

16.

LITURGISCHE, PARALITURGISCHE UND GEISTLICHE LYRIK

Lit.: DLFMA – GDLABN – GLMF III – GRLMA II u. IV – LMA – NHL – RDL – Gröber 1902 – Suchier 1913 – Haskins 1927 – Manitius 1931 – Raby ²1953 – Wentzlaff-Eggebert 1960 – Dronke ²1968 – Dronke 1970 – Dronke 1977 – Wehrli ²1984 – Sachwörterbuch der Mediävistik 1992 – Das Mittelalter in Daten 1993 – Hausmann 1996 – Knapp LG I 1994 – Kindermann 1998.

Wie fern uns doch die dichterische Welt des Mittelalters steht, äußert sich besonders eindrucksvoll in der Dominanz ihres geistlichen Anteils, am deutlichsten vielleicht im Bereich der Lyrik. Allgemein läßt sich Lyrik grob als Gedicht(e) geringen Umfangs in gebundener Form, ausgesagt von einem Sprecher-Ich ohne mimetische Absicht, bestimmen. Der Name leitet sich jedoch von der Lyra, der Harfe, einem antiken Zupfinstrument, ab, womit man den lyrischen Gesangsvortrag begleitete. Die antike Lyrik besteht also ursprünglich immer aus Wort und Ton. Erst im Hellenismus und insbesondere im Lateinischen wird sie oft zur Leselyrik, die allerdings durchaus auch (mit Sprechstimme) vorgetragen wird. In solcher Form lebt sie auch im lateinischen Mittelalter weiter. Ganz überwiegend ist jedoch Lyrik auch im Mittelalter wieder gesungene Liedkunst. Auch diese nimmt ihren Ausgang vom Latein, jedoch dem Latein der kirchlichen Liturgie. Deren Texte sind in aller Regel der lat. Bibel entnommen oder aus ihr entwickelt, also ganz überwiegend Prosa. Als solche gelten grundsätzlich auch poetische Partien der hebräischen Bibel, deren originale sprachliche und metrische Gestalt man gänzlich außer Acht läßt. Auf der liturgischen Grundlage dieser lateinischen Prosatexte erfolgt der Chorgesang der Kleriker, der sogenannte Gregorianische Choral, sei es in der Messe, sei es im Stundengebet (*Officium divinum*). Das Missale besteht aus den feststehenden Teilen (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*) und den wechselnden Teilen (*Introitus, Epistel, Graduale, Offertorium, Communio*); die kanonischen Stundengebete bestehen aus Psalmen, Antiphonen, Lektionen und Responsorien. In diese liturgischen Stücke können nun sogenannte Tropen, Einschübsel oder Anhängsel, eingefügt werden, anfänglich von geringem Umfang, dann aber bei feierlichen Anlässen auch längere und auch in poetischer Form. Den entscheidenden Schub gaben hier die Hymnen des Kirchenvaters Ambrosius, der noch antik-lateinische Metren zum Lob Gottes gebrauchte. Unter dem Einfluß des gesprochenen Lateins wandelt sich das antike *Metrum* im 5. und 6. Jh. zum silbenzählenden, dann auch

gereimten Rhythmus. Die gebräuchlichste Hymnenstrophenform besteht um 1100 aus vier steigenden Achtsilbern mit zweisilbig reinem Reim (G 312 f.); aber daneben existiert ein großer Formenreichtum, worin auch antike Metren weiterleben.

Seit dem 9. Jh. tritt neben den Hymnus noch die Sequenz. Sie ist aus einem Prosa-Text entstanden, welcher dem Schlußmelisma des Alleluja nach dem Graduale der lat. Messe, der sogenannten *sequentia* „Gefolge“, unterlegt wurde. In der Regel wurde die Sequenz von einem Doppelchor gesungen, der im Wechselgesang einander entsprechende, also paarweise gleich gebaute Abschnitte, sogenannte Versikel (*versiculi*), vortrug. Nur im Anfangs- und Schlußversikel vereinigten sich die Chöre. Je zwei Doppelversikel zusammen hatten eine eigene Melodie. Dies ist der entscheidende Unterschied zum Hymnus, wo alle Strophen gleich sind. Dieser Unterschied blieb auch stets erhalten, als sich im übrigen die Sequenz sukzessive dem Hymnus anpaßte. Die Versikel bestanden dann ebenfalls aus Versen, die vielfach sogar reguläre Strophen bilden konnten, die nur noch musikalisch differierten (G 314). In den 55 Bänden der *Analecta Hymnica* sind aus dem ganzen Mittelalter, doch mit größeren Lücken, ca. 4000 Hymnen und ca. 4500 Sequenzen gesammelt. Nicht nur die schiere Menge ist überwältigend, sondern auch die Qualität vieler Einzelstücke aus dieser riesigen Produktion, von der unsere Darstellung keinen ausreichenden Eindruck geben kann. (Jackson 1960/67 hat sich überhaupt auf knappste Hinweise beschränkt.)

