

Gliederung

EINGANGSTEIL

Einleitung

Zur Vorgehensweise in dieser Studie

Zur Gliederung dieser Studie

TEIL 1 TRIVIUM UND GESANG

A. Figurengedichte und Zaubersprüche

B. Heidnische und kirchliche Musik nördlich der Alpen

C. Musikalische Notation der Wodan-Invokation in den Merseburger Zaubersprüchen

D. Das lateinische Gebet auf fol.84r

TEIL 2 QUADRIVIUM UND RUNEN

E. Das Quadrivium der „septem artes liberales“

F. Runen und Wodan/Odin

TEIL 3 GESAMTANSICHT EINES UNSICHTBAREN KUNSTWERKS

G. Offensichtliches und Verborgenes

H. Überblick und Schlussfolgerungen

ANHANG

Literatur

Abbildungsverzeichnis mit Bildnachweisen

Index

EINGANGSTEIL

Einleitung

Seit ihrer Entdeckung in Merseburg durch Georg Waitz im Jahr 1841 üben die im ersten oder zweiten Drittel des 10. Jahrhunderts im Kloster Fulda niedergeschriebenen rein heidnischen Zaubersprüche auf fol.84r im Codex I, 136 der Domstiftsbibliothek Merseburg eine große Faszination aus – nicht nur auf Forschende in Germanistik, Mediävistik und Religionswissenschaft, sondern auch auf Kunstschafter in Literatur, Malerei, Graphik und Musik. Und immer noch oder sogar in wachsendem Maße scheinen diese von unbekannter Hand vor über tausend Jahren in eine geistliche Sammelhandschrift eingetragenen Texte der Wissenschaft Rätsel aufzugeben. Es scheint noch kein hinreichend plausibler Grund gefunden, der erklärt, „warum sie überhaupt geschrieben worden sind.“¹

In vorliegender Studie wird erstmals der Versuch unternommen, die beiden althochdeutschen Zaubersprüche gemeinsam mit dem auf derselben Pergamentseite eingetragenen lateinischen Gebet als durchkomponierte Einheit zu interpretieren, die sich im Wesentlichen auf Zahlen und Proportionen gründet und in Aufbau und Binnenstruktur mit Techniken der visuellen Poesie gestaltet ist.

Das intellektuelle Handwerkszeug des anonymen Dichters dieses 18-zeiligen mehrsprachigen Kunstwerkes scheint, wie bei anderen *carmina figurata* des 8. – 10. Jahrhunderts (z.B. von Alkuin, Hrabanus Maurus oder Eugenius Vulgarius) sich aus den Disziplinen der „*septem artes liberales*“ herzuleiten, die im frühen Mittelalter unter dem Einfluss Alkuins die Grundlage des anspruchsvollen Ausbildungsprogramms der westfränkischen Klöster und der Hofschule Karls des Großen bildeten.

Als zentrale Inhalte dieses 18-zeiligen Gedichtes, das sich zunächst in Gestalt von zwei heidnischen Zaubersprüchen (12 Zeilen) und einem christlichen Gebet (6 Zeilen) zeigt, scheinen sich einerseits Wodan/Odin und andererseits – was mich als Musikerin besonders fasziniert – unterschiedlichste Erscheinungsformen von Musik zu erweisen.

Bereits in der Antike entstanden Kunstwerke der visuellen Poesie mit musikalischer Ausrichtung. Theokrit (3. Jahrhundert v. Chr.) verfasste das bukolische Gedicht „*Syrinx*“ mit sich analog zu den Pfeifen einer Panflöte sukzessiv verkürzenden Textzeilen; aus dem 4. nachchristlichen Jahrhundert ist ein Figurengedicht von Optatianus Porfyrius (sic!) im treppenartigen Umriss einer Wasserorgel überliefert, in dem die Funktionsweise dieses Instruments in lateinischen Hexametern erläutert wird. Im frühen 10. Jahrhundert entstand das in seinem Umriss an die Konturen eines Psalteriums erinnernde *carmen figuratum* XXXVII des Neapolitaners Eugenius Vulgarius, in dem einerseits dieses Musikinstrument, andererseits der Widmungsträger des Gedichtes, Papst Sergius III., gepriesen wird. Auf die nicht ohne weiteres sichtbaren, strukturell und inhaltlich

jedoch relevanten musiktheoretischen und zahlenkompositorischen Aspekte dieses Gedichtes weist der Autor in einem beigegefügt Selbstkommentar hin.

Diese drei *carmina figurata* aus Antike, Spätantike und frühem Mittelalter sind durch ihren besonders geformten Umriss bzw. durch einige mit roter Tinte hervorgehobene Buchstaben auf den ersten Blick als Figurengedichte erkennbar.

