



Chapitre de livre

2022

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

Christi *saiten spil* : zur Verwendung einer Allegorie im frauenklösterlichen
mystischen Minnedialog um 1300

Fleith, Barbara

How to cite

FLEITH, Barbara. Christi *saiten spil* : zur Verwendung einer Allegorie im frauenklösterlichen mystischen Minnedialog um 1300. In: *Mystique, langage, image : montrer l'invisible = Mystik, Sprache, Bild : die Visualisierung des Unsichtbaren*. Wetzlar, R., Wuidar, L. & Gedigk, K. (Ed.). Wiesbaden : Reichert, 2022. p. 185–211. (Scriinium Friburgense)

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:169786>

Christi *saiten spil*. Zur Verwendung einer Allegorie im frauenklösterlichen mystischen Minnedialog um 1300

Barbara Fleith (*Lausanne/Genève*)

Zum Andenken an die Freundin Ulrike Hascher-Burger († April 2020),
Spezialistin für Musik im Frauenkloster

Der Festtag eines Heiligen wird im mittelalterlichen Frauenkloster durch eine vier- undzwanzig Stunden dauernde Vergegenwärtigung seines Lebens geprägt. Bei der Vesper am Vorabend wird sein Lebensbericht vorgelesen, im Kapitel wird daran erinnert und bei Tisch noch einmal in Erinnerung gerufen. Auch die zu singenden Texte der Liturgie setzen sich aus Abschnitten aus dem Heiligenleben zusammen. Somit partizipiert die Ordensschwester eine Nacht und einen Tag lang am heiligmäßigen Leben des ‚Sanctus‘ oder der ‚Sancta‘. In den Gesangstexten des Stundengebetes macht sich die Klosterschwester die Texte der Legendenberichte, ihre Metaphern und ihre Sprache, auch selbst zu eigen, wenn sie Zitate aus der Legende zwar in der Gemeinschaft aber dennoch als Einzelne singend und betend mehrmals wiederholt. Bisher hat sie dem Text zugehört, nun artikuliert sie ihn selbst; sie übernimmt eine Rolle im Heilsgeschehen.

Noten und Texte der am Heiligenfest zu singenden Antiphone, Responsorien und Versus sind in Antiphonarien festgehalten. Die Pergamenthandschrift Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, St. Georgen, perg. 5 ist ein solches Antiphonar, das in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, eventuell um 1320 und höchstwahrscheinlich in der Frauenzisterze Wonnental bei Freiburg im Breisgau für die dortige Benutzung geschrieben wurde.¹

Ursprünglich entbehrte die Handschrift jeder figürlichen Ausmalung, aber kurz nach ihrer Entstehung wurden neben den Text und die Noten des Nachtoffiziums der Hl. Agnes fünf historisierte Initialen und vier Randillustrationen mit Rankenwerk²

1 Antiphonar mit dem Corpus des Sanctorale und Notation, <http://digital.blb-karlsruhe.de/id/1606608>. Möglich wäre auch eine Verbindung zum Freiburger Zisterzienserinnenkloster Günterstal; dazu und zur Beschreibung der Handschrift cf. Die kleinen Provenienzen, hg. v. Schlechter, Armin und Stamm, Gerhard (Die Handschriften der Badischen Landesbibliothek in Karlsruhe 13), Wiesbaden 2000, S. 69. Buhlmann, Michael, Die mittelalterlichen Handschriften des Villingener Klosters St. Georgen. Handschriften in der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe (Vertex Alemanniae 27), St. Georgen 2007, S. 23–24.

2 Im Rankenwerk finden sich Drollerien, auf deren Verweisfunktion ich hier nicht eingehen kann. Cf. zur stilistischen Einordnung der Illustrationen und der Filigraninitialen die Ver-

eingefügt: vordergründig handelt es sich dabei um Szenen aus den Gesängen, d.h. aus dem Lebensbericht der Hl. Agnes, aber einige der gemalten Szenen führen zusätzliche Details in die Rezeptionssituation hinein und bereichern sie durch die Evokation von zeitgenössischen Frömmigkeitsformen. Die Hl. Agnes wird schon über den Text ihrer Legende als Braut Christi entworfen; die hinzugefügten Bilder lassen sie zu einem Bild der mystischen minnenden Seele werden.

In meinem Beitrag möchte ich eine dieser sieben Illustrationen zur Diskussion stellen,³ und zwar die Darstellung der Hl. Agnes und des Organum spielenden Christus (Taf. 5). Da der Text der zu verbildlichenden Antiphon – ein Zitat aus der Legende – auf verschiedenen Sinnebenen zu lesen ist, wählte der Künstler hierfür das Bildmotiv der Allegorie vom saitenspielenden Christus.⁴ Dieses Motiv war zeitgleich sowohl in

öffentlichungen von Beer, Ellen J. z.B.: Initial und Miniatur. Buchmalerei aus neun Jahrhunderten in Handschriften der Badischen Landesbibliothek (Jubiläumsausstellung 1965). Einführung und Katalog, Basel 1965, S. 41. Beschrieben werden die Miniaturen auch von Raeber, Judith, Buchmalerei in Freiburg im Breisgau. Ein Zisterzienserbrevier aus dem frühen 14. Jahrhundert. Zur Geschichte des Breviers und seiner Illumination, Wiesbaden 2003, S. 128; 132–134 und Ill. 95–97.

- 3 In diesem Beitrag konnten wichtige Aspekte des Antiphonars nicht berücksichtigt werden, vor allem die in der Handschrift gestalteten Melodien. Bei James Borders, der im Zusammenhang mit seiner Untersuchung der Gesänge zur Feier der Jungfrauenweihe einen vergleichbaren Untersuchungsrahmen gezogen hat, liegt ein erster Schritt dazu vor, jedoch mit einer anderen Stoßrichtung: „The Agnes antiphons constituted a self-standing narrative of devotion, declaration, earthly trial, and spiritual union with Christ in heaven. Mimetic representation of these texts in the consecration ritual occurred within a deep and richly textured cultural context, which included the Divine Office, hagiographical literature, art, and Christian iconography. These strongly reinforced the narrative, as did the singing of all the texts to the same model melody, which itself was connected with virgin-martyrs.“ Borders, James, *Gender, Performativity, and Allusion in Medieval Services for the Consecration of Virgins*, in: *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music*, hg. v. Fulcher, Jane, Oxford 2011, S. 17–38, hier 25.
- 4 Diese Miniatur ist in unterschiedlichen Zusammenhängen abgebildet worden: das Interesse am Tanz im Mittelalter führte Walter Salmen zu der Auseinandersetzung mit der Szene, cf. idem, *Tanz und Tanzen vom Mittelalter bis zur Renaissance* (Terpsichore. Tanzhistorische Studien 3), Hildesheim/Zürich/New York 1999, S. 192, Ill. 8. Seine Identifikation der Szene als Tanzszene führt er aus in seiner dem Motiv des fiedelspielenden Christus gewidmeten Studie: Idem, *Jesus Christus, der himmlische Spielmann*, in: *Music in Art* 33 (2008), S. 5–10; auch hier findet sich eine Abbildung auf S. 6. Aus Interesse an den Zisterziensern und ihrer Buchmalerei kommentierte Harald Wolter-von dem Knesebeck die Miniatur, cf. idem: *Antiphonar aus dem Zisterzienserinnenkloster Wonnental*, in: *Die Zisterzienser. Das Europa der Klöster. Begleitbuch zur Ausstellung „Die Zisterzienser. Das Europa der Klöster“*. LVR-LandesMuseum Bonn, 29. Juni 2017 bis 28. Januar 2018, hg. v. Uelsberg, Gabriele et alii, Darmstadt 2017, S. 282, Nr. 126. Aus Interesse an der mit der Miniatur verbundenen Frömmigkeitspraxis der Nonnen besprach sie Greenspan, Karen, *Antiphonar aus dem Zisterzienserinnenkloster Wonnental*, in: *Krone und Schleier, Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern*, hg. v. der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn und dem Ruhrlandmuseum Essen, München 2005, S. 461, Nr. 391.

bildlicher wie sprachlicher Form auf dem Bilderbogen zu ‚Christus und die minnende Seele‘ im Umlauf (Taf. 6); dies wird im Folgenden näher herausgearbeitet werden. Als reines Sprachbild, als sprachliche Allegorie, wurde es in der damaligen ordens-internen lateinischen und deutschsprachigen Visionsliteratur im Zusammenhang mit der mystischen *unio* eingesetzt. Durch die Verwendung des Bildmotivs im Antiphonar geschieht eine wechselseitige Anreicherung: einerseits wird die Betrachtung des Lebens der Hl. Agnes intensiviert durch Erfahrungen und Gedanken aus der um 1300 lebendigen mystischen Frömmigkeitspraxis im Frauenkloster, andererseits wird das Agnesfest genutzt, um solche Praktiken in Gang zu setzen und zu unterstützen.

Die Lebensgeschichte der spätrömischen Märtyrerin Agnes⁵ wird ausführlich in einem lateinischen Legendentext aus dem 6. Jahrhundert⁶ erzählt: Zur Zeit der Christenverfolgung lehnt das Mädchen das Heiratsangebot eines römischen Jünglings ab. Als man herausfindet, dass sie Christin ist, muss sie den Märtyrertod erleiden. Neben der einfachen Sprache des Berichtes finden sich in der Legende auch rhetorisch anspruchsvolle hymnische Passagen, die aus Redeschmuck wie Topoi,

Grundlegende Erkenntnisse zur Darstellung kamen aus der Kunstgeschichte: diese Veröffentlichungen habe ich erst für den vorliegenden Aufsatz eingesehen und festgestellt, dass viele der dortigen Ergebnisse sich mit denjenigen meiner früheren Arbeiten decken. In einem ersten Beitrag arbeitete Diskant Muir, Carolyn, *St. Agnes of Rome as a Bride of Christ. A Northern European Phenomenon*, c. 1450–1520, in: Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art 31, 3 (2004–2005), S. 134–155, heraus, dass die Hl. Agnes in den spätmittelalterlichen *niederlanden* öfters als Braut Christi dargestellt wird; sie erhält den Ring der Vermählung von Christus, dargestellt als Kind auf dem Schoß seiner Mutter. In ihrem zweiten Beitrag bezieht sich die Autorin ausdrücklich auf die Darstellungen im Karlsruher Antiphonar und die Miniatur des fiedelspielenden Christus wird gleich dreimal abgebildet: *Eadem, Love and Courtship in the Convent. St. Agnes and the Adult Christ in Two Upper Rhine Manuscripts*, in: *Gesta* 47, 2 (2009), S. 123–145, hier Ill. 2; 14 und Tafel 3; cf. zur Auseinandersetzung mit ihren Ergebnissen weiter unten.

- 5 BHL 156, *Acta Sanctorum*, Jan. II (Antwerpen 1643), S. 351–354. Hier benutzt wurde der Text der Handschrift Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HB XIV 13, fol. 81v–87r: *INCIPIIT PASSIO SANCTAE AGNES VIRGINIS AC MARTYRIS CHRISTI MENSE IANVARIO DIE VIGINTESIMO*. Cf. zur Handschrift Buhl, Maria Sophia und Kurras, Lotte, *Die Handschriften der ehemaligen Hofbibliothek Stuttgart*, Bd. 4, 2: *Codices physici, medici, mathematici etc.* (HB XI 1–56). *Poetae* (HB XII 1–23). *Poetae Germanici* (HB XIII 1–11). *Vitae sanctorum* (HB XIV 1–28) (*Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart*. R. 2: *Die Handschriften der ehemaligen königlichen Hofbibliothek*), Wiesbaden 1969, S. 105–106.
- 6 Bis vor wenigen Jahren waren die Forschungen von Franchi de Cavalieri, Pio Pietro, *S. Agnese nella tradizione e nella leggenda* (Römische Quartalschrift für christliche Alterthums-kunde und für Kirchengeschichte. Supplementheft 10), Freiburg i.Br. 1899, maßgeblich. Seit 2014 liegen nun eine präzisierende Zusammenfassung der Forschungen zur Genese des Textes BHL 156 und Argumente für seine Datierung ins 6. Jh. vor, cf. Lanéry, Cécile, *La légende de S. Agnès. Quelques réflexions sur la genèse d'un dossier hagiographique (IV^e–VI^e s.)* (*Mélanges de l'École française de Rome – Moyen Âge*, 126–1), elektronisch veröffentlicht am 9. April 2014, <http://journals.openedition.org/mefrm/1702>.

Parallelisierungen, Antithesen, Anaphern, Alliterationen etc. bestehen.⁷ Eine solche hymnische Stelle ist die monologische Erinnerungsrede, die Agnes ihrem heidnischen Werber gegenüber hält, und in der sie aussagt, dass sie schon einem anderen, namenlosen Bräutigam anvertraut sei. Dieser habe ihr Schmuck, Edelsteine, Perlen, reiche Kleider und einen Ring geschenkt; er habe ihr sein Zeichen aufgedrückt und Schätze gezeigt, die sie künftig erhalten könnte, wenn sie verspreche, ihm treu zu bleiben. Auch zu Körperkontakten sei es schon gekommen: er habe ihren Hals, ihre rechte Hand und ihre Wangen berührt; Honig und Milch habe sie aus seinem Mund gekostet. Schon sei sie ihm verbunden durch seine reinen Umarmungen, schon sei sein Körper dem ihren verbunden, schon habe er ein Schlafgemach bereitet, doch trotz körperlicher Berührung bleibe sie rein. Diesem Bräutigam wolle sie treu bleiben. Alle menschlichen Sinnesebenen werden in dieser Erinnerung angesprochen: die Schönheit des Bräutigams, die goldene Farben, die glänzenden Edelsteine, sein Zeichen im Gesicht des Mädchens, die Töne des Organum und die Stimmen der Jungfrauen, das Umfängenwerden und die Nähe der Körper, der Geschmack des Honigs und der Milch und sein Hauch.