Alle Hymnen und Sequenzen sind Ausdruck des christlichen Glaubens, ob sie preisen, danken, klagen oder bitten, ob Gott, die Trinität, eine göttliche Person, die Gottesmutter oder ein Heiliger bzw. eine Heilige (selten eine alttestamentliche Gestalt) im Mittelpunkt stehen, ob sie in Form und Inhalt schlicht oder kunstvoll gestaltet sind. Die Artifizialität nimmt im Laufe des Mittelalters in der Regel zu, doch treten in der Meßfeier auch paraliturgische Gesänge, die sogenannten Cantiones, hinzu, die dem Volk eher zugänglich sind, insbesondere dann, wenn sie sogar in der Volkssprache auftreten. Dies geschieht insbesondere im Rahmen von Andachten, Prozessionen und Wallfahrten. Vor allem, aber nicht nur in den Frauenklöstern werden auch Reimgebete oder Leselieder geschaffen, die nicht mehr zum Chorgesang, sondern zur Privatanacht bestimmt sind. Von Anfang an aber versieht man in vielen geistlichen Gemeinschaften die lat. liturgischen Texte mit volkssprachlichen Glossen und Paraphrasen zwischen den Zeilen oder am Rand der Seiten der liturgischen Bücher. Diese bilden den Grundbestand jeder Klosterbibliothek, zu Anfang ganz wenige, später in immer größerer Zahl und Differenzierung: Missale, Tropar, Breviar, Antiphonar, Hymnar, Sequentiar etc. Nur ganz selten übersetzt werden im Laufe des Mittelalters die immer häufiger auftretenden, vom Tridentiner Konzil (wie die allermeisten Sequenzen) dann abgeschafften lat. Reimoffizien (*historiae rhythmatae*), die die Stundengebete an Heiligentagen großteils rhythmisieren.

Volkssprachliche Wiedergaben lat. liturgischer und paraliturgischer Lyrik gehören teilweise zu den älteren und ältesten Sprachzeugnissen und haben daher für die jeweilige Nationalphilologie hohen Wert, gehören aber nicht zu den literarischen Spitzen-

leistungen und werden daher hier vernachlässigt. Auch die Vorläufer und Anfänge des volkssprachlichen Kirchenliedes (wie das mhd. *Christ ist erstanden* aus dem 12. Jh.), das die lat. Meßgesänge paraphrasierend im Gesang der Laien fortsetzt, reichen bis ins Hochmittelalter zurück. Doch erlangt es erst im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit eine originelle Prägung, die es für eine Darstellung wie die vorliegende erwähnenswert machen könnte. Meist unterscheidet man das für die singende Gemeinde bestimmte Kirchenlied (das im Mittelalter in aller Regel, zumal im engeren liturgischen Raum der Hl. Messe, nur eine Randerscheinung sein konnte) vom geistlichen Lied für die Privatandacht. Die Grenzen sind allerdings fließend. Wir verwenden hier auch den Ausdruck ‚geistliches Lied‘, ohne eine definitorische Abgrenzung vornehmen zu wollen. Selbstverständlich können sich auch geistliche und weltliche Thematik vermengen, mitunter in untrennbarer Weise wie in vielen Kreuzzugsliedern (s. u.).

