

Markus Stock (Toronto)

Christus der Fiedler

Interdiskursive Verschränkungen im *Günterstaler Antiphonar* und in *Christus und die minnende Seele*

I Die Hermeneutik des Sowohl-als-auch: Verschränkungen geistlicher und weltlicher Diskurse in Tanz und Musik

In seinem grundlegenden Aufsatz „*Ein einic ein*. Zur Darstellbarkeit der Liebesinheit in mittelhochdeutscher Literatur“ gelang es Burkhard Hasebrink, Spielräume des Religiösen in mittelalterlichen Liebeskonzepten auszuloten, die sowohl in geistlichen als auch in weltlichen Diskursen wirksam waren.¹ Er stützte sich dabei auf Susanne Köbeles Studien zu Frauenlob² und konnte das Verständnis mittelalterlicher Metaphoriken der Liebesinheit von Seele und Gott sowie von Frau und Mann entscheidend erweitern. Hasebrink vergrößerte das Untersuchungsfeld durch exemplarische Querschnitte, konnte nachweisen, dass mittelalterliche Konfigurationen der Liebesinheit, die „gleichsam das integrative Zentrum der Struktur der Liebe bildet“, interdiskursiv wirksam waren, und stützte damit die These, „dass es eine Ästhetik der Liebessprache quer zu den Grenzen der Diskurse gebe“.³ Hasebrinks Modellierung einer Interdependenz zwischen geistlichen und weltlichen Liebesdiskursen im Zeichen der vollkommenen Vereinigung in der Liebe, in der die Liebenden *ein einic ein* werden können, leistete einen signifikanten Beitrag zu einem größeren mediävistischen Forschungszusammenhang, der das Denken von einsinnigen Einflussverhältnissen zwischen geistlichen und weltlichen Liebeskonzeptionen zu überwinden und stattdessen Liebessemantiken als kulturelle Figuren der Verschränkung und damit als Spielräume des Religiösen für die Vormoderne neu zu modellieren versucht.⁴ So lassen sich etwa Parallelen zwischen Barbara New-

1 Burkhard Hasebrink: *Ein einic ein*. Zur Darstellbarkeit der Liebesinheit in mittelhochdeutscher Literatur. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 124 (2002), S. 442–465.

2 Susanne Köbele: Umbesetzungen. Zur Liebessprache in Liedern Frauenlobs. In: Geistliches in weltlicher und Weltliches in geistlicher Literatur des Mittelalters. Hrsg. von Christoph Huber, Burghart Wachinger, Hans-Joachim Ziegeler. Tübingen 2000, S. 213–235.

3 Hasebrink (Anm. 1), S. 443.

4 Siehe allgemein die Beiträge in Literarische Säkularisierung im Mittelalter. Hrsg. von Susanne Köbele, Bruno Quast. Berlin 2014 (Literatur – Theorie – Geschichte. 4) und Geistliches in weltlicher und Weltliches in geistlicher Literatur des Mittelalters (Anm. 2); zu Verschränkungen geistlicher und weltlicher Liebessemantiken insbes. Burghart Wachinger: Einleitung. In: ebd., S. 1–15.

mans Konzept eines bidirektionalen *crossover* zwischen weltlicher und geistlicher Literatur⁵ und der Vorstellung einer Verschränkung weltlicher und geistlicher Liebesdiskurse zeigen, wie sie Köbele in Abgrenzung von Rainer Warnings Konzept der „konnotativen Ausbeutung“⁶ geistlicher durch weltliche Diskurse als semantische Übernahmen in beide Richtungen beschrieben hat: Nicht nur die weltliche Literatur bedient sich geistlicher Muster, Inhalte und Strategien der Geltungsstiftung, sondern insbesondere im Spätmittelalter beutet die geistliche Literatur auch die Muster, Inhalte und Strategien primär weltlich akzentuierter Literatur aus.⁷ In Abgrenzung zum dissektiven hermeneutischen ‚Entweder/Oder‘ fordert Newman für die Interpretation und Einordnung solcher transdiskursiver Literatur eine Hermeneutik des ‚Sowohl-als-auch‘ („both/and“),⁸ die es erlaubt, vorschnelle Kategorisierungen in ‚weltlich‘ und ‚geistlich‘ zu vermeiden. Denn, so ließe sich mit Köbele und Quast ergänzen, „gerade für die institutionell instabile Literatur des Mittelalters“ überschneidet sich das „Problem der wechselseitigen Durchdringung geistlicher und weltlicher Diskurse [. . .] mit der Frage nach der Affinität von religiöser und literarischer Rede“.⁹

Crossover, wechselseitige Durchdringung oder Verschränkung: Solche Konzeptualisierungen für die mittelalterliche Liebessemantik erlauben es, Hierarchisierungen und Periodisierungen zu suspendieren und stattdessen Paradoxien und Ambivalenzen mittelalterlicher Religiosität nicht als Exklusions-, sondern als spannungsreiches und Alternativen einladendes Inklusionsphänomen zu verstehen, als Teil jenes „fascinating paradox of medieval culture“, das Stephen Nichols benennt und das für dieses Thema eine entscheidende Rolle spielen könnte: Nichols weist hin auf die

delicate and seemingly contradictory balance between continuity of belief, on the one hand, and its ceaseless testing and transformation of almost every aspect of its world, including beliefs, political and ecclesiastical institutions, religious orthodoxy, language, the arts, and literature.¹⁰

Wenn Nichols hier allgemein das mittelalterliche Paradox als eine Balance zwischen der Kontinuität von Glaubenssystemen auf der einen Seite und der unablässigen Er-

⁵ Barbara Newman: *Medieval Crossover. Reading the Secular Against the Sacred*. Notre Dame 2013.

⁶ Rainer Warning: *Lyrisches Ich und Öffentlichkeit bei den Trobadors*. In: ders.: *Lektüren romanischer Lyrik. Von den Trobadors zum Surrealismus*. Freiburg i. Br. 1997 (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae. 51), S. 45–84, hier S. 65.

⁷ Köbele (Anm. 2), S. 231f.; vgl. Manuel Braun: *Verdeckte Voraussetzungen oder: Versuch über die Grenzen der Hermeneutik. Einige Vorüberlegungen zur Erfassung ‚literarischer Säkularisierung‘*. In: *Literarische Säkularisierung* (Anm. 4), S. 409–425, hier S. 413f.

⁸ Newman (Anm. 5), S. 7–13.

⁹ Susanne Köbele, Bruno Quast: *Perspektiven einer mediävistischen Säkularisierungsdebatte. Zur Einführung*. In: *Literarische Säkularisierung* (Anm. 4), S. 9–20, hier S. 18.

¹⁰ Stephen G. Nichols: *Dynamic Reading of Medieval Manuscripts*. In: *Rethinking Philology. 25 Years after the ‚New Philology‘*. Hrsg. von Markus Stock, Christa Canitz. Toronto 2015 (Florilegium. 32), S. 19–57, hier S. 21.

probung und Transformation des kulturellen, religiösen und institutionellen Status Quo im Mittelalter beschreibt, dann hebt er auch auf solche Inklusionsformen ab, die Sakrales und Nichtsakrales transformativ in immer neue Verhältnisse setzen.

Geht man also für mittelalterliche Literatur von eben solchen unauflösbaren Verbindungen zwischen dem Weltlichen und dem Geistlichen aus, die über kulturelle Transformationen und textuell-bildliche Explorationen in Beziehungen gesetzt werden und im Sinne von Nichols gleichzeitig Kontinuitäten aufweisen und sich stetig wandeln, dann scheint dies in besonderem Maße für solche Texte zu gelten, die eine affektiv bestimmte Liebessemantik in geistlichen wie weltlichen Kontexten entwickeln und experimentell erkunden. Für solche Texte scheint es angemessen, methodisch mit Burkhard Hasebrink und Peter Strohschneider auf das Modell einer „Textwissenschaft“ zurückzugreifen,

die Sakrales und Nichtsakrales in seinen unauflösbaren Verschränkungen untersucht und die insofern eine spezifische Aufgabe übernehmen kann in jenen aktuellen Konstellationen, in denen Religiöses stets im Plural begegnet, seine Abgrenzung von Nicht-Religiösem immer strittig bleiben wird und Verschränkungen des einen mit dem anderen durchaus nicht als Ausnahmen angesehen werden können.¹¹

Ich möchte eine solche Konstellation der „unauflösbaren Verschränkungen“ anhand einer spezifischen literarischen und ikonographischen Motivik innerhalb mittelalterlicher geistlicher Liebesdiskurse exemplarisch nachzeichnen: Christus als Fiedler und als Tänzer im Kontext einer Liebeskonzeption, die sich auf die Verbindung des Menschen oder der menschlichen Seele mit Gott bezieht.¹² Christus, der einer Heiligen oder der menschlichen Seele als Fiedler vorspielt oder mit dieser tanzt: unter anderem hier, so meine These, lassen sich solche Verschränkungen zwischen weltlichem und geistlichem Liebesdiskurs beobachten, wie sie für (braut-)mystische Zusammenhänge nicht unüblich sind. Allerdings bietet die Motivik einige Merkmale, die in spezifischer Weise auf Körperlichkeit und Klang weisen und die Berührung, Nähe, Springen und Tanzen als verheißende Momente auf dem Weg zur geistlichen Unio beschreiben. Solche in Text und Bild dargestellten oder evozierten Momente treiben die Konkurrenz und Vielfalt religiöser Praktiken besonders hervor. Wenn Christus etwa in einer Fassung des spätmittelalterlichen brautmystischen Text-Bild-Ensembles *Christus und die minnende Seele* aus dem 15. Jahrhundert die Seele auffordert: „Lass den Kniefall und das Beten, du sollst mit mir den Reigen treten“,¹³

¹¹ Burkhard Hasebrink, Peter Strohschneider: Religiöse Schriftkultur und säkulare Textwissenschaft. Germanistische Mediävistik im postsäkularen Kontext. In: *Poetica* 46 (2014), S. 277–291, hier S. 289.

¹² Zu solchen Verschränkungen der Liebessemantiken von weltlichen und mystischen Entwürfen siehe Walter Haug: Gotteserfahrung und Du-Begegnung. Korrespondenzen in der Geschichte der Mystik und der Liebeslyrik. In: *Geistliches in weltlicher und Weltliches in geistlicher Literatur des Mittelalters* (Anm. 2), S. 195–212.

¹³ *Tü von dir venien und betten, / Du müst mit mir den raygen treten.* Christus und die minnende Seele. Untersuchungen und Texte. Hrsg. von Romuald Banz. Breslau 1908 (Germanistische Abhand-

dann ist das Gegeneinander von Gebetspraxis und Tanz sicherlich nicht nur graduelle Abstufung auf dem mystischen Weg zur geistlichen Vereinigung mit Christus, sondern auch ein Übersteigen einer religiösen Praxis (Kniefall und Gebet) durch eine andere (mit Christus den Reigen tanzen).