Der anonyme Autor benutzte für die inhaltliche Gestaltung dieses Hymnus neben Zeichenhandlungen aus der weltlichen Eheschliessungspraxis (Ring, Handergreifung),⁸ die für die Rechtsgültigkeit der Handlung stehen, vorallem die traditionelle biblische Praxis des typologischen Sprechens: Seine Protagonistin wiederholt die Werbungen ihres Bräutigams, die der Autor zwei Bibelstellen entnahm, in denen eine göttliche Person als Werber um eine Braut auftritt. Auf der einen Seite benutzte er Auszüge aus verheißenden Jesaiastellen (52–62) und auf der anderen sie erfüllende Gedanken aus der Apokalypse des Johannes (Apc 5,14 und 21).⁹

Der Prophet Jesaias überbringt dem verirrtten Volk Israel das göttliche Versprechen erneuerter Zuneigung; dafür benutzt er Vergleiche und Metaphern aus dem

7 Cf. dazu Fleith, Barbara, *do sant Agnes [...] dis gerette, do wande er, si meindi ein andern liplichen man*. Zum Problem des Verstehens in der Hagiographie am Beispiel der Agneslegende, in: Kannitverstan. Bausteine zu einer nachbabylonischen Herme(neu)tik. Akten einer germanistischen Tagung vom Oktober 2012, hg. v. Schnyder, André, München 2013, S. 19–44, hier 21–25.

8 Cf. dazu eadem, *Gewänder des Heils*. Zur Rezeption des geistlichen Schriftsinns hagiographischer Texte, in: *Hagiographica XXII* (2015), S. 37–78, hier 46–47.

9 Ich habe diesen Gedanken schon in anderen Zusammenhängen und unter anderen Fragestellungen vorgestellt (cf. Anm. 7 u. 8); aus diesen Arbeiten sollen im Folgenden einzelne Aspekte herausgenommen und in neue Zusammenhänge gestellt werden. Bei der Vorbereitung zum vorliegenden Beitrag bin ich auf die 2008 von Christine Phillips abgeschlossene und 2016 veröffentlichte Doktorarbeit gestoßen, die unter dem Titel *Materials for the Study of the Cult of S. Agnes of Rome in Anglo-Saxon England. Texts and Interpretations*, York 2008, <http://etheses.whiterose.ac.uk/14131>, eine meiner Vorgehensweise ganz ähnliche Methode benutzt, denn sie zeigt, wie stark der lateinische Text der Agnes-Legende BHL 156 von Bibelzitaten durchsetzt ist. Meine Untersuchung konzentrierte sich auf einen Textausschnitt, die Untersuchung der monologischen Erinnerungsrede der Agnes aus dem Legendenanfang. Christine Phillips dagegen untersuchte den gesamten Legendentext mit

Bereich der Vermählung, wobei die Braut die Stadt Jerusalem ist, die selbst wieder Bild für das Volk Gottes ist.

Es breche nun eine neue Zeit heran, jetzt nachdem der Gottesknecht wie ein Opferlamm die Schuld aller Sünder auf sich geladen und sein Leben für alle Sünder hingegeben habe. Jahwe verspricht seiner Braut – der Stadt Jerusalem –, sie neu zu errichten.¹⁰ Wie der junge Mann sich mit der Jungfrau vermählt, so will sich Gott mit der neu zu erbauenden Stadt vermählen und wie der Bräutigam sich über seine Braut freut, so freut sich Jahwe über Jerusalem;¹¹ in Vorfreude jubelt Jerusalem, die Braut, Gott habe sie mit Gewändern des Heils gekleidet und ihr den Mantel der Gerechtigkeit umgelegt.¹² Diese Prophetenstelle ist übrigens eine der alttestament-

Schwerpunkt auf der Kerkerszene und dem Martyrium. Für die Erinnerungsrede führt sie (S. 47–58) mögliche Quellen (Ps 44,10; 44,17; 18,6; Ez 16,11–12 und Apc 14,3) an, aber auch solche, die meiner Meinung nach zu weit entfernt sind (Ct 1,9–10; 3,11; 8,6; 18,6); allerdings weist sie nicht auf die zahlreichen Zitate hin, die eine Gestaltung des Textes unter Benutzung der typologischen Verbindung zwischen den von mir angeführten Jesaiastellen und denjenigen aus der Apokalypse nahelegen. Was die theologischen Aussagen der Legende betrifft, kommt sie auf der Basis der von ihr zusammengestellten Bibelzitate zu ähnlichen Ergebnissen wie meine Untersuchungen. Ich denke daher, dass Phillips Ergebnisse und meine als komplementär zu betrachten sind. Einen ganz anderen Ansatz verfolgt Anne B. Thompson, die diese lateinische Legende als Basistext benutzt, um Abweichungen in vier Versionen der Legende aus dem 13. Jh. mit Hilfe von Kriterien Bourdieus zu interpretieren: Eadem, *The Legend of St. Agnes. Improvisation and the Practice of Hagiography*, in: *Exemplaria* 13 (2001), S. 355–397.

10 [...] *Ecce ego sternam per ordinem lapides tuos et fundabo te in sapphyris et ponam iaspidem propugnacula tua et portas tuas in lapides sculptos et omnes terminos tuos in lapides desiderabiles* (Is 54,11–12). Alle lateinischen Bibelzitate stammen aus der Vulgata, <http://www.fourmilab.ch/etexts/www/Vulgate/> (Siehe, ich selbst lege dir ein Fundament aus Malachit und Grundmauern aus Saphir. Aus Rubinen mache ich deine Zinnen, aus Beryll deine Tore und alle deine Mauern aus kostbaren Steinen. Einheitsübersetzung 2016, <https://www.bible-server.com/EU/>).

11 *Habitabit enim iuvenis cum virgine et habitabunt in te filii tui et gaudebit sponsus super sponsam gaudebit super te Deus tuus* (Is 62,5). (Wie der junge Mann die Jungfrau in Besitz nimmt, so nehmen deine Söhne dich in Besitz. Wie der Bräutigam sich freut über die Braut, so freut sich dein Gott über dich. Einheitsübersetzung [Anm. 10]).

12 *Gaudens gaudebo in Domino et exultabit anima mea in Deo meo quia induit me vestimentis salutis et indumento iustitiae circumdedit me quasi sponsum decoratum corona et quasi sponsam ornatam monilibus suis* (Is 61,10). (Denn er kleidet mich in Gewänder des Heils, er hüllt mich in den Mantel der Gerechtigkeit, wie ein Bräutigam sich festlich schmückt und wie eine Braut ihr Geschmeide anlegt. Einheitsübersetzung [Anm. 10]). Bis heute kann dieser Abschnitt aus Is 61,9–11 als erste Lesung bei der Jungfrauenweihe oder Ordensprofess gelesen werden, cf. Schott, Anselm, Messbuch für verschiedene Anlässe. Originaltexte der authentischen deutschen Ausgabe des Messbuchs und des Messlektonars. Mit Einführungen hg. v. den Benediktinern der Erzabtei Beuron, Freiburg i.Br. 1986, S. 487.

lichen Grundlagen für die spätere Brautmystik¹³ und diese Versprechungen wiederholt Agnes als solche, die ihr von ihrem Geliebten gemacht worden seien.

Im neutestamentlichen Text der Offenbarung des Johannes schaut der Visionär im Jenseitsraum das Lamm, das wie geschlachtet aussieht. Vor ihm stehen die Auserwählten, die auf der Stirn ein Zeichen tragen, das aus dem Namen Gottes und des Lammes besteht. Im Kapitel 21,11–27 wird die bekannte Vision vom neuen Jerusalem beschrieben. Die Stadt ist wie eine Braut bereit und hat sich für ihren Bräutigam, das Lamm, geschmückt (Apc 21,2). Die in Aussicht gestellte Hochzeit ist Metapher für das endzeitlich zu erwartende Heil des auserwählten Volks: die Gottesschau im Jenseits. Wenn Agnes auch diese Worte in ihrer Rede anklingen lässt,¹⁴ wird deutlich, dass sie ein Element der Erfüllung in Gottes Heilsplan ist: Agnes ist einerseits das verheißene himmlische Jerusalem bei Jesaias und andererseits die erfüllende Braut des Lammes in der Johannesapokalypse.

In den Dienst der typologischen Denkfigur tritt hier zudem diejenige der Etymologie: Beide Bibelstellen arbeiten mit dem Begriff ‚Lamm‘ oder ‚Opferlamm‘. Die Klangähnlichkeit von lateinisch *agnus* und dem Namen der Hl. Agnes¹⁵ – die zudem

13 Dinzelbacher, Peter, Art. Brautmystik, in: Wörterbuch der Mystik (Kröners Taschenausgabe 456), hg. v. idem, Stuttgart 1989, S. 71–72.

14 Cf. dazu ausführlich Fleith (Anm. 7). Dass die hagiographischen Texte die Bibel auf den verschiedensten Ebenen als Bezugstext benutzen, ist von der Forschung vielfach herausgearbeitet worden; cf. z.B. Goullet, Monique, *Ecriture et réécriture hagiographiques. Essai sur les réécritures de Vies de saints dans l'Occident latin médiéval (VIII^e–XIII^e s.)* (Hagiologia. Etudes sur la Sainteté en Occident – Studies of Western Sainthood 4), Turnhout 2005, fasste diese Beobachtung in folgende Formulierung: „la Bible est l'un des intertextes de toute vita“, S. 210. Berschin, Walter, *Biographie und Epochenstil im lateinischen Mittelalter*, Bd. 1: Von der ‚Passio Perpetuae‘ zu den ‚Dialogi‘ Gregors des Großen (Quellen und Untersuchungen zur lateinischen Philologie des Mittelalters 8), Stuttgart 1986, führte für diese Art zu zitieren den Begriff „Hintergrundzitat“ ein und für das stilistische Verfahren den Begriff „Hintergrundstil“, S. 72. Dieses Verfahren ist wohl das prinzipiell gemeinsame Charakteristikum geistlicher Texte des Mittelalters; cf. dazu die Beobachtungen zu Mechthilds ‚Fließende Licht der Gottheit‘ von Andresen, Elizabeth A., ‚Das fließende Licht der Gottheit‘ und der Psalter. Dialogische Beziehungen, in: *Dialoge. Sprachliche Kommunikation in und zwischen Texten im deutschen Mittelalter*. Hamburger Kolloquium 1999, hg. v. Henkel, Nikolaus, Jones, Martin H. und Palmer, Nigel F., Tübingen 2003, S. 225–238.

15 Der Name des Mädchens war unbekannt und erst die spätere Tradition verlieh ihm den symbolischen Namen ‚Agnes‘ nach dem Griechischen *ἄγνος*, heilig, rein, keusch, unbefleckt. Cf. dazu Franchi de Cavalieri (Anm. 6), S. 59. Nach Curtius, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Basel ¹¹1993, S. 486, war schon in der antiken Rhetorik bekannt, dass aus dem Namen einer Person, d.h. ihrer Bezeichnung, ihr Wesen ablesbar ist (Etymologie): „Für die Christen war die Namendeutung autorisiert durch Mt 16,18, aber auch durch die zahllosen Namenerklärungen des Alten Testaments. [...] Für die mittelalterliche Namendeutung ist sodann Augustin eine gewichtige Autorität“. Cf. dazu auch die Etymologien vor den Legenden in der lateinischen ‚Legenda Aurea‘, für die Agneslegende Jacobus de Voragine, *Legenda aurea*. Goldene Legende, Bd. 1, hg. v. Häuptli, Bruno W. (Fontes Christiani), Freiburg i.Br. 2014, S. 394.

als Märtyrerin selber zum Opferlamm wird – führte im Legendentext dazu, Agnes mit der biblischen Braut des Lammes gleichzusetzen.

Die Sprache in der hymnischen Passage der Legende besteht demnach aus Zitaten biblischer Metaphern, deren typologische Inbezugsetzung von jeher heilsgeschichtlich und eschatologisch ausgerichtet war. In der auf diese Weise gestalteten Legende ist Agnes nicht allein ein Vorbild oder Exempel, eine der ‚historischen‘ Repräsentantinnen des von Gott auserwählten Volkes, sondern über die fein gesponnene typologische Beziehung werden ihr neue Akzente verliehen: Weil sie auf vorbildliche Weise treu bis in den eigenen Tod dem Lamm Gefolgschaft geleistet hat, wird Gott sein Versprechen einhalten und sich mit ihr vermählen; Agnes ist Braut des Lammes und damit auch das neue, leuchtende eschatologische Jerusalem, ein zukünftiger Lebensraum. In Agnes wird die für die Zukunft erwartete Heilszeit präfiguriert.

Darüber hinaus öffnen die im Hymnus wiederaufgenommenen sprachlichen Bilder der Vermählung in der Gestaltung eines Minnedialogs eine zusätzliche Lesart: Über die benutzten Termini konnte die Hl. Agnes zu einem Prototyp der mystischen Gottesbraut werden, wobei der Erfahrungsraum in das Innere der einzelnen Seele verschoben wird. Im Legendenhymnus hört man Christus niemals direkt sprechen; es ist Agnes, die seine Worte in einer Art monologischen Erinnerungsrede wiedergibt. Agnes ist diejenige, aus der die Stimme Gottes spricht, die das Wort Gottes lebendig macht.¹⁶ Das aus Agnes gesprochene Wort dient der göttlichen Offenbarung. Die Rede der Agnes, die Gottes Versprechen mit eigener Stimme ausspricht, ist ein gelungenes Bild für die mystische Vereinigung, die mystische Hochzeit zwischen Wort Gottes und einzelner Seele, d.h. es gelingt dem Autor des 6. Jahrhunderts, ein brautmystisches Konzept mit *unio*-Vorstellung zu entwickeln, ohne dabei auf Formulierungen des Hoheliedes zurückgreifen zu müssen¹⁷, das im Rahmen der Brautmystik oft prioritär benutzt wird.