Sowohl geistliche als auch weltliche Lyrik sind – in unterschiedlicher Gewichtung – im Werk dreier lat. Dichter vertreten, die am Eingang der literarischen Renaissance des 12. Jh. stehen. Sie gehören dem sogenannten Loire-Kreis an, sind alle drei geistliche Schulleiter und Amtsträger gewesen: **Marbod von Rennes** (um 1035–1123), **Balderich (Baudri) von Bourgueil** (1046–1130) und **Hildebert von Lavardin** (1056–1133). Sie scheinen ihre meisten Werke für die Schule verfaßt zu haben, die weltlichen allemal (s. Kap. 17), aber wohl auch die geistlichen metrischen, die sich nicht für den Chorgesang eignen, so Marbods Mariengebete *Stella maris, quae sola paris sine coniuge prolem* (CSMAe, Nr. 62c), Balderichs Beichtbekenntnis *Cogor ad externas male providus ire tenebras* (ebd., Nr. 63) oder Hildeberts Weihnachtshymnus *Salve, festa dies, toto venerabilis aevo* (ebd., Nr. 64a). Doch warum sollte Marbods Magdalenenhymnus *Omnes immundi, currite* (ebd., Nr. 62b) nicht im Officium divinum des Domstifts von Angers gesungen worden sein? Sehr zweifelhaft erscheint eine solche Verwendung dagegen bei Hildeberts Sündenklage *Cum dies mortis venerit* (ebd., Nr. 64c), auch wenn die verwendete Strophenform von vier durchgereimten Achtsilbern für eine liturgische Hymne ganz üblich ist. Wesentliches zur liturgischen Lyrik beigetragen hat jedenfalls keiner der drei berühmten lat. Dichter.

Anders ihr jüngerer Zeitgenosse **Petrus Abaelardus** (1079–1142), den die Nachwelt freilich weniger als Dichter denn als Philosophen im Gedächtnis behalten hat (s. Kap. 3). Aber auch außerhalb der Wissenschaft hat er große Prominenz durch seine unglückliche Liebe zu Heloise erlangt. Wenn diese Liebe den Philosophen auch nicht erst zum Lyriker machte, so war sie ihm sicher die wichtigste Inspirationsquelle. In dem berühmten, in der Forschung höchst umstrittenen Briefwechsel Abaelards mit Heloise (s. Kap. 2) erwähnen beide Briefpartner die Liebeslieder, die angeblich größte Verbreitung erfuhren. Leider geht aus den Passagen nicht eindeutig hervor, ob es sich dabei nur um lateinische Lieder, sondern auch um volkssprachliche handelt. Überliefert ist jedenfalls nichts davon. Erhalten haben sich dagegen das lat. Hymnenbuch, welches Abaelardus für die Stundengebete in Heloises Frauenkloster geschaffen hat, sowie sechs Klagelieder (*planctus*) mit Stoffen aus dem Alten Testament, Klagen der

Töchter Israels um die Tochter Jephtas, Davids um Saul und Jonathan, Davids um Abner, Jakobs um seine Söhne, des Volkes Israel um Samson, der Jakobstochter Dina um Sichem, den Sohn Hamors. Formal handelt es sich um Sequenzen älterer Bauart mit gewissen strukturellen Freiheiten. P. Dronke hat ihnen hohe Originalität und Gefühls-haltigkeit zugesprochen, die ihn – zusammen mit den Melodien – sogar an Monteverdi erinnern (Dronke 1977, S. 45–47; Dronke 1970, S. 114–149). Wie vieles bei Dronke ist auch das gewiß übertrieben, weckt aber zurecht Interesse. Die Klagehaltung entspricht vermutlich der bedrängten Situation des Autors als Abt des bretonischen Klosters St. Gildas 1131–35. Unwillkürlich verleitet aber den Leser der Klagegesänge die grausame Beendigung des Liebesverhältnisses des Autors dazu, diese mit jenen irgendwie in Verbindung zu bringen. Bei der Samsonklage (AH 48, Nr. 247) würde dies freilich dem Autor kein gutes Zeugnis ausstellen, denn es handelt sich – im zweiten Teil – um eine ebenso kunstvolle wie klerikal-traditionelle Verunglimpfung der Frau als Grundübel der Welt seit Erschaffung Evas. Dronke hat daher versucht, die Klage gegen den Strich zu lesen: Abaelard habe hier Heloises eigene Worte (Ausg. Muckle 1953, S. 79f.) aufgegriffen und durch parodistische Übertreibung ad absurdum geführt (Dronke 1970, S. 135–143). Eindeutige Ironiesignale lassen sich aber in dem Text nicht auffinden. Auch die dafür erforderliche versteckte christliche Sicht auf den jüdischen ‚Heiligen‘ vermag ich nicht zu entdecken. Im Gegenteil, Abaelard „has deliberately discarded typological thinking“ (Dronke 1970, S. 133).