Solche Konzeptionen sind eingebettet in größere Zusammenhänge. Die Tanzmotivik in der geistlichen Literatur des Mittelalters etwa partizipiert an einer anthropologisch wie historisch belegten Funktion des Tanzes als freudestiftender und energiespendenden Tätigkeit sowie einer gemeinschaftsstiftenden und freudbesetzten religiösen Praxis des Gotteslobs im imaginierten Tanz.¹⁴ Besonders in mystischen Zusammenhängen werden Tanzmotive „sehr oft und in den verschiedensten Nüancierungen“ gebraucht.¹⁵ Ambivalenzen in Bezug auf den geistlichen Tanz im Mittelalter hat besonders Julia Zimmermann herausgearbeitet:¹⁶ Tanz kann als geordneter, kommunaler und koordinierter Freudeausdruck in geistlichen Diskursen positiv belegt sein; er kann aber auch als unkontrollierter, den Körper ausstellender Bewegungsexzess negativ gewertet werden. Die geistliche Tanzmetaphorik des Mittelalters gestaltet diese Grundspannung mit und partizipiert an ihr. Ins Spiel kommen für sie aber auch Charakteristika, die man allgemein für das Tanzen im Mittelalter (und nicht nur dort) festhalten kann, nämlich in der Funktion des Tanzes als außeralltäglicher Form einer konzentrierten selbstzweckhaften Tätigkeit, die es unter anderem ermöglicht, soziale Nahrauminhibitionen in zeitlich kontrollierter Weise aufzuheben. Zeitlich kontrolliert meint hier dreierlei, nämlich die koordinierte, bewegungs determinierende Rhythmik des Tanzes, den begrenzten Zeitraum des Tanzes selbst und seine dem Alltäglichen entthobene festtägliche Zeit. In diesen Charakteristika wird im Tanz in mehrfacher Hinsicht eine außeralltägliche Rhythmisierung praktiziert.

Es ist diese kontrollierte Aufhebung der Nahrauminhibition, die das Tanzmotiv sowohl für den Minnesang¹⁷ als auch für mystische Vorstellungswelten inter-

lungen. 29), V. 1802f.; siehe zu Fassungvarianten auch Amy Gebauer: ‚Christus und die minnende Seele‘. An Analysis of Circulation, Text, and Iconography. Wiesbaden 2010 (Imagines medii aevi. 26), S. 237f.

14 Dazu grundlegend Julia Zimmermann: Teufelsreigen – Engelstänze. Kontinuität und Wandel in mittelalterlichen Tanzdarstellungen. Frankfurt a. M. 2007 (Mikrokosmos. 76), insbes. S. 107–119.

15 Banz (Anm. 13), S. 99; eine Kurztypologie der unterschiedlichen Verwendungen ebd., S. 99f.

16 Zimmermann (Anm. 14); siehe auch Philip Knäble: Eine tanzende Kirche. Initiation, Ritual und Liturgie im spätmittelalterlichen Frankreich. Köln/Weimar/Wien 2016 (Symbolische Kommunikation in der Vormoderne); zur mittelalterlichen Pathologisierung der ‚Tanzwut‘ siehe Gregor Rohrmann, Tanzwut. Kosmos, Kirche und Mensch in der Bedeutungsgeschichte eines mittelalterlichen Krankheitskonzepts. Göttingen 2013 (Historische Semantik. 19).

17 Zum weltlichen Tanzlied vgl. Das mittelalterliche Tanzlied (1100–1300). Lieder zum Tanz – Tanz im Lied. Hrsg. von Dorothea Klein. Würzburg 2012; zu weltlich-geistlichen Verschränkungen in der Lyrik insbes. Wachinger (Anm. 4), S. 8f., und Köbele (Anm. 2).

essant macht: der Tanz kann in beiden Kontexten ein Schreiten und *springen* auf dem Weg zur Liebesvereinigung sein und dabei sowohl als kollektives Ereignis als auch als intime Begegnung modelliert werden. Mit diesem Potential zwischen gemeinschaftlicher Koordination und intimerer Nähe im Zeichen von Klang und Bewegung spielen auch geistliche Texte. In ihnen kann der Tanz einen Spannungsraum von „Disziplin und Ekstase“ eröffnen, mit ambivalenten Gesten „einer Transzendierung der Ordnung“ auf der einen Seite oder aber einer Stiftung von Ordnung im koordinierten Tanz menschlicher oder himmlischer Körper auf der anderen.¹⁸

Doch nicht nur diese Potenziale, sondern auch die direkten Verbindungslinien mit Klang und Musikalität schaffen eine Brücke zwischen weltlicher und geistlicher Tanzmotivik und den entsprechenden Liebesdiskursen.¹⁹ Denn Tanz verbindet sich mit impliziertem oder explizit notiertem musikalischem Wohlklang; sowohl Tanz als auch Musik sind besonders wichtige Vorstellungsträger für den Zustand der Seele in der *unio mystica*.²⁰ Wenn in der geistlichen Literatur der Gottessohn selbst als Musikant oder als Tanzmeister (oder beides) auftritt, wird diese Bedeutung offenbar. An solchen Gestaltungen werden besonders reiche Kontexte und diskursive *crossovers* sichtbar.

Tritt Christus in Bild oder Text als Meister des Tanzes in intimem oder kollektivem Tanzgeschehen auf, dann tut er dies manchmal in Verbindung mit Musikproduktion: Er trommelt, er geigt, er flötet. Die typologische Nähe zum musizierenden

18 Philip Knäble, Gregor Rohrmann, Julia Zimmermann: Tanz in der Vormoderne. In: Das Mittelalter 23 (2018), S. 241–253, insbes. S. 245 f., Zitate S. 245. Zum weiteren Zusammenhang vgl. insbes. Zimmermann (Anm. 14), S. 95–148.

19 Zimmermann (Anm. 14), S. 129–148; Gebauer (Anm. 13), S. 234 f.

20 Grundlegend Grete Lüers: Die Sprache der deutschen Mystik des Mittelalters im Werke der Mechthild von Magdeburg. München 1926, S. 67 f.; siehe auch den Kommentar zu 61,7 in Mechthild von Magdeburg: Das fließende Licht der Gottheit. Hrsg. von Gisela Vollmann-Profe. Berlin 2010, S. 703 f. Zu Dimensionen des Musikalischen bei Mechthild vgl. Caroline Emmelius: Rhyming Prose – Bridal Songs of the Soul – Sound Metaphors. Dimensions of Musicality in Mechthild's ‚Fließendes Licht der Gottheit‘. In: *Mystique, langage, musique: dire l'indicible au Moyen Âge*. Wiesbaden 2019 (Scriinium Friburgense. 43), S. 195–217 (mit weiterer Literatur). Zum Klang in den monastischen Kulturen des Spätmittelalters vgl. neben anderen: Nicola Vöhringer: Chanting Nuns, Chiming Bells: Sound in Late Medieval Mystical Literature and Devotional Culture, Diss. University of Toronto, 2017; Claire Taylor Jones: Ruling the Spirit. Women, Liturgy, and Dominican Reform in Late Medieval Germany. Philadelphia 2018; Almut Schneider: *er liez ze himel tougen erhellen sîner stimme dôn*. Sprachklang als poetische Fundierung normativen Sprechens. In: Text und Normativität im deutschen Mittelalter. XX. Anglo-German Colloquium. Hrsg. von Elke Brüggen [u. a.]. Berlin/Boston 2012, S. 199–216; und insbes. Burkhard Hasebrink: Gegenwart im Klang? Überlegungen zur Kritik des *jubilus* bei Tauler. In: Lyrische Narrationen – Narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur. Hrsg. von Hartmut Bleumer, Caroline Emmelius. Berlin/New York 2011 (Trends in Medieval Philology. 16), S. 387–404.

König David des Alten Testaments ist offenbar, aber Geige und Trommel, die Christus in manchen Darstellungen benutzt, können im Gegensatz etwa zur Harfe nicht primär zu den Instrumenten gezählt werden, die eine besondere Valenz für geistliche Musikdarstellungen hatten.²¹ Doch wenn Christus als Vortänzer oder Tanzmeister erscheint, dann kann er solche Musikinstrumente benutzen, die nicht primär geistlich konnotiert sind: So ergibt sich bereits aus der Wahl des dargestellten Instruments ein Verschränkungspotenzial zwischen weltlichen und geistlichen Praktiken, sowohl in durchgeführten längeren Allegorien als auch in nur kurz angedeuteten Metaphern eines Lebens im Einklang mit göttlicher Führung und in Nachfolge Christi wie bei Heinrich von Nördlingen: *pit hie für mich, das ich den tantz eins warhaften lebens trett nach der suszen pfifen dein liebs Jhesu Christi*.²² Doch dieses Potenzial ist nicht nur in der Instrumentenwahl, sondern auch direkt im musikalischen Klang angelegt. Daher kann der Vokalgesang selbst je nach Verwendungskontext solche Verschränkungen befördern. So kann Christus auch singen, wie im *Fließenden Licht* Mechthilds von Magdeburg, wo er der Seele zum Tanz vorsingt.²³

Die Modellierung bei Heinrich von Nördlingen führt zum Funktionskern dieser Art von Tanz(leitungs)metaphorik, wie sie auch in spätmittelalterlichen geistlichen Liedern gestaltet wird, in denen Tanz eine Rolle spielt: So sind aus dem Mittelalter etwa ein deutsches *Badliedli*, in dem Christus als Tanzmeister die fröhlichen und standesgemäß jungfräulichen Nonnen im Tanzreigen zum Bade führt, oder *Fastnachtliedli* überliefert, in denen Christus einen geistlichen Fastnachtsreigen anführt.²⁴ Diese geistlichen Szenen-Kontrafakturen weltlicher Praktiken ste-

²¹ So unterscheidet etwa ein zweigeteiltes Bild eines in Cambridge aufbewahrten Psalters aus dem 12. Jh. die Harfe sowie andere Instrumente, die in der oberen Bildhälfte dem König David und der *vox articulata* zugeordnet werden, von der Geige und Trommel, die mit anderen Instrumenten in der unteren Bildhälfte der *vox confusa* der Spielleute und Gaukler (sowie einem trommelnden Bären!) zugehören. Hier ist also die Harfe dem ‚Geistlichen‘, die Geige dem ‚Weltlichen‘ zugeordnet. Siehe Jesse Billett: *An Elevated Form of Music. Triple Psalter, Rheims, Early Twelfth Century*. St John’s College MS B.18. In: *The Library Treasures of St John’s College, Cambridge*. Hrsg. von Mark Nicholls, Kathryn McKee. London 2014, S. 20 f. Die Abbildung (fol. 1^v) findet sich hier: https://www.joh.cam.ac.uk/library/special_collections/manuscripts/medieval_manuscripts/medman/A/Web%20images/beast.htm [Zugriff: 29.12.2019]. Ich danke dem Autor für den Hinweis auf diese Darstellung.

