

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 56 (2014)

Artikel: Mittelalterliche Kunst zwischen Wahrheitssuche, Gotteserfahrung und
Ewigkeitssehnsucht

Autor: Bruggisser-Lanker, Therese

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858683>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Mittelalterliche Kunst zwischen Wahrheitssuche, Gotteserfahrung und Ewigkeitssehnsucht

Zur Einführung

Die Rede vom Himmel, wie sie die mittelalterlichen Imaginationen und Spekulationen inspirierte, beruft sich auf verschiedenste biblische Erwähnungen, in erster Linie aber auf den Schöpfungsbericht gleich zu Beginn der Heiligen Schrift als dem einen grossen Ursprungsmythos, ohne den das eigene Dasein nicht zu begreifen war. *In principio creavit Deus caelum et terram* – «Im Anfang schuf Gott Himmel und Erde.» (Gen 1,1) Himmel und Erde sind beide Teil der gesamten Schöpfung, die nach diesem Bekenntnis durch Gott gestiftet ist und in die Christus – so die Erweiterung im Neuen Testament – als Sohn Gottes hineingenommen ist: «Er ist das Ebenbild des unsichtbaren Gottes, der Erstgeborene vor aller Schöpfung. Denn in ihm ist alles geschaffen, was im Himmel und auf Erden ist, das Sichtbare und das Unsichtbare, es seien Throne oder Herrschaften oder Mächte oder Gewalten [Engel verschiedener Hierarchiestufen]; es ist alles durch ihn und zu ihm geschaffen. Und er ist vor allem, und es besteht alles in ihm. Und er ist das Haupt des Leibes, nämlich der Gemeinde. Er ist der Anfang, der Erstgeborene von den Toten, damit er in allem der Erste sei. Denn es hat Gott wohlgefallen, dass in ihm alle Fülle wohnen sollte und er durch ihn alles mit sich versöhnte, es sei auf Erden oder im Himmel, indem er Frieden machte durch sein Blut am Kreuz.» (Kol 1,15–20) Durch Christus, inkarniert als Sohn Gottes, sind Erde und Himmel gleichsam transparent geworden. In seiner Nachfolge winkt den Gläubigen das ewige Leben, indem ihre Seelen in unsterbliche, engelsgleiche Wesen verwandelt werden, die im jenseitigen, vom Diesseits getrennten, immer auch wie ausgestalteten «Himmel» als dem Ort der Auferstehung leben.¹

1 Dazu in aller Kürze Wendelin Knoch, ««Der Himmel» – ein bergender «Raum» für die Ewigkeit? Theologische Anmerkungen zu einem kontrovers diskutierten Thema», in: *Imaginäre Räume*. Sektion B des internationalen Kongresses «Virtuelle Räume. Raumwahrnehmung und Raumvorstellung im Mittelalter», Krems an der Donau, 24.–26. März 2003, hg. von Elisabeth Vavra, Wien 2007 (Veröffentlichungen des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Nr. 19; Sitzungsberichte Österreich. Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist.-Klasse, Bd. 758), S. 17–32. Ausführlicher Bernhard Lang, *Himmel und Hölle. Jenseitsglaube von der Antike bis heute*, München 2003.

Auf diesem Glaubensfundament gründen die vielfältig ausdifferenzierten Himmelsvorstellungen, die in der *visio beatifica*, der Schau Gottes in der ewigen Freude geistigen Lichts und himmlischer Harmonie, kulminieren. Welche Wege dorthin führen, das wird in Theologie, Philosophie, Kunst und Wissenschaft konkretisiert; hierin eröffnet sich ein schier unermessliches Feld kultureller Praktiken, deren mannigfache Ausfaltung ohne diesen Hintergrund nicht zu verstehen wäre. Sie führten zu geistigen und künstlerischen Höchstleistungen, welche die Entwicklung einer genuin europäischen Kultur erst ermöglichten. Die aus der Antike überkommenen *Artes liberales* spielten dabei eine nicht geringe Rolle, da bei deren Aneignung – wie in anderen Bereichen auch – zumeist eine *interpretatio christiana* vorgenommen wurde. Weisheitsstreben auf der Basis des klassischen Bildungskanons und Gottessuche nach biblischen Vorgaben gingen dabei eine eigentümliche Symbiose ein. So zum Beispiel bei Notker III. Labeo bzw. Teutonicus († 1022) von St. Gallen, der die *Artes* in seiner ersten Martian-Übersetzung ins Althochdeutsche im Hinblick auf ihre Übernahme in die klösterliche Ausbildung mit dem christlichen Ideal legitimiert: Es sind wie in *De nuptiis Philologiae et Mercurii* die freien Künste, die zum Himmel geleiten (*ze himele léitên*), auch sie öffnen dem Menschen den Himmel, wie er es der Muse Thalia in den Mund legt.² In ihrem Brautlied preist sie an dieser Stelle schon bei Martianus Capella das göttliche Paar Merkur und *Philologia* für ihre den Himmel erschliessende Heiligung der Künste und damit der Musen. Die Himmelfahrt der jungen Frau *Philologia* und ihrer Sänftenträger zunächst zum Sonnenkreis – der Quelle aller Lichter der Welt und Sitz des Musenführers Phoebus Apollon auf seinem Sonnenwagen – hinauf in den Glanz und das Licht des erhabenen und allmächtigen Götter-Schöpfers Jupiter erfolgt über Halb- und Ganztonstufen zum Oktavklang, bis alles, was sie durchmassen, in der Vollenendung absoluter Harmonie zusammenstimmte.³ In dieser wunderbaren Metapher des stufenweisen Aufstiegs durch den klingenden Kosmos kommt sie denn auch in den unermesslichen Lichtfeldern und Frühlingswiesen zur himmlischen Ruhe,

2 Vgl. Michael Stolz, *Artes-liberales-Zyklen. Formationen des Wissens im Mittelalter*, 2 Bde., Tübingen/Basel 2004, Bd. 1, S. 131, bzw. Martianus Capella, *Die Hochzeit der Philologia mit Merkur (De nuptiis Philologiae et Mercurii)*, übersetzt, mit einer Einleitung, Inhaltsübersicht und Anmerkungen versehen von Günter Zekl, Würzburg 2005, Buch 2 (126), S. 75. Martianus Capella behandelt in seinem Kompendium *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (5. Jh.) Artes-Wissen im Gewand einer mythisch-allegorischen *fabula*, die der Autor auch mit Elementen der Satire verband. Die beiden einleitenden Bücher erzählen von der Brautwahl, den Zurechtlegungen und der im Himmel vonstattengehenden Hochzeit zwischen dem Gott Merkur (Gott der Beredsamkeit, der göttlichen Vernunft und Kulturbringer) und dem dadurch unsterblich werdenden Mädchen *Philologia* (als die Vernunft liebende Personifikation der wissenschaftlichen Bildung und des Weisheitsstrebens), die als Brautgabe die Sieben freien Künste zum Geschenk erhält. Diese dienten Notkers Meinung nach allerdings nur als Propädeutika zu den theologischen Studien.