Anders als im (meist) chronologisch angelegten Legendentext geben die liturgischen Gesänge die Möglichkeit, einzelne Zitate aus dem Legendentext herauszunehmen

16 Cf. dazu den Gedanken Siegfried Ringlers, Zur Gattung Legende. Versuch einer Strukturbestimmung der christlichen Heiligenlegende des Mittelalters, in: Untersuchungen zur Literatur und Sprache des Mittelalters. Kurt Ruh zum 60. Geburtstag, hg. v. Kesting, Peter (Würzburger Prosastudien II. Medium aevum. Philologische Studien 31), München 1975, S. 255–265, hier 260, die Formgebung der Legende im Allgemeinen diene dazu, „das Transparente als gegenwärtig zu erfahren“. Gott bietet Agnes an, sich mit ihr zu vereinigen: Agnes erzählt, schon habe er sie umfassen, schon spreche er aus ihr heraus, schon seien sie eins. Durch den Gebrauch des Wortes *iam* wird die im Jenseits erwartete Vereinigung stellenweise schon im Moment vor dem Tode realisiert, ein Paradoxon, das in der späteren Brautmystik zu einem virulenten Problem werden wird. Cf. zur Problematik u.a. Keller, Hildegard Elisabeth, *My Secret Is Mine*. Studies on Religion and Eros in the German Middle Ages (Studies in Spirituality. Supplement 4), Leuven 2000, S. 70–73.

17 Diese Möglichkeit hätte durchaus bestanden, denn Referenzen auf die Braut des Hoheliedes für den Stand der gottgeweihten Jungfrauen finden sich schon seit Methodius von Philippi, cf. Ohly, Friedrich, Hohelied-Studien. Grundzüge einer Geschichte der Hoheliedauslegung

und diese mit anderen Zitaten zusammenzubinden, vor allem aber, sie mehrfach zu wiederholen. Während des Singens entsteht so eine Art meditative, betende *ruminatio*, z.B. in der Nokturn im nächtlichen sakralen Raum, d.h. in Anwesenheit Christi – während die Welt draußen schläft.

Die singenden Nonnen machen Agnes' Worte zu ihren eigenen, sie werden dadurch eins mit der ‚Braut des Lammes‘. Dabei kommt es in diesem Moment zu einem zusätzlichen Erinnerungsgeschehen: Mit diesen Gesängen am jährlichen Agnesfesttag werden die Nonnen an den wohl wichtigsten Moment ihres Lebens erinnert, an ihre eigene Profess. Fünf der im Agnesoffizium gesungenen Antiphone werden von der Novizin bei der liturgischen Jungfrauenweihe (nachweisbar seit ungefähr 950)¹⁸ gesungen. Diese Weihe versinnbildlicht die geistliche Hochzeit ihrer Seele mit Christus, während der die angehende Nonne ihr feierliches Treuegelübde leistet. Der von der heiligen Braut Agnes memorierte Minnedialog ist der gleiche, den die Novizin selbst mit Christus während ihrer Weihe führt.¹⁹

Die Feier des Agnesfestes und das Rezitieren der Texte aus der Legende sind für die geweihten Nonnen demnach von vielfachem Beziehungsreichtum: Sie sind nicht nur Erinnerung an das Schicksal der vorbildlichen Märtyrerin, Verweis auf die Freude im himmlischen Jerusalem, Verheißung des zukünftigen Heils der Gläubigen, sondern das ganz persönliche Heilsversprechen an die eigene Seele und zudem die Vergegenwärtigung der mystischen Hochzeit der eigenen Seele mit Christus. Das jährliche

des Abendlandes bis um 1200 (Schriften der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt a.M. Geisteswissenschaftliche Reihe 1), Wiesbaden 1958, S. 34, Anm. 2. Auch Ambrosius benutzt Ausschnitte aus dem Hohelied für die Belehrung der jungfräuliche Seele, cf. etwa *De virginibus ad Marcellinam sororem libri tres*, 2. Buch, VI. Kapitel, in: *Des heiligen Kirchenlehrers Ambrosius von Mailand ausgewählte Schriften aus dem Lateinischen übers. und ausgew. kleinere Schriften*, hg. v. Niederhuber, Johannes Ev. (Des heiligen Kirchenlehrers Ambrosius ausgewählte Schriften 3; Bibliothek der Kirchenväter, 1, 32), Kempten/München 1917, S. 364–365, <https://bkv.unifr.ch/works/226/versions/247/divisions/96770>.

18 Metz, René, *La consécration des vierges dans l'Église romaine. Étude d'histoire de la Liturgie*, Paris 1954, S. 182. Cf. dazu auch die fundierte, theologisch ausgerichtete Studie von Marianne Schlosser, *Alt – aber nicht veraltet. Die Jungfrauenweihe als Weg der Christusbefolgung* (Sonderdruck der Ordenskorrespondenz 1992), Köln 1992.

19 Dass die Jungfrauenweihe im späteren Leben einer geweihten Nonne regelmäßig von dieser in ihr Gedächtnis gerufen und meditiert werden sollte, bezeugen die Texte für geistliche Übungen der ‚Zisterzienserin‘ Gertrud von Helfta (†1302): die ‚*Exercitia spiritualia*‘. Hierin finden sich Meditationsübungen zur geistlichen Vermählung und Weihe, und natürlich zitiert Gertrud auch die fünf Antiphone, die beim Agnesfest und bei der Jungfrauenweihe von den Bräuten Christi gesungen werden, Gertrude d'Helfta. *Œuvres spirituelles*, Bd. 1: *Les exercices, texte latin, introduction, traduction et notes* par Hourlier, Jacques et Schmitt, Albert (*Sources Chrétiennes* 127), Paris 1967, III. *Exercitium desponsationis et consecrationis*, S. 92–122, hier 112–115. Gertrud von Helfta, *Exercitia spiritualia*. Geistliche Übungen. Lateinisch und deutsch, hg. v. Ringler, Siegfried, Elberfeld 2001, III. *Exercitium spiritualis desponsationis et consecrationis*, S. 74–109, hier 90–93.

Feiern des Agnesfesttages ist für die geweihte Nonne die Gelegenheit, den Moment ihrer eigenen geistlichen Vermählung singend und aktualisierend aufzuführen.

Nachdem die Bedeutung des Textes und seines Aufführungsrahmens für die Schwesterngemeinschaft charakterisiert worden ist, soll es im Folgenden um die Gestaltung einer einzelnen Initiale zu einem bestimmten Responsorium im Karlsruher Antiphonar gehen. Es handelt sich um das dritte Responsorium der ersten Nokturn, in dem durch eine Mischung von Metaphern aus dem Agneshymnus die „paradoxe Vorstellung der keuschen Vereinigung mit Christus“²⁰ vorbereitet, also eine „sinnlich-geistige Liebesvereinigung“²⁰ angedeutet wird. Eingeleitet wird das Responsorium²¹ durch ein Liebesgeständnis der Sprecherin Agnes, d.h. konkret der singenden Nonne: *Amo Christum*, das im ursprünglichen Legendentext fehlt. Mit der folgenden Formulierung: *in cuius thalamum introiui*²² (in dessen Brautgemach ich eingetreten bin) wird eine Situation entworfen, die eine *unio* erwarten lässt. Nach zwei kleinen Einschüben aus einer anderen Stelle des Legendenhymnus, die der Verdeutlichung der Identität des Bräutigams dienen und die indirekt die Keuschheit der Szene unterstreichen, folgt ein leicht abgewandeltes Zitat aus der Legende: *cuius michi organa modulatis uocibus cantant* (dessen *organa* mir erschallen mit melodischen Tönen). Die genaue Aussage der Stelle hängt von der Bedeutung ab, die man dem Wort *organum* beimisst, entweder ein (mehrstimmiger) Gesang²³ oder ein Musikinstrument²⁴ und die damit hervorgebrachten Töne.

Der Anfangsbuchstabe A des Responsoriums ist als historisierte Rankeninitiale gestaltet worden (Taf. 5), wobei der Buchstabenkörper von einem roten Viereck

20 Ringler (Anm. 19), S. 271. Darin eingeschlossen finden sich die Formulierungen, die Braut habe Honig und Milch aus dem Mund des Geliebten empfangen und sein Blut habe ihre Wangen errötet. Diese im Antiphonar fünfmal wiederholten Textstellen könnten sich nach Ringler auf den mystischen Kuss beziehen.

21 Responsorium Hesbert 6084.

22 Im Legendentext findet sich die Formulierung *cum quo mihi iam thalamus collocatus est* (mit dem für mich schon ein Schlafgemach hergerichtet ist). Vielleicht wird in diesem Responsorium ein verdeutlichender Bezug zu Ps 44,16 der Vulgata ([...] *ingredientur thalamum regis* – sie kommen in den Palast/das Gemach des Königs) hergestellt, von dem der Wortlaut der Legende ursprünglich inspiriert worden sein könnte. Greenspan (Anm. 4), ignoriert den Text des Responsoriums, der auf das Bett im Hintergrund der Darstellung bezogen werden kann, und denkt eher an Vers 3,1 aus dem Hohelied: „Auf meinem Lager ruhend suchte ich in den Nächten, den meine Seele liebt; ich suchte ihn und fand ihn nicht“, S. 461. Diese Verse jedoch passen meiner Meinung nach nicht zum Kontext.

23 Oftmals steht der Begriff für die frühesten Erscheinungen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit, sowohl im weltlichen höfischen, als auch im geistlichen liturgischen Bereich. In dieser neuen Gesangspraxis diente der „überkommene gregorianische Choral [...] als Tenor, als Hauptstimme, über der eine zweite Stimme das *Duplum* sang“, Diehr, Achim, Literatur und Musik im Mittelalter. Eine Einführung, Berlin 2004, S. 30.

24 In der Vulgata kommt das Wort *organum* (*meum*) nur in Iob 30,31 vor und wird als Instrumentalspiel verstanden, cf. unterschiedliche Übersetzungen: ‚mein Flötenspiel‘ (Lutherbibel; Einheitsübersetzung), ‚mon chalumeau‘ (= Schalmei, Pfeife) (Bible Segond), ‚flute‘

eingerahmt wird. Der obere Teil des blauen Buchstabenkörpers wird durch einen waagerechten Zweig gebildet, der über die Initiale hinaus am Rand des Textes nach oben rankt. Zwei sich gegenüberstehende Drachenkörper bilden die beiden Senkrechtlinien des A-Buchstabens. Der Schwanz des linken Drachen zieht sich bis auf die untere Blattseite als Rankenausläufer und teilt sich in zwei Spitzen.²⁵

Auf der rechten Spitze ist eine betende und schauende Ordensfrau – wahrscheinlich eine Zisterzienserin –²⁶ in oranger Haltung hinzugefügt worden. Die gleiche Figur findet sich auch im Rankenwerk auf dem vorhergehenden Folio (fol. 15v); dort blickt die Figur auf eine doppelstöckige Miniatur, in der zwei Episoden aus der Agneslegende und den in der Nokturn zu singenden Antiphonen angedeutet werden: Agnes verweigert sowohl die Hochzeit mit einem weltlichen Prätendenten als auch die Verehrung der falschen Götter, die Verführungen dieser Welt. Genauso handelt jede Anwärterin auf ein klösterliches Leben, also auch die schauende Zisterzienserin. Erst diese Ablehnung macht den Weg frei für die Brautschaft und die mystische Vermählung mit Christus. Über dieser schauenden Nonne auf fol. 15v wurden die Initialen ‚E.L.‘ eingetragen, wodurch die Nonne für die Klostergemeinschaft identifizierbar wird.²⁷ Vielleicht wurde sie mit dem Buch beschenkt oder hat es von

(Traduction Œcuménique de la Bible 2010), ‚my organ‘ (King James) etc. In ihren ‚Exercitia‘ benutzt Gertrud die Große den Ausdruck für ein Musikinstrument, das sie von der *cithara* abhebt. Die Übersetzer dieser Stelle verstehen das Wort *organum* als mehrstimmigen Gesang, cf. Gertrud von Helfta (Anm. 19), *Exercitium sextum*, S. 186–187 (cf. S. 178–179). Cf. Gertrude d’Helfta (Anm. 19), *Exercice VI*, S. 230–231 und S. 221, Anm. 5.