²² Margaretha Ebner und Heinrich von Nördlingen. Hrsg. von Philip Strauch. Freiburg/Tübingen 1882, S. 257. Online hier: <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/content/pageview/788764> [Zugriff: 28.12.2019]. Stelle zitiert bei Banz (Anm. 13), S. 99.

²³ Mechthild von Magdeburg (Anm. 20), Kap. I, 44 (S. 60 f.); siehe Haug (Anm. 12), S. 200–204; zur spezifischen ‚Sinnlichkeit‘ bei Mechthild vgl. auch Susanne Köbele: *Bilder der unbegriffenen Wahrheit. Zur Struktur mystischer Rede im Spannungsfeld von Latein und Volkssprache*. Tübingen/Basel 1993 (Bibliotheca Germanica. 30), S. 76–85.

²⁴ ‚Ein Badliedli‘ [‚Woluff im geist gon baden ir zarten frowelin‘]. In: *Gottsuchende Seelen. Prosa und Verse aus der deutschen Mystik des Mittelalters*. Hrsg. von Wolfgang Stammer, München 1948, S. 200 f., nach der Edition von Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit*

hen explizit unter dem Vorzeichen leicht entzifferbarer religiöser Übertragung. Das *Badliedli* etwa beginnt mit dem Aufruf: *Wolfff im geist gon baden, jr zarten frowelin!* Die räumliche Spezifizierung *im geist* („geistlich“) weist der Aktivität einen allegorisch-virtuellen Status zu und verhindert dadurch sicherlich sehr direkte lebensweltliche Assoziationen. Da aber die szenisch-wörtliche Gestaltung des Liedes durch die Handlung, in der Jesus ausgelassene Nonnen im Tanzreigen zum Bade führt, derart sinnlich-präsentisches Potenzial hat, entsteht eine Spannung, welche die Freude sowohl im kollektiven Bad unter Anleitung Christi als auch im geistlich-allegorischen Kern eines freudigen religiösen Lebens verortet.²⁵ Dass es sich dabei nicht um eine einzigartige Modellierung handelt, zeigt das von Franz Pfeiffer als *Geistliche Minne* edierte Gedicht, das wohl vor oder kurz nach 1300 entstanden ist.²⁶ Das Gedicht beschreibt in erotisierter Sprache das liebende Begehren der Seele und ihre Hinwendung zu Christus. Die Verbindung von Christus und der Seele wird auf dem Höhepunkt des Gedichts als das Einwohnen und Eingießen seines Gnadentropfens beschrieben, die durch das Fiedelspiel Christi begleitet und befördert werden:

Jesus den sinen chan machen
 Vil manich suzez lachen.
 Hei a wi suzze er videlet,
 Swenne er in gesidelet
 Mit inguz sinen genaden tror.
 Solich wunne gehord nie or.
 Di saitten chan er ruren,
 Auz vreude in vroeude furen.²⁷

bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts. Bd. 2. Leipzig 1867, S. 633 (Nr. 820). Siehe zu diesem Lied auch Judith Theben: Die mystische Lyrik des 14. und 15. Jahrhunderts. Untersuchung – Texte – Repertorium. Berlin/New York 2010 (Kulturtopographie des alemannischen Raums. 2), S. 517–518. Eine weitere Variante des Liedes (aus der Pfullinger Handschrift) bei Wackernagel, S. 633f. (Nr. 821); ebenfalls ediert in Deutsche Lyrik 1300–1500. Nach den Handschriften und Fr hdrucken in zeitlicher Folge hrsg. von Eva Willms, Hansjürgen Kiepe. München 2001, S. 329–331. Zwei ‚Fastnachtsliedli‘ sind ediert bei Wackernagel, S. 632f. (Nr. 818 und 819).

25 Einen breiten Überblick zum Motiv des tanzenden Christus in Mittelalter und Neuzeit bietet Martin Leutzsch: Der tanzende Christus. In: Tanz und Religion. Theologische Perspektiven. Hrsg. von Marion Keuchen [u. a.]. Frankfurt a. M. 2008, S. 101–143, mit weiterer Literatur.

26 *Terminus ante quem* ist die Datierung der Pergamenthandschrift, München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 132, im frühen 14. Jahrhundert; siehe Karin Schneider: Gotische Schriften in deutscher Sprache. Bd. I. Vom späten 12. Jahrhundert bis um 1300. Text- und Tafelband. Wiesbaden 1987, Textband, S. 254. Edition: Geistliche Minne I. Hrsg. von Franz Pfeiffer. In: Altdeutsche Blätter. Bd. 2. Hrsg. von Moriz Haupt, Heinrich Hoffmann. Leipzig 1840, S. 359–366 (zit., mit Kontrolle an der online verfügbaren Handschrift; für den Link zum Volldigitalisat siehe <http://www.handschriften.tencensus.de/2778> [Zugriff: 28.12.2019]). Teiledition auch in Stammler (Anm. 24), S. 31–34.

27 ‚Geistliche Minne I‘ (Anm. 26), V. 105–112.

Wie bei Heinrich von Nördlingen (und in anderen Beispielen, wie ich unten ausführen werde) wird in der *Geistlichen Minne* den vom musizierenden Christus hervorgebrachten Klängen das im mystischen Zusammenhang bedeutsame Prädikat der Süße zugeordnet.²⁸ Der süße Klang des Fiedelspiels Christi, das direkt mit der Gabe des Gnadentropfens parallelisiert wird, sorgt dafür, dass die Seelen mit den Engeln in einem *hohen springen* den Reigen tanzen können (V. 116–122). Christus wird so zum Tanzmeister, der mit der Fiedel den Engeln und Seelen zum Tanz aufspielt und dabei die Seelen in die *hymelische sit* einführt:

Jesus der tanzer maister ist.
zu swanzet hat er hohen list.
Er wendeth sich hin er wendet sich her.
Si tanzent alle nach siner lere.
Deu sele lerent hoh da mit.
Si gewinnet hymelisch sit.²⁹

Die Dominanz von Bewegungsverben (*swanzen*, *wenden*) in der Darstellung Christi sorgt in diesem mystischen Text für direkte Assoziationen zu Visualisierungen von Christus als Fiedler und Tänzer und von Christi Führung im und mit Tanz – auch wenn hier, anders als in anderen Fällen, keine bildliche Repräsentation eines musizierenden Christus vorliegt. Als *der tanzer meister* bringt Jesus hohe Kenntnis zum Tanz (*swanzen*), wendet sich hin und her und koordiniert so den Tanz der Engel und Seelen. Die tänzerische Koordination der Seelen führt hier auch zur kollektiven Freude und dient der Hinführung zu himmlischer Lebensführung (*sit*).³⁰ Der Kernsatz *Auz vreude in vroeude furen* (V. 112) umschreibt diesen geistlichen Tanz in seiner Spannung zwischen Ekstase und Ordnung: Jesus bringt den Seelen durch sein Musizieren *suzez lachen*, *wunne* und *vreude*, stiftet aber in Folge dieses ekstatischen Moments als Tanzmeister und -lehrer koordinierend eine eigene, himmlische Ordnung.

²⁸ Zur Süße im christlichen Kontext des Heiligen und Göttlichen vgl. Friedrich Ohly: Süße Nägel der Passion. Ein Beitrag zur theologischen Semantik. In: *Collectanea Philologica*. Festschrift für Helmut Gipper zum 65. Geburtstag. Bd. 2. Hrsg. von Günter Heintz, Peter Schmitter. Baden-Baden 1985 (*Saecula spiritalia*. 15), S. 403–613; Hasebrink (Anm. 63), S. 106 f. mit Anm. 41.

²⁹ ‚Geistliche Minne I‘ (Anm. 26), V. 129–134.

³⁰ Zum weiteren Kontext Gebauer (Anm. 13), S. 234 f., hier S. 234: „The imagery of music and dance [. . .] is commonly used in mystical texts to express both the state of mystical union and the dance of the soul in heaven.“

II *Amo Christum*: Wie Christus Agnes vorspielt (*Günterstaler Antiphonar*, Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. St. Georgen 5, um 1300)

Das Motiv des geigenden Christus, das die *Geistliche Minne* direkt mit dem gemeinschaftlichen Tanz in Verbindung bringt, findet sich im deutschsprachigen Raum auch im Kontext der Liturgie zum Fest der heiligen Agnes (hier allerdings ohne Tanzmotivik) und im bereits genannten brautmystischen Text-Bild-Ensemble *Christus und die minnende Seele*. In einem Antiphonar (Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. St. Georgen 5), das in zisterziensischem Kontext um 1300 wahrscheinlich in Günterstal produziert wurde, befindet sich eine Miniatur, die Christus als Fiedelspieler zeigt.³¹ Nicht nur die Tatsache, dass dies vielleicht das älteste erhaltene ikonographische Zeugnis dieses Motivs ist,³² sondern auch die dichte thematische und mediale Konglomeration machen diese Miniatur bemerkenswert. Das gilt sowohl für den Kontext in diesem Abschnitt der Handschrift, der dem Tag der heiligen Agnes, dem 21. Januar, gewidmet ist, als auch für den weiteren Hintergrund mittelalterlicher Braut-Christi-Vorstellungen.

³¹ Online-Faksimile der Miniatur: <https://digital.blb-karlsruhe.de/blbhs/Handschriften/content/pageview/1607798> [Zugriff: 29.12.2019]. Das Antiphonar Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. St. Georgen 5 (*Antiphonarium cisterciense*) wird in der Forschung auch als *Wonnentaler Antiphonar* (nach einer Zuordnung zum Kloster Wonnental bei Kenzingen) oder *Karlsruher Antiphonar* (nach dem heutigen Aufbewahrungsort) genannt. Zur Datierung der Handschrift (spätes 13. Jh.) und der nachträglich hinzugefügten Miniaturen (frühes 14. Jh.) sowie zur Zuordnung zum Kloster Wonnental bei Kenzingen siehe Ellen Judith Beer: Beiträge zur oberrheinischen Buchmalerei der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Initialornamentik. Basel/Stuttgart 1959 (Schriftenreihe der Stiftung Schnyder vom Wartensee. 43), S. 90 f. Die nachträglichen Miniaturen verortet Beer im Breisgau (ebd., S. 43). Für Beer (S. 91) sprach „die vorzügliche Qualität von Schrift und Bildinitialen entschieden gegen die Entstehung in einem Frauenkloster“, doch können solche Urteile in Bezug auf die Qualität der Schrift- und Kunstproduktion in spätmittelalterlichen Frauenklöstern inzwischen als überholt gelten; siehe allgemein Jeffrey F. Hamburger [u. a.] (Hrsg.): Liturgical Life and Latin Learning at Paradies bei Soest, 1300–1425. Inscription and Illumination in the Choir Books of a North German Dominican Convent. 2 Bde. Münster 2017. Für Günterstal bei Freiburg als Produktionsort des Codex votieren Armin Schlechter und Gerhard Stamm: Die Handschriften der Badischen Landesbibliothek. Bd. 13: Die kleineren Provenienzen. Nach Vorarbeiten von Kurt Hannemann und Andreas Degkwitz. Wiesbaden 2000, S. 203. Sie erwägen auch, dass die Handschrift als *De sanctis*-Teil zusammen mit der Günterstaler Handschrift Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. Günterstal 1 ursprünglich ein zweibändiges Antiphonar bildete. Ich nenne die Handschrift daher *Günterstaler Antiphonar*. Nicht auszuschließen ist, dass das Antiphonar in Günterstal für Wonnental produziert wurde, zumal eine Initiale, die sich neben der Randfigur einer Nonne (fol. 15^v) findet, unter Umständen auf die Äbtissin Elsebeth von Wonnental bezieht. Eine gemeinsame Re-Evaluierung beider Handschriften in Bezug auf diese Fragen ist ein Desideratum.