3 Ebd., Buch 2 (169–199), S. 82–86.

im Einklang aller Sphären- und Himmelsklänge der personifizierten *Harmonia* im antiken Götterhimmel ist ihr Ziel erreicht.⁴ Insofern ist hier aus ursprünglich platonischen und neuplatonischen Quellen vorgebildet, was auch im christlichen Verständnis Ziel- und Endpunkt des menschlichen Heilsweges darstellte. Zentrum himmlischer Visualisierung und ihrer irdischen Realisierung war und blieb im Mittelalter jedoch die Kirche als heiliger Ort wie als Imagination und – in ihr einbegriffen – der christliche Ritus als Kommunikation mit dem Göttlichen, wie es bereits in frühen christlichen Texten zum Ausdruck gebracht wird.

Schon gut hundert Jahre vor Notker dem Deutschen – der ersten und gleichzeitig grössten Blütezeit des Skriptoriums und der freien Künste – wirkte im Kloster St. Gallen einer seiner Namensvettern, Notker I. Balbulus oder der Dichter genannt († 912), selbst Lehrer und Gelehrter, Schreiber und Bibliothekar, *qui composuit sequentias*, wie es als Nachtrag im Nekrolog festgehalten ist. Ungefähr zeitgleich mit den ersten schriftlichen Zeugnissen musikalischer Notation in den gregorianischen Handschriften für die Liturgie schuf er im *Liber hymnorum* zu den wichtigen kirchlichen Festen Sequenzen, neuartige Prosadichtungen mit Melodien auf Alleluia-Vorlagen oder von eigener Komposition, die ein breites theologisches, historisches und literarisches Wissen, nicht nur der Werke der Kirchenväter verraten – *De civitate Dei* von Augustinus oder Hieronymus erwähnt er eigenhändig (in Cod. Sang. 14).⁵ Die Weihe seiner Kirche am 17. Oktober (nach dem Gallustag am 16. Oktober) gab ihm die Gelegenheit zur Reflexion darüber, was eine Kirche sei: eine Schöpfung Gottes, seine Stätte, ein Tor zum Himmel, wie es die liturgischen Texte sagten, aus denen Notker seine Anregungen nahm.⁶

In dedicatione ecclesiae (All. *Laetatus sum*)

*Psallat ecclesia, mater illibata et virgo sine
ruga, honorem huius ecclesiae!*

Die Kirchweihhymne

(Übersetzung Wolfram von den Steinen)

[Es] psalliere die Kirche, die unversehrte Mutter und Jungfrau ohne Falte, zu Ehren dieser Kirche hier!

4 Ebd., Buch 9 (909), S. 304f.

5 Zu den neuesten Erkenntnissen von Notkers Lebensumständen und zu seinen überlieferten gelehrten Werken vgl. Ernst Tresp, «Menschliche Grösse und Schwäche bei Notker Balbulus († 912)», in: *Liebe und Zorn. Zu Literatur und Buchkultur in St. Gallen*, hg. von Andreas Härter, Wiesbaden 2009, S. 15–40. Zu seinen wichtigsten Werken zählen sein unvollendet gebliebenes Martyrologium, eine Vita Karls des Grossen und ein *Metrum de vita Sancti Galli*, das an Martianus Capellas *De nuptiis Mercurii et Philologiae* und an *De consolatione Philosophiae* des Boethius anknüpft.

6 Vgl. Wolfram von den Steinen, *Notker der Dichter und seine geistige Welt*, 2 Bde., Bern 1948, Text der Sequenz: Bd. 2 (Editionsband), S. 74/75; Interpretation (die sich bei dieser Sequenz nicht ganz auf der Höhe anderer Deutungen bewegt): Bd. 1 (Darstellungsband), S. 172–181.

<i>Haec domus aulae caelestis probatur particeps in laude regis caelorum et ceremoniis</i>	Dies Haus erweist sich dem himmlischen Hofhalt zugehörig, da es im Preise des Himmelskönigs und mit seinen Begehungen
<i>et lumine continuo aemulans civitatem sine tenebris et corpora in gremio confovrens animarum quae in caelo vivunt.</i>	und mit seinem ewigen Lichte der Stadt ohne Finsternis nacheifert und in seinem Schosse Körper von Seelen hegt, die im Himmel leben.
<i>Quam dextra protegat dei ad laudem ipsius diu!</i>	Möge die Rechte Gottes sie zu seinem eigenen Preise lang beschützen!
<i>Hic novam prolem gratia parturit foecunda spiritu sancto; angeli cives visitant his suos et corpus sumitur Jesu.</i>	Hier gebiert die Gnade neuen Nachwuchs, befruchtet vom heiligen Geist; die Engel besuchen hier ihre Mitbürger, und man nimmt den Leib Jesu.
<i>Fugiant universa corpori nocua; pereunt peccatricis animae crimina.</i>	Es flieht jederlei dem Körper Schädliches; es schwinden die Vergehen der sündigen Seele.
<i>Hic vox laetitiae personat; hic pax et gaudia redundant.</i>	Hier tönt die Freudenstimme hindurch; hier wogen Friede und Jubel zurück.
<i>Hac domo trinitati laus et gloria semper resultant.</i>	In diesem Hause widerhallen der Dreifaltigkeit immer Preis und Gloriensang.

In dieser Kirchweihsequenz klingt ein Denkmodell an, das noch Jahrhunderte überdauern sollte: Das Gotteshaus (*domus*), geheiligt durch die Weihe, habe teil an der himmlischen Hofstatt (*aula caelestis*), der Jubelgesang für den himmlischen König überwinde im Wettstreit mit der himmlischen Liturgie die irdischen Begrenzungen. Er sei ihr Widerhall, indem die Stimme der Freude (*vox laetitiae*) die Mauern durchtöne (*per-sonat*), während Friede und Freude, alles überfließend, «zurückströmten». In diesem Bild werden die Grenzen der Erfahrung in jeder Hinsicht durchlässig: In der poetischen Vision verschmelzen der lichtvolle Kirchenraum, die Zeremonien und die hin und her wogenden Klänge mit der ewigen Stadt Jerusalem, die nach der Johannesoffenbarung, da von der Herrlichkeit Gottes bzw. des Lammes erleuchtet, ohne Finsternis ist (Offb 21,23).⁷ Die Kirche als heiliger Raum wie die Kirche als jungfräuliche Braut Christi⁸ weisen voraus

7 Zur Deutung der Apokalypse vgl. Jürgen Roloff, *Die Offenbarung des Johannes* (Zürcher Bibelkommentare NT 18), Zürich 1984, hier S. 202.

8 Die Johannesapokalypse berichtet auch, «die heilige Stadt, das neue Jerusalem [werde] von Gott aus dem Himmel herabkommen, bereitet wie eine geschmückte Braut für ihren Mann» (Apk 21,2; zitiert nach der Lutherübersetzung). Wenn die Stadt als «Hütte Gottes bei den Menschen (*tabernaculum Dei cum hominibus*)» bezeichnet wird und Gott, der bei den Menschen wohnen und ihr Gott sein wird (nach der sog. Bundesformel des AT, z.B. Ex 6,7; Lev 26,12 und Dtn 26,17–19; Dtn 29,12), «alle Tränen von ihren Augen» abwischen wird und Tod und Schmerz überwunden sein werden, so wird deutlich, dass diese Stadt die neue Schöpfung Gottes veranschaulicht, in der Not und Leiden der jetzigen Existenz durch die Nähe Gottes

auf ihren Idealraum, die Stadt des zukünftigen Lebens, welche Verheissung und Vollendung der Heilsgemeinschaft bedeutet. Sie birgt in ihrem Schoss die Körper, deren Seelen im Himmel wohnen, als Nachwuchs des himmlischen Reiches werden sie – befruchtet durch die bereits auf Erden verliehene Gnade des Heiligen Geistes und gereinigt von ihren Sünden – von den Engeln als ihnen wesensgleichen «Bürgern» besucht. Immanenz und Transzendenz durchdringen sich; Gott wird angerufen, er möge sie um seines eigenen Lobes willen beschützen, das gegenseitige Aufeinander-verwiesen-Sein absichtsvoll herausstreichend. Konzi- ser liesse sich die tiefgründige Symbolik der Kirche, der Liturgie und des damit verbundenen Heilsversprechens für den Menschen – im Fokus der christlichen Doktrin erwartungsgemäss mit eschatologischer Perspektive versehen – kaum in ein stimmiges Artefakt fassen, das den Grundgedanken des Festes in hermeneutischer Ausfaltung christlicher Wahrheit in klassizistisch-lyrischer Formensprache artikuliert und damit für die Gegenwart aktualisierte.