- 25 In der Gestaltung der Drachen sieht Diskant Muir eine Spiegelung der Beziehung zwischen Christus und Agnes, auf die später noch eingegangen werden wird: „Even the dragons whose bodies form the initial contribute to the scene’s meaning. Unlike the other initials in which the dragons all have short legs and a long tail, this scene presents two different types of dragon: the one behind Christ is the same as the others, whereas the one behind Agnes has a lower body that ends in a dresslike shape, rather than a long tail. The artist has portrayed male and female dragons to complement the male and female figures within. Like their human counterparts, they face each other and gaze into each other’s eyes. The male dragon, with his feet placed against Christ’s back, seems to urge the wooer forward toward his beloved.“ Diskant Muir 2009 (Anm. 4), S. 130.
- 26 In den zeitgenössischen zisterziensischen Handschriften werden Nonnen des eigenen Ordens unterschiedlich dargestellt: Im Codex Gisle tragen die Nonnen (Zisterzienserinnen aus Marienbrunn in Rulle) ein schwarzes Überkleid mit Kapuze über einem weißen Unterkleid (sichtbar an Ärmeln und Halsbinde), einen schwarzen Schleier, der weiß eingesäumt ist, und darüber eine schwarz-weiße Nonnenkrone, cf. Codex Gisle, Anfang 14. Jahrhundert, Osna-brück, Bistumsarchiv Ma 101. Im Antiphonale aus Seligenthal (um 1290/1300), München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 23046, fol. 144r, trägt die Nonne ein blaues Überkleid mit schwarzem Schleier. Im Wonnentaler Graduale, Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. U.H.1, fol. 147v, tragen die Nonnen ein graues Obergewand, eine weiße Halsbinde und einen schwarzen, weiß eingesäumten Schleier (cf. fol. 147v; 159v oder 176v).
- 27 Cf. dazu Diskant Muir, Love (Anm. 4), S. 130 und 139. Schon Beer (Anm. 2), S. 41, hatte die Initialen auf Elsbeth (oder Elisabeth) von Wonnental (Äbtissin bezeugt im Jahre 1305) bezogen. Cf. zu einer Liste der in den Urkunden für Wonnental genannten Äbtissinnen Müller,

einer Vorbesitzerin geerbt, vielleicht ist sie die Auftraggeberin der Ausmalungen, auf jeden Fall wird hier eine der Schwestern des eigenen Konvents zur für die ganze Gemeinschaft vorbildlichen Rezipientin der gemalten Szenen. Gleichzeitig wird sie zu einer Brückenfigur, denn sie steht für alle betenden, betrachtenden und singenden Zisterzienserinnen, die dieses Antiphonar aufschlagen werden. So wie sie, sollen auch die anderen betend die gesungenen Ereignisse schauen, sich eine Vorstellung, ein mentales Bild, davon machen. In diesem Bild des Schauens richtet die Nonne ihren Blick auf zu dem im Initialinneren festgehaltenen Geschehen, einem materiellen Bild. Solche Bilder des Schauens bezeugen nach Nigel F. Palmer eine für den Orden damals spezifische Visualisierungsfrömmigkeit.²⁸ Die dargestellte Nonne und alle späteren Rezipientinnen sind eingeladen, wie sie – oder gerade erst durch ihre Vermittlung – das Gesungene zu visualisieren, entweder in persönlichen mentalen (d.h. die Szene imaginierenden und vertiefenden) Bildern – „so als ob sie dabei gewesen wäre[n]“²⁹ – oder mit Hilfe von existenten materiellen Bildern.

Auch die Nonne auf der Ranke der uns hier interessierenden Initiale ist eine solche betende und schauende Zisterzienserin,³⁰ jedoch fehlt das geschaute Gegenüber: Es wird nicht klar, was diese Nonne an ihre Mitschwestern vermitteln soll. Verfolgt man ihren Blick, der leicht nach oben gerichtet ist, stößt man auf ein kleines Tier auf der gegenüberliegenden Rankenspitze, das seinerseits auf die Hl. Agnes schaut: eine Rankendrolerie, ein Schoßhündchen oder gar ein Lamm?³¹

Einerseits ist die Nonne mit Christus verbunden, da der Rankenausläufer, auf dem sie kniet, den Schwanz des Drachen bildet, dessen Tatzen Christi Gewand im

Anneliese, Stadt und Kloster im Spiegel der Wonnentaler Urkunden, in: Die Pforte 26/27 (2006/2007), S. 100–109, hier 100. Allerdings muss es sich meiner Meinung nach bei der dargestellten Nonne nicht zwingend um eine Äbtissin handeln.

28 Palmer, Nigel F., Die Zisterzienser und die Bildkünste. Buchillumination für Zisterzienserinnen im 13. und 14. Jahrhundert, in: Die Zisterzienser im Mittelalter, hg. v. Mölich, Georg, Nußbaum, Norbert und Wolter-von dem Knesebeck, Harald, Wien/Köln/Weimar 2017, S. 113–130, hier 123.

29 Cf. dazu *ibid.*, S. 113–127, Zitat S. 124.

30 Diskant Muir 2009 (Anm. 4), S. 130, geht davon aus, dass die Darstellung der Nonne die Wichtigkeit dieser Szene für die Ordensgemeinschaft unterstreiche.

31 Zum Schoßhündchen: Von seiner Farbe und Sitzhaltung her liegt es nahe, das Tier als weißes Schoßhündchen zu deuten, das zum Inventar der übrigen tierischen Rankendrolerien gehören könnte. Man könnte den Schoßhund als Symbol der treuen Liebe ansehen. Weiße Schoßhündchen finden sich öfters in den Armen ihrer Herrinnen in der Manesse-Handschrift, Heidelberg, Universitätsbibl., Cpg 848, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0004>, cf. fol. 76v; 98r oder 178r. Würde man ein solches Symbol auf die Hl. Agnes in der figürlichen Miniatur beziehen, könnte sich folgende Lesart ergeben: Damals spielte Christus der Hl. Agnes zum Hochzeitstanz auf, verlieh ihr seine Gnade, so dass sie jungfräulich dieses Liebesangebot annahm und unter seiner Leitung tanzte – so wie die junge Zisterzienserin Novizin später in der Jungfrauenweihe. Seit dieser mystischen Hochzeit trägt die geweihte Nonne den schwarzen Schleier. Das Schoßhündchen ist Ausdruck ihrer Treue in dieser Liebesbeziehung. Allerdings irritiert, dass die betende Nonne eine schauende ist, und sie schaut betend hinauf zu dem Tier.

Buchstabeninneren berühren. Andererseits ist die Zisterzienserin über die Farbe ihres Gewandes, eine Mischung aus braun und dunkelviolet, mit der Agnesfigur in der Miniatur verbunden. Hinzu kommt, dass sie auf der gleichen Seite wie Agnes kniet, so als sei Agnes das Vorbild und die Nonne ihre Nachahmerin.

Das Buchstabeninnere der Initiale wird gefüllt durch eine figürliche Szene vor Goldgrund, die schon mehrfach beschrieben worden ist;³² ich persönlich verstehe die Szene folgendermaßen: Auf der linken Seite schreitet in halbseitiger Ansicht der saitenspielende Christus auf die in der rechten Hälfte sich befindende Agnes zu. Agnes jedoch scheint nicht auf ihn zuzugehen, sondern sich auf der Stelle zu bewegen. Auf ihrem offen über die Schultern fallenden Haar trägt sie eine Krone. Ihre Arme sind auf der Höhe ihrer Brust angewinkelt und die Hände geöffnet. Die Stellung ihrer Füße und die Falte ihres Kleides deuten einen Schritt an; ihr Oberkörper ist leicht zurückgebogen: sie tanzt.³³ Das Mädchen und Christus schauen sich in die Augen. Hinter Agnes befindet sich ein weißes Bett mit einem roten Kissen. Diese Darstellung steht in direktem Zusammenhang mit dem danebenstehenden Text: Das dargestellte Bett nimmt das *thalamum* – das Brautgemach – auf und der Begriff *organum* wird bildlich umgesetzt im Spielen der Fiedel.³⁴

Mir scheint es inakzeptabel zu sein, sich damit zufriedenzugeben, dass diese Nonne betend eine Droherie, ein Schoßhündchen anschaut.

Zum Lamm: Das Tier ist in dickes weißes Fell gehüllt, weist aber einen geschorenen Kopf auf, eine schwarze Nasenspitze und ein Lämmerschwänzchen. Irritierend wäre in diesem Falle die Haltung des Tieres, weil es wie ein Hund zu sitzen scheint. Diese für ein Lamm eigentümliche Haltung könnte der Position auf dem unteren Rankenausläufer geschuldet sein, denn das Tier muss den Kopf hochrecken, um Agnes anschauen zu können. Es gibt Parallelfälle, in denen Lämmer nach dem Vorbild anderer Tiere, vor allem Hunde, gestaltet worden sind. Ich denke dabei z.B. an die beiden bei Diskant Muir gezeigten Abbildungen, die Agnes als Braut des Lammes zeigen; dabei springt das Lamm an der Ringzeigenden Agnes hoch – wie ein Hund, Diskant Muir 2004–2005 (Anm. 4), S. 147 (Ill. 13 und 14), cf. dazu auch S. 149: „This lamb is shown rather like a pet dog – raised up [...]“. Wäre der Betrachter bereit, dem ausführenden Künstler ein wenig Ungeschicklichkeit bei der Gestaltung der Haltung des Tieres zuzugestehen und in dem abgebildeten Tierchen ein Lamm zu sehen – Erkennungssymbol der Hl. Agnes als Braut des Lammes – würden sich weitere Deutungsperspektiven eröffnen: ein Lamm könnte für Christus stehen. Die Nonne – in der Nachfolge der Hl. Agnes – schaut das Lamm, das als Versprechen ihrer eigenen zukünftigen Hochzeit im Jenseits verstanden werden könnte.

32 Cf. z.B. die Beschreibung von Diskant Muir 2009 (Anm. 4), S. 130: „The first scene, on folio 16v [...], locates the two figures in Agnes’ bedchamber. Agnes leans against a cushion on the bed, gazing at, gesturing toward, and listening to her suitor. She is dressed very differently and more informally than in the other scenes in the sequence, with unbound hair and no mantle. Her cross-legged pose extends an invitation to Christ, highlighting as it does her shapely leg seen through the clinging fabric. Christ mirrors her cross-legged pose with one of his own. The bedroom setting and the saint’s pose and dress emphasize the sensuality of the scene.“

33 Salmen 2008 (Anm. 4), S. 7, und Greenspan (Anm. 4), S. 461.

34 Für Diskant Muir 2009 (Anm. 4), S. 131, ist das Bettmotiv zentral für die Bedeutung der Szene; sie zieht zur Erklärung Ct 1,15 heran, doch ich denke, dass die Formulierungen in diesem Vers

I. Zum Bildmotiv

Es liegt nahe anzunehmen, dass sowohl die Konzeptoren und die Ausführenden der Miniatur (wohl ein klosterexternes Atelier im Breisgau)³⁵ als auch die Rezipientinnen bei der Verwendung und Betrachtung des Motivs des instrumentenspielenden oder singenden Christus und des tanzenden Mädchens Bilder aus dem höfischen Bereich assoziierten; dort begleitet der fiedelspielende Mann die Adligen beim Tanz, wie dies z.B. in der zeitgleichen Manesse-Handschrift³⁶ entworfen wird. Allerdings existierte das Bildmotiv des fiedelspielenden Spielmanns oder Tanzführers nicht nur in der höfischen Idealität: Es gibt dazu auch eine geistliche Gedankentradition, die in spirituellen Betrachtungen um 1300 aus dem zisterziensischen und dominikanischem Umfeld sowohl sprachlich als auch bildlich aktualisiert wurde.

Ein bekanntes Beispiel dafür ist eine der Illustrationen zum spätmittelalterlichen Versdialog ‚Christus und die minnende Seele‘. In seiner ursprünglichen Form wurde der Bilderbogen wohl einseitig mit 21 individuellen Szenen überliefert, die je aus einer Illustration und vier Zeilen Dialogtext in Form von zwei rhythmisierten Reimpaaren bestanden³⁷ (Taf. 6) und den dreistufigen Weg der Seele als Braut Christi zur *unio*

(*ecce tu pulcher es dilecte mi et decorus lectulus noster floridus* – Schön bist du, mein Geliebter [...] frisches Grün mit Blumen besteckt ist unser Lager) inhaltlich nicht zu der zum Antiphon dargestellten Szene passen und in der Wortwahl zu weit vom Responsorium/Legendentext entfernt sind. Wenn der Autor des Legenden-, bzw. Responsoriumtextes eine Beziehung zum Hohelied hätte herstellen wollen, hätte er sicher das Wort *lectulus* für seinen Text gewählt. Denkbar wäre, dass der Legendenautor das Wort *thalamum* mit Bezug auf die allegorische Beschreibung des neuen Jerusalemer Tempels durch den Propheten Ezechiel (40,7/29/33/36) wählte.

35 Raeber (Anm. 2), S. 128 und 132–134.

36 Cf. Anm. 31. Das Bildmotiv des fiedelspielenden Musikers tritt in der Manesse-Handschrift mehrmals auf, allerdings wird dort die Fiedel gegen die rechte Schulter des Fiedlers gestützt, cf. Hiltbolt von Swangau (146r), Reinmar der Fiedler (312r), Heinrich Frauenlob (399r) oder der Kanzler (423v). Der Codex Manesse entstand um 1300 in Zürich, d.h. etwa zeitgleich mit dem Antiphonar. Eine weitere Ähnlichkeit zwischen Bildmotiven in der Manesse-Handschrift und dem Karlsruher Antiphonar liegt vor in der Darstellung des Bettes, cf. dazu die Darstellung zu Heinrich von Morungen (fol. 76v).