Schon eher der verführten Heloise gerecht würde die Klage Dinas (AH 48, Nr. 244). Im Ersten Buch Moses, Kap. 34, wird erzählt, wie in Kanaan sich Sichem, der Sohn des Landesfürsten Hamor, in Dina, die Tochter des Einwanderers Jakob, verliebt, sie vergewaltigt, dann aber zur Frau begehrt. Ihre Brüder Simeon und Levi verlangen von Sichem und seinem ganzen Stamm die Beschneidung, überfallen dann aber, gegen den Willen Jakobs, am dritten Tag die an den Wunden leidenden Männer und metzeln alle nieder. Der biblische Autor billigt offenbar diese Rache für die Schändung der israelischen Patriarchentochter. Dina hingegen wertet in dem Placatus, obwohl sie sich als entehrt empfindet, den Vergewaltiger nicht als todeswürdig, schon gar nicht seinen ganzen Stamm. Da sie ausgegangen war, um „die (weiblichen) Fremden zu sehen“ (*alienigenas cernere* nach Gn 34,1 *ut videret mulieres regionis illius*), und dabei Sichem ins Auge gefallen war, gibt sie sich eine Teilschuld: *Vae mihi miserae, / Per memet proditae!* („Weh mir Armer, durch mich selbst Verratener!“). Vor allem fordert sie Gerechtigkeit:

3 a. *Coactus me rapere*

Mea raptus specie,

4 a. *Non sic fratres censuistis*

Simeon et Levi,

5 a. *Innocentes coaequastis*

In poena nocenti,

6 a. *Amoris impulsio,*

Culpa satisfactio

3 b. *Quovis expers veniae*

Non fuisses iudice.

4 b. *In eodem facto nimis*

Crudeles et pii.

5 b. *Quin et patrem perturbastis*

Ob hoc exsecrandi.

6 b. *Quovis sunt iudicio*

Culpa diminutio.

- | | |
|---|---|
| 3 a. Ergriffen von meiner Schönheit,
(dadurch) gezwungen, mich zu ergreifen, | 3 b. wärest du von jedem möglichen Richter
der Gnade teilhaftig gewesen. |
| 4 a. So urteiltet ihr, (meine) Brüder
Simon und Levi, nicht, | 4 b. bei derselben Tat allzu
grausam und pflichtbewußt. |
| 5 a. Die Unschuldigen stelltet ihr gleich
dem Übeltäter, | 5 b. ja selbst den Vater betrübetet ihr,
fluchwürdig aus diesem Grund. |
| 6 a. Der Antrieb der Liebe,
die Wiedergutmachung der Schuld | 6 b. sind vor jedem Gericht
schuldvermindernd. |

Sie führt die Rechtsfrage auch noch weiter aus. Am Ende ruft sie wehe über den beklagenswerten Jüngling und den Untergang seines Stammes. Aber entgegen Dronkes Meinung (Dronke 1970, S. 114 f.) kommt abgesehen von dem Klagegestus selbst kein inneres, gar liebendes Empfinden der Klagenden zum Vorschein. Doch steht dies nicht wirklich im Gegensatz zu Abaelards sogenanntem Briefwechsel. Die historischen Parallelen zwischen Dina und Sichem auf der einen und Heloise und Abaelard auf der anderen Seite sind ja kaum zu übersehen. Abaelard erlaubt sich jedoch nach dem erzwungenen Ende der Affäre in seinen Briefen keinerlei ‚Rückfall‘ in Liebesgefühle – ganz im Gegensatz zu seiner ehemaligen Geliebten. Formal verdienen dieses und die anderen Klagelieder durchaus Respekt. Versikel von fünf verschiedenen Strukturen werden gebraucht, dazu mannigfache Wort- und Gedankenfiguren, in der zitierten Partie etwa *crudeles et pii, innocentes – nocenti, culpae – culpae*. Auch Abaelards kanonistische Schulung macht sich bemerkbar. Aber die liturgische Gebrauchsmöglichkeit ist ungewiß. Heilsgeschichtliche Bezüge werden fast ängstlich gemieden. Auch Samson erscheint nicht als Heiliger des Herrn, gar als *Figura Christi*, sondern als Opfer weiblicher Heimtücke. Es sind fast profane historische Gedichte.