Psallat ecclesia: Die Aufforderung an die Kirche zum Gotteslob bezeichnet die ureigenste Aufgabe des Ritus; der Psalter als vollendete Dichtung, die König David zugeschrieben wurde, bildete im Stundengebet Ordnung und Mitte des monastischen Lebens, in der Privatandacht des Spätmittelalters auch desjenigen des Laien. *Psallite sapienter; et: In conspectu angelorum psallam tibi*, heisst es im 19. Kapitel der Benediktsregel in Anlehnung an den Psalmisten (Ps 47,8 bzw. 138,1 lat.): «Psalliert weise, und: Im Angesicht der Engel will ich Dir Psalmen singen, [...] und stehen wir beim Singen der Psalmen so, dass unser Denken und unser Herz im Einklang mit unserer Stimme sind (*et sic stemus ad psallendum, ut mens nostra concordet voci nostrae*).»⁹ Die Gegenwart Gottes und der Engel, die Tatsache des offenen Himmels, woraus der Geist wie eine Taube herabschwebt, wie er bei der Taufe Christi erwähnt wird (Mk 1,10 oder 13), mahnten wie die Göttlichkeit der Gesänge zu höchster Ehrfurcht. Das «Psallieren», die Rezitation der Psalmen, wurde jedoch nicht nur zum intimen Gespräch mit Gott, das innere Aufmerksamkeit erforderte, sondern auch zur Richtschnur beim Wunsch, den Gottesdienst noch schöner, aufwendiger zu gestalten, indem man ihn ebenso inspiriert und mit genauso hohem Anspruch durch eigene Dichtungen zu erweitern suchte.

Ansatzpunkt war das Alleluia, das Engelslob par excellence: Für Isidor von Sevilla, dessen Enzyklopädie auch in Notkers Bibliothek stand, wurde es gesungen *pro significatione futurae resurrectionis et laetitiae*, verheisst also zeichenhaft die künftige Auferstehung. Als hebräischer Ruf bedeutet es «Preiset Jah (Jehova)», die eigentliche Jubilatio, bei welcher der Jubel nicht mehr in Worten zu fassen ist,

endgültig besiegt sind. Vgl. das Stichwort «Jerusalem, himmlisches», in: WiBiLex, Das Bibellexikon, www.bibellexikon.de (Stichtag 4.7.2011).

9 Vgl. *Die Benediktsregel. Eine Anleitung zu christlichem Leben*. Der vollständige Text der Regel übersetzt und erläutert von Georg Holzherr, 6., völlig überarb. Aufl., Freiburg/Schweiz 2005, S. 188.

entfaltet sich auf der letzten Silbe in weitschweifender, häufig sich wandelnder Melismatik.¹⁰ Unter die überfließenden, oft unendlich langen Tonfigurationen wurden neue Texte gesetzt, etwa im berühmten Antiphonar Karls des Kahlen aus den 870er Jahren (Paris, BnF Lat. 17436) oder bei Notker, der sich auf ein Antiphonar aus Jumièges als Vorbild berief.¹¹ Seine kreative Phantasie entzündete sich in wohl bewusster Anknüpfung an den «Vater» (*pater*) und «Lehrer» (*magister*) des römischen Gesangs, wie er im sog. Gregor-Prolog titulierte wurde, der eine ganze Reihe von Cantatorien und Antiphonaren eröffnete: Gregor der Grosse. Dies legen die entsprechenden Autorbilder der früh- bzw. hochmittelalterlichen Ikonographie und die klostereigene Chronistik nahe, die Notker in Nachahmung des in Bezug auf Gregor geprägten Topos der göttlichen Inspiration als *vasculum Sancti Spiriti* bezeichnete.¹² Analog den Evangelisten war dieser 604 verstorbene Papst, dessen Schriften im Zusammenhang mit der programmatisch in Szene

- 10 Vgl. Notker Hammerstein, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, 2., durchges. Aufl., Bern 1990, S. 39–44, oder Herbert Grundmann, «Jubel», in: *Ausgewählte Aufsätze*, Teil 3: Bildung und Sprache (Schriften der Monumenta Germaniae Historica 25,3), Stuttgart 1978, S. 130–162, der u.a. Gregor den Grossen zitiert (zu Ps 88,16): *Beatus populus, qui scit jubilationem: Sciri quidem jubilatio intellectu potest, sed dicto exprimi non potest. Sentitur per illam quippe, quod ultra sensum est. Et cum vix ad hoc contemplandum sufficiat conscientia sententis, quomodo ad hoc exprimendum sufficient lingua dicentis?* (MPL 76, 291) (S. 137) S. auch unten: Fuhrmann, ««Englische» und irdische Musik im 15. Jahrhundert».
- 11 Vgl. dazu neuerdings Gunilla Iversen, «*Psallite regi nostro, Psallite*: Singing «Alleluia» in Ninth-Century Poetry», in: *Sapientia et Eloquentia. Meaning and Function in Liturgical Poetry, Music, Drama, and Biblical Commentary in the Middle Ages*, hg. von Gunilla Iversen und Nicolas Bell, Turnhout 2009 (Disputatio, Bd. 11), S. 9–58. Die wichtigsten Quellen für Notkers Sequenzen, die sich schon sehr früh in verblüffender melodisch-textlicher Konstanz vor allem über den ostfränkischen Traditionsbereich verbreiteten, sind die Codices 381 und 484 der Stiftsbibliothek St. Gallen aus dem 2. Viertel des 10. Jahrhunderts, der Codex 121 aus Einsiedeln sowie die Codd. Sang. 376, 378, 380 (alle Mitte 11. Jh.) und 375 (um 1135), die bei www.e-codices.ch einsehbar sind. Notker dürfte den *liber ymnorum* mit seinen etwa 40 Texten, den er Bischof Liutward von Vercelli widmete, um 884 zusammengestellt haben. Dass es ein schriftlicher Vorgang war, weiss man aus der Widmungsvorrede Notkers, die in den Handschriften den Sequenzensammlungen meist vorangestellt ist: Sein zweiter Lehrer Marcellus habe seine Sequenzen auf *rotulae* (Blättern) gesammelt und diese den Schülern zu singen aufgegeben, bemerkenswerterweise bevor in St. Gallen überhaupt schriftliche Zeugnisse des liturgischen Gesangs vorliegen. Ein weiteres Indiz ist ein in der Pariser Nationalbibliothek erhaltenes neumiertes Fragment (Paris, BnF Lat. 10587), bei dem nicht auszuschliessen ist, dass es zum originalen Widmungsexemplar gehörte, dessen vier Doppelseiten jedenfalls noch zu Notkers Lebzeiten entstanden sein dürften. Zum Pariser Fragment vgl. Susan Rankin, «Ways of Telling Stories», in: *Essays on Medieval Music*, hg. von Graeme M. Boone, Cambridge/Massachusetts und London 1995, S. 371–394.
- 12 Nach: Ekkehard IV., *St. Galler Klostergeschichten*. Übersetzt von Hans F. Haefele, Darmstadt 1980, S. 108–109 bzw. S. 76–79, in St. Gallen in sechs Handschriften erhalten, die älteste, Cod. Sang. 615, stammt aus der Zeit um 1200 und enthält auch eine Abschrift von Ratperts *Casus sancti Galli*.