37 Banz, Romuald, Christus und die minnende Seele. Zwei spätmittelhochdeutsche mystische Gedichte (Germanistische Abhandlungen 29), Breslau 1908, Neudruck: Hildesheim/New York 1977. Rosenfeld, Hellmut, Christus und die minnende Seele, in: ²VL 1 (1978), Sp. 1235–1237. Williams-Krapp, Werner, Bilderbogen-Mystik. Zu ‚Christus und die minnende Seele‘. Mit Edition der Mainzer Überlieferung, in: Überlieferungsgeschichtliche Editionen und Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters. Kurt Ruh zum 75. Geburtstag, hg. v. Kunze, Konrad, Mayer, Johannes G. und Schnell, Bernhard (Texte und Textgeschichte 31), Tübingen 1989, S. 350–364. Cf. auch den Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters, begonnen von Hella Fröhnmorgen-Voss, fortgeführt von Norbert H. Ott zusammen mit Ulrike Bodemann et alii, Bd. 3, München 2011, S. 106–129, Taf. VIIla bis IXb und Ill. 64–72 (KdIH 3). Cf. auch Keller (Anm. 16). Eine umfassende Studie zu den Handschriftenzeugen dieses Textes legte Amy Gebauer vor: ‚Christus und die

mystica beschrieben. Der saitenspielende Christus und die minnende Seele machen eine der letzten Episoden aus, die Teil der dritten und höchsten Stufe, der *via unitiva*, sind. Die beiden ältesten erhaltenen Zeugen dieses Bilderbogens stammen als Einblatt-drucke erst aus dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts.³⁸ Von dem Bilderbogen hat sich jedoch auch eine ‚Lesefassung‘ erhalten: Hier wird lediglich der Versdialog – d.h. ohne Illustrationen – wiedergegeben. Die fehlenden Illustrationen werden durch eine Art Titel ersetzt, „regiebuchartige kurze Bemerkungen, die die Motive der Bildszenen benennen“.³⁹ Der älteste erhaltene Zeuge dieser Lesefassung ist Mz, der zwischen 1350 und 1375 entstanden ist.⁴⁰ Außerdem zirkulierte eine handschriftlich überlieferte und auf Textebene amplifizierte Fassung, die in der Forschung als ‚Die minnende Seele‘ bezeichnet wird; der älteste erhaltene Zeuge K stammt aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.⁴¹ Zudem ist ein Druck von ca. 1500 erhalten, in welchem jedem Vier-Zeilen-Dialog ein Prosatext hinzugefügt worden ist.⁴²

Wegen des Fehlens von konkreten frühen Überlieferungszeugen wurde der Ursprung des Bilderbogens global ins 14. Jahrhundert datiert.⁴³ Mz ist eine Abschrift

minnende Seele‘. An Analysis of Circulation, Text, and Iconography (Imagines medii aevi. Interdisziplinäre Beiträge zur Mittelalterforschung 26), Wiesbaden 2010. Auf den Seiten 263–279 findet sich ein Verzeichnis der wichtigsten Forschungsbeiträge zu diesem Versdialog. Gebauer schlägt ihre Rekonstruktion der ursprünglichen Anlage des Bilderbogens auf S. 150–151 vor.

38 Als Zeugen des Bilderbogens sind erhalten: Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 208–1903, ca. 1460 (Bn); München, Bayerische Staatsbibliothek, Einblatt III, 52^f (Augsburg, Matthäus Franck, 1559–1568), (M); Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. Nr. 1930/197 (1–5) und 1930/198 (6–9), ca. 1460 (W); „Vier Teilstücke als gezeichnete Pausen [...] aufbewahrt in einem in der Handschrift [Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, an: Cod. Donaueschingen 106] einliegenden, zu einem Kuvert gefalteten Papierblatt [...]“, KdIH 3 (Anm. 37), S. 114, spätes 18. Jh. (Z).

39 Ibid., S. 107.

40 Als Zeugen der Lesefassung sind erhalten: Augsburg, Universitätsbibliothek, Cod. III.1.8° 32, 16. Jh. (A); Basel, Universitätsbibliothek, A X 123, fol. 19v, a.d. 1441 (B); Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Berlin Ms. germ. quart 1303/2, ca. 1430? (Kr); Mainz, Stadtbibliothek, Hs. I 221, 3. Viertel 14. Jh. (Mz).

41 Als Zeugen der Fassung mit dem Namen ‚Die Minnende Seele‘ sind erhalten: Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Codex 710 (322), nach 1455 (E); Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. Donaueschingen 106 und Mainz, Martinus-Bibliothek. Wissenschaftliche Diözesanbibliothek, Hs. 46, um 1497 (D); Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, St. Georgen pap. germ. 89, 2. Viertel 15. Jh. (K); Überlingen, Leopold-Sophien-Bibliothek, Ms. 22, 1500–1510 (Ü). Der Handschriftencensus (<http://www.handschriftencensus.de/werke/2714>) verweist zudem auf den Auszug eines Dialogs zwischen Christus und der minnenden Seele in der Handschrift Basel, Universitätsbibliothek, Cod. B VII 31; diese Angabe sollte noch einmal überprüft werden.

42 Es handelt sich um einen Druck von Wolfgang Schenck in Erfurt, ca. 1500 (I); Exemplare finden sich z.B. in Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Von der ynnigen selen XV Q 329 und Schweinfurt, Museum Otto Schäfer, OS 231.

43 Gebauer (Anm. 37), S. 145: „sometime during the fourteenth century“.

der Lesefassung des ursprünglichen Bilderbogens, d.h. sie ist erst nach mehreren Überlieferungsstufen zwischen 1350–1375 entstanden, sodass der ursprüngliche Bilderbogen durchaus schon in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Umlauf gewesen sein könnte. Schon 1954 hatte Hellmut Rosenfeld⁴⁴ auf die Verwendung von Bildmotiven aus dem Umfeld dieses Bilderbogens im hier diskutierten Karlsruher Antiphonar aufmerksam gemacht und daher für eine Verbreitung des Bilderbogens seit dem frühen 14. Jahrhundert optiert: „der zugrundeliegende Bilderbogen war also vom frühen 14. bis zum späten 15. Jh. in mystischen Kreisen bekannt.“⁴⁵ Wohl darauf aufbauend geht die neueste Forschung davon aus, dass der ursprüngliche Bilderbogen schon seit 1300 zirkulierte,⁴⁶ zumal eine solche frühe Entstehung auch von anderen Bilderbogen angenommen werden kann.⁴⁷

Das Karlsruher Antiphonar ist demnach das älteste bisher bekannt gewordene Dokument, das das Bildmotiv des saitenspielenden Christus in materieller Ausformung enthält. Wenn die dortige Darstellung (und vielleicht noch andere Szenen im Karlsruher Antiphonar) wirklich vom Bilderbogen des Versdialogs ‚Christus und die minnende Seele‘ inspiriert worden ist (oder sind),⁴⁸ ist es denkbar, dass eine solche ‚Übertragung‘ des oder der Bildmotive in dem städtischen Atelier stattgefunden hat, dem das Karlsruher Antiphonar zur Ausmalung anvertraut worden war. Es ist vorstellbar, dass dieses Atelier gleichzeitig den Bilderbogen produzierte; dieser wurde nicht nur für den kommerziellen Vertrieb hergestellt, sondern diente dort

44 Rosenfeld, Hellmut, Der mittelalterliche Bilderbogen, in: ZfdA 85 (1954), S. 66–75, hier 73: „Die zu diesen Bilderbogenversen gehörigen Bilder konnte ich in einem Antiphonar (St. Georgen 5) vom Anfang des 14. Jh.s wiederfinden, wo sie unorganisch beim officium St. Agnetis am Rande in einer S-Ranke eingefügt sind“. Auch Salmen 2008 (Anm. 4), S. 7, hatte darauf hingewiesen, dass im Karlsruher Antiphonar und in den Handschriften und Drucken aus dem Umfeld des ‚Christus und die minnende Seele‘ der gleiche „Bildtopos“ benutzt wird.

45 Rosenfeld (Anm. 44), S. 74; cf. dagegen („unlikely suggestion“) Hamburger, Jeffrey F., The Rothschild Canticles. Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300 (Yale Publications in the History of Art), New Haven/London 1990, S. 279, Anm. 20.

46 Diskant Muir 2009 (Anm. 4), S. 134: „All three versions of the poem [Christus und die Minnende Seele] can be traced back to much older originals dating from the late thirteenth or early fourteenth century“; für diese Aussage gibt die Autorin keine Gründe an, sondern verweist auf Sekundärliteratur, in der ich aber keine stichhaltigen Belege gefunden habe. Gebauer, Amy, Überlieferungsformen und Bedeutung, in: Mit Tanz und Geigenspiel. Die Mainzer Miniaturen aus ‚Christus und die minnende Seele‘, hg. v. Hinkel, Helmut (Neues Jahrbuch für das Bistum Mainz), Mainz/Würzburg 2013, S. 53–65, hier 60: „[...] in der früheren Bilderbogen-Lesefassung (wohl im 13. Jahrhundert entstanden) [...]“. Auch für diese Aussage werden keine Belege angegeben.

47 Cf. Rosenfeld (Anm. 44).

48 Ausdrücklich formuliert wird diese Annahme bei Diskant Muir 2009 (Anm. 4), S. 133: „This latter work is undoubtedly the source for the unusual imagery of Christ and the fiddle in the Karlsruhe antiphonary.“ Cf. auch ibid. S. 134–136, wo die Autorin u.a. argumentiert, dass auch andere Agnesszenen im Karlsruher Antiphonar von dem Bilderbogen beeinflusst sein könnten.

auch als „Malvorlage“. ⁴⁹ Falls der Auftrag dazu nicht direkt aus der Schwesterngemeinschaft kam, muss der Maler den Text des Responsorius sehr gut überdacht und verstanden haben, wenn er zu dessen Illustration das Bildmotiv des saitenspielenden Christus und der minnenden Seele des Bilderbogens als Vorlage auswählte. Ein Vergleich der Darstellungen aus dem Antiphonar und dem Versdialog⁵⁰ liefert ebenso viele Gemeinsamkeiten wie Abweichungen, wobei natürlich der zeitliche Abstand von bis zu zweihundert Jahren und regionale Einflüsse das ihrige zu den Unterschieden beigetragen haben mögen. Auch wenn hier das gleiche Bildmotiv wie im Karlsruher Antiphonar vorliegt, ist keine der Illustrationen mit der Miniatur zur Agneslegende ganz identisch und das dort dargestellte Bett fehlt natürlich überall.

II. Zu den begleitenden Texten des Bildmotivs

Welchen Sinn verleihen der entsprechende Versdialog und seine Erweiterungen dem Bildmotiv des fiedelspielenden Christus? Auf dem Bilderbogen M lautet der Versdialog folgendermaßen:⁵¹

*Warte lieb wie dich mein saytenspyl
So lieblich zû mir ziehen wil.
Wilt du mich also vergygen
So muß ich lieb zû dir sygen.*

Dieser Text findet sich in seiner Grundstruktur und seinem Vokabular neben M auf dem Bilderbogen Z, in der Lesefassung des Bilderbogens Mz (leicht nuanciert)⁵² und

⁴⁹ Rosenfeld (Anm. 44), S. 71 und 75.

⁵⁰ Das Bildmotiv des saitenspielenden Christus ist siebenmal in Kopien aus dem Umfeld des Versdialogs erhalten; es findet sich in M (52^f; Ill. bei Gebauer [Anm. 37], Tafel 1, und KdiH 3 [Anm. 37], Abb. 66), W (Inv.Nr. 1930/198 [9]; KdiH 3, [Anm. 37] Abb. 67), Z (Vier Teilstücke als gezeichnete Pausen) (KdiH 3 [Anm. 37], Ill. 64), D (Mainz, Martinus Bibliothek – Wissenschaftliche Diözesanbibl. Hs. 46, S. 1; Ill. bei Gebauer [Anm. 37], Tafel 39, bei Hinkel [Anm. 46], Titelseite und S. 15, und KdiH 3 [Anm. 37], Tafel VIIIA), E (fol. 16rb; Ill. bei Gebauer [Anm. 37], Tafel 19, und bei Keller [Anm. 16], S. 215), K (fol. 61r; Ill. bei Gebauer [Anm. 37], Tafel 59) und I (D_{ii}^r; Ill. ibid., Tafel 90). Für fast alle Bilder liefert Gebauer (Anm. 37) ausführliche Beschreibungen: Für M cf. S. 82, für W S. 86, für Z S. 87, für E S. 101, für D S. 115, für K S. 128, für I S. 143–144.

⁵¹ Zitiert nach Gebauer (Anm. S. 37), S. 82. Übersetzung (BF): Schau auf/Beachte, Geliebte, wie/in welcher Weise Dich mein Saitenspiel auf zärtliche Weise zu mir/an mich ziehen will/wird. Willst/Wirst Du mir auf diese Weise geigen/mich in zitternde Bewegung setzen, so kann ich nicht anders, Geliebter, als auf Dich niederzusinken/sinkend ohnmächtig werden.

⁵² *Nim war myn seytenspel! Din lyp sich zû mir neygen wil. RESPONSIO: Wiltu mer alsus vorygen so werde ich, lyp, uf dich sigen*, zitiert nach Williams-Krapp (Anm. 37), S. 357. Übersetzung (B.F.): Höre auf mein Saitenspiel! Deine Liebe will sich mir zuneigen. RESPONSIO: Wenn Du mir noch länger auf diese Weise vorspielst, werde ich auf dich, Geliebter, niedersinken.

ebenso in den Handschriften der ‚Minnenden Seele‘ D, E und K, obwohl hier die Erweiterungen *süßes saiten spil* und *süß vorgigen* zu finden sind.⁵³ Christus gibt an, sein Fiedelspiel verfüge über die Eigenschaft, die Seele auf liebevolle Weise zu ihm hin zu ziehen – und genau dies sei sein Ziel. *gîgen* bedeutet eigentlich „in zitternde Bewegung versetzen“.⁵⁴ Darauf antwortet die Seele, dass sie sich durch dieses ‚Vorgeigen‘ gezwungen fühle, zu dem Geliebten zu *sîgen*. Dieses Verb bedeutet „sich senken“, „niederfallen“ oder „sinken“, und wird besonders für Flüssigkeiten gebraucht im Sinne von „tropfend fallen“, „tropfen“, „tröpfeln“ und „fließen“, gleichsam „strömend sich bewegen“⁵⁵ und würde damit in den damaligen mystischen Wortschatz passen. Gebauer weist darauf hin, dass das Wort *syghaft* aus der Handschrift D als „versiegend“ oder „Schwinden der leiblichen Kräfte“ verstanden werden kann und damit den Zustand der Entrückung anzeige.⁵⁶ Vom Saitenspiel geht demnach ein gewisser Zwang aus, der aber als lieblich, angenehm, sogar als süß, d.h. heilsbringend empfunden wird und zu einer Art Ohnmacht oder Verzückung führt.