³² Karen Greenspan: Antiphonar aus dem Zisterzienserkloster Wonnental. In: Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern. Hrsg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, und Ruhrlandmuseum Essen. München 2005, S. 461.

Deren Verbindung mit der Agnes-Legende geht wohl letztlich bereits auf Ambrosius zurück und lässt sich in den ältesten Fassungen der Legende beobachten.³³ Agnes überhaupt wäre, blickt man von der ambrosianischen Tradition her, neben und zusammen mit der Hoheliedtradition ein starkes Vorbild für Braut-Christi-Vorstellungen. Sie hat einen prominenten Platz am Beginn der Schrift *De virginitate* von Ambrosius und wird von diesem aufgrund der Tatsache hervorgehoben, dass sie sowohl Märtyrerin als auch Jungfrau war.³⁴ Als solche entspricht sie im doppelten Sinne dem ambrosianischen Ideal weiblicher Heiligkeit, denn sie ist nicht nur Jungfrau aus geistlichen Beweggründen, sondern wird zur Märtyrerin, weil sie Jungfrau bleiben will. Agnes begründet ihre Weigerung, einen aus mächtiger Familie stammenden Werber zu heiraten, mit der standfesten Behauptung, es gäbe einen Werber, der ältere Rechte habe: Christus. Diese geistliche Präferenz ist der definierende Kern der Legende, auch in der die Tradition prägenden Legendenfassungen wie den Versionen im weitverbreiteten *Alten Römischen Passional*, das „durch das ganze Mittelalter äußerst wirkmächtig war und heute in vielen Handschriften überliefert wird“³⁵, und in der *Legenda aurea*.

Während das *Günterstaler Antiphonar* auch in anderen Teilen hervorragende filigrane Initialen aufweist,³⁶ schmücken die nachträglich hinzugefügten Bildinitialen nur den Agnes-Teil (fol. 15^v–18^v). In diesen Initialen und Randbildern finden sich szenische Ausgestaltungen von Agnes' geistlicher Brautschafft in inniger Gegenseitigkeit. Die figürliche Initiale mit dem Bild des geigenden Christus und eine weitere ausgeschmückte Initiale sind verbunden mit einer Zisterzienserin, die in einer Fleuronée-Blattranke kniet und betet.³⁷ Die insgesamt fünf historisierten Initialen und vier Randminiaturen repräsentieren wichtige Stationen der legendarischen Historia von St. Agnes: Bildlich dargestellt wird, wie Agnes den Mann ablehnt, den sie in einer arrangierten Ehe heiraten soll (Initiale auf fol. 15^v); wie sie enthauptet wird und ihren

³³ Anne B. Thompson: The Legend of St. Agnes: Improvisation and the Practice of Hagiography. In: Exemplaria 13 (2001), S. 355–397; Paolo Tomea: Corpore quidem iuvenula sed animo cana. La ‚Passio Agnetis‘ BHL 156 e il topos della puella senex nell' agiografia mediolatina. In: Analecta Bollandiana 128 (2010), S. 18–55; und insbes. Barbara Fleith: *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. Hrsg. von André Schnyder. München 2013, S. 19–44.

³⁴ Ambrosius: *De virginibus*. Über die Jungfrauen. Übers. und eingeleitet von Peter Dückers. Turnhout 2009 (Fontes christiani. 81), S. 104–113; zum Jungfäulichkeitsideal und der Christbrautschafft bei Ambrosius vgl. insbes. die Einleitung, S. 20–54.

³⁵ Fleith (Anm. 33), S. 25, mit weiterer Literatur.

³⁶ Beer (Anm. 31), S. 93.

³⁷ Vgl. unten Abb. 1, sowie fol. 15^v in derselben Handschrift. „Auf fol. 15v sind die Initialen E.L über dem Bild der Nonne angebracht, die möglicherweise auf die Äbtissin Elsebeth (1305) von Wonnental verweisen.“ Judith Raeber: Buchmalerei in Freiburg im Breisgau. Ein Zisterzienserbrevier aus dem frühen 14. Jahrhundert. Zur Geschichte des Breviers und seiner Illumination. Wiesbaden 2003, S. 128.

Freundinnen am Grab mit einem Lämmchen erscheint (Initiale auf fol. 16^r). Auf fol. 16^v folgt die für unsere Betrachtung zentrale Initiale, die zeigt, wie Christus für Agnes die Fiedel spielt (Abb. 1). Auf den Bildern in den beiden Initialen auf fol. 17^v sieht man, wie Christus und Agnes Hände halten und wie ein Engel Agnes vom Scheiterhaufen rettet. Die zwei Randbilder auf fol. 18^r zeigen, wie Christus Agnes einen Ring schenkt und wie ein Engel der nackten, mit langen Haaren bedeckten Agnes ein weißes Gewand und die Märtyrerkrone gibt, während ein sie greifender Mann von einem Teufel gepackt wird. Die abschließenden Randbilder (fol. 18^v) zeigen Agnes im Gespräch mit dem himmlischen Bräutigam und in enger Umarmung mit diesem.

Bei den Bildern handelt es sich nicht um ein Narrativ, das mit dem Ablauf der Agnesvita koordiniert wäre; die Bilder werden nicht in eine hagiographisch-biographische Anordnung gebracht. Entscheidend ist vielmehr der Kontext der jeweiligen Liedtexte. Wichtige Szenen der Vita werden, aus deren zeitlicher Ordnung herausgelöst, in ihrer brautmystischen Bedeutung hervorgehoben.

In der Initiale auf fol. 16^v sieht man Christus in intimer Szene geigen. Die Agnes-Figur ruht auf einem Kissen, die Beine beider sind verschränkt.³⁸ Die Beinhaltungen erinnern an zeitgenössische Tanzdarstellungen,³⁹ aber dazu passt die Ruhepose der Frau nicht. Das Bild der Initiale selbst zitiert brautmystische und hoheliedverwandte Vorstellungen; im intermedialen Text-Bild-(Gesang-)Kontext der Manuskriptseite wird dieser Befund verstärkt. Dazu muss zunächst festgehalten werden, dass die Agnes-Legende und die Liedtexte intertextuell eng verbunden sind. Es kommt zu Überblendungen zwischen Legende und Offizium, denn am Tag der heiligen Agnes (21. Januar) werden Texte gesungen, die im weiteren Sinne von der Liebe zwischen Seele/Mensch und Christus reden. Dies ist der Fall für *Amo Christum*, das unmittelbar mit dieser Initiale eingeleitet wird.⁴⁰ Das von zwei Drachen zusammengehaltene A, welches die intime Szene umschließt, ist die Initiale des Wortes *Amo* in diesem weit

³⁸ Carolyn Diskant Muir: Love and Courtship in the Convent: St. Agnes and the Adult Christ in Two Upper Rhine Manuscripts. In: *Gesta* 47 (2008), S. 123–145, hier S. 131, betont den erotischen Aspekt der Darstellung. Greenspan (Anm. 32), S. 461, deutet Christus als „geistlichen Verführer“ der „Agnes einlädt, mit ihm zu tanzen“, und weist auf die Nähe zum Hohelied hin.

³⁹ Man vergleiche nur das Tanzbild zum Liedkorpus Heinrichs von Stretelingen aus der zeitlich und räumlich nicht allzu fern liegenden Großen Heidelberger Liederhandschrift, Universitätsbibliothek Heidelberg, cpg 848, fol. 70^v [<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0136/image>, Zugriff: 30.12.2019].

⁴⁰ Für englische Quellen konnte Anne Bagnall Yeardley nachweisen, dass *Amo Christum* ab dem 12. Jh. eine zentrale Rolle in der Zeremonie der Nonneneinkleidung spielte; es wurde als erstes Responsorium nach der Einkleidung gesungen. Anne Bagnall Yeardley: *Performing Piety. Musical Culture in Medieval English Nunneries*. Basingstoke/New York 2006, S. 168f. Es liegt nahe, Ähnliches für andere europäische Frauenklöster anzunehmen: Mary Jeremy Finnegan: *The Women of Helfta. Scholars and Mystics*. Athens 1991, S. 72, weist auf die Bedeutung des Agnes-Offiziums für Einkleidungen und Beerdigungen von Nonnen und auf intertextuelle Aufnahmen des Offiziums bei Gertrud von Helfta hin (*Amo Christum* eingeschlossen).

16^v

tabatur in annis sed erat senectus mentis in men
 sa. **Antiphona.** **T**erram meam et collum meum
 cinxerit lapideis pretiosis traiecit auribus
 meis inestimabiles margaritas et circumde
 dit me uernantibus atque choruscantibus
 gemmis. **I**nduit me dominus cyclade auro ter
 ra et inmensis montibus ornauit me. **Gloria.**
 mo christi sum incensus thalamum in quo
 cuius mater uirgo est cuius pater feminam
 ne fecit cuius michi organa modulatis uo

Abb. 1: Günterstaler Antiphonar. Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. St. Georgen 5, fol. 16^v.

verbreiteten Responsorium, das zum festen Bestandteil des Agnes-Offizium gehört.⁴¹ Der Text selbst ist sprachlich eng mit der Agnes-Legende verbunden, ja enthält wörtliche Aufnahmen, wie dies für Responsorien üblich ist.

[16^v] Amo Christum,
in cuius thalamum introivi;
cuius mater virgo est,
cuius pater feminam nescit,
cuius mihi organa modulatis vo[17^r]cibus cantant:
quem cum amavero casta sum,
cum tetigero munda sum,
cum accepero virgo sum.
[Vers.:] Mel et lac ex eius ore suscepi,
et sanguis eius ornavit genas meas.