*Adam von St. Victor: *Salve, mater salvatoris*

Zum Höhepunkt gelangt die liturgische Lyrik erst nach Abaelardus. Dieser Höhepunkt ist vor allem mit dem Namen Adam von St. Victor verbunden, obwohl von seinen ca. 50 Sequenzen nicht alle als sein Werk gesichert werden können. In den *Analecta Hymnica* erscheinen so nur Sequenzen, die Adam zugeschrieben werden. Adam lebte in der ersten Hälfte des 12. Jh., davon die letzten Jahre im Augustiner-Chorherrenstift St. Victor, wo er auch starb. Sein Lehrer war Hugo von St. Victor (s. Kap. 3), dem er aber nicht als Verfasser gelehrter Traktate nachfolgte, sondern mit ebenso gelehrten liturgischen Liedern. K. Langosch hat in die *Lyrische Anthologie* 1968 sieben Sequenzen Adams aufgenommen, Spitzmüller in die CSMAe immerhin sechszehn. P. Klopsch hat nur eines von Adams zahlreichen Marienliedern herausgegriffen (Lateinische Lyrik des Mittelalters 1985, Nr. 63), und zwar die Sequenz für das Fest Mariä Geburt (AH 54, 245), allerdings den Text nach einer besseren Gliederung (nach der Ausgabe von Wellner ²1955) geboten. Danach wird hier zitiert, allerdings mit abweichender Übersetzung:

1. *Salve, mater salvatoris,
Vas electum, vas honoris,
Vas caelestis gratiae,
Ab aeterno vas provisum,
Vas insigne, vas excisum
Manu sapientiae.*

2. *Salve, verbi sacra parens,
Flos de spina, spina carens
Flos, spineti gloria;
Nos spinetum, nos peccati
Spina sumus cruentati,
Sed tu spinae nescia.*

3. *Porta clausa, fons hortarum,
Cella custos unguentorum,
Cella pigmentaria;
Cinnamomi calamum,
Mirram, tus et balsamum
Superas fragrantia.*

4 a. *Salve, decus virginum,
Mediatrix hominum,
Salutis puerpera,
Myrtus temperantiae,
Rosa patientiae,
Nardus odorifera.*

4 b. *Tu convallis humilis,
Terra non arabilis,
Quae fructum parturit;
Flos campi, convallium
Singularare lilium,
Christus ex te prodiit.*

5 a. *Tu caelestis paradisus
Libanusque non incisus,
Vaporans dulcedinem;
Tu candoris et decoris,
Tu dulcoris et odoris
Habes plenitudinem.*

5 b. *Tu thronus es Salomonis,
Cui nullus par in thronis
Arte vel materia;
Ebur candens castitatis,
Aurum fulvum caritatis
Praesignant mysteria.*

6. *Palmam praefers singularem
Nec in terris habes parem
Nec in caeli curia;
Laus humani generis,
Virtutum prae ceteris
Habes privilegia.*

1. Sei begrüßt, Mutter des Erlösers, auserwähltes Gefäß, Gefäß der Ehre, Gefäß himmlischer Gnade, seit Ewigkeit vorgesehene Gefäß, herrliches Gefäß, Gefäß, geschnitten von der Hand der Weisheit.

2. Sei begrüßt, heilige Gebärerin des Wortes, Blüte aus dem Dorn, dornlose Blüte, Ruhm des Dornbuschs. Wir sind der Dornbusch, der Dorn blutigen Frevels, du aber kennst keinen Dorn.

3. Verschlossene Pforte, Brunnen der Gärten, Kammer für die Aufbewahrung von Salbölen, Kammer der Spezereien; Zimtstange, Myrrhe, Weihrauch und Balsam übertriffst du an Wohlgeruch.

4 a. Sei begrüßt, Zierde der Jungfrauen, Mittlerin der Menschen, Gebärerin des Heils, Myrte der Sanftmut, Rose der Geduld, duftverströmende Narde.