In den Merseburger Zaubersprüchen und im unmittelbar darunter eingetragenen lateinischen Gebet lassen sich auf den ersten Blick weder ein besonders geformter Umriss noch auffällig gefärbte Buchstaben erkennen.²

Die beiden Zaubersprüche „sehen aus wie Zaubersprüche“ – und das darunter eingetragene Gebet war im Kloster Fulda vermutlich allgemein bekannt. Es ist kaum zu erraten, dass es sich bei den drei Texten auf fol.84r um ein komplexes, interdisziplinär gestaltetes *carmen figuratum* handeln könnte.

Doch können einige Auffälligkeiten im Erscheinungsbild dieses Gedichtes als subtile „Signale“ verstanden werden, die auf eine den 18 sichtbaren Textzeilen übergeordnete Konzeption hinweisen. Zunächst überraschen im Vergleich mit den anderen Texteinträgen innerhalb des von professionellen Schreibern gestalteten Codex I, 136 auf fol.84r die sehr unterschiedliche Länge der Textzeilen wie auch die „Holprigkeit“ in der Ausführung mancher Zeilen. Bei längerer Betrachtung verwundert zudem die räumliche Aufteilung der drei Texte: Obwohl es sich um zwei Zaubersprüche für unterschiedliche Anlässe handelt, sind sie in einem althochdeutschen „Block“ aus 12 Zeilen zusammengefasst, während zum sechszeiligen lateinischen Gebet ein größerer Abstand eingehalten wurde. Diese Gruppierung lässt an harmonische Proportionen ($12:6 = 2:1 = \text{diapason/Oktave}$) denken, umso mehr, wenn man die beiden ohne eine Leerzeile aufeinander folgenden Zaubersprüche nicht nur als zwölfzeilige Einheit ansieht, sondern zusätzlich ihre jeweilige Zeilenanzahl, 4 bzw. 8, in Betracht zieht: Gemeinsam mit der Zeilenanzahl des lateinischen Gebets entsteht innerhalb der 18 Textzeilen die Zahlenreihe 4 – 8 – 6, in welcher sich bereits in der Antike formulierte und durch Boethius überlieferte musikalische Proportionen, d.h. die drei konsonanten Intervalle der „*maxima perfecta*que armonia“ ausdrücken: diatessaron (8:6, d.h. Quarte 4:3), diapente (6:4, d.h. Quinte 3:2) und diapason (8:4, d.h. Oktave 2:1). Diese offen sichtbaren harmonischen Proportionen fungieren gewissermaßen als gestaltgebender „Umriss“ des 18-zeiligen Gedichts.

Wie im Lauf dieser Studie zu zeigen sein wird, weist auf fol.84r nicht nur die erwähnte Zeilenaufteilung des Gedichtes auf ein Konstrukt der visuellen Poesie hin, sondern auch die Anzahl und Gruppierung von Worten, Silben, Buchstaben, Abkürzungssymbolen und Punkten birgt innerhalb

² vgl. oben Abb. A1. Eine diplomatische Wiedergabe der drei Texte befindet sich in Kap. A.II. Normalisierte Fassungen und Übersetzungen der Texte ins Hochdeutsche sind in den Kapiteln A.IV. (Zaubersprüche) und D.I. (Gebet) enthalten.

¹ Murdoch 1991, 22, *zit. n.* Beck 2011, 309.

pythagoreischer bzw. boethianischer Zahlenlehre und Musiktheorie aussagekräftige Zahlenverhältnisse. Jeder Textbestandteil auf fol.84r erscheint als wohlplatzierter Baustein in einem komplexen Gebäude aus zahlenkompositorischen, figuralen (geometrischen) oder verbalen Mustern. Mit der Lesart der Initialen und Kapitalen des gesamten Textfeldes als Tonhöhen symbole, die in maßgeblichen musiktheoretischen Traktaten des 9. Jahrhunderts erscheinen, und unter Berücksichtigung weiterer „auffälliger“ Details aller drei Texteinheiten werden mehrere Systeme frühmittelalterlicher musikalischer Notation erkennbar. Eine nicht ohne weiteres sichtbare Doppelfunktion von Textbuchstaben als Tonhöhenbezeichnungen begegnet auch im weiter oben erwähnten musikbezogenen Figurengedicht des Neapolitaners Eugenius Vulgarius im frühen 10. Jahrhundert.

Zudem scheinen sich einige Buchstaben innerhalb der beiden Zaubersprüche aufgrund ihrer zahlenkompositorisch „auffälligen“ Platzierung und durch Spuren einer rötlichen Nachzeichnung als Bestandteile eines althochdeutschen Intextes dieses Figurengedichtes zu erweisen, der vermutlich eine Invokationsformel an Wodan darstellt: Aus dem teilweise markierten Buchstabenmaterial heraus kann eine besondere Form der Aussprache dieses Götternamens erschlossen werden; von musikhistorischem Interesse dürfte der melodische Verlauf dieses Intextes sein, der anhand der weiter oben erwähnten Notationssysteme lesbar wird.