Ich liebe Christus, in dessen Brautgemach ich eingetreten bin; dessen Mutter Jungfrau ist, dessen Vater keine Frau kennt, dessen Stimme/Instrument mir in modulierten Tönen vorsingt/vorspielt.⁴² Wenn ich ihn geliebt haben werde, bleibe ich keusch, wenn ich ihn berührt haben werde, bleibe ich rein, wenn ich ihn aufgenommen haben werde, bleibe ich Jungfrau.

Honig und Milch empfing ich aus seinem Mund, und sein Blut zierte meine Wangen.

Der Zusammenhang mit dem Bild ist sehr deutlich: Die Initialminiatur ist nicht nur Illustration der im Text genannten musizierenden Aktivität von Christus als Bräutigam, sondern spannt auch das legendarische und das liturgische Wissen um Agnes über das Hauptthema der geistlichen Brautschaft zusammen. Dies ist allein deshalb bemerkenswert, weil Agnes anscheinend, wie Carolyn Diskant Muir herausstellt, zumindest in der Ikonographie im Mittelalter kaum dazu benutzt wird, die Brautschaft Christi exemplarisch auszugestalten, bevor hier und in einer anderen oberdeutschen Handschrift ebenfalls aus der Zeit um 1300 wohl kurzlebig genau dieses Potential genutzt wird.⁴³

Das Initialbild steht also in einem klaren thematischen Zusammenhang mit dem Responsorium *Amo Christum*. Während man nicht ganz sicher sein kann, ob die im Lied erwähnten *organa* sich auf die menschliche singende Stimme (das *organum* im

⁴¹ Das Responsorium selbst ist viel älter als die Handschrift und im mittelalterlichen Europa breit belegt. Vgl. die Cantus Database, Cantus ID 006084 [<http://cantus.uwaterloo.ca/id/006084>, Zugriff 29.12.2019]. Text normalisiert nach dem *Günterstaler Antiphonar*, fol. 16^v u. 17^r [<https://digital.blb-karlsruhe.de/blbhs/Handschriften/content/pageview/1607798> und 1607799, Zugriff 29.12.2019].

⁴² *Organa* kann sich sowohl auf die menschliche Stimme wie auf ein Musikinstrument beziehen; wie terminologisch *modulatis vocibus* sich vor dem Hintergrund der mittelalterlichen Musiktheorie und -praxis zu verstehen ist, vermag ich nicht zu entscheiden. Zumindest für englische Handschriften ab dem 12. Jh. konnte Yeardley (Anm. 40) den Verdacht erhärten „that the music for ‚organa modulatis vocibus cantant‘ reaches an appropriately high *tessitura*“ (ebd., S. 169). Allgemein zu *organum* in der mittelalterlichen Musiktheorie siehe Max Haas: *Organum*. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart* 7 (1997), S. 854–882.

⁴³ Muir (Anm. 38).

gregorianischen Gesang) oder auf das Instrument (dies ist die Grundbedeutung von *organum*) bezieht,⁴⁴ bleibt entscheidend, dass Christus musiziert. Diese Szene der musikalischen Intimität zwischen Sprecherin und Christus wird in der Initialminiatur aufgenommen und visuell intensiviert. Die Darstellung des musizierenden Christus weist dabei gleichzeitig auf die Musik zurück.⁴⁵ Die Evokation von intmem Zusammenklang wird also durch das Layout der Handschriftenseite wechselseitig und intermedial verstärkt: Bild, Text und die Klang und Gesang repräsentierende Notation wirken miteinander, evozieren den Zusammenklang durch den Vollzug des Offizium, das gleichzeitig direkter, auf ein Ich bezogener (*amo*) produktiver oder rezeptiver Nachvollzug der Christbrautenschaft von Agnes ist. Der geigende Christus unterstützt diese Bezüge in Text und Bild. Eingebettet ist dieses dichte intermediale Zusammenspiel in die liturgische Historia der Agnes-Legende, die ihrerseits die geistliche Unio über die weltliche stellt. Diese geistliche Vereinigung wird in diesem Teil des Codex im letzten Randbild (fol. 19^v) ebenfalls bildlich dargestellt. Es begleitet einen Textabschnitt, der die körperliche Vereinigung mit Christus besingt: *Iam corpus eius corpori meo sociatum est, et sanguis eius ornavit genas meas* (Schon ist sein Leib mit meinem Leib vereinigt, und sein Blut zierte meine Wangen).⁴⁶

Die Bilder geben also bestimmten Szenen der Agnes-Vita eine herausgehobene Bedeutung. Sowohl im Text als auch im Bild wird dem Musizieren oder Singen ([. . .] *cuius mihi organa modulatis vocibus cantant*) eine wichtige Rolle im Stufenweg zur Vereinigung der Heiligen mit dem himmlischen Bräutigam zugewiesen. Dies entspricht insgesamt der Bedeutung, die Klang und Harmonie für mittelalterliche Gedanken zur Einheit zwischen Mensch und Gott, aber auch der trinitarischen Einheit selbst haben.⁴⁷ Im gegebenen Kontext des *Günterstaler Antiphonars* dient die Darstellung des musizierenden Christus in Bild und Text und in Begleitung von Gesang dazu, gesungene Liebeswerbung im privaten, innigen Kontext als Schritt auf dem Stufenweg

⁴⁴ Yeardley (Anm. 40), S. 169, votiert für die zweite Möglichkeit (‘musical instruments’), während Finnegan (Anm. 40), S. 72, die Zeile als ‘his voice sings sweetly to me’ übersetzt; ihr folgt Muir (Anm. 38), S. 130.

⁴⁵ Noch deutlicher, aber ganz anders akzentuiert, erscheint die Verbindung von Christus und einem Musikinstrument in einer Vision Hildegards von Bingen, in der Christus selbst als Harfe erscheint. Bruce W. Holsinger: *Music, Body, and Desire in Medieval Culture*. Hildegard of Bingen to Chaucer. Stanford 2001, S. 97–101, weist auf diese Gleichsetzung hin. In Hildegards Vision spielt der Antichrist auf Christi *membra* wie auf einer Lyra.

⁴⁶ Zu Text und Verbreitung dieser Antiphon vgl. den Eintrag in der *Cantus Database* [<http://cantus.uwaterloo.ca/id/003468>, Zugriff: 29.12.2019].

⁴⁷ Zum *süezen* Klang im Zusammenspiel von Gott und Seele siehe Caroline Emmelius: *süezen stimme, süezer sang*. Funktionen von stimmlichem Klang in Viten und Offenbarungen des 13. und 14. Jahrhunderts. In: LiLi 171 (2013), S. 64–85. Allgemeiner zeigen Almut Schneider und Sandra Linden, wie Harmonie als göttliches Attribut die trinitarische Vollkommenheit im Klang repräsentieren kann. Vgl. Schneider (Anm. 20); Sandra Linden: Der ‘inwendig’ singende Geist auf dem Weg zu Gott. Lyrische Verdichtung im ‘Fließenden Licht der Gottheit’ Mechthilds von Magdeburg. In: *Lyrische Narrationen – Narrative Lyrik* (Anm. 20), S. 359–386.

zur Vereinigung mit Christus herauszustellen. Diese Verführung zur geistlichen Liebe wird erzeugt durch die brautmystische Engführung von Erotik und Religiosität, die Darstellung eines gegenseitigen Begehrens des menschlichen und göttlichen Partners. Im Text von *Amo Christum* wird im Zusammenspiel der legendarischen Historia mit der liturgischen Historia⁴⁸ genau jene affektive Bindung eingeholt, die sich im *Günterstaler Antiphonar* auch im Bild von Christus als Geiger ausdrückt.⁴⁹

Gleichzeitig partizipiert die Gestaltung auf dieser Handschriftenseite auch an dem unter anderen von Burkhard Hasebrink im Anschluss an Walter Haug beschriebenen „frömmigkeitspragmatischen Widerspruch“,⁵⁰ nämlich an der

Frage, ob die Erfahrung der Transzendenz in der Immanenz über ‚Wege‘ erreicht werden kann, die Erfahrung des Göttlichen im oben genannten Sinne artifiziell hergestellt und ‚simuliert‘ werden kann, oder ob die Einheit mit Gott nicht vielmehr in einer Unmittelbarkeit liegt, die jede asketische Medialisierung dementiert.⁵¹

Wollte man dies in eine Opposition von Ereignis versus Technik⁵² bzw. von Gnade versus Praktiken im *sich erbilden* bringen,⁵³ so scheint dieses Ensemble eine geradezu perfekte Balance zwischen Gnade und Praxis, Ereignis und Technik zu präsentieren: die durch den Fleuronée-Schmuck direkt mit dieser Initiale verbundene betende Nonne kontemplant die geistliche Intimität auf dem Weg zur Unio und steht durch die Schmuckranke direkt und körperlich im Konnex mit dieser (vgl. Abb. 1 am unteren Bildrand). Diese Balance selbst erschließt sich voll erst im Zusammenspiel der bildlichen und textuellen Bedeutungsträger und wohl auch der Musik: Die Manuskriptseite wird so gleichzeitig zum Schauplatz und zur Repräsentation eines komplexen Zusammenspiels von geistlicher Liebe und ihrem Nachvollzug in der Rezeption. Der betenden Zisterzienserin, die durch den Randschmuck mit der Schmuckinitiale

⁴⁸ Zur liturgischen Historia siehe Franz Karl Praßl, Art. Offizium. In: Österreichisches Musiklexikon [online http://musiklexikon.ac.at/ml/musik_O/Offizium.xml, Zugriff: 29.12.2019].

⁴⁹ Zu beobachten ist also eine enge Verbindung zwischen Liturgie und spiritueller Erfahrung. Zum weiteren Kontext solcher Verbindungen siehe Johanna Thali: *Beten – Schreiben – Lesen. Literarisches Leben und Marienspiritualität im Kloster Engelthal*. Tübingen 2003 (Bibliotheca Germanica. 42), insbes. S. 104: „Das liturgische Gebet bildet oft die Folie für die spirituellen Erfahrungen der Viten- und Offenbarungsliteratur.“

⁵⁰ Walter Haug: *Wendepunkte in der abendländischen Geschichte der Mystik*. In: ders.: *Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Tübingen 2003, S. 446–463.

⁵¹ Hasebrink (Anm. 20), S. 390.

⁵² Bent Gebert: Technik und Ereignis. ‚Gelassenheit‘ in Johannes Schefflers *Cherubinischem Wandersmann*. In: *Semantik der Gelassenheit. Generierung, Etablierung, Transformation*. Hrsg. von Burkhard Hasebrink, Susanne Bernhardt, Imke Früh. Göttingen 2012 (Historische Semantik 17), S. 288–319.