4 b. Du Demutstal, vom Pfluge unberührbares Feld, welches (doch) Frucht gebar; Blüte des Feldes, einzigartige Lilie der Täler – Christus ging aus dir hervor.

5 a. Du himmlisches Paradies, ungerodeter Zedernwald, der Süße verströmt. Du hast die Fülle an Glanz und Zier, an Süße und Duft.

5 b. Du bist der Thron Salomons, dem von den Thronen keiner an Kunstfertigkeit oder Material gleichkommt; schneeweißes Elfenbein der Keuschheit, rotes Gold der Gottesliebe weisen auf die Geheimnisse voraus.

6. Das einzigartige Siegeszeichen trägst du voran: Dir gleicht nichts auf Erden und im Hofstaat des Himmels. Preis des Menschengeschlechts, du genießt den Vorrang an Tugenden vor allen anderen.

7 a. *Sol luna lucidior
Et luna sideribus;
Sic Maria dignior
Creaturis omnibus.*

7 b. *Lux eclipsim nesciens
Virginis est castitas,
Ardor indeficiens
Immortalis caritas.*

8. *Salve, mater pietatis
Et totius trinitatis
Nobile triclinium,
Verbi tamen incarnati
Speciale maiestati
Praeparans hospitium.*

9. *Maria, stella maris,
Dignitate singularis,
Super omnes ordinaris
Ordines caelestium,
In supremo sita poli,
Nos commenda tuae proli,
Ne terrores sive doli
Nos supplantent hostium.*

10. *In procinctu constituti
Te tuente simus tuti,
Pervicacis et versuti
Tuae cedat vis virtuti,
Dolus providentiae.
Iesu, verbum summi patris,
Serva servos tuae matris,
Solve reos, salva gratis
Et nos tuae claritatis
Configura gloriae.*

7 a. Die Sonne ist strahlender als der Mond, der Mond als die Sterne; so ist Maria vornehmer als alle Geschöpfe.

7 b. Ein Licht, das keine Verfinsterung kennt, ist die Keuschheit der Jungfrau, eine unerschöpfliche Glut die unsterbliche Gottesliebe.

8. Sei begrüßt, Mutter der Güte und edles Gemach der ganzen Dreifaltigkeit, die du jedoch dem fleischgewordenen Wort eine besondere Unterkunft bereitest.

9. Maria, Meerstern, einzigartig an Würde, vorgeordnet allen himmlischen Ordnungen, sitzend am äußersten Pol, lege uns deinem Sproß ans Herz, damit uns die Schrecknisse und Listen der Feinde nicht herabstürzen.

10. In Waffen gerüstet mögen wir durch deinen Schutz geschützt sein. Des hartnäckigen und geschickten Feindes Kraft möge deiner Tugend weichen, die List der Fürsorge. Jesus, Wort des höchsten Vaters, bewahre die Diener deiner Mutter, erlöse, rette gnadenhalber die Schuldigen und passe unsere Gestalt der Glorie deines Glanzes an.

Die Hymnologie ist eine hochspezialisierte Wissenschaft, die nicht jedermann so einfach in ihr Inneres einläßt. Weiter als in den Vorhof werden wir nicht vordringen, allein schon deshalb, weil wir hier die musikalische Realisierung nicht besprechen können. Die richtige Gliederung ergibt sich aus den Melodien der Versikel. Bei der sogenannten regelmäßigen Sequenz sind dann sogar alle Versikel rhythmisch gleich, musikalisch aber verschieden, wobei Versikel alleinstehend, aber auch gedoppelt auftreten können, entsprechend der ursprünglichen Aufteilung auf zwei Chöre. Unsere Mariensequenz gehört dem Übergangsstil an. Es dominiert die (nach einer späteren Textierung) sogenannte Stabat-mater-Strophe: 8pa, 8pa, 7ppb, 8pc, 8pc, 7ppb. Versikel 1 und 2 sind so gestaltet, haben aber verschiedene Melodien. Dasselbe gilt für Vs. 5 und 8. In Vs. 3 und 6 wird die Stabat-mater-Strophe variiert: 8pa, 8pa, 7ppb, 7ppc, 7ppc, 7ppb, in Vs. 9 und 10 ebenfalls, aber anders, indem im ersten und zweiten Teil des Versikels die zwei Achtsilber auf drei (in 9) bzw. auf vier (in 10) erweitert werden.