gesetzten *renovatio imperii* intensiv rezipiert wurden, von den Karolingern zu einem durch den Heiligen Geist in Gestalt einer Taube inspirierten Medium des apostolischen Verkündigungsauftrags erkoren worden, der die Einführung des *cantus romanus* im Karolingerreich begleiten sollte. Im Gefolge König Davids bürgte er, ebenso zum Mythos stilisiert, als charismatische Symbolfigur für die Authentizität der im Kult rezitierten und gesungenen Texte, die effektiv – wenn auch tiefsinnig für die einzelnen Tage des Kirchenjahrs kompiliert – dem Kanon der Bibel entstammen.¹³ Und was von der Schrift als der allumfassenden Offenbarung Gottes gilt, gilt auch von der Liturgie: Der Kult als eine erfahrbare Feier ist in seiner Schönheit die enthüllend-verhüllende Darstellung der Herrlichkeit Gottes und der geistigen Wahrheit, auf die sie verweist, und wird dadurch zur Anagogie, zur Hinführung und zum Verweis auf die himmlische Liturgie.¹⁴

Eine ähnliche mystische Ineinsetzung von kirchlichem und himmlischen Raum findet sich etwa gleichzeitig in den Kaiser Karl dem Kahlen gewidmeten Gedichten des Johannes Scot(t)us Eriugena, der als Vorsteher der *Schola Palatina* am westfränkischen Hofe Karls des Kahlen (838/40–877) auch die sieben freien Künste lehrte und u.a. in dessen Auftrag das *Corpus Dionysiacum*, das Hauptwerk des Dionysius Areopagita¹⁵ neu übersetzte, eine Leistung, welche die

13 Vgl. dazu ausführlich: Therese Bruggisser-Lanker, «Gregor der Grosse und der Gregorianische Choral. Kanonisierung im Zeichen göttlicher Inspiration», in: *Kanon in der Musik. Ein Handbuch*, hg. von Klaus Pietschmann und Melanie Wald, München 2013, S. 215–267, bes. S. 222, 242–246. Bibelworte waren *caelestia verba*, sie entstanden *dictante Deo* und besitzen folglich einen himmlischen Ursprung (*caelestis origo*), vom Heiligen Geist selbst sind sie diktiert (*quia dictavit ipse spiritus Dei*), darum ist die Bibel *vitae fons*, Quelle des Lebens, das im ethischen Sinne recht geführt sein muss. Vgl. dazu Arnold Angenendt, «Libelli bene correcti. Der »richtige« Kult als ein Motiv der karolingischen Reform», in: *Das Buch als magisches Repräsentationsobjekt* (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien, Bd. 5), hg. von Peter Ganz, Wiesbaden 1992, S. 117–135, bes. 129f. Gregor kann von der Forschung keine immer auch wie geartete musikalische Aktivität zugeschrieben werden.

14 Vgl. Andreas Odenthal, *Liturgie als Ritual. Theologische und psychoanalytische Überlegungen zu einer praktisch-theologischen Theorie des Gottesdienstes als Symbolgeschehen*, Stuttgart 2002, S. 68ff, der sich auf den Hebräerbrief bezieht, oder, Bezug nehmend auf Pseudo-Dionysios bzw. aus der Sicht der negativen Theologie, Otto Langer, *Christliche Mystik im Mittelalter. Mystik und Rationalisierung – Stationen eines Konflikts*, Darmstadt 2004, S. 108.

15 Zur Problematik der Legendenbildung um seine Person und zur Überlieferung seiner Werke vgl. Beate Regina Suchla, *Dionysius Areopagita. Leben – Werk – Wirkung*. Freiburg/Basel/Wien 2008. In der *Vita S. Dionysii* identifizierte Hilduin, seit 814 (bis 830) Abt von St-Denis (seit 639 Grablege der Könige), den Missionar des Frankenlandes, ersten Bischof von Paris und Pariser Märtyrer Dionysius mit dem Dionysius Areopagita der Apostelgeschichte, dem ersten Bischof von Athen und Verfasser von vier Traktaten und zehn Briefen und löste damit den Streit aus. Er legte auch eine erste, allerdings unbefriedigende erste Übersetzung der 827 in den Westen gelangten griechischen vier Bücher vor (S. 74ff.). Das Kloster St. Emmeram versuchte um die Mitte des 11. Jhs. mit gefälschten Translationsberichten bzw. einer Papsturkunde für das Königreich der Salier bzw. das Ostreich den gleichen Rang wie St-Denis für das Westreich zu etablieren (S. 131–140).

abendländische Philosophie über Hugo von St. Victor, Nikolaus von Kues bis hin zu Schelling, Hegel und Schopenhauer zutiefst beeinflussen sollte.¹⁶ Unter dem Einfluss der areopagitischen Theologie konzentrierte sich hier erstmals in dieser Zuspitzung ein hierarchisch geprägtes Denken, das mit seinem Läuterungs- und Kontemplationsmodell religiöse Schau und wissenschaftliches Erkenntnisstreben in die Sphäre mystisch-transzendentaler Spekulation erhob. Im Weisheits- und Tugendideal des *rex christianus* war darin auch eine Herrschaftsauffassung mit eingebunden, die auf ein ontologisch begründetes, sakramentalen Rang beanspruchendes Königtum abzielte, bei dem der König als Mittler zwischen Gott und den Menschen (*mediator Dei et hominum*) und als *vicarius Christi*, das heisst als irdischer Stellvertreter der göttlichen Macht eingesetzt war, der mit entsprechend höchstem Anspruch Herrschertugenden wie Gerechtigkeit, Frömmigkeit, Weisheit und Klugheit zu verkörpern hatte.¹⁷

Es war gleichsam ein zum Himmel offenes Weltkonzept, das alle Lebensbereiche umfasste und welches im Motiv des Aufstiegs, der kontemplativen *ascensio* über die *purgatio*, *illuminatio* und *perfectio* das Ziel gelungenen Lebens sah, das sich im Tode in der *deificatio*, der Vereinigung mit Gott, erfüllt. Und in Eriugenas panegyrischen Gedichten kommt zum Ausdruck, dass es das Kreuz Christi war, das den Gläubigen den Weg auf den Stufen der Erhebung zu Gott zeigt, ihn auf diesem *iter virtutis* der sittlichen Reinigung leitet, ihn mit dem Glanz seines Lichtes erleuchtet und ihm die Vollkommenheit der göttlichen Vereinigung gewährt.¹⁸ Quelle der Tugenden ist die Bibel, wie sie auch Offenbarung der göttlichen Weisheit, der *divina sapientia*, ist. Sie umfasst die Bereiche der Philosophie und übertrifft letztlich an Wert und Würde die *artes liberales*.¹⁹ König Karl der Kahle als *rex et theologus* – typologisch

16 Zu seinem Werk immer noch grundlegend: Werner Beierwaltes, *Eriugena. Grundzüge seines Denkens*, Frankfurt a.M. 1994. Zu den Gedichten: Nikolaus Staubach, *Rex Christianus. Hofkultur und Herrschaftspropaganda im Reich Karls des Kahlen*, Teil II: *Die Grundlegung der «religion royale»*, Köln–Weimar–Wien 1993 (Pictura et Poiesis. Interdisziplinäre Studien zum Verhältnis von Literatur und Kunst, Bd. 2, Teil II), S. 47ff.