In den in den Handschriften der ‚Minnenden Seele‘ sich anschließenden Kommentaren wird ausgeführt, dass derjenige, der dieses Spiel hört, die weltlichen Dinge und damit verbundenes Leid vergisst:⁵⁷

*Ich achtten denn alle ding clain
So ich spring nach der gigen rain
Wer sy je recht gehort hât
Wie bald der von der welt laut
Und springt an den raigen gûtt.*

Hier wird ein weiteres Element der Allegorie evoziert: Das Fiedelspiel lädt ein zum Reigentanz. Auf der Bildebene zieht das Saitenspiel zum Tanzen im Reigen, das auf der Moralebene als Verzicht auf Elternhaus und alles Weltliche zugunsten eines heiligmäßigen Lebens ausgelegt wird; der Reigentanz – darauf wird im Folgenden noch zurückzukommen sein – ist eine ursprünglich mystische Vorstellung, die hier auf ein tugendhaftes Leben in der Welt gedeutet wird. Die Fiedel wird als göttliche Süßigkeit ausgelegt, die Gottes Nachfolgern verliehen wird, um sie von der Welt abzuwenden und auf die Freuden im Jenseits zu lenken:⁵⁸

⁵³ Zitiert nach E, Gebauer (Anm. 37), S. 101.

⁵⁴ Mittelhochdeutsches Handwörterbuch von Matthias Lexer, http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sicle=Lexer&mode=Vernetzung&lemid=LGo4498#XLGo4498.

⁵⁵ Ibid., http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sicle=Lexer&mode=Vernetzung&lemid=LS04139#XLSo4139.

⁵⁶ Gebauer (Anm. 46), S. 61.

⁵⁷ Zitiert nach D, Albers, Kerstin et alii, Transkription, in: Hinkel (Anm. 46), S. 26, 1656–1660. Übersetzung (BF): Wenn ich nach der reinen Geige tanze, so verachte ich alle (anderen) Dinge. Wer sie (die Geige) jemals wirklich vernommen hat, verlässt die Welt sofort und reiht sich in den guten Reigentanz ein.

⁵⁸ Ibid., S. 26–27, 1672–1682. Übersetzung (BF): Die Geige ist die göttliche Süße/das göttliche Heil; damit bekleidet Gott seine Freunde, so dass sie die Welt verachten [...] O, Herr, alle, die

Die gig ist göttlich süssikait
 Damit gott sin frund beklait
 Das sy der welt achtend klain [...]
 O herr alle die dir volgend nach
 Den ist nach der gigen gach
 Wan sy in gibt fröd und süssigkait
 Und von in tribt als ir laid.

Der Gedanke der Verleihung von Freude und Trost durch das Saitenspiel findet sich wieder in der Versdialogformulierung in W:⁵⁹

Liep wilt du mir gigen
 So will ich zû dir fliegen
 Min gygen vnd min seyten spil
 zûch dich lieb zû fröden vil.

Im Druck I wird ein oben angesprochener Gedanke verdeutlicht, dass nämlich das Saitenspiel in einen Betrachtungszustand versetzt, der der Ohnmacht gleicht, einer Art betrachtende *contemplatio*.⁶⁰

Ich wil dir fidlen also susse
 Das ich dir den kommer busse
 Dein seyten spil machet mich also betracht
 Das ich vmfall in ommacht.

Richard von St. Viktor (†1173) fordert den Menschen auf, den Tanz der Engel nachzuahmen, allerdings auf geistliche Weise, denn

[b]eim körperlichen Tanz verlasse der Körper des Tänzers im Sprung den Boden, um letztlich aber wieder darauf aufzusetzen. Der geistliche Tanz hingegen bedeute, alles Irdische zurückzulassen und in eine unsichtbare und damit unbewegte Kontemplation zu versinken.⁶¹

Dieser Gedanke klingt in den oben zitierten Texten über das Verb *sîgen* an und wird klar formuliert in I – und auch der Bildersatztitel zum Versdialog der Fiedelszene in

dir nachfolgen, streben nach der Geige, denn sie gibt ihnen Freude und Heil und vertreibt ihnen all ihren Kummer.

59 W, Gebauer (Anm. 37), S. 86. Übersetzung (BF): Geliebter, wirst/willst Du für mich geigen/mich in zitternde Bewegung bringen, so will/werde ich zu Dir fliegen. – Mein Geigen- und mein Saitenspiel ziehen Dich, Geliebte, hin zu vielen Freuden.

60 Zitiert nach *ibid.*, S. 144. Übersetzung (BF): Ich will Dir auf solch süße Weise vorgeigen, dass ich dich von deinem Kummer befreie. – Dein Saitenspiel führt mich in eine solche Betrachtung, dass ich in Ohnmacht falle.

61 Knäble, Philip, *Eine tanzende Kirche. Initiation, Ritual und Liturgie im spätmittelalterlichen Frankreich*, Köln/Weimar/Wien 2016, S. 273. Das „Irdische zurückzulassen“ (*mente exedimus*, ‚außer uns sein für Gott‘, II Cor 5,13) findet sich auch bei Bernhard von Clairvaux wieder als *excessus mentis*: „Durch Betrachtung geistiger Erkenntnisse (*spirituales intelligentiae*) [...] wird die Seele zuweilen verzückt (*exceditur*) und von den leiblichen Sinnen abgeschnitten, so dass sie nichts mehr von sich selbst, nur noch das empfindet, was das Verbum empfindet (d.i. der Prozeß der *transformatio*). Dies geschieht, wenn der Geist (*mens*), angezogen von der Süßigkeit des unaussprechlichen (*ineffabilis*) Wortes, sich irgendwie aus sich

Mz HIC VIGELLAT ANIME, QUE DORMIT⁶² könnte auf eine Kontemplation verweisen, genau wie die Darstellung der ‚betrachtenden‘ Jungfrau in M und Z.

Die Varianten zeigen, dass die Grundstruktur des Versdialogs zur Fiedelszene im Laufe der Zeit zwar modifiziert, durch neue Texte ersetzt oder erweitert wurde, alle diese Modifikationen aber im Bereich der mystisch geprägten Allegorie bleiben: Der saitenspielende Christus möchte die minnende Seele durch sein süßes Spiel zum Reigentanz bewegen; sie ist gerne bereit, in den Reigen zu springen. In der Allegorese werden diese brautmystischen Gedanken als Vorgang der mystischen Entrückung gedeutet und – vor allem in späterer Zeit – im moralischen Sinne auf den gelebten Alltag der ‚Seele‘ bezogen, indem der Erwerb eines tugendhaften Lebens als Ziel formuliert wird.⁶³

III. Sprachallegorien zu Christi Saitenspiel um 1300

Auf dem Bilderbogen wird eine sprachlich begleitete visuelle Bildallegorie über den Weg zur *unio* entworfen. Im Karlsruher Antiphonar wird eines dieser Bilder zur Visualisierung eines Geschehens herangezogen, das sowohl Bestandteil der mystischen Hochzeit der Hl. Agnes und Christus ist, als auch der mystischen Hochzeit einer jeden Nonne bei ihrer Weihe. Parallelen zu dieser visuellen Verwendung des Motivs vom saitenspielenden Christus finden sich in Sprach-Allegorien, sowohl auf Lateinisch als auch auf Deutsch. Die Analyse dieser Sprachbilder erlaubt es, weitere Bestandteile der Allegorie herauszuarbeiten und deren Verständnis näherzukommen. Eine der Quellen dafür ist das geschaute Offenbarungsbuch ‚Das Fließende Licht der Gottheit‘ der Mechthild von Magdeburg.⁶⁴ Zwar gehörte Mechthild dem Zisterzienserorden nicht offiziell an, doch verbrachte sie ihren Lebensabend im Kloster

selber hinausstiehl, vielmehr raubartig entrissen wird (*raptur*) und seinem Ich entgleitet, um so das Wort zu genießen (*ut verbo fruatur*)“, Ruh, Kurt, Geschichte der abendländischen Mystik, Bd. 1: Die Grundlegung durch die Kirchenväter und die Mönchstheologie des 12. Jahrhunderts, München 1990, S. 272. Cf. zur Rolle der kontemplativen Ruhe bei Bernhard von Clairvaux, Ohly (Anm. 17), S. 153–154.

- 62 Williams-Krapp (Anm. 37), S. 357, Übersetzung (BF): Hier hält die Seele, die schläft/die Augen geschlossen hält, betend Nachtwache.
- 63 Diese Tendenz zur verstärkten Deutung auf der Moralebene beobachtete Gebauer (Anm. 37), S. 258 übrigens für die Überlieferungsgeschichte des gesamten Werkes. – Auch in der Folgezeit lässt sich eine verflachende Rezeption des Motivs des saitenspielenden Christus im geistlichen Lied des 15. Jh.s und später im Kirchenlied ganz allgemein feststellen, cf. Salmen, Walter, Der Spielmann im Mittelalter (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft 8), Innsbruck/Neu-Rum 1983, S. 45.
- 64 Dass im Versdialog und in Mechthilds Offenbarungsbuch vielerlei Korrespondenzen zu beobachten sind, ist von der Forschung seit Banz (Anm. 37) immer wieder hervorgehoben worden, cf. zuletzt Gebauer (Anm. 46), S. 60, und Weiß, Bardo, Der Kontext mittelalterlicher Brautmystik, in: Hinkel (Anm. 46), S. 66–78.

Helfta, das der zisterziensischen Ordensspiritualität nahestand. Mechthild ist kurz vor der Erstellung des Karlsruher Antiphonars gestorben (†1282). Bestandteile der Allegorie wie Saitenspiel und der (Reigen)Tanz werden von Mechthild an mehreren Stellen benutzt; im bekannten 44. Kapitel aus dem ersten Buch⁶⁵ werden die einzelnen Bestandteile der Allegorie in eine narrative Abfolge gebracht:

Nu sendet si botten us, wan si wil tanzen, und sant umb den gelöben Abrahe und umb die gerunge der propheten und umb die kúsche diemütekeit únsere fröwen Sante Marien und umb alle die heligen tugende Jhesu Christi und umb alle die frúmekeit siner userwelten. So wirt da ein schöne loptantzen.

Jetzt sendet sie Boten aus, denn sie will tanzen. Und sie sandte nach dem Glauben Abrahams und nach der Sehnsucht der Propheten und nach der keuschen Demut unserer Herrin Sankt Marien und nach allen heiligen Tugenden Jesu Christi und nach aller Vortrefflichkeit seiner Auserwählten. So kommt da ein schöner Ehrentanz zustande.

Die Erzählerstimme berichtet, dass die Jungfrau tanzen gehen möchte. Daher sendet sie Boten aus, um Tugenden zu erwerben, die die Auserwählten Gottes (Abraham, Propheten, Maria, Jesus Christus und alle Heiligen) vorgelebt haben. Betrachtet man diese Vorbilder, entsteht *ein schöne loptantzen*, ein Ehrentanz, ähnlich dem himmlischen Reigentanz zum Lob Gottes. Dahinter steht die Vorstellung des „immerwährenden Tanz[es] der Gestirne, der Engel und Heiligen“⁶⁶ im Jenseits, ein Bild für die Harmonie zwischen Gott und seinen Geschöpfen: Über den Gleichtakt entsteht im himmlischen Reigentanz eine Art der Einswerdung zwischen Seele und Gott.⁶⁷ Von daher konnte der Tanz im himmlischen Reigen zu einem traditionellen mystischen Bild werden. Zu den tanzenden Heiligen zählen auch die Jungfrauen, die in einem himmlischen *chorea*, einem ‚Hochzeitstanz‘ tanzen – ein Bild, das auch von Gertrud von Helfta⁶⁸ und von Mechthild an einer anderen Stelle aufgegriffen wird: *Er wil dir ein schöne jungling wesen und wil den himmelreigen mit dir tretten*.⁶⁹

An diesen himmlischen Reigentanz ist wohl auch im oben zitierten Text aus der Handschrift D gedacht worden, wo der Reigentanz als das heiligmäßige Leben auf Erden gedeutet wird, quasi als konkrete Vorwegnahme des zukünftigen himmlischen Reigentanzes der Heiligen im Himmel.

65 Mechthild von Magdeburg, *Das fließende Licht der Gottheit*. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung ins Neuhochdeutsche, hg. v. Vollmann-Profe, Gisela (Bibliothek des Mittelalters, 19), Frankfurt a.M. 2003, 1. Buch, Kap. 44, S. 58–61, mhd. Text S. 58, 32–60, 19 und Übersetzung S. 61, 1–24. Auf diesen Text von Mechthild hatte auch schon Banz (Anm. 35), S. 98–99, hingewiesen im Zusammenhang mit dem Motiv des Tanzens in der Fiedel-Szene, cf. Banz 1657–1659, und in der Trommel-Szene, cf. Banz 1800–1801 und 1818.