Der althochdeutsche Bereich des Gedichtes, insbesondere der zweite Zauberspruch, zeigt auf mehreren strukturellen Ebenen Wodan in seiner Funktion als göttlicher Heiler. Im lateinischen Textbereich lassen sich anhand der Abkürzungssymbole innerhalb des sechszeiligen Gebets Intexte mit möglicherweise christlichem Bezug erschließen. In Strukturen, die das gesamte 18-zeilige Textfeld umfassen, zeigt sich der Aspekt Wodan/Odins als Gott der Dichtkunst, des Wissens, der Magie und der Runen.

Musikalische Proportionen sowie bildliche, geometrische bzw. astronomische Figuren, zahlenkompositorische Muster und auch Runen können aus der Anordnung der Kapitalen und der Punkte im gesamten Buchstabenfeld erschlossen werden. In diesen Zahlen, Strukturen, Figuren und Intexten scheint sich letztendlich eine Gesamtausrichtung des 18-zeiligen Gedichtes (d.h. inklusive des lateinischen Gebets) auf Wodan/Odin abzuzeichnen, der im Kosmos dieses tektonischen Kunstwerkes gewissermaßen die Position des „artifex“ einnimmt.

Manches, was sich in vorliegender Studie zu den Merseburger Zaubersprüchen und dem lateinischen Gebet auf fol.84r nun auftut, mag zunächst vielleicht seltsam vertrackt oder gar „an den Haaren herbeigezogen“ erscheinen. Zur vergleichenden Orientierung sei hier auf die Selbstkommentare hingewiesen, die frühmittelalterliche Autoren visueller Poesie wie z.B. Hrabanus Maurus, Hinkmar von Reims oder Eugenius Vulgarius ihren carmina figurata beigefügt haben (Kap. A.I.2.). Unsichtbare und von den Autoren weitgehend unkommentiert angewandte Kompositionstechniken der visuellen Poesie lassen sich zudem in der komplex angelegten Gliederung und Binnenstruktur

des „Liber Evangeliorum“ von Otfrid von Weissenburg wie auch in der anonym überlieferten Bibeldichtung „Heliand“ nachweisen.³

Vorliegende Arbeit verfolgt zwei Anliegen: zum einen wird versucht, nachzuweisen, dass es sich bei den 18 Textzeilen auf fol.84r überhaupt um ein auf Zahlenverhältnissen gegründetes Sprachkunstwerk mit eingearbeiteten Strukturen, Intexten und Figuren, ein carmen figuratum, handelt⁴. Zum anderen wird das gestalterische Potential dieser 18 Zeilen, auch im Vergleich mit anderen Werken der visuellen Poesie aus dem frühen Mittelalter, im Sinne eines carmen figuratum ausgelotet – das heißt, aus dem Textmaterial heraus erschließbare und im historischen Kontext vorstellbare Intexte, Muster und Figuren werden in dieser Studie ausgearbeitet.

Keineswegs erhebe ich damit den Anspruch, „die“ vom anonymen Dichter intendierte Konzeption des Kunstwerkes zu kennen bzw. „den“ Inhalt zu offenbaren. Möge diese Studie in diesem Sinne als eine Art recherchierte Einladung verstanden werden, die 18 Textzeilen auf fol.84r als carmen figuratum zu – lesen.

Zur Vorgehensweise in dieser Studie

Weder existiert zu diesem (mutmaßlichen) carmen figuratum ein Selbstkommentar des Dichters, noch ist sein Name bekannt; man kann also nicht von anderen Werken desselben Autors Rückschlüsse auf seine inhaltlichen Präferenzen, seine Formensprache oder Kompositionstechniken ziehen. Sicher scheint lediglich, dass es sich beim Autor des Kunstwerkes auf fol.84r um einen hoch gebildeten Menschen im monastischen Umfeld handelt – das hätte er mit nahezu allen Dichtern des frühen Mittelalters gemein.

Mit dem „Umriss“ in Gestalt der harmonischen Proportionen diatessaron, diapente und diapason sowie den (vielleicht vom Autor selbst) rötlich nachgezeichneten Buchstaben eines repräsentativen Intextes zeigt das 18-zeilige Textfeld die im frühen Mittelalter bei carmina figurata häufig anzutreffende äußere „Grundausrüstung“, welche die zentralen Aussagen optisch hervorhebt. Die 18 Textzeilen auf fol.84r versprechen mithin (fast) auf den ersten Blick ein Figurengedicht, dessen Intexte, Muster, Figuren und Strukturen sich vorwiegend in den Bereichen der „ars musica“ und der germanischen Mythologie bewegen.