17 Ebd., S. 18f. Staubach, der diese These paradigmatisch herausgearbeitet hat, spricht von «Königsmystik». Vgl. zu dieser Thematik auch Therese Bruggisser-Lanker, «Krönungsritus und sakrales Herrschertum – Zeremonie und Symbolik», in: *Riten, Gesten, Zeremonien. Beiträge zur gesellschaftlichen Symbolik in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hg. von Edgar Bierende, Sven Bretfeld und Klaus Oschema, Berlin – New York 2008, S. 289–319.

18 Vgl. Staubach (Anm. 16), S. 61 bzw. S. 57, Anm. 143. Er bezieht sich vor allem auf Eriugenas Carmen II 2: *Aspice praeclarum radiis solaribus orbem, quos crux salviflua spargit ab arce sua [...]*, bzw. auf Vorstellungen, die er in seinen *Expositiones in Ierarchiam coelestem* auf der Grundlage des Pseudo-Dionysius entwickelt.

19 Ebd. S. 93. In den Glossen zu Martianus Capella schreibt er jedoch zur Figur der Philosophia: *Nemo intrat in celum nisi per philosophiam [...]* – Kein Mensch tritt in den Himmel ein, wenn nicht durch die Philosophie. Vgl. Johannis Scotti *Annotationes in Marcianum*, hg. von Cora E. Lutz, Cambridge/Massachusetts 1939, S. 64 (57, 15).

den biblischen Königen David und Salomon anverwandelt – dem die Sorge um Kirche und Kult anvertraut ist, hat die Tugendstufen dank göttlicher Gnade über die Reinigung vom Dunkel der Sünden bereits überwunden und ist in die *illuminatio* eingetreten, die als *scientia* oder *theoria* bezeichnete Betrachtung der göttlichen Dinge, die ihn nahezu in den Himmel entrückt erscheinen lassen.²⁰ Die doppelseitige Herrscherdarstellung im glanzvollen *Codex aureus* von 870 verweist exemplarisch auf diese Welthaltung,²¹ wenn sie den König unter einem tempelähnlichen Baldachin unter der segnenden Hand Gottes thronen lässt, den Blick auf das in der Johannes-Apokalypse visionär erschaute Himmelsgewölbe gerichtet, zuoberst am Firmament auf einer Buchrolle stehend das Lamm, welches von den vierundzwanzig Ältesten mit ihren goldenen Kronen in der ewigen Anbetung verehrt wird. Er schaut gewissermassen bereits das endzeitliche Geschehen mit der nicht in Worten zu beschreibenden, als überwältigende Lichtausstrahlung geschilderten Gotteserscheinung, wie sie in der grandiosen Thronsaalvision von Johannes entfaltet wird. Hiermit wird ihm, auch wenn die Prophezeiung die von Christus gestiftete irdische Königsherrschaft anspricht, vor Augen geführt, dass der ewige Lobpreis und die ewige Ehre in Wirklichkeit Gott dem Allherrscher sowie dem Passahlamm des Neuen Bundes gebühren, der die Herrschenden und Priester mit seinem Blute erst zu solchen gemacht hat.²²

20 Ebd., S. 91f.: Die Mitherrschaft mit Christus im Jenseits wird ihm – der offenen Formulierungen bei Eriugena und dem Zeugnis von Fürbitten nach – jedoch erst in Zukunft bestimmt sein.

21 Die Verbindung zwischen Eriugenas Gedichten mit dem *Codex aureus* ist gesichert, auch wenn die Interpretation als möglicherweise auf St-Denis verweisend, die auf Hans Sedlmayer zurückgeht, im Einzelnen umstritten ist. Vgl. Christoph Winterer, «Raumsymbolik in zwei mittelalterlichen Liturgiedarstellungen», in: *Aussen und Innen. Räume und ihre Symbolik im Mittelalter*, hg. von Nikolaus Staubach und Vera Johanterwage, Frankfurt a.M. etc. 2007 (Tradition – Reform – Innovation. Studien zur Modernität des Mittelalters, Bd. 14), S. 93–112, hier 97f., bzw. Staubach (Anm. 16), der die Möglichkeit einer Zuordnung der Miniatur zur Aachener Pfalzkapelle erwägt oder der nach ihr errichteten Pfalzkapelle von Compiègne in Verbindung zu bringen sucht, S. 95f. und 262ff.

22 Zu den Handschriften der Hofschule Karls des Kahlen vgl. Otto Mazal, *Frühmittelalter (Geschichte der Buchkultur, Bd. 3/2)*, Graz 1999, S. 153–163, bes. 162–163. Zum *Codex aureus* vgl. auch den Ausst.kat. Cornelia Jahn; Dieter Kudorfer (Hg.), *Lebendiges Büchererbe. Säkularisation, Mediatisierung und die Bayerische Staatsbibliothek*, München, 7.11.2003–30.1.2004, S. 180/181. Nicht nur der 870 von den Brüdern Berengar und Liuthard im Auftrage Karls des Kahlen geschriebenen Codex selbst, auch der Goldschmiedeeinband gehört zu den absoluten Höhepunkten der Karolingischen Buchkunst: Von Edelsteinen und Perlen gerahmt, erhebt sich im Zentrum eines Kreuzes die grosse Figur des thronenden Christus mit aufgeschlagenem Buch (*EGO SUM VIA ET VERITAS*, nach Joh 14,6) in der Mandorla, umgeben von den vier Evangelisten und neutestamentlichen Szenen. 80 Edelsteine und 90 von ursprünglich 108 Perlen stehen in kunstvoll ausgearbeiteten, hoherhabenen goldenen Fassungen, die in Seitenansicht dem Bild einer Stadt mit ihren Palästen und Türmen ähneln.





Abb. 1–2: Codex aureus (Evangeliar), geschrieben 870 von den Brüdern Liuthard und Berengar für Karl den Kahlen, eventuell für seinen persönlichen Gebrauch, seit 893 im Benediktinerkloster St. Emmeram in Regensburg, heute Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14000, fol. 5v und 6r.