⁵³ Dazu besonders Burkhard Hasebrink: *sich erbilden*. Überlegungen zur Semantik der Habitualisierung in der ‚Rede der unterscheidungen‘ Meister Eckharts. In: *Meister Eckhart in Erfurt*. Hrsg. von Andreas Speer, Lydia Wegener. Berlin/New York 2005 (Miscellanea mediaevalia. 32), S. 109–121.

sowohl verbunden als auch von ihr räumlich getrennt ist, wird dadurch nicht nur das intime geistliche Geschehen, sondern auch diese Balance zur Kontemplation aufgegeben, und sie prägt die Balance mit, indem durch sie der zeitlich nachgängige und immer wieder aktualisierbare Akt der Kontemplation auf dieser Handschriftenseite eingebunden ist. Im Kern stellt so die Handschriftenseite als komplexes Wort-Bild-(Musik-)Gefüge die Prozessualität einer Aneignung der inneren Bereitschaft zur Unio mit Gott aus.⁵⁴

III *Christus und die minnende Seele* (15. Jh.): Wie der geigende Christus der Seele das letzte Hemd auszieht und sie danach in Süße kleidet

Wenn das *Geistliche Badliedli* und lyrische Texte wie die *Geistliche Minne* Christus als Tanzmeister oder Tanzanführer in choreographischer Funktion vorstellen, dann steht die Bildlichkeit von Tanz, Gemeinschaftlichkeit und Freude in einem vertrauten, intimen Gruppenerlebnis im Zentrum.⁵⁵ Die imaginierten Praktiken verhalten sich geradezu kontrafaktisch zu solchen, welche die Texte anzitieren: aus dem weltlich konnotierten Fastnachtstreiben wird eine geistliche Fastnacht, und das geistliche Badlied bezieht sich auf einen kommunalen Gang zum Bad. Solche Lieder sind insofern besonders empfänglich für jene *crossovers* oder Verschränkungen, als sie mit dem sinnlichen Körper-Klang-Thema diejenige Besonderheit mittelalterlicher Religiosität ins Spiel bringen, die im weiteren Sinne von ästhetischem Genuss, erotischem Begehren und sinnlicher Nähe geprägt ist und die dafür auf multimediale und multimodale Vermittlungs- und Inszenierungsformen zurückgreift. Für die mittelalterliche Mystik haben besonders die Arbeiten von Niklaus Largier und Andrea Zech die „Verbindung des Genießens zur kunstvollen intermedialen Inszenierung“ hervorgehoben.⁵⁶ In diesem Kontext wies Largier auf den Zusammenhang zwischen Körper, Schrift und Frömmigkeitspraktiken in einem Text-Bild-Konglomerat hin, das unter anderem in einer Einsiedler Handschrift zusammen mit Heinrichs Seuses *Exemplar* und einem elaborierten Bildprogramm überliefert ist: *Christus und*

⁵⁴ Zu solchen Momenten der Wissensvermittlung und zur Darstellung der Prozessualität der Aneignung siehe allgemein Almut Suerbaum: Die Paradoxie mystischer Lehre im St. Trudperter Hohelied und im Fließenden Licht der Gottheit. In: Dichtung und Didaxe. Hrsg. von Henrike Lähnemann, Sandra Linden. Berlin/New York 2009, S. 239–255.

⁵⁵ Zu dieser Funktion im Zusammenhang mit dem tanzenden Christus insbes. Leutzsch (Anm. 25).

⁵⁶ Niklaus Largier: Die Kunst des Begehrens. Dekadenz, Sinnlichkeit und Askese. München 2007; Andrea Zech: Spielarten des Gottes-Genusses: Semantiken des Genießens in der europäischen Frauenmystik des 13. Jahrhunderts. Göttingen 2015 (Historische Semantik. 25), Zitat S. 15.

die *minnende Seele*.⁵⁷ Zwischen diesem Text und dem geigenden Christus im *Günterstaler Antiphonar* bestehen Verbindungen, die zwar spezifischer zu sein scheinen als bloße Ähnlichkeit vor dem gemeinsamen Hintergrund der Brautmystik, deren genauer Zusammenhang aber weiter im Dunkeln liegt, auch wenn Muir von kunsthistorischer Seite die Bilder im *Günterstaler Antiphonar* auf *Christus und die minnende Seele* bezogen hat.⁵⁸

Die Dichtung erzählt von handlungsreichen Interaktionen zwischen Christus und der Seele in einer Stufenfolge hin zur Vereinigung. Ursprünglich wohl basierend auf einem Bilderbogen mit kurzen Texten, bildeten sich im Spätmittelalter unterschiedliche Versionen des Text-Bild-Konglomerats heraus.⁵⁹ Unterschieden werden können verschiedene Fassungen: eine Bilderbogenfassung, eine Bilderbogen-Lesefassung (ohne Bilder) und die sogenannte *Minnende Seele*-Fassung, eine textlich stark erweiterte Version, die in Dialogform gefasst ist in der sowohl Christus als Bräutigam (*Cristus sprach*) als auch die Seele selbst (*sy spricht*) Dialoganteile haben. Meine kurze Analyse bezieht sich besonders auf den Tanz und die Darstellung des fiedelnden Christus; dabei gehe ich besonders auf eine jüngere Fassung ein (hier als Langfassung bezeichnet).

In der Langfassung, die aus dem 15. Jahrhundert stammt und besonders im alemannischen Raum überliefert ist, überwiegen dialogische und szenische Gestaltungsweisen.⁶⁰ Jeder Abschnitt ist von einem Bild begleitet, das Christus und die Seele in

57 Niklaus Largier: Der Körper der Schrift. Bild und Text am Beispiel einer Seuse-Handschrift des 15. Jahrhunderts. In: *Mittelalter. Neue Wege durch einen alten Kontinent*. Hrsg. von Jan-Dirk Müller, Horst Wenzel. Stuttgart/Leipzig 1999, S. 241–271, hier S. 248–252; grundlegend zu *Christus und die minnende Seele* auch Hildegard Elisabeth Keller, *My Secret is Mine: Studies on Religion and Eros in the German Middle Ages*. Leuven 2000, S. 185–229; Gebauer (Anm. 13); und Anette Volfing: *The Daughter Zion Allegory in Medieval German Religious Writing*. London/New York 2017, S. 171–188. Text- und Bildprogramm sind in mehreren Handschriften in unterschiedlicher Weise gestaltet. Dazu Amy Gebauer: Überlieferungsformen und Bedeutung. In: *Mit Tanz und Geigenspiel. Die Mainzer Miniaturen aus „Christus und die minnende Seele“*. Hrsg. von Helmut Hinkel. Mainz/Würzburg 2013, S. 53–65.

58 Muir (Anm. 38), S. 133. Diese Verbindung wird implizit auch bei Greenspan (Anm. 32), S. 461, gezogen. Ob allerdings wirklich, wie Muir (ebd.) annimmt, *Christus und die minnende Seele* „undoubtedly the source for the unusual imagery of Christ and the fiddle in the Karlsruhe antiphonary“ ist (Muir benennt es nach dem Aufbewahrungsort) ist zweifelhaft; dies wirft Datierungsprobleme auf, denn die Bilder im *Günterstaler Antiphonar* werden ins erste Jahrzehnt des 14. Jhs. datiert (Beer [Anm. 31]), während die belegte Überlieferung von Fassungen von *Christus und der minnenden Seele* erst im späteren 14. Jh. beginnt; Überblick bei Gebauer (Anm. 13) S. 15. Zur Datierung der frühen Mainzer Fassung vgl. Werner Williams-Krapp: Bilderbogen-Mystik. Zu *Christus und die minnende Seele*. Mit Edition der Mainzer Überlieferung. In: *Überlieferungsgeschichtliche Editionen und Studien zur Literatur des Mittelalters*. Kurt Ruh zum 75. Geburtstag. Hrsg. von Konrad Kunze, Johannes G. Mayer, Bernhard Schnell. Tübingen 1989 (Texte und Textgeschichte. 31), S. 350–364; Gebauer (Anm. 13), S. 145.

59 Williams-Krapp (Anm. 58).

60 In der Edition von Banz (Anm. 13) hat sie eine Länge von 2112 Versen. Besonders im Kontext der Einsiedler Handschrift hat Largier (Anm. 57) für *Christus und die minnende Seele* den Zusammen-

Szenen zeigt, welche Stufen auf dem Weg zur mystischen Unio bezeichnen. Dabei kommt es aufgrund der, wie man sagen könnte, lebensweltnahen Wahl der Bildfelder zu Spannungen zwischen der eigentlich allegorisch zu verstehenden ‚Beziehung‘ zwischen Seele und Christus und der Ausgestaltung dieser ‚Beziehung‘ in Text und Bild. Gewalttätig, wenn man so will, sind dabei besonders diejenigen Teile, die sich mit der Annäherung der Seele und Christi befassen: Die Vernichtung der weltlichen Bezüge der Seele als Vorbereitung auf die mystische Unio wird als ein furios eskalierender Prozess der Abwendung der Seele von der Welt gezeichnet, der als mehr und mehr gewaltsam beschrieben wird, um dann drastisch in Bild und Text in einer Vernichtungsszene zu kulminieren, die Christus als Henker und die Seele als Gehenkte zeigt (V. 966–1058).⁶¹ Die Verminderung und schließlich Zerstörung der Weltbindung der Seele wird als Stufenweg gezeigt: Vorher bereits lässt Christus die Seele hungern (Abschnitt III, V. 381–458); in Abschnitt IV (V. 459–568) *wil er kestgen iren lib, / Das sy dest minder in der welt belib* (V. 459 f.); er blendet und lähmt sie (Abschnitt V, V. 569–704), um ihr durch Bewegung und Sehen ausgeübtes Weltverhältnis zu stören und sie damit einzustimmen auf die Wendung zum geistlich-mystischen Bezug; er verbietet ihr das Spinnen und andere Arbeiten, nicht zuletzt damit sie kein weltliches Kleid mehr tragen kann (Abschnitt VII, V. 773–857). Dies dient der Einleitung einer ersten Entkleidung der Seele, mit gewissen erotischen Untertönen (*Cristus sprach: / Du müst gar entblötzet sin, / Wilt du dich genietten min* V. 860 f.). Die Seele sagt, sie ließe sich eher henken, als nackt zu sein (V. 915 f.), was die Motivation für die extreme Szene gibt, in der Christus die Seele henkt.

Die kontrollierende Einseitigkeit (Christus gibt, oft gewaltsam, den spirituellen Weg vor, die Seele folgt), die gleichwohl noch im Kasteien der Sinne die Sinnlichkeit stark thematisiert, wird aber ziemlich genau in der Mitte des Werks von einer stärkeren Machtbalance zwischen Seele und Christus abgelöst. Nach der gewalttätigen Entwöhnung der Seele von der Welt in einer purgativen Phase folgen Szenen der erotisch-liebenden Annäherung.⁶² Auch nach diesem Wandel bleibt aber die Darstellung von

hang von Körper, Schrift, Lese- und Frömmigkeitspraktiken im Gesamtkontext der Handschrift herausgearbeitet. Zum Bildprogramm der Gesamthandschrift vgl. ebd.