Die in dieser Studie vermutete Konzeption des Gedichtes und die darin zu erwartenden Bauelemente (Zahlenverhältnisse, Wort-Linien, geometrische Figuren, Tonhöhen symbole, Runenformen etc.) wurden – mangels einer „declaratio“ und aufgrund der Anonymität des Autors – aus Auffälligkeiten im Schriftbild gleichsam detektivisch erschlossen. Als Indizien für strukturelle Muster sowie für Figuren oder Intexte erweisen sich beispielsweise die Anzahl und Gruppierung von Zeilen, Worten, Silben und

³ vgl. die umfassenden Analysen dieser Werke von Haubrichs, 1969 bzw. Rathofer, 1962.

⁴ vgl. Kap. A.II.

Buchstaben, die Gliederung in zwei bzw. drei Textblöcke, Abweichungen von der vorgegebenen Zeilenritzung, ungleichmäßige Zeilenverläufe, im Schriftbild einzeln stehende Punkte sowie Buchstaben, die von Punkten eingerahmt sind. Ferner spielen Initialen, Kapitalen, Abkürzungssymbole und die Spuren einer farblichen Nachzeichnung an einigen Buchstaben eine Rolle. Von Bedeutung scheinen auch sehr große bzw. sehr geringe Mengen von Buchstaben innerhalb einer Zeile sowie die räumlichen Abstände zwischen Wörtern und Punkten. Viele dieser Indizien erfüllen mehrere interdisziplinäre Aufgaben – sprachliche, musikalische, zahlenkompositorische und geometrische.

Einen Einblick in die „poetische Werkstatt“ eines Autors visueller Poesie und damit Aufschluss über die Vorgehensweise beim Erstellen eines Figurengedichtes scheint ein unvollendetes *carmen figuratum* von Venantius Fortunatus (6. Jahrhundert n. Chr.) zu geben: Zuerst wurde wohl das architektonische Gerüst aus strukturellen Mustern, Intexten und Figuren auf dem Pergament festgehalten, und danach wurde der frei gebliebene Raum mit linearen Gedichtzeilen „aufgefüllt“.⁵

Diese Methodik kann vermutlich auch auf andere Dichter und Epochen übertragen werden. Für fol.84r würde das bedeuten, dass wahrscheinlich vor dem Eintrag der Zauberspruch- bzw. Gebetszeilen die Eckpunkte der tragenden Konstruktion (aus Strukturen, Intexten und Figuren) in Gestalt der oben genannten Indizien oder Auffälligkeiten konzipiert und in den erforderlichen räumlichen Abständen zueinander auf dem Blatt platziert wurden. Auch die Zeilenanzahl der drei Texteinheiten müsste, um die gewünschten Proportionen darzustellen, jeweils im Vorwege festgelegt worden sein. In Abbildung A2 entsprechen den drei unterschiedlich langen Texteinheiten drei Balken in unterschiedlichen Grautönen; die relevantesten Indizien sind durch eine graue Umrahmung hervorgehoben.

Diese an ihrem strukturell bedingten Platz fixierten, intext-tragenden bzw. Figuren konstituierenden Bauelemente bilden gewissermaßen den „Rohbau“ des poetischen Gebäudes. Die Indizien lassen sich im Wesentlichen in drei Kategorien einteilen: Buchstaben, Punkte und Abkürzungssymbole.

Die mithilfe dieses Rohbaus erschließbaren Strukturen, Muster, Figuren und Intexte werden in dieser Studie im Prinzip anhand ihrer Zugehörigkeit zu den „sieben freien Künsten“ präsentiert.

Natürlich werden nicht alle Indizien bzw. Bauelemente für jedes einzelne strukturelle Muster benötigt, im Gegenteil. Jede Intext-Situation, jede Figur oder Struktur beruht auf der Kombination einiger weniger Bauelemente, gewissermaßen der Fokussierung des Blickes auf die entsprechende Indizienkategorie.

In dieser Arbeit wurde für jede Intext-Situation, jede Figur und jedes geometrische Muster eine eigene „Blickschablone“, d.h. eine mit Orientierungslinien und Graufächen ergänzte Abbildung von fol.84r erstellt, anhand derer die

für diese (vermutete) Situation relevanten Bauelemente und die daraus entstehenden Muster (Wort-Linien, geometrische Figuren, Tonfolgen, Zahlenproportionen, Runen) innerhalb der 18 Textzeilen sichtbar werden. Im Abbildungsverzeichnis im Anhang sind diese Hervorhebungen jeweils angegeben.