66 Salmen 2008 (Anm. 4), S. 6.

67 Idem 1999 (Anm. 4), S. 8.

68 Cf. Gertrud von Helfta (Anm. 19), S. 3, Exercitium, Z. 379, und den Kommentar von Ringler (Anm. 19), S. 263 und 275.

69 Mechthild von Magdeburg (Anm. 65), 4. Buch, Kap. I, S. 228. Übersetzung (BF): *Er will Dir ein schöner Jüngling sein und will mit Dir in den Himmelsreigen eintreten*.

So kumt der jungeling und sprichet ir zû: „Juncfröwe, alsust fromeklich sont ir nach tantzen, als úch mine userwelten vor getanzet hant.“

Dann kommt der Jüngling und sagt zu ihr: „Jungfrau, Ihr sollt den Tanz so vortrefflich weiterführen, wie (ihn) Euch meine Auserwählten vorgetanzt haben!“

Als Aufforderung zum himmlischen Reigentanz kann man auch Mechthilds Text verstehen, in dem der Jüngling ausdrücklich dazu auffordert, die Jungfrau solle seinen Auserwählten (den Engeln, den Heiligen) so nachtanzen (die Tugenden so nachahmen), wie diese vorgetanzt hätten. Die Nennung der ‚Auserwählten‘ bringt die Stelle auch in Zusammenhang mit den anfänglich genannten Auserwählten der Johannesapokalypse, denen – wie Agnes – die Gottesschau gewährt wird.⁷⁰

So spricht si: „Ich mag nit tanzen, herre, du enleitest mich. Wilt du, das ich sere springe, so müst du selber vor ansingen; so springe ich in die minne, [...]“

Da sagt sie: „Ich kann nicht tanzen, Herr, wenn Du mich nicht führst! Willst Du, dass ich tüchtig springe, so musst Du selbst zuerst der Vorsänger sein. Dann springe ich in die Liebe, [...]“

Der Mechthildsche Text reduziert die Allegorie jedoch nicht wie D auf das tugendhafte Leben und die Hoffnung auf das Jenseits sondern führt sie weiter aus, so dass die Jungfrau in Mechthilds Text wie die Hl. Agnes schon in ihrem gegenwärtigen Leben an diesem mystischen Reigentanz teilnehmen darf.

Die Jungfrau antwortet auf die Aufforderung des Jünglings, sie wolle nur dann tanzen, wenn der Herr sie führe. Der Herr ist also der Reigenführer, eine Vorstellung, die auf die apokryphen Johannesakten zurückgeht, wo Christus vor seiner Passion den Reigentanz der Apostel anführt.⁷¹ Daraus entstand die Vorstellung vom „himmlischen Spielmann“,⁷² der mit einem Instrument den Reigen anführt. Im Antiphonar

70 Der Gedanke des Vor- und Nachtanzens gehört in den Kontext des Aufrufes zur Nachfolge; in der Apokalypse und im Hinblick auf die Agneslegende und das Lamm wird in diesem Zusammenhang von „alle[n] die dem Lamme folgen“ (Apc 14,4) gesprochen.

71 Salmen 2008 (Anm. 4), S. 5: „Christus steht als Vortänzer ‚inmitten eines Kreisreigens‘. Vor der Auslieferung am Karfreitag versammelt Christus seine Jünger und fordert sie zu einem Lobgesang und -tanz auf. Übersetzung des Textes aus den Acta Johannis, hg. v. Junod, Eric und Kaestli, Daniel (Corpus christianorum. Series apocryphorum 2 Bde.), Bd. 1, Turnhout 1983, Kap. 94, S. 198: „Il nous ordonna donc de faire un cercle où nous nous tenions par la main, et, placé au milieu, il dit: ‚Répondez-moi par l’Amen.‘ Il commença alors à chanter un hymne en disant: ‚Gloire à toi, Père!‘ Et nous, en cercle, nous lui répondions par l’Amen. [...]“ Der Lobgesang wird fortgeführt; dabei tanzen sowohl Christus als auch die Jünger. Kap. 95, S. 202: „[...] ‚La grâce danse!‘ ‚Je veux jouer de la flûte, dansez tous!‘ [...]“ Kap. 96, S. 204: „[...] ‚Toi qui dances, comprends ce que je fais [...]‘.“

72 Salmen 2008 (Anm. 4), S. 7, betont, dass „[d]as älteste bildliche Dokument zum Thema Christus als himmlischer Spielmann, der als Fiedler zum Tanze aufspielt“, die Miniatur des Karlsruher Antiphonars sei. „Diese [die Initiale] zeigt den auf die Hl. Agnes zuschreitenden Christus, die sich im Tanzschritt und angewinkelt offenen Armen als Adorantin von einem Bett erhoben hat und damit ihre Bereitschaft zum *connubium spirituale* signalisiert. [...] Christus streicht eine zum Bezug mit drei Saiten vorgesehene Fiedel mit einem Corpus ‚à l’allemande‘ und ungewöhnlich aufgestellten Steg [...]“ Die Vorstellung, dass Christus ein

hat Christus mit seiner linken Hand die Fiedel auf sein linkes Brustbein gelegt; sie ist nicht ganz unter das Kinn gestützt, so dass „gleichzeitiger Gesang möglich“ war.⁷³ Christus ist als himmlischer Spielmann und Reigentanzanführer Fiedelspieler und Sänger. Mechthilds Text unterstützt die Entscheidung, auch in der Miniatur des Antiphonars Christus als Tanzanführer oder Vortänzer zu betrachten, denn nun sagt die Jungfrau in Mechthilds Offenbarungsbuch: *Wilt du, das ich sere springe, so müst du selber vor ansingen; so springe ich in die minne.*⁷⁴ Wenn der Herr den Tanz anführt und der Vorsänger ist, dann springt die Jungfrau in die Liebe, von dort in die Erkenntnis, weiter in den Genuss, und aus dem Genuss höher als alles menschliche Denken.⁷⁵ Mechthild gestaltet mit dieser Szene den Gedanken, der auch von Richard von St. Viktor und anderen formuliert worden war: alles Irdische zurückzulassen und in eine unsichtbare und damit unbewegte Kontemplation zu versinken.

So spricht der jungeling: „Juncfröwe, dirre lobetantz ist úch wol ergangen, ir súllent mit der megde sun úwern willen han, wan ir sint nu innenkliche müde. Kument ze mittem tage zû dem brunnenschatten in das bette der minne, da sönt ir úch mit im erkûlen.“

Da sagt der Jüngling: „Jungfrau, dieser Ehrentanz ist Euch wohl gelungen; Ihr sollt mit dem Sohn der Jungfrau Euer Verlangen stillen, denn ihr seid nun von Herzen müde. Kommt um die Mittagszeit zum Brunnenschatten in das Bett der Liebe, dort sollt Ihr Euch mit ihm erquicken!“

In Mechthilds Text folgt eine *unio* jedoch erst nach Abschluss des Tanzes, denn der Jüngling spricht die Einladung aus: *Kument ze mittem tage zû dem brunnenschatten in das bette der minne.* Ich denke, dass das in der Agnesminiatur dargestellte Bett, wie oben gesagt, das Wort *thalamum* aus der Antiphon aufnimmt, und dieses Brautgemach schließt ebenfalls den Gedanken an das zukünftige Minnebett ein. Das Saitenspiel geht also der *unio* voraus; die Allegorie selbst beinhaltet den Moment der Vereinigung noch nicht. Genauso verhält es sich auf dem rekonstruierten ursprünglichen Bilderbogen;⁷⁶ dort gehört die Fiedelszene zwar zur obersten und letzten Bilderreihe der *unio mystica*, doch folgen ihr noch die Szene der Verleihung der Krone an die

Musikinstrument spielt, geht auf den alttestamentlichen Typus des harfespielenden Hirten David zurück. Als sein Antitypos galt Christus, der wahre David, der wahre gute Hirte. Seit der Antike wurde Christus „als der wahre Sänger mit der Harfe angesehen und dargestellt“, Blankenburg, Walter, Art. ‚David‘, in: Musik in Geschichte und Gegenwart 10 (1962), Sp. 39–47, hier 40.

73 Siendorfer, Max, Musik und Tanz, in: *Edele frouwen – schoene man*. Die Manessische Liederhandschrift in Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Ausstellungskatalog hg. v. Brinker, Claudia und Flühler-Kreis, Dione, Zürich 1991, S. 284–286, hier 285.

74 Das Springen im Tanz gehörte übrigens auch zu den rechtlichen Ritualen, dem Brautlauf, bei der weltlichen Eheschliessung: Es war ein auch tänzerisch zu vollziehender Akt, denn man „springt“ in den Stand der Ehe hinein, was u.a. den „sinnfällig gesprungenen Übergang in einen neuen Lebensabschnitt, den Stand der Verheirateten“ bedeutete, Salmen 1999 (Anm. 4), S. 45.

75 Mechthild von Magdeburg (Anm. 65), S. 60, 8–10; zugrunde liegt einer solchen Verkettung von Zuständen wohl die Idee des Fortschreitens in der mystischen Einigung mit Gott.

76 Gebauer (Anm. 37), S. 151.

Seele und die abschließende Umarmung als *unio*-Darstellung, d.h. die Fiedelszene wäre der vorletzte Schritt vor der Einigung.

Diese mehrgliedrige, sowohl sprachlich als auch bildlich realisierte Allegorie war – so ergibt es unsere Spurensuche – um 1300 von großer Aktualität und Wirkung und ist aus dem Zusammenfluss verschiedener Metaphern im spirituellen Diskurs der Zeit, vielleicht im Zisterzienserorden, entstanden.

IV. Das Saitenspiel als Metapher für die Gnade?

Ist es möglich, den Bedeutungsraum dieser Allegorie, oder zumindest einiger ihrer Bestandteile, z.B. das nötige Voran-Singen oder Saitenspiel Christi,⁷⁷ noch weiter einzukreisen?⁷⁸ Gehen wir von der wahrscheinlichsten Rezeptionssituation für die Darstellung im Karlsruher Antiphonar aus. Während der Nokturn zum Agnesfest wiederholen die Nonnen singend die Worte der heiligen Braut des Lammes, die diese im Minnedialog mit Christus gesprochen haben soll: „Ich liebe Christus, in dessen Brautgemach ich eingetreten bin [...], dessen Instrumente in melodischen Tönen für mich erschallen.“ Diese Worte haben die Nonnen auch während ihrer Weihe gesungen, um ihre mystische Hochzeit mit Christus zu feiern. Während des jährlichen Agnesfestes wiederholen sie also Worte ihres Dialogs mit Christus; sie sind Nachfolgerinnen der Hl. Agnes. Im Karlsruher Antiphonar ist nun eine ‚moderne‘ bildliche Darstellung hinzugefügt worden, die das Geschehen um Agnes in die aktuelle Frömmigkeitspraxis der mystischen Betrachtung integriert. Bei der Bildbetrachtung wird die tanzende Jungfrau, die auf dem ursprünglichen Bilderbogen nur eine einfache minnende Seele war, mit Agnes gleichgesetzt, d.h. mit all den Assoziationen gefüllt, die die Nonne mit der Hl. Agnes als Braut Christi und mit der eigenen Weihe verbindet. Die Miniatur wird somit zu einem verdichtenden Betrachtungsbild mit Memoriafunktion, dessen Wirkung dadurch verstärkt wird, dass Musik dabei hörbar ist. Durch das Bild wird einem Moment des Stundengebetes ein erweiterter Raum und entsprechende Zeit zur Betrachtung gegeben, der Moment wird festgehalten,

77 Cf. dazu auch die Auseinandersetzung mit dieser Allegorie und die Lesart bei Keller (Anm. 16), S. 214–215: „Christ strikes up on his fiddle like a *varend man* (wandering minstrel). The listener links the musical allegory with her career change from a secular wife to a religious one. As a wandering musician can extract any gift from a lord through this playing, Christ has bewitched her so much with his (dance-)music that she has given herself to the minstrel step by step. Captivated by the music, she becomes enslaved and allows her ‚wordly‘ clothing to be stripped from her by force. [...] The bewitched soul knows exactly what the allegory of the violin signifies: *die gig ist götliche süßekait* (the fiddle is divine sweetness).“ Greenspan (Anm. 4), S. 461, interpretiert Christus als den „geistlichen Verführer“. Salmen 2008 (Anm. 4), S. 6, versteht Christi Musizieren „als ein würdiges Lockmittel“.

78 Cf. dazu noch weitere Stellen bei Mechthild von Magdeburg (Anm. 65), S. 353, 5. Buch, Kap. 17, 4–15 oder *ibid.*, Kap. 18, 21–29.

ausgedehnt, in Szene gesetzt und durch die Musik über das Gefühl erfahrbar. Aufgrund der Übertragung des Bildmotivs stellen sich möglicherweise auch Erinnerungen an den Versdialog ‚Christus und die minnende Seele‘ und Erfahrungen mit dem dort vorgeschlagenen Weg zur *unio* ein, so dass ein komplexer Verweisraum entsteht.