⁶¹ Auf die Gewalttätigkeit dieser Szenen weisen besonders Keller (Anm. 57), S. 185–229, Volfing (Anm. 57), S. 171–182, und Amber L. Griffioen: *Ich wird dich also an griffen / Das du mir nit mugist entwichen*: Göttliche Aktivität, seelisches Leiden und die Rolle der Gnade in *Christus und die minnende Seele*. In: *Gottes Handeln in der Welt. Probleme und Möglichkeiten aus der Sicht der analytischen Theologie und Religionswissenschaft*. Hrsg. von Benedikt Paul Göcke, Ruben Schneider. Regensburg 2017, S. 5–36, hier S. 10–15, hin; nach Griffioen sind sowohl „extreme Gewalt als auch intensive Liebe“ (S. 15) prägend für die Bilder und den Text von *Christus und die minnende Seele*.

⁶² Im dreistufigen Weg zur mystischen Unio, den Williams-Krapp (Anm. 58), S. 350, Gebauer (Anm. 13), S. 198–246, und Griffioen (Anm. 61), S. 16–18, unter Rückgriff auf übliche mystische Modelle für *Christus und die minnende Seele* ansetzen (*via purgativa, via illuminativa, via unitiva*), wäre dies der Übergang vom purgativen zum illuminativen Abschnitt. Griffioen (S. 19–32) sieht allerdings den dreistufigen Weg nicht einfach reproduziert, sondern arbeitet durch eine besondere Auf-

solch starker Sinnlichkeit beherrscht, dass die eigentümliche Spannung zwischen eigentlichen und uneigentlichen Bedeutungsebenen fortbesteht. Die nächsten Szenen sind von vergleichbarer „sinnlicher Direktheit“ wie ähnliche in Mechthilds von Magdeburg *Fließendem Licht*, das als direkter oder indirekter intertextueller Hintergrund von *Christus und die minnende Seele* gesehen werden kann.⁶³ Christus gibt der Seele einen Minnetrank (Abschnitt X, V. 1059–1155), der eine befreiende Funktion hat und die Seele aus passiver Ergebenheit löst.⁶⁴ Danach jagen sie sich gegenseitig (XI und XII, V. 1156–1315), schließlich verwundet sie ihn mit einem Liebespfeil (XIII, V. 1316–1423) und fesselt ihn (XIV, V. 1424–1487): Es kommt zu einer Beiderseitigkeit des Liebesbehrens, was den Eindruck einer Balance erhöht. Die Seele lehnt materielle Geschenke, Gold und Silber, ab: sie will nur ihn *allain* (XV, V. 1488–1602; Zitat V. 1602). Dann folgen die Szenen, um die es mir besonders geht: Christus als Geiger (XVI, V. 1603–1681), Kuss (XVII, V. 1684–1753), Christus flüstert der Seele Worte zu (XVIII, V. 1754–1799), Christus als Trommler (XIX, V. 1800–1867), Krönung der Seele (XXX, V. 1868–2042) und Unio (XXI, V. 2043–2112).⁶⁵ In dieser klimaktischen Endpartie von *Christus und die minnende Seele* spielen Musik, Musizieren und Tanzen auf dem Weg zur Unio eine entscheidende Rolle. Die erste mystische Umarmung mit Kuss ist gerahmt von Szenen, in denen Christus musiziert. Nach der Umarmung trommelt er zum Tanz und fordert die Seele auf (ich zitierte die Stelle bereits): *Tü von dir venien und betten, / Du müst mit mir den raygen treten* (V. 1802f.). Die Seele wundert sich sehr über diesen Wunsch (*Aber herr, du bist wol ain seltzen man, / Das du mich nit wilt venien lan*; V. 1806f.), doch schnell wirft sie die Bedenken – und das Beten – buchstäblich von sich:

Sid du es also von mir wilt haben,
So wirff ich von mir venien und clagen,
Und spring diner trummen nach.
(V. 1816–1818)

Auch hier deutet sich an, wie der musizierende Christus die geistliche Transformation im Spannungsfeld zwischen Ekstase und Ordnung befördert und begleitet. Die

merksamkeit auf die dynamischen Transitionen die Komplexität des Textes heraus, die jeweils auch das Verhältnis zwischen Christus und der Seele betrifft.

63 Walter Haug (Anm. 11), S. 201 zu Mechthild von Magdeburg. Vgl. auch die grundlegenden und einführenden Beiträge von Burkhard Hasebrink, insbes. „Das fließende Licht der Gottheit“ Mechthilds von Magdeburg. Eine Skizze. In: Bete und Arbeite! Zisterzienser in der Grafschaft Mansfeld. Hrsg. von Esther Pia Wipfler, Rose-Marie Knape, Halle a. d. Saale 1998, S. 149–159; und ‚Ich kann nicht ruhen, ich brenne‘. Überlegungen zur Klage im *Fließenden Licht der Gottheit*. In: Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters. Hrsg. von Manuel Braun, Christopher Young. Berlin/New York 2007 (Trends in medieval philology. 12), S. 91–107.

64 Griffioen (Anm. 61), S. 13f.

65 Zu den Varianten des ‚Plots‘ von *Christus und die minnende Seele* und zu Abweichungen der Stationenreihenfolge in den Handschriften der Langfassung vgl. Williams-Krapp (Anm. 58), S. 362–364; Gebauer (Anm. 13), S. 88–136; Volting (Anm. 37), S. 171f.

Seele ‚wirft‘ (V. 1817) auf die Aufforderung Christi hin (*Tü von dir venien und betten*; V. 1802) die religiöse Praxis des Betens und Klagens von sich, um sie im *springen* ekstatisch zu übersteigen. Gleichzeitig aber stabilisiert das Musizieren Christi eine neue Ordnung, denn die Seele tanzt den Reigen nach seiner Trommel (*ich [. . .] spring diner trummen nach*; V. 1817f.): der Musikant und seine Musik behält die Kontrolle und gibt die Ordnung vor.

Aus dieser Spannung von Ekstase und Ordnung wächst die beiderseitige Bereitschaft zur Unio, die nun nicht mehr weit ist. Keine 200 Verse später kann die Seele mit Worten sagen, die an der oben diskutierten, von Hasebrink miterschlossenen Denk- und Redefigur des Mittelalters partizipieren:⁶⁶ *O herr, du bist min, so bin ich din; / Die truw sol iemer stät sin* (V. 2049f.). Bildlich wird dies von einer Umarmung begleitet.

Als wichtige Station auf dem Weg zur Unio wird in *Christus und die minnende Seele* Christus in Bild und Text als Fiedler präsentiert, der für die Seele spielt (Abb. 2).⁶⁷ Anders als im *Günterstaler Antiphonar* ist das göttliche Geigenspiel hier nicht nur dem Geistlich-Intimen zugeordnet. Vielmehr werden in *Christus und die minnende Seele* lebensweltliche Assoziationen in einer Weise betont, welche die vom Anfang des Textes an aufgebaute Spannung zwischen geistlicher Allegorie, Erotik und Gewalt aufrechterhalten.⁶⁸ Dabei nutzt der Text das Potenzial des Tanzes zwischen kollektivem Ereignis und intimer Begegnung. Der Tanz ist hier beides gleichzeitig, was zu Spannungen zwischen sozialem Aptum und liebender Nähe führt. Mit diesem Potential zwischen gemeinschaftlicher religiöser Koordination und intimerer Nahraumerfahrung im Zeichen von Klang und Bewegung – und in deutlicher Aufnahme hoheliedaffiner Szenarien – scheint *Christus und die minnende Seele* besonders zu spielen. Dies wird dadurch erreicht, dass Christus als Fiedler in einer seltsamen Überlagerung zwischen dem Bräutigam, der hier im intimen Stelldichein für die Seele geigt, und dem öffentlich zum Tanz aufspielenden Fahrenden (*varend man*, V. 1611) gezeigt wird, der um Lohn singt.

Diese Überlagerung funktioniert über die Gemeinsamkeit des Musizierens um *gewinne* (die Seele als ‚Frau‘ soll umworben und erworben werden) und folgt darin einer klaren Gender-Logik. Christus der Geiger will etwas erwerben, er spielt um Lohn: darauf zielt bereits die Bildbeischrift, *Hie machet er ir das saiten spil, / Das er ir ab gewinne vil* (V. 1603f.).⁶⁹ Das Abgewinnen könnte man zunächst noch in der Logik der Werbung verstehen, aber man wird bald eines Besseren belehrt. Als Lohn

⁶⁶ Hasebrink (Anm. 1).

⁶⁷ Bilder, die Christus mit der Fiedel zeigen, finden sich neben der hier reproduzierten Abbildung aus dem (Karlsruhe-)Mainzer Codex discissus (vor 1497) auch in anderen Handschriften der Langfassung: Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Cod. 710, fol. 16^{rb} (nach 1455), Abbildung in Gebauer (Anm. 13), Tafel 19; Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, St. Georgen pap. germ. 89, fol. 61^r, Gebauer (Anm. 13), Tafel 59; sowie in den Bilderbögen und im gedruckten Buch.

⁶⁸ Zu dieser Spannung besonders Keller (Anm. 57) und Volging (Anm. 57).

⁶⁹ Die Beischrift fehlt in der Mainzer Handschrift (Abb. 2) wahrscheinlich aufgrund von Blattverlust (das Mainzer Fragment beginnt direkt mit dem Fiedlerbild), ist aber in der Einsiedler Handschrift erhalten; vgl. die Abbildung in Gebauer (Anm. 13), Tafel 19.



Abb. 2: Christus und die minnende Seele. Mainz, Martinus-Bibliothek – Wissenschaftliche Diözesanbibliothek, Hs. 46, p. 1.

für sein Spielen gibt die Seele ihm freiwillig einen Schleier (V. 1631); daraufhin ist sie, wie sie sagt, für den Tanz (man ergänze: weltlichen Tanz) nicht mehr ausreichend ausgestattet (V. 1634); danach gibt sie ihm freiwillig einen Mantel (V. 1639). Diese Szene ist deutlich in Differenz zum gewaltsamen Entkleidungsversuch im früheren Teil von *Christus und die minnende Seele* gestaltet (s. o.), die im Henken der Seele ihren vorläufigen Abschluss fand. Doch Christus als Spielmann will mehr, wie die sprechende Seele erkennt (V. 1642–1657):

Dar nach kempt aber mit diner süßen gigen
 Und woltest den weltlichen rok nit an mir liden
 Und zugt mir in ab mit gewalt.
 Do schruwent uff mich iung und alt,
 Und ward vor der welt ze spot.
 Und sprachent: ‚si tüt, als si got
 Die zehen welle ab bitten‘.
 Also lon ich mir als das verwissen,
 Das ich mit dir, minem lieb, an fach;
 Wann nach diner minn ist mir gach.
 So din gig als süßeclich dönet,
 O wie bald mir denn entwichet
 Alles laid und ungemach
 Und was mir von der welt ie geschach!
 Ich achten denn alle ding clain,
 So ich spring nach der gigen rain.