Das Pergamentblatt fol.84r (Abb. A1) als Basis aller Abbildungen zeigt also durch die Fokussierung auf bestimmte Indizien und die Hinzufügung von Verbindungslinien jedes Mal ein verändertes „Bild“. Wie viele bzw. welche der in dieser Studie präsentierten Intexte, „Bilder“ und Strukturen vom Autor des Gedichtes tatsächlich bewusst konzipiert worden sind und „gelesen“ werden sollen, kann nicht eindeutig bewiesen werden. Wie gesagt, wird in dieser Arbeit der Versuch unternommen, das den 18 Textzeilen innewohnende Potential eines frühmittelalterlichen *carmen figuratum* aufzuzeigen und nach im Folgenden benannten Kriterien zu erschließen.

Kriterien der in dieser Studie ermittelten Strukturen, Muster und Intexte

Für die in dieser Arbeit vorgestellten Intexte, Figuren und Strukturen auf fol.84r haben sich jeweils vier Bedingungen als notwendig erwiesen:

- Sichtbare Indizien bzw. optische Auffälligkeiten aus dem 18-zeiligen Textfeld als Basis eines jeden Musters.
- Mindestens *ein* Bezug zu den Inhalten der beiden Zaubersprüche bzw. des lateinischen Gebets.
- Die hohe Wahrscheinlichkeit, dass ein im monastischen Umfeld ausgebildeter Mensch des 9./10. Jahrhunderts über die theoretischen Kenntnisse und die praktischen Fähigkeiten verfügt haben kann, diese Intexte, Figuren oder Strukturen zu erstellen.
- Die Vergleichbarkeit der (vermutlich) angewandten Gestaltungstechniken und auch der Inhalte mit den Gestaltungsweisen und Inhalten anderer literarischer Werke bzw. Werken der bildenden Kunst aus dem Zeitraum zwischen Antike und frühem Mittelalter, von denen ein gebildeter Mönch im Kloster Fulda des 9./10. Jahrhunderts Kenntnis gehabt haben kann.

Innerhalb dieses Rasters aus vier Kriterien scheinen immer noch erstaunlich viele Intexte, Figuren und Strukturen auf fol.84r erschließbar. In diesem Sinne, d.h. als mögliche Interpretationen bzw. Ausarbeitungen der vorliegenden Indizien oder Auffälligkeiten, wollen die in dieser Studie erschlossenen Muster auch verstanden werden. Ob tatsächlich alle in dieser Studie vorgestellten Muster in der Intention des Autors lagen, bleibt selbstverständlich offen – genau so offen wie die Möglichkeit, dass sich in Zukunft und aus anderer Perspektive noch weitere plausible Muster innerhalb des Gedichtes erschließen lassen.

Begriffe und Schreibweisen

„ars musica“ bezeichnet die auf Zahlen und ihren Verhältnissen beruhende, aus der Antike überlieferte Musiktheorie (die Lehre von den Proportionen, Intervallen, Konsonanzen, Dissonanzen, Skalen, Modi etc.) als Disziplin

⁵ vgl. Ernst 1991, 152.

des Quadriviums, die im frühen Mittelalter um einige praxisbezogene Komponenten (Diagrammnotation, 2–4-stimmiges organum) erweitert worden ist. Der Begriff „Musik“ schließt die praktische Musikausübung mit ein.

„carmen figuratum“ wird definiert als „ein Gedicht, dessen Verse durch verschiedene Länge und Druckanordnung im graphischen Umriss einen Gegenstand darstellen oder durch versus intexti eine Figur bilden.“ Ein „Figurengedicht“ ist eine Form der visuellen Poesie, bei der „ein lyrischer, in der Regel auch versifizierter, Text durch seine besondere äußere und innere Bauform eine graphische Figur konstituiert, die zu dem sprachlichen Gehalt in semiotischer Beziehung steht.“⁶ Natürlich weisen Werke der visuellen Poesie häufig Eigenschaften beider Formen auf; oft werden die Begriffe Figurengedicht und carmen figuratum synonym verwendet, wie auch in dieser Studie.

Mit „Intext“ (versus intextus) ist in dieser Studie eine anhand von Indizien erschließbare, aus Buchstaben, Zahlen oder Tonhöhen bestehende Aussage gemeint.

Der Ausdruck „Figur“ bezeichnet geometrische oder bildliche Intexte und auch Runen. In einigen Figuren auf fol.84r zeigt sich eine Kombination aus mehreren gestalterischen Komponenten.