(Offb 4,1–11) Danach sah ich, und siehe, eine Tür war geöffnet im Himmel, und die erste Stimme, die ich wie eine Posaune hatte zu mir reden hören, sprach: Steige hierher herauf, und ich werde dir zeigen, was danach geschehen muss! Sogleich geriet ich in Verzückung, und siehe, ein Thron stand im Himmel, und auf dem Thron sass einer, und der Sitzende sah aus wie Jaspisstein und Karneol und ein Regenbogen war um den Thron, der aussah wie ein Smaragd. Und rings um den Thron standen vierundzwanzig Throne, und auf den Thronen sassen vierundzwanzig Älteste, die waren bekleidet mit weissen Gewändern und hatten auf den Häuptern goldene Kränze. Und von dem Thron gehen Blitze, Stimmen und Donner aus [...]. Und inmitten des Throns und rings um den Thron waren vier Wesen, vorn und hinten voller Augen. Und das erste Wesen glich einem Löwen, und das zweite Wesen glich einem Stier, und das dritte Wesen hatte das Gesicht wie das eines Menschen, und das vierte Wesen glich einem fliegenden Adler. Und die vier Wesen, ein jedes von ihnen, hatte je sechs Flügel, ringsherum und innen voller Augen. Und sie haben keine Ruhe bei Tag und bei Nacht und sprechen:

Heilig, heilig, heilig ist der Herr Gott, der Allherrscher,
der war und der ist und der kommt.²³

Und jedesmal wenn die Wesen dem, der auf dem Thron sitzt, dem in alle Ewigkeit Lebendigen, Lobpreis, Ehre und Danksagung darbringen, fallen die vierundzwanzig Ältesten vor dem nieder, der auf dem Thron sitzt und beten den an, der lebendig ist in Ewigkeit, und legen ihre Kränze nieder vor dem Thron und sprechen:

Würdig bist du, unser Herr und Gott,
Herrlichkeit, Ehre und Macht zu empfangen,
denn du hast alle Dinge geschaffen, und durch deinen Willen waren sie und wurden
geschaffen.

...

(Offb 5,6–10) Und ich sah inmitten des Thrones und der vier Wesen und inmitten der Ältesten ein Lamm stehen, das war wie geschlachtet und hatte sieben Hörner und sieben Augen, welche die sieben Geister Gottes sind, gesandt in alle Welt. Und es trat herzu und empfing [das Buch] aus der rechten Hand dessen, der auf dem Thron sitzt. Und als es das Buch empfangen hatte, fielen die vier Wesen und die vierundzwanzig Ältesten vor dem Lamm nieder; sie hatten alle Harfen und goldene Schalen voll Räucherwerk, das sind die Gebete der Heiligen. Und sie singen ein neues Lied [vgl. Ps 96 und 33]:

Würdig bist du,
das Buch zu empfangen und seine Siegel zu öffnen!
Denn du wurdest geschlachtet und hast für Gott erkaufte mit deinem Blut
[das in einen Kelch tropft]
aus jedem Stamm und jeder Sprache und jedem Volk und jeder Nation
und hast sie für unseren Gott zur Königsherrschaft und zu Priestern gemacht,
und sie werden herrschen auf der Erde.²⁴

- 23 Ein Verweis auf das Sanctus (das Dreimal-Heilig) der Seraphim aus Jes 6,2, die den Gottes-
thron umschweben und Tag und Nacht den ewigen Lobpreis der ewigen Macht und Herrlich-
keit Gottes singen.
- 24 Zit. nach Roloff, *Die Offenbarung des Johannes* (Anm. 7), S. 65f. und 71–78. In Kap. 5,11–14
singen sie mit den Engeln zu Zehntausenden dieselbe Akklamation wie in Kap. 4 «dem, der

Obwohl von der Forschung noch und noch zu ergründen versucht, ist doch stets wieder beeindruckend zu sehen, in welch geradezu bestürzend vielschichtiger und gedankentiefer Weise mittelalterliches Symbolverständnis strukturell stets auf die Bibel als das zentrale heilige Buch ausgerichtet ist, sich immer neu an ihren Prophetien und gleichnishaften Geschichten entfachend, und festzustellen, wie es die liturgische wie die gesellschaftliche Ordnung oder die künstlerischen Ausdrucksdimensionen bis in kleinste Details hinein bestimmte. Dies zeigt auch die für den christlichen Zeit- und Raumbegriff bedeutsame Johannesapokalypse und ihre hochgestimmte dichterische und bildliche Exegese, man denke nur an die Darstellungen des Jüngsten Gerichts über den Kirchenportalen, die Miniaturen der Buchkunst oder die Vorstellung der Engelsmusik.²⁵ Sie prägte eine Himmels- und Lichtmetaphorik aus, deren sich in höchste geistige Regionen steigende Imaginationen die Tendenz zu ästhetischen Apotheosen eingeschrieben scheint, die allerdings nicht nur christlich motiviert sind, sondern – wie es schon der griechische Begriff der «Apotheose» als Vergötterung und Verklärung besagt – auch antike Wurzeln hat, in Bezug auf die sakrale Erhöhung der Herrschergestalt in der Divinisierung des römischen Kaisertums.²⁶ Die Sanctus-Akklamationen an die Majestät Gottes, die fast wörtlich dem Lobpreis der Seraphim in Jes 6,3 entsprechen, und das «neue Lied» der Ältesten in der Anbetung des göttlichen Lammes evozieren in dieser Thronsaalvision den nie endenden himmlischen Gottesdienst,²⁷ dessen numinose Aura vorbildhaft auch die kirchliche Liturgie auszeichnet. Nicht nur dieses im *Codex aureus* inszenierte theokratische Herrscherbild an sich, auch dessen Sonnensymbolik im Zusammenhang mit dem Sonnengott und damit dem Gott des Lichts, Apollon Phoebus, wird seit dem Frühmittelalter aufgegriffen, so etwa auch in den Carmina des Johannes Scotus, und mit christlichen Topoi, vor allem mit der Christusfigur selbst, verschmolzen.²⁸ Er ist in der kosmischen Bedeutung des Sieges über den Tod die «Sonne der Auferstehung», gleichzeitig *sol invictus*, der unbesiegbare Weltenherrscher. So wie in alten Sonnenkulten sich die Gebete an die aufgehende Sonne nach Osten richteten, wendete man sich im

auf dem Thron sitzt [Gott, dem Allherrscher], und dem Lamm», da dem geschlachteten Lamm – gemeint: Christus auf Grund seiner Selbsthingabe im Sterben – ebenso Lob und Ehre, Herrlichkeit und Macht in alle Ewigkeit zustehen. Die himmlische Liturgie wächst ins Unermessliche, überschreitet die Grenzen des Himmels, um von der ganzen Schöpfung aufgenommen zu werden.

25 Vgl. dazu in diesem Band: Fuhrmann, ««Englische» und irdische Musik im 15. Jahrhundert».

26 Zur religiösen Legitimierung des Herrschers, die diesen mit einer sakralen Aura umgibt, vgl. Franz-Reiner Erkens, *Herrschersakralität im Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Investiturstreit*, Stuttgart 2006, hier S. 49ff.

27 Vgl. Roloff, *Die Offenbarung des Johannes* (Anm. 7), S. 70, 76. Zur Genese der Lichtmetaphorik vgl. Hans Blumenberg, «Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung», in: ders., *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Auswahl und Nachwort von Anselm Haverkamp, Frankfurt a.M. 2001, S. 139–176.

