturverzeichnis

- Adam de Saint-Victor. Quatorze proses du XIIe siècle à la louange de Marie. Hg. und übers. von Bernadette Jollès. Turnhout 1994 (Sous la règle de Saint Augustin 1).
- AH= Analecta hymnica medii aevi. Hg. von Guido Maria Dreves, Clemens Blume. 55 Bde. Leipzig 1886–1922.
- Bärnthaler, Günther: Die Hymnen- und Sequenzenübersetzungen des Mönchs von Salzburg. Diss. Masch. Salzburg 1977.
- Deeming, Helen: Music, Memory and Mobility. Citation and Contrafactum in Thirteenth-Century Sequence Repertoires. In: Citation, Intertextuality and Memory in the Middle Ages and Renaissance. Bd. 2: Cross-Disciplinary Perspectives on Medieval Culture. Hg. von Giuliano di Bacco, Yolanda Plumley. Liverpool 2013, S. 67–81.
- Der Mönch von Salzburg. Die Melodien zu sämtlichen geistlichen und weltlichen Liedern. Hg. von Hans Waechter, Franz Viktor Spechtler. Göppingen 2004 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 719).
- Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Hg. von Franz Viktor Spechtler. Berlin, New York 1972 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker NF 51).
- Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Texte und Melodien. Hg. von Christoph März. München 1999 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 114).
- Fassler, Margot E.: Gothic Song. Victorine Sequences and Augustinian Reform in Twelfth-Century Paris. 2. Auflage. Notre Dame 2011.

- Flotzinger, Rudolf: Musikgeschichte Österreichs. Bd. 1: Von den Anfängen zum Barock. 2., stark erweiterte Auflage. Wien 1995.
- Grosfillier, Jean: Les séquences d'Adam de Saint-Victor. Étude littéraire (Poétique et rhétorique). Textes et traductions, commentaires. Turnhout 2008 (Bibliotheca Victorina 20).
- Harnoncourt, Philipp: Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie. Studien zum liturgischen Heiligenkalender und zum Gesang im Gottesdienst unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebietes. Freiburg im Breisgau 1974.
- Hausmann, Albrecht: Übertragungen. Vorüberlegungen zu einer Kulturgeschichte des Reproduzierens. In: Übertragungen. Formen und Konzepte von Reproduktion in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hg. von Britta Bußmann u. a. Berlin, New York 2005 (Trends in Medieval Philology 5), S. XI–XX.
- Janota, Johannes: Studien zu Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter. München 1968 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 23).
- Kornrumpf, Gisela: Rezension zu Walther Röll: Vom Hof zur Singschule. Überlieferung und Rezeption eines Tones im 14.–17. Jahrhundert. In: Anzeiger für deutsches Altertum 90 (1979), S. 14–22.
- Kraß, Andreas: *Mittit ad virginem*. Die Bearbeitungen der Mariensequenz durch den Mönch von Salzburg, Oswald von Wolkenstein und Heinrich Laufenberg. In: Maria in Hymnus und Sequenz. Interdisziplinäre mediävistische Perspektiven. Hg. von Eva Rothenberger, Lydia Wegener. Berlin, Boston 2017 (Liturgie und Volkssprache 1), S. 193–219.
- Kraß, Andreas: Spielräume mittelalterlichen Übersetzens. Zu Bearbeitungen der Mariensequenz *Stabat mater dolorosa*. In: Wolfram-Studien 14 (1996), S. 87–108.
- März, Christoph: Ein dreistimmiger Satz des Mönchs von Salzburg. In: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft 1 (1980–1981), S. 161–173.
- März, Christoph: Pange lingua per omnia verba et melodia. Zu den Anfängen poetischer Hymnennachdichtung in deutscher Sprache. In: Der lateinische Hymnus im Mittelalter. Überlieferung – Ästhetik – Ausstrahlung. Hg. von Andreas Haug, Christoph März, Laurenz Welker. Kassel u. a. 2004 (Monumeta Monodica Medii Aevi. Subsidia 4), S. 279–299.
- Misset, Eugène, Pierre Aubrey: Les Proses d'Adam de Saint-Victor, texte et musique, précédées d'une étude critique. Paris 1900.
- Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich. Hg. von Reinhard Strohm u. a. <http://www.musical-life.net> (1. April 2018).
- Praßl, Franz Karl: Psallat Ecclesia Mater: Studien zu Repertoire und Verwendung von Sequenzen in der Liturgie österreichischer Augustinerchorherren vom 12. bis zum 16. Jahrhundert. Diss. Masch. Graz 1987.
- Quast, Bruno: Vom Kult zur Kunst. Öffnungen des rituellen Textes im Mittelalter und früher Neuzeit. Tübingen 2005 (Bibliotheca Germanica 48).
- Raby, Frederic James Edward: A History of Christian-Latin Poetry from the Beginnings to the Close of the Middle Ages. Oxford 1927.
- Reiffenstein, Ingo: Deutsch und Latein im Spätmittelalter: Zur Übersetzungstheorie des 14. und 15. Jahrhunderts. In: Fs. Siegfried Grosse zum 60. Geburtstag. Hg. von Werner Besch u. a. Göttingen 1948 (Göttinger Arbeiten zur Germanistik 423), S. 195–208.
- Rosmer, Stefan: Der Mönch von Salzburg und das lateinische Lied. Studien zu den Liedern in stolligen Strophen im Korpus Mönch von Salzburg und zur Tradition lateinischer gottesdienstlicher Lieder im späten 14. und frühen 15. Jahrhundert. Diss. Masch. Basel 2012.

- Spanke, Hans: Das Mosburger Graduale. In: Zeitschrift für romanische Philologie 50 (1930), S. 582–595.
- Spechtler, Franz Viktor: Der Mönch von Salzburg: Untersuchungen über Handschriften, Geschichte, Gestalt und Werk des Dichters und Komponisten als Grundlegung einer textkritischen Ausgabe. Diss. Masch. Innsbruck 1963.
- Wachinger, Burghart: Der Mönch von Salzburg. In: <sup>2</sup>VL 6 (1987), Sp. 658–670.
- Wachinger, Burghart: Der Mönch von Salzburg. Zur Überlieferung geistlicher Lieder im späten Mittelalter. Tübingen 1989 (Hermaea N.F. 57).
- Wachinger, Burghart: ‚Salve mater salvatoris‘ (deutsch). In: <sup>2</sup>VL 8 (1992), Sp. 551f.
- Wachinger, Burghart: Textgattungen und Musikgattungen beim Mönch von Salzburg und Oswald von Wolkenstein. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 132 (2010), S. 385–406.
- Waechter, Hans: Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Untersuchungen unter besonderer Berücksichtigung der Melodien. Göppingen 2005 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 724).