„Wir sprechen von Zahlenkomposition, wenn die Zahl als das Element auftritt, das die formale Einheit ästhetisch oder symbolisch konstituiert. Wir verstehen dabei die Weise ihres Auftretens als die Bindung von Formteilen untereinander – in der ästhetischen Dimension (Gliederungsfunktion der Zahl!) – oder an eine Bedeutung – in der Dimension des Symbols (Gehaltsintention der Zahl!). Den formalen Bindungen entsprechen inhaltliche.“⁷

Namen und Bezeichnungen von Gottheiten sind auf fol.84r fast immer klein geschrieben. Ausnahmen bilden „Phol“ und „Omnipotens“. In dieser Studie werden die Großbuchstaben der Handschrift als strukturelevante gestalterische Komponente wahrgenommen. Daher folgt die Schreibweise von Götternamen bzw. -bezeichnungen in den unmittelbar auf die Handschrift bezogenen Zitaten, Übersichtstabellen und Auflistungen der Schreibweise in der Handschrift. Der Name „Wodan“ wird in diesem Kontext als „uuodan“ wiedergegeben.

Die Abbildungen von fol.84r

Für die Zeichnungen in dieser Studie, die auf fol.84r basieren, wurde der Computerausdruck eines hochauflösenden Digitalisates (Abb. A1) verwendet, der die vollständige Pergamentseite fol.84r im Codex I, 136 der Domstiftsbibliothek Merseburg in ihrem längsten Bereich (d.h. in der linken Blatthälfte) mit ca. 217 mm und an ihrer breitesten Stelle (etwa auf der Höhe von Zeile 2) mit ca. 145 mm zeigt.

Zu den Maßen des Merseburger Originals und zu den Messeinheiten in dieser Studie vgl. Kap. E.III.1. Die Darstellung der geometrischen Figuren bzw. Runenfiguren

erfolgt durchweg im selben Maßstab, um die Abbildungen miteinander vergleichen zu können.

Natürlich können kleine Abweichungen oder Unschärfen bei der Datenübertragung und auch bei Drucklegung dieses Buches nicht ausgeschlossen werden.

Abbildungen von fol.84r, die sprachliche oder musikalische Inhalte darstellen, sind teils in kleinerem Maßstab wiedergegeben. Abgesehen von der grauen Umrandung der betreffenden Indizien und ihren Verbindungslinien bzw. einigen grauen Flächen enthalten die Abbildungen von fol.84r mit den von mir eingezeichneten Mustern keinerlei zusätzliche graphische Einträge.

Im Abbildungsverzeichnis im Anhang ist bei den entsprechenden Abbildungen vermerkt, welche Eintragungen von mir (BKN) vorgenommen wurden. Der besseren Übersicht halber beinhalten die Abbildungsbezeichnungen jeweils den Buchstaben des Kapitels, in welchem sie erscheinen, wobei Abb. A1 und A2 schon im Einleitungsteil nötig sind.

Zur Gliederung dieser Studie

Als intellektuelle Grundlage der meisten carmina figurata aus Spätantike und frühem Mittelalter könnte man die sieben freien Künste bezeichnen. „Die für das Mittelalter gängige Einteilung der artes liberales formuliert erstmals Boethius (475/80–524). Er unterscheidet zwischen den drei ‚redenden‘ Künsten (...), die seit der Karolingerzeit als Trivium bezeichnet werden, und den vier ‚rechnenden‘ Künsten, die er als erster Quadrivium nennt, die alle von der Zahl oder vielmehr von der Größe handeln.“⁸

Neben den Künsten des Triviums, die vor allem in den offen sichtbaren Textzeilen eines Figurengedichtes in Erscheinung treten, zeigen sich die Disziplinen des Quadriviums auf der zunächst unsichtbaren, d.h. der bei der Lektüre zu erschließenden Ebene des Gedichtes in zeilenübergreifenden Strukturen, Intexten, Figuren und Mustern: in erster Linie die Arithmetik, meistens ergänzt durch Musiktheorie oder Geometrie, seltener durch Astronomie.

Auf fol.84r scheinen tatsächlich alle sieben freien Künste nachweisbar. Die Präsentation der anhand von Indizien (Abb. A2) ermittelten Intexte, Figuren und Muster orientiert sich in dieser Studie daher im Prinzip an der Einteilung der „septem artes liberales“ in Trivium (Teil 1) und Quadrivium (Teil 2), wobei aufgrund der zahlenorientierten Konzeption des Gedichtes die Arithmetik natürlich auch in Teil 1 immer präsent ist.

Die Reihenfolge, in welcher die in dieser Studie ermittelten Strukturen, Bilder und Intexte im Folgenden behandelt werden, beinhaltet also keinerlei inhaltliche Gewichtung!

Allerdings ist ein Figurengedicht weder ein systematisches Lehrwerk der freien Künste noch ein musiktheoretischer Traktat oder eine Runenlehre, sondern ein Kunstwerk der

⁸ Binding 1998, 172. Das Trivium beinhaltet Grammatik, Rhetorik, Dialektik/Logik. Das Quadrivium bilden die Disziplinen Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik, wobei hier in erster Linie die Musiktheorie gemeint ist und nicht die praktische Ausübung von Musik.