28 Vgl. Staubach, *Rex Christianus* (Anm. 16), S. 28, 87, 99–102.

Christentum nach Osten, um anzudeuten, dass man Christus anbetet, der Sonnenaufgang und wahres Licht ist. Damit verband sich die Sehnsucht nach dem Paradies, das sich nach Genesis 2,8 im Osten befand, wo man das einst verlorene Paradies immer noch vermutete.²⁹

Himmels-, Paradies- und auch antike Elysiumsvorstellungen vermischten sich in der abendländischen Kultur deshalb oft genug in schier unentwirrbaren allegorischen Szenerien, die sich meist in bukolischer Idyllik bewegten, als phantastische *loci amoeni* jedoch auch eine eigentümliche Attraktionskraft auf irdische Erfüllung heimlicher Herzenswünsche nach dem glücksverheissenden «Anderen», dem Fremden, nach Selbstentfaltung oder Liebeserfüllung ausübten.³⁰ Messianisch eingefärbt, spiegelten sie eschatologische oder apokalyptische Erwartungen und Hoffnungen auf eine jenseitige Heilszeit, aber je nach historischer Situation auch auf das Anbrechen einer neuen Goldenen Zeit oder einer neuen geschichtlichen Ära bereits im diesseitigen Leben.³¹ Beispielhaft zeigt sich dieser utopische Anspruch im *Dagulf*-Psalter, dem Goldenen Psalter Karls des Grossen (um 790) für Papst Hadrian I., der die davidischen Gesänge enthält, die laut dem Widmungsgedicht prophetisch die antik-mythologisch überhöhten, immerwährenden *aurea regna* verhiessen. In Anbindung an die gloriosen Anfänge der Heilsgeschichte wird der Stifter – gleichsam in der Verlängerung der Wurzel Jesse – in eine genealogische Linie mit König David (dem religiösen Gründerkönig Israels) wie mit Christus (dem christlichen Religionsstifter aus dem Geschlecht Davids)

29 Vgl. dazu Franz Joseph Dölger, *Sol Salutis. Gebet und Gesang im christlichen Altertum. Mit besonderer Rücksicht auf die Ostung in Gebet und Liturgie* (Liturgiegeschichtliche Forschungen, Heft 4/5), Münster 1925, bes. S. 257. In der altkirchlichen Theologie wird die Sonne zum *typus Christi, qui est sol iustitiae*, im *mysterium lunae* – der Mond wird mit der Kirche (*ecclesia*) gleichgesetzt – ist die geheimnisvolle Verbindung Christi mit seiner Kirche zum Ausdruck gebracht. In einem Morgenhymnus kehrt mit Christus als Sonne der Gerechtigkeit das Licht zurück, die Schatten der Nacht weichen, mit ihnen die Verblendung des Geistes, durch die Sonne des Heils (*sol salutis*) wird der Tag neu geboren (S. 381): *Jam Christe, sol iustitiae, noctis recedunt tenebrae, nunc mentis eat caecitas, virtutum et lux redeat. O sol salutis, intimis Jesu, refulge mentibus dum nocte pulsa gratior, orbi dies renascitur.* Sol und luna gehörten auch zu den römischen Herrscherinsignien, dargestellt z.B. auf Kaisermünzen (S. 374ff.).

30 S. dazu Heinrich Krauss, *Das Paradies. Eine kleine Kulturgeschichte*, München 2004, um nur einen Titel zu nennen. Vgl. dazu auch Alois. M. Haas, ««die durch wundersame Inseln geht...». Gott, der ganz andere in der christlichen Mystik», in: *Wege mystischer Gotterfahrung. Judentum, Christentum und Islam* (Schriften des historischen Kollegs. Kolloquien 65), hg. von Peter Schäfer, München 2006, S. 129–159, hier 129–132.

31 Das Goldene Zeitalter (*aetas aurea, regnum aureum, aurea saecula*) spielt schon in der Panegyrik der römischen Kaiserzeit eine Rolle (vgl. z. B. Vergils 4. Ekloge der *Bucolica*), wo es – zyklisch gedacht – utopische Züge trägt. Im christlichen Kontext erscheint es im Motiv des Guten Hirten (David–Christus, die mit dem mythischen Sänger Orpheus verschmelzen) oder im Rahmen der Weihnachtsgeschichte (Lk 1–2), die im Rückgriff auf die prophetischen Verheissungen des AT deren Erfüllung und damit den Anbruch einer neuen Zeit signalisiert.

gebracht, um ihn, den *novus David*, als Verteidiger des rechten Glaubens zu feiern. Symbolisch verklausuliert wird ihm demnach als Repräsentanten eines neuen christlichen Reiches attestiert, in der Verbreitung des korrekten Kirchengesangs (*novus cantus*) auf der Basis der lateinischen Schriftkultur und der wiederhergestellten *artes liberales* ein neues Goldenes Zeitalter einzuläuten.³²

Ein weiterer Kristallisationspunkt für das Kirchen- und Kultverständnis und deren ästhetischer Ausgestaltung mit ebenso reicher Wirkungsgeschichte bildete Jakobs Traum von der Himmelsleiter aus dem Alten Testament, auch er beinhaltet eine visionär geschaute Türe zum Himmel: Auf der Flucht richtet sich Jakob für die Übernachtung unter freiem Himmel ein Nachtlager, indem er seinen Kopf auf einen Stein bettet (Gen 28,11). Im Schlaf träumt er von einer Verbindung zwischen Himmel und Erde in sichtbarer Form einer Leiter oder Treppe, auf der Engel Gottes auf- und niedersteigen. Am oberen Ende steht JHWH, als «Gott deiner Väter Abraham und Isaak» stellt er sich ihm vor (V. 13–15) und erneuert ihm gegenüber die Abraham verheissene Landvermehrung und Segnung des zukünftigen Volkes Israel. Nach der Zeit in der Fremde wird er wohlbehalten zurückkehren. Im Erwachen bemerkt Jakob die Besonderheit des Ortes, an dem er genächtigt hat: Es ist nichts weniger als das Tor des Himmels. Am anderen Morgen stellt er als bleibendes Zeichen den Stein, auf dem er geschlafen hat, auf, begiesst ihn mit Öl und nennt den Ort «Haus Gottes», Bet-El; dazu legt er ein Gelübde ab, dass, wenn er wohlbehalten ins Haus seines Vaters zurückkehre, solle der HERR sein Gott sein und aus dem Stein soll ein Gotteshaus werden (V. 18–22).³³ Der sein

32 Zur Bedeutung dieser Handschrift und zum Widmungsgedicht vgl. Adrian Mettauer, «Orthokratie und Orthodoxie. Der *Dagulf-Psalter* als Geschenk Karls des Grossen an Papst Hadrian I.», in: *Buchkultur im Mittelalter. Schrift – Bild – Kommunikation*, hg. von Michael Stolz und Adrian Mettauer, Berlin – New York 2005, S. 41–63. Die *aurea regna* beziehen sich auf die erwähnte 4. Ekloge aus Vergils *Bucolica*, in der die Geburt eines Kindes zugleich ein neues Zeitalter des Friedens und des Wohlstands einleiten soll und die in der christlichen Tradition als Ankündigung der Geburt Jesu betrachtet wurde. Der Gedanke des arkadischen Goldenen Zeitalters wurde besonders in der Renaissance virulent: Der Philosoph Marsilio Ficino (1433–1499), Platon-Übersetzer und Verfasser der *Theologia Platonica*, der auch am *ascensus*, dem Aufstieg der menschlichen Seele, zum intelligiblen Einen und Schönen festhielt, zeigt sich in einem Brief vom September 1492 an den Physiker und Astronomen Paul Middelburg von dessen Gegenwart überzeugt: «Wenn wir diesem Jahrhundert einen Namen geben müssen, so ist es außer jedem Zweifel ein goldenes Zeitalter, das goldene Begabungen weit und breit hervorbringt. Dass unsere Zeit von solcher Art ist, wird keiner bezweifeln, der einen Blick auf die herausragenden Erfindungen unserer Zeit richten will. Dieses unser goldenes Jahrhundert hat die freien Künste, die schon fast erloschen waren, wieder ins helle Licht zurückgeführt.» Ficino, *Opera omnia* I 944. Vgl. Gabriela Wolf, *Humanistische Mystik. Am Beispiel von Ficino, Pico und Castiglione*, Norderstedt 2013, S. 13f.