In den Handschriften der ‚Minnenden Seele‘ war das Saitenspiel als ‚süß‘ gekennzeichnet worden. Auch bei Mechthild verspricht Christus der Jungfrau, im Jenseits werde ihr sein Saitenspiel „süß erklingen“. ⁷⁹ Das Saitenspiel wird somit als ‚süß‘ erfahren, ⁸⁰ wie die Erfahrung Gottes selbst, von dem es im Psalm heißt: „Schmeckt und seht, wie süß der Herr ist“. ⁸¹

Diese Süßigkeit ist ein über die Sinnesorgane – den Geruchs-, Geschmacks-, Seh- oder eben über den Gehörsinn – erfahrbares Gefühl, das unwiderstehlich in der Seele wirkt, einen Zwang ausübt und – bildlich gefasst – dazu führt, in der Nachfolge Christi den Reigen zu tanzen. Dabei wird der Gesang oder das Saitenspiel als der *unio* vorausgänglich angesehen, so, als benötige die sehnende Seele Christi Hinführung. Somit ist das aus der Körpersphäre stammende Bild des saitenspielenden Christus eine Visualisierung von Gottes unkörperlicher Minne-Werbung um den Menschen. Es war damit ein Bildmotiv für Gottes freies Heilsangebot geschaffen,

79 Cf. Mechthild (Anm. 65), 5. Buch, Kap. 18, 21–29: „meine Saiten werden für dich (dann) süß erklingen“. – Allerdings kann auch die menschliche Stimme bei Gott wie ‚Saitenspiel‘ wirken: Mechthild lässt Gott zur Jungfrau sprechen: *din stimme ist ein seitenspil minen oren*, *ibid.*, Kap. 22, 23–24.

80 Gertrud von Helfta lässt Christus sagen, er sänge so süß (*tam dulciter*), dass die Jungfrau gezwungen wird, sich mit ihm zu vereinigen (*quo mihi cogatur uniri suavissimo amoris vinculo*), Gertrud von Helfta (Anm. 19), S. 74. Richard von St. Viktor benutzt für die Darstellung der Wirkung der Süßigkeit die Metapher des Betrunkenseins: Der Geist [bekommt] „vom Reichtum der ewigen Süßigkeit zu trinken [...], und [wird] davon ganz und gar trunken [...], so dass die Seele total vergisst, dass sie existiert oder was sie war. In dieser Freude wird sie in die Entrückung der Entfremdung geführt, sie wird in der Verzückung verwandelt und gelangt in ein gewisses überkreatürliches Verlangen durch den Zustand einer wunderbaren Seligkeit.“ Zitiert nach Dinzelbacher, Peter, *Europäische Frauenmystik des Mittelalters. Ein Überblick*, in: *Frauenmystik im Mittelalter. Wissenschaftliche Studientagung der Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart*, hg. v. idem und Bauer, Dieter R., Ostfildern 1985, S. 11–23, hier 14.

81 *Gustate, et videte quoniam suavis est Dominus*, Ps 33,9. Natürlich kann die vorliegende Arbeit unmöglich die Bandbreite und die Wichtigkeit des Begriffs der „Süße“ in der Mystik wiedergeben. Herzlich gedankt sei an dieser Stelle Robert Gisselbaek, der mich auf eine Stelle bei Augustinus mit explizitem Bezug zu Ps 33,9 und 1 Pt 2,3 (Aurelius Augustinus, *De musica*, Bücher I und VI. Vom ästhetischen Urteil zur metaphysischen Erkenntnis. Eingeleitet, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Frank Hentschel. Lateinisch-Deutsch, Hamburg 2002, S. 164) hinwies, in der zum ersten Mal die göttliche Süßigkeit behandelt wird: *Non enim amor temporalium rerum expugnaretur nisi aliqua suavitate aeternarum* (Die Liebe zu den zeitlichen Dingen wird nämlich nur durch die Süße des Ewigen besiegt). Dies sei der Erfahrung der Trunkenheit (*ebrietas*) vergleichbar, die weltliche Eitelkeiten und Einbildungen vergessen lässt. – Zur Süßigkeit bei Bernhard cf. auch den aus Ruh (Anm. 61) zitierten Text.

für ein Angebot, das der Mensch als An-sprache oder Zu-sprache erfährt, das ihn berührt und überwältigt, das aber in Worten nicht angemessen beschreibbar ist, sondern nur in körperlichen Bildern oder Tönen.

Zu der Zeit der Entstehung der Miniaturen im Karlsruher Antiphonar hatte sich die Beurteilung der Rolle der Bilder verändert, im Zisterzienserorden sicher auch aufgrund einer gewissen Ambiguität der Einstellung des Ordensvaters Bernhard: dieser propagierte einerseits die klassische mönchische bildlose Frömmigkeit,⁸² andererseits aber riet er dazu, bei der Meditation von der Betrachtung eines materiellen Bildes (*sacra imago*) aus dem Leben Christi auszugehen.⁸³ Zur positiven Rolle solcher körperlichen Bilder im mystischen Erkenntnisprozess äußert sich Gertrud die Große. Auf ihre Frage, warum ihr Gott Visionen mit Bildern aus dem sinnlich wahrnehmbaren Bereich, also körperliche Bilder sendet, antwortet der Herr, dass der menschliche Intellekt nur über solche Bilder das Süße der unkörperlichen, spirituellen Freuden genießen könne:

De même qu'autrefois le mode et l'économie de ma passion, de mon incarnation et de ma résurrection furent signifiés d'avance aux prophètes par les symboles mystiques et les images de la réalité, ainsi, aujourd'hui encore, les choses spirituelles et invisibles ne peuvent être exprimées à l'entendement humain que par des figures empruntées au monde sensible. Voilà pourquoi nul ne doit mépriser ce qui lui est révélé par le symbole de réalités matérielles, mais plutôt chacun doit-il faire effort pour mériter de percevoir et de goûter, par le truchement des images matérielles, la saveur des délices spirituelles.⁸⁴

Integriert in einen mystischen Betrachtungsprozess übersetzt die Darstellung des saiten spielenden Christus (eine vorstellbare Szene aus der körperlichen Welt) eine theologische Wahrheit (spirituelle und unsichtbare Dinge) in eine gefühlte Erfahrung (wahrnehmen und schmecken): Die über das Instrumentenspiel dargestellte göttliche Ansprache könnte somit dem Akt zuvorkommender göttlicher Gnade gleichkommen.⁸⁵ Auch die Wirkung des Berührt-werdens von der Gnade würde ins Bild

82 Cf. dazu den Traktat ‚Apologia ad Guillelmum abbatem‘, in: Bernardi Opera, Bd. 3: Tractatus et opuscula, hg. v. Leclercq, Jean und Rochais, Henri M. (Editiones Cistercienses), Roma 1963, S. 63–108. Cf. dazu z.B. Hamburger, Jeffrey F., The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany, New York 1998, S. 115.

83 Ibid., S. 121. Cf. auch Palmer (Anm. 28), S. 113.

84 Zitiert aus Gertrude d'Helfta, Œuvres spirituelles, Bd. 4: Le héraut (Livre IV), texte critique, traduction et notes, hg. v. Clément, Jean-Marie und Vregille, Bernard de, Paris 1978, S. 135; lateinischer Text ibid., S. 134: *Sicut olim incarnationis, passionis et resurrectionis meae modus et ordo a prophetis per mysticas rerum species et similitudines est praesignatus, sic et modo spiritualia et invisibilia non aliter quam per rerum cognitarum similitudines possunt ad intellectum hominum exprimi. Et ideo a nullo debet vilipendi quidquid per imaginationes rerum corporalium demonstratur, sed studere debet quilibet ut per corporalium rerum similitudinem spiritualium delectationum suaves intellectus degustare mereatur.*

85 Cf. dazu auch Schmidt, Margot, Versinnlichte Transzendenz bei Mechthild von Magdeburg, in: *Minnichlichiu gotes erkennusse*. Studien zur frühen abendländischen Mystiktradition. Heidelberger Mystiksymposium 1989, hg. v. Schmidtke, Dietrich (Mystik in Geschichte

gefasst als das Außersich-sein oder das Tanzen nach Christi Anleitung, das Hingerissen-werden zu Christus.

Es ist erstaunlicherweise einer der späten Texte im Überlieferungszusammenhang der Allegorie, der dieser Vermutung Gewicht verleiht: Im Druck I des Versdialogs, entstanden in Erfurt um 1500, assoziiert der unbekannte Redaktor/Autor die ihm vorliegende und zu kommentierende Darstellung der Allegorie vom saiten spielenden Christus mit der Verleihung der Gnade. Für die Wirkung der göttlichen Gnade zitiert er verschiedene Autoritäten, wobei der Grundtenor die Überzeugung ist, dass es die Gnade ist, die zu tugendhaftem Leben führt, so dass die menschliche Seele angenehm vor Gott wird.⁸⁶

Bei der Auseinandersetzung mit der ihm als Vorlage dienenden bildlich gestalteten Allegorie des saiten spielenden Christus muss der spätmittelalterliche Autor auch an eine Stelle in den Paulusbriefen gedacht haben, denn in der Mitte seiner Argumentation bezieht er sich ausdrücklich auf den Apostel (*Paulvs spricht ynn einer episteln*) und argumentiert u.a. folgendermaßen:

Sy [die Gnade] vorsönet denn sunder mit gotte sy vorwandelt ewige pein in zeytliche buße schuld't pein vnd buße nympt sy abe hie inn disser zeyt macht sy alle werck vordinstlich was gutte werck mit sunden vorlorn werden die bringetl [!] sy widder.⁸⁷

Er könnte bei dieser Argumentation an das zweite Kapitel des Epheserbriefes gedacht haben, denn in den Versen 1–5 verkündet Paulus, dass alle früher an die Sünde verfallenen, aber jetzt gläubigen Menschen von Gott in seiner großen Liebe und durch Gnade zusammen mit Christus gerettet worden seien.⁸⁸ In den bei Paulus folgenden Versen (6–10) erinnert der Apostel an das Heilsgeschehen:

6 und er hat uns mit auferweckt und mit eingesetzt im Himmel in Christus Jesus, 7 damit er in den kommenden Zeiten erzeige den überschwänglichen Reichtum seiner Gnade durch seine Güte gegen uns in Christus Jesus. 8 Denn aus Gnade seid ihr gerettet durch Glauben, und das nicht aus euch: Gottes Gabe ist es, 9 nicht aus Werken, damit sich nicht jemand rühme.

und Gegenwart. Texte und Untersuchungen. Abteilung I, Christliche Mystik 7), Stuttgart/Bad Cannstatt 1990, S. 61–88, hier 80–82.

86 Druck I, benutztes Exemplar: Schweinfurt, Museum Otto Schäfer, OS 231, D_{ii}^r bis D_{ii}^v, *Von der ynnigen selen wy sy gott casteyet vnnnd im beheglich mach*, Erfurt, (ca. 1500) (GW M41121), <https://daten.digitalle-sammlungen.de/0008/bsb00083102/images/index.html?id=00083102&groesser=fip=eayafsdrewqsdasfsdryzts&no=2&seite=31>.

87 Übersetzung (BF): Die Gnade versöhnt den Sünder mit Gott; ewige Strafe verwandelt sie in zeitliche Buße; Schuld, Bestrafung und Buße entfernt sie. Hier in dieser Welt macht sie alle Werke verdienstlich. Was an guten Werken durch Sünde verloren wird, bringt Gnade zurück.

88 Lutherbibel 2017, Eph 2,1–5: 1 Auch ihr wart tot durch eure Übertretungen und Sünden, 2 in denen ihr früher gewandelt seid nach der Art dieser Welt [...]. 3 Unter ihnen haben auch wir alle einst unser Leben geführt [...] und waren Kinder des Zorns von Natur wie auch die andern. 4 Aber Gott, der reich ist an Barmherzigkeit, hat in seiner großen Liebe, mit der er uns geliebt hat, 5 auch uns, die wir tot waren in den Sünden, mit Christus lebendig gemacht – aus Gnade seid ihr gerettet, <https://www.bibleserver.com/LUT/Epheser2>.

10 Denn wir sind sein Werk, geschaffen in Christus Jesus zu guten Werken, die Gott zuvor bereitet hat, dass wir darin wandeln sollen.⁸⁹

Vielleicht war die Erinnerung des mittelalterlichen Autors gerade an die Verse 6 und 7 ausschlaggebend für die Assoziation mit dem saitenspielenden Christus, denn er stellt in seinem Kommentar nun einen Bezug zu der Allegorie her:

Sye [die Gnade] macht die innige sele eynen gemahel christi das er ir süßlich fidelt ynn beschaulicheit sy macht die sele [Diiv] ein ewige tochter des ewigenn konigs vnnd einen tempel des heiligen geistes vnd durchleuchtet sy vnnd bringet sy in alle vollkommenheyt Sy bewegt ir gemut auff zu goth vnnd furet sy in got das sy gantz schwach wirt vnd verdrossen zu weltlicher vbung also das sy in got vnd in seyner ewigenn warheyt bleybet vmmer ann ende [...].⁹⁰

Wenn der mittelalterliche Autor wirklich diese Textstellen im Auge hatte, stellt er der einzelnen Seele den „überschwänglichen Reichtum seiner Gnade“, den die Gläubigen nach Paulus erst im Jenseits erfahren (die Gottesschau oder den himmlischen Reigentanz), schon zu Lebzeiten in Aussicht, eine Gnadenerfahrung, die letztlich in einer übermächtigen und nachwirkenden Gotteserfahrung gipfelt.

89 <https://www.bibleserver.com/LUT/Epheser2>.

90 Übersetzung (BF): Sie [die Gnade] verwandelt die andächtige Seele zu einer Braut Christi, so dass er ihr auf heilbringende Weise fiedelt in der *contemplatio*. Sie macht aus der Seele [D_{ii}^v] eine ewige Tochter des ewigen Königs und einen Tempel des Heiligen Geistes und [die Gnade] durchstrahlt sie und bringt sie zur Vollkommenheit. Sie bewegt ihr (der Seele) Begehren auf Gott hin und führt sie in Gott hinein, so dass sie ganz schwach wird und weltliche Dinge ablehnt, damit sie ohne Ende in Gott und in seiner ewigen Wahrheit bleibt.