⁶ Adler/Ernst 1988, 319 f.

⁷ Haubrichs 1969, 79.

visuellen Poesie, in welchem der Verfasser die für seine Konzeption notwendigen „artes“ frei kombiniert und in den Dienst seines Ausdrucksbedürfnisses stellt. Auf „ludische Elemente“ in der visuellen Poesie der Antike wie auch das im frühen Mittelalter bei Bonifatius vorgebildete Verständnis des Figurengedichtes als einer „künstlerischen Spielform“ hat Ulrich Ernst hingewiesen.⁹

Die sieben freien Künste erscheinen auf fol.84r selten in „Reinkultur“ und können daher in dieser Studie aufgrund ihrer oft gebündelten Erscheinungsweise nicht Kapitel für Kapitel „abgehakt“ werden. Insbesondere die „ars musica“ (die auf der Basis von Arithmetik und Proportionenlehre entwickelt wurde) wird auf fol.84r fast immer in Kombination mit anderen „artes“ des Quadriviums verarbeitet. Häufige Querverweise zwischen den einzelnen Kapiteln und so manche Mehrfachnennung ließen sich daher kaum vermeiden. Neben den sieben freien Künsten treten in diesem Gedicht die Komponenten Gesang, Zahlensymbolik und Runenschrift in Erscheinung.

Nach einem kurzen Blick auf die literarische Gattung „Figurengedicht“ werden in Teil 1 (Trivium und Gesang; Kapitel A, B, C, D) zunächst die 18 Textzeilen im Sinne eines Buchstabenfeldes eines Figurengedichtes untersucht, dessen Konzeption auf harmonischen Zahlenverhältnissen beruht. Im Anschluss daran folgt der Abschnitt „Zaubersprüche“; das lateinische Gebet wird gesondert behandelt. Schließlich werden verbale und gesangsbezogene Intexte, Strukturen und Figuren im Buchstabenfeld auf fol.84r ermittelt.

Die ersten beiden Künste des Triviums, Grammatik und Rhetorik, zeigen sich offen sichtbar in den als Zaubersprüche formulierten Textzeilen 1–12 (Kapitel A) und des lateinischen Gebets in den Zeilen 13–18 (Kapitel D) sowie in den darin jeweils erschließbaren verbalen Intexten. Die musikalische Komponente dieser Intexte basiert nicht auf Musiktheorie, sondern auf Sprache und Kultgesang (Kapitel B). Daher können diese sprachlich-musikalischen Intexte also nicht der rein theoretisch aufzufassenden „ars musica“ des Quadriviums zugeordnet werden, sondern werden bereits im auf das Trivium bezogenen Kontext des ersten Teils erläutert (Kapitel C und Kapitel D).

Dialektik/Logik, die dritte Kunst des Triviums, ist von Hrabanus Maurus definiert als „die dem Verstand gemäße Disziplin, die fragen, bestimmen und erörtern, auch Wahres von Falschem unterscheiden kann.“¹⁰ Dies beinhaltet sowohl die intellektuelle Voraussetzung für die Entstehung eines Figurengedichtes als auch den Anspruch an die Leserschaft und scheint auf fol.84r keines gesonderten, mit Techniken der visuellen Poesie formulierten verbalen oder figuralen Ausdrucks zu bedürfen.

Nachdem in Teil 1 die sprachlichen Zeichen des Gedichtes, d.h. Buchstaben und Abkürzungssymbole im Vordergrund

standen, werden in Teil 2 (Quadrivium und Runen: Kapitel E und F) zusätzlich die 9 Punkte innerhalb der Textzeilen in die Überlegungen mit einbezogen. In Kapitel E treten die Künste des Quadriviums (Arithmetik, Geometrie, Musiktheorie und Astronomie) in Erscheinung. Da sich die „artes“ innerhalb eines Intextes, einer Figur oder Struktur oftmals bündeln, berücksichtigt der Aufbau von Kapitel E auch den Erscheinungskontext bzw. die Indizienkategorie der einzelnen „artes“.

Die in den 18 Textzeilen auf unterschiedlichen strukturellen Ebenen anhand der etablierten Indizien erschließbaren Runen bzw. ihre Konstruktion als geometrische Figuren werden in einem eigenen Kapitel behandelt (Kapitel F).