Der Spielmann mit der süßklingenden Geige (V. 1652) zieht der Seele also zunächst *mit gewalt* (V. 1644) den weltlichen Rock aus, und das Geigenspiel steigert das Minnebegehren der Seele. (V. 1651). Dieses Begehren geht einher mit dem Verzicht auf das weltliche Kleid und, wie im Verlauf der folgenden Passage deutlich wird, auf andere weltliche Dinge. Denn die Seele erklärt, was man alles an der Welt lassen muss (V. 1662–1665: Vater und Mutter, Haus, Hof, Acker und Wiesen), wenn man an dem Reigen tanzen will, für den Christus aufspielt. Lässt sich dies auch bruchlos mit einer allegorischen Deutung in Einklang bringen, dann enthält doch die Tatsache ein gewisses Spannungspotential, dass diese macht- oder gewaltvolle Entkleidung vor einer intradiegetischen beiwohnenden Öffentlichkeit stattfindet. Durch das Abziehen des weltlichen Kleids in aller Öffentlichkeit wird das aufgedeckt, was privat bleiben sollte: die Nacktheit der Frau. Die intradiegetischen Zeugen reagieren mit Häme. So tanzt die Seele zwar an einem anderen Reigen (dem geistlichen), wird aber aufgrund ihrer Nacktheit *vor der welt ze spot* (V. 1646). Das ist ein provokanter ‚Sprung‘ aus einem Bildbereich in den anderen, und so kann es vielleicht nicht überraschen, dass hier, was sonst in *Christus in der minnenden Seele* eigentlich nicht geschieht, ein exegetisch-explikativer Satz folgt: *Die gig ist götliche süßekait / damit got sin fründ beklait* (V. 1672f.). Solche öffentliche Bloßstellung mag also nicht ganz unkommentiert stehen bleiben, und so wird an den allegorischen Status der Rede ‚erinnert‘. Der Kommentar entschärft die Szene, indem er betont, dass alle-

gorisch gelesen kein Skandalon vorliegt, da das Geigenspiel als göttliche Süße den Frauenkörper der Seele bedecken kann und sie statt in weltliche Kleidung in *göttliche süßekait* gekleidet wird.

Die Explikation, dass die Geige Gottes *süßekait* darstellt, ist somit einerseits eine jähe Vereinfachung der komplexen allegorischen Überlagerung. Andererseits bleibt aber beides aktualisiert: die Tanzszene mit dem fahrenden Geiger und die verspottenswerte öffentliche Entblößung der Seele genauso wie die geistliche Bedeckung des nackten Seelen-/Frauenkörpers durch den süßen Klang des göttlichen Geigenspiels.⁷⁰ Im Sinne eines Stufenwegs zur Unio folgen auf die Szene mit Christus als Fiedler die (intradiegetisch nunmehr wieder intime) Umarmung und der Kuss zwischen Seele und Christus (V. 1684–1753). Nach dem Moment der Überlagerung zwischen sozial-weltlichen und mystisch-religiösen Semantiken lässt die Seele so das Weltliche zurück und die soziale Entblößung wird im Stufenweg in eine geistliche Logik zurückgebunden und entschärft. Der nackte Seelen-, Körper‘ ist bloß mit süßem Klang bekleidet und geht dem Kuss und der Vereinigung entgegen. Wenig später gibt die Seele an, dass der Kuss Christi ihr ihren Mund *übersüßet* (V. 1739), sodass sie nicht mehr reden kann. Es sind diese Elemente einer Süße (des Kusses wie des Geigenspiels), welche zusammen mit den Entkleidungsszenarien die ‚geistliche‘ Sinnlichkeit dieser Tanz- und Vereinigungsszenen ausmachen.

Dieser Befund ließe sich im Blick auf die unterschiedlichen Versionen des Textes noch schärfer fassen, was ich hier nur andeuten will. Amy Gebauer hat auf die Unterschiede in der Gestaltung von Musizieren und Tanz zwischen der Bilderbogen-Fassung, der Bilderbogen-Lesefassung und der Langfassung hingewiesen.⁷¹ So heißt es in der von Werner Williams-Krapp edierten Mainzer Bilderbogen-Lesefassung, die freilich nur die kurzen Texte, nicht die Bilder überliefert:⁷²

Nim war myn seytenspel!
Din lyep sich zuo mir neygen wil.
Responsio:
Wiltuo mer alsus vor gygen
so werde ich, lyep, uof dich siegen.⁷³

⁷⁰ *Süß* als Attribut des Geigenklangs ist ein Leitwort dieser Dialogpassage; Christus selbst bezeichnet sein Musizieren zu Beginn des Abschnitts als *min süßes saiten spil* (V. 1605), und die Seele greift das Adjektiv in den nächsten Zeilen zweimal (V. 1607 und 1609) und im Verlauf der weiteren Partie noch mehrmals auf (V. 1642, 1652 und 1666), bevor dann, wie oben beschrieben, die Geige selbst als *göttliche süßekait* allegoretisch gedeutet wird (V. 1672 und 1680).

⁷¹ Gebauer (Anm. 57), S. 60–63.

⁷² Williams-Krapp (Anm. 58), S. 352.

⁷³ Ebd., S. 357. Der Dialog zur Geigenzene in der Langfassung beginnt ähnlich (Banz [Anm. 13], S. 339): *Christus sprach: / Nim war, wie min süßes saiten spil / Dich lieplich zü mir ziehen wil. / Sy spricht: / O herr, wiltu mir also süß vor gigen, / So wil ich uff dich sigen* (V. 1605–1608).

Der Zusammenhang zwischen süßem Geigenspiel und körperlicher Vereinigung ist also auch in dieser kürzeren Fassung sehr deutlich, ja wird durch die Kürze vielleicht sogar betont, während in der Langfassung ein detaillierteres Narrativ entfaltet wird, in dem Christus als fahrender Geiger das Gewand der Seel als Lohn fordert und sein *süezer* Geigenklang dann das geistliche Kleid bereitstellt und damit der Seele einen Weg weist, der vom Irdisch-Objekthaften wegführt.

IV Crossover – Vielfalt – Spielräume

Die Untersuchung zum Motiv des geigenden Christus müsste, was aber über die hier angestellten Überlegungen hinausginge, durch Vergleiche mit anderen Beispielen geistlicher Tanz-, Bekleidungs- und Musizierallegorien perspektiviert werden. Im Kapitel I, 44 von Mechthilds *Fließendem Licht* etwa sind Tanz- und Bekleidungs-metaphoriken dominant,⁷⁴ die hier aber schneller auf eine noch stärker erotisierte Vereinigung zulaufen als in *Christus und die minnende Seele*. Die geistliche Erotik (wenn man sie so nennen kann) scheint bei Mechthild zudem viel stärker zu einem konsensuellen Modell zu neigen, womit auch eine andere Gewichtung zwischen menschlicher Praxis und göttlichem Beitrag einhergehen könnte.⁷⁵ Vertiefen ließe sich auch eine Untersuchung der Semantik und Signifikanz von *süeze*. Die Seuse-sche *überkraft des sussen gedönes*⁷⁶ steht hier vielleicht ebenso im Hintergrund, wie übliche Kopplungen von Klang, Bewegung, Kleidung und *süeze*. Göttlich erzeugter Geigenklang als geistliches Kleid der Süße: das spannt diese Themenfelder metaphorisch oder allegorisch eng zusammen.

Christus als Geiger – die Beschäftigung mit dieser unüblichen Motivik und ihren möglichen Funktionen öffnet den Blick auf eines von vielen Einfallstoren semantischer *crossover*-Bewegungen zwischen weltlichen und geistlichen Diskursen. Zugegebenermaßen finge die Arbeit in Bezug auf das Thema dieses Bandes zur Vielfalt des Religiösen an diesem Punkt eigentlich erst an. Bietet diese Motivik ein Argument für ein Votum für die vormoderne Vielfalt des Religiösen? Wenn Friedrich Nietzsche Zarathustra in den Mund legt: „Ich würde nur an einen Gott glauben, der zu tanzen verstünde“,⁷⁷ dann bildet sich darin viel von der – in diesem Falle Lebensfeindlichkeit unterstellenden – säkular-neuzeitlichen und negativ konnotierten Kohärenzüberschätzung in Bezug auf die christliche Religion ab. Der Geige spielende Christus

⁷⁴ Mechthild von Magdeburg: *Das fließende Licht* (Anm. 20).

⁷⁵ Haug (Anm. 12).

⁷⁶ Stephen Rozenski: *The Visual, the Textual, and the Auditory in Henry Suso's Vita or Life of the Servant*. In: *Mystics Quarterly* 34 (2008), S. 35–72, hier S. 58.

⁷⁷ Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*. In: ders.: *Werke in drei Bänden*. Hrsg. von Karl Schlechta. München 1955. Bd. 2, S. 275–561, hier S. 307. Zur Stelle auch Leutzsch (Anm. 23), S. 101.

könnte hier als freudestiftendes und Vielfalt verheißendes Gegenargument dienen. Vielleicht sollte man aber vermeiden, mit derlei Gegenüberstellungen die epochale Alterität des ‚Mittelalters‘ in der qualifizierenden Modifikation nur wieder zu bestätigen. So soll das hier diskutierte Beispiel eher als kleiner Baustein einer Geschichte der diskursiven *crossovers* dienen. Es führt Verschränkungen vor, welche semantische Spielräume öffnen und in brautmystischen, „Unio-zentrierten“⁷⁸ Diskursen etwas aufblitzen lassen, das die Inklusionsfähigkeit mittelalterlicher christlicher Religiosität illustriert, wenn es auch nicht zu radikal „entfesselten Paradoxien eines mit sinnlichen Mitteln inszenierten, doch außersinnlichen Genießens Gottes“⁷⁹ führt, wie sie Andrea Zech für die Mystik beobachtet hat. Ein tanzender oder geigender Christus in Bild und Text erzeugt zumindest Spannungen, die es erlauben, Erfahrungshaftigkeit, Ekstase und Vereinigung im Sinne einer Hermeneutik des Sowohl-als-auch⁸⁰ als Verschränkungen weltlicher und geistlicher Liebesattraktion zu begreifen.

78 Köbele (Anm. 23), S. 30.

79 Zech (Anm. 56), S. 17.

80 Newman (Anm. 5), S. 7–13.