Erst im Anschluss an die in Teil 1 und 2 dargelegten Intexte, Strukturen und Figuren des Gedichtes sowie der darin verwendeten Methoden und „artes“ erscheint es sinnvoll, in Teil 3 (Gesamtansicht eines unsichtbaren Kunstwerks: Kapitel G und H) die auf bereits erschlossenen Figuren bzw. bereits erläuterten Arbeitstechniken basierende, komplexe Intextfigur der „Sphragis“ vorzustellen. Auch ein Überblick über die auf fol.84r eingearbeiteten Symbolzahlen und Zahlenmuster sowie Vergleiche mit anderen Werken visueller Poesie bezüglich Signaturgestaltung, Präsentation und Kodierung gehören hierher (Kapitel G).

Auf die Auswertung der Einzelaspekte dieser Studie in einer Gesamtübersicht folgen schließlich Überlegungen zu einer möglicherweise eingearbeiteten „magischen“ Gesamtausrichtung des Gedichtes. Fragen zu Autorenprofil und Datierung sowie ein kurzes Fazit bilden den Abschluss dieser Studie (Kapitel H).

Zur Interdisziplinarität des Gedichtes – und der Leserschaft dieser Studie

Die einzelnen Disziplinen der sieben freien Künste, die Bereiche Zahlensymbolik und Runen sowie die Entwicklung der visuellen Poesie seit der Spätantike sind in ihren Details kaum als „allgemein präsent“ vorauszusetzen – wie ich aus eigener Erfahrung weiß. Nicht jeder Musiker oder jede Musikwissenschaftlerin hat Details der germanischen Mythologie oder Formen der visuellen Poesie im Hinterkopf; und nur wenigen Germanisten oder Religionshistorikerinnen sind musikalische Notationsformen des frühen Mittelalters im Einzelnen vertraut.

Die zum Verständnis der hier präsentierten Strukturen, Figuren und Intexte und ihres jeweiligen historischen Umfeldes unmittelbar notwendig erscheinenden Sachverhalte aus verschiedenen „Disziplinen“ werden in den entsprechenden Kapiteln kurz skizziert. Zur vertiefenden Lektüre sei auf die verwendete Forschungsliteratur im Anhang verwiesen, die auch Links zu digitalen Quellen enthält. Stellvertretend sind nun in alphabetischer Reihenfolge einige Publikationen genannt, die für diese Arbeit unentbehrlich waren:

- Wolfgang Beck: Die Merseburger Zaubersprüche, Wiesbaden 2003/korr. Aufl. 2011.
- Dieter Blume, Mechthild Haffner, Wolfgang Metzger: Sternbilder des Mittelalters – Der gemalte Himmel

⁹ vgl. Ernst 1991, 47 bzw. 338 und vgl. Kap. A.I. dieser Studie.

¹⁰ Hrabanus Maurus, *Institutio clericorum* III, 20 *zit. n. Binding* 1998, 185. Hrabanus folgt hier der Erläuterung in Buch I,2 der „*Etymologiae*“ von Isidor von Sevilla, vgl. Möller 2025, 19.

zwischen Wissenschaft und Phantasie, Bd.1: 800–1200/Teilband I.1: Text und Katalog der Handschriften, Berlin 2012.

- Klaus Düwel: *Runenkunde*, Stuttgart 2008.
- Ulrich Ernst: *Carmen Figuratum – Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*, Böhlau 1991.
- Thomas Ertler, Frieder Zaminer (Hrsg.): *Geschichte der Musiktheorie*, Bände 2–4, Darmstadt 1990–2000.
- Wolfgang Haubrichs: *Ordo als Form – Strukturstudien zur Zahlenkomposition bei Otfrid von Weissenburg und in karolingischer Literatur*, Tübingen 1969.
- Ulrike Heckner: *Der Tempel Salomos in Aachen – Datierung und geometrischer Entwurf der karolingischen Pfalzkapelle*, in: Andrea Pufke (Hrsg.), *Die karolingische Pfalzkapelle in Aachen*, Arbeitsheft 78 der Rheinischen Denkmalpflege, Worms 2012, S. 25–62.
- Peter Scriba und Peter Schreiber: *5000 Jahre Geometrie. Geschichte, Kulturen, Menschen*. Berlin 2001.
- Rudolf Simek: *Lexikon der germanischen Mythologie*, Stuttgart 2021.

Für diese Arbeit wichtige Informationen, Materialien und Anregungen habe ich von verschiedener Seite erhalten. An dieser Stelle bedanke ich mich für die Hilfsbereitschaft bei meinen Recherchen in der Bibliothek des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Hamburg sowie der Domstiftsbibliothek Merseburg. Dem Presse- und Medienreferat der Nordkirche (Schleswig) danke ich für die Vermittlung von Fotomaterial. Herzlich danke ich Prof. Dr. Wolfgang Beck für wertvolle Hinweise bezüglich der Handschrift. Für wichtige Anregungen und Hinweise bei der Durchsicht des Manuskripts bedanke ich mich herzlich bei Roland Müller.