33 Vgl. dazu die Einleitung von Claudia Sticher, «Das «Haus Gottes» in der Heiligen Schrift», in: «*Das Haus Gottes, das seid ihr selbst*». *Mittelalterliches und barockes Kirchenverständnis im Spiegel der Kirchweihe*, hg. von Ralf M. W. Stammberger und Claudia Sticher zus. mit Annekatrin Warnke, Berlin 2006, S. 11–20.

Erschrecken bekundende Ausspruch Jakobs, als er des durch göttliche Präsenz ausgezeichneten Ortes gewahr wurde, erscheint in der Liturgie als Antiphon zum Introitus des Kirchweihfestes:

*Terribilis est locus iste;
hic domus Dei est, et porta caeli;
et vocabitur aula dei. Alleluia, alleluia.
V. Quam dilecta tabernacula tua, Domine
virtutum!
Concupiscit, et deficit anima mea in atria
Domini.*

Wie ehrfurchtgebietend ist doch dieser Ort! Hier ist nichts anderes als das Haus Gottes und das Tor des Himmels und es wird Hof Gottes genannt werden. [Ps. 83(84), 2–3]: Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr der Heerscharen. Meine Seele sehnt sich und schmachtet nach den Vorhöfen des Herrn.

Der feinsinnig dazu gewählte Psalmausschnitt beschreibt die Sehnsucht des Beters nach den ewigen Wohnungen des Herrn als Ort der Geborgenheit und Heimat, und rekurriert in der Fortsetzung auf den Pilgerweg des Menschen durch die dünnen Wüsten des Exils oder durch das «Tal der Tränen» (*valle lacrimarum*), wie es die Vulgata übersetzt hatte, das als metaphorisches Tal der Dürre bzw. des Todes ins *Salve regina* eingehen sollte.³⁴ Dank Gottes Segen und der von ihm verliehenen Kraft verwandeln die Menschen es in der Logik des Psalmendichters quasi zum urzeitlichen Paradies, der prophetischen Utopie des Jesaiabuches, wo der glühende Sand zum Teich und das durstige Land zu sprudelnden Quellen werden. «Selig, die in deinem Hause wohnen, sie werden dich immerdar preisen» (V. 5) – mit diesem Vers wird ein Konnex zum ewigen Gotteslob hergestellt. Das Bittgebet, das Jakobs Gott JHWH als «Sonne und Schild» anruft, endet mit einer letzten Seligsprechung: «Selig die Menschen, die auf dich vertrauen.»³⁵

Allein schon dieser Introitus nimmt sehr dezidiert Bezug auf die Göttlichkeit des sakralen Raums und den in ihm vollzogenen Weiheritus, der durch die Jakobsvision die Brücke zur Transzendenz und durch den Psalm die Verbindung zur himmlischen Liturgie erhält, eine Konstellation, wie sie von Notker in seiner Kirchweihsequenz weitergedacht werden sollte. In geradezu hymnischen Worten schrieb Suger von Saint-Denis, der mit Dionysius' *De hierarchia caelestis* und der gängigen theologischen Literatur und damit auch der allegorischen und anagogischen Bibelexegese vertraut war, in *De consecratione* (um 1145)

34 Der betreffende Text der marianischen Antiphon, die zu bestimmten Zeiten im Stundengebet am Schluss der Komplet (vielerorts auch am Schluss der Vesper) gesungen wurde und wird, lautet: *Salve, Regina, mater misericordiae; vita, dulcedo et spes nostra, salve. Ad te clamamus, exsules filii Evae. Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle. [...]* Der u.a. auch von Heinrich Schütz vertonte Psalm 83(84) (SWV 29) bildet mit seinen Versen 2, 3 und 5 noch im 19. Jh. die Grundlage des im Zentrum stehenden Chorsatzes (IV) des *Deutschen Requiems* von Johannes Brahms, zu dem er die Texte selbst auswählte (UA 1868).

35 Zur Stellung und Interpretation dieses Psalms vgl. Erich Zenger, *Psalmen. Auslegungen*, Bd. 3, Freiburg/Basel/Wien 2003 (© 1998) S. 23–31.

zusammenfassend denn auch über die symbolisch vielschichtigen Weihehandlungen, die in ein Schlussgebet münden:

Die Kirchweihe sei in festlicher Freude so feierlich vollzogen worden, «dass aufgrund des Zusammenklangs und des Zusammenhalts ihrer Harmonie der wohl lautende Gesang eher für eine Musik der Engel als der Menschen hätte gehalten werden können und sie alle mit Herz und Mund ausriefen: «Gepriesen sei die Herrlichkeit des Herrn an seinem Ort, gepriesen, lobenswert und über alles verherrlicht ist dein Name, Herr Jesus Christus, den Gott Vater vor denen, die deiner teilhaftig sind, mit dem Öl jubelnder Freude zum Hohepriester gesalbt hat. In der sakramentalen Salbung mit dem hochheiligen Chrisam und im Empfang der allerheiligsten Eucharistie vereinigst du Materielles mit Immateriellem, Leibliches mit Geistlichem, Menschliches mit Göttlichem in einer einzigen Gestalt, du stellst im Sakrament die Reineren ihrem Ursprung gemäss neu wieder her, du erneuerst durch diese und derartige sichtbare Segenszeichen in unsichtbarer Weise die gegenwärtige Kirche und verwandelst sie auf wunderbare Weise in das himmlische Königreich [...]»³⁶

Von ähnlicher Emphase getragen ist noch der Aufführungsbericht zur Weihe des Florentiner Domes vom 25. März 1436 durch Papst Eugen IV., der diesen Topos der Vereinigung von himmlischer und irdischer Liturgie aufnimmt und mit der Wirkungsästhetik der dabei gesungenen und gespielten vierstimmigen Festmotette von Guillaume Dufay in Verbindung bringt, deren «wohlklingende Stimmen und erhabene Zusammenklänge bis hinauf zum Himmel (*ad celum usque*) ertönten, so dass es den Hörern ohne Zweifel erschien, als vernähmen sie den göttlichen Gesang und den der Engel (*angelici ac divini cantus*)».³⁷ In der im Mittelalter ebenso topisch verwendeten, doch metaphysisch verstandenen Metapher der «Süsse» (*suavitas* bzw. *dulcedo*), die hier hinsichtlich des Zusammenklangs der unterschiedlichen Stimmen ihre besondere Qualität hervorhebt, suggeriert der Berichterstatter jene vollkommene Harmonie, die in den einfachen Zahlenproportionen der quadrivialen Musik enthalten ist, die sich mit dem Aufkommen des Gestaltungsprinzips der Isorhythmie in die Struktur des Werkes selbst verlagert hatten. Auf dem Fundament der als *Cantus firmi* eingesetzten beiden Tenorstimmen, die auf der ersten Zeile der gregorianischen Introitus-Antiphon *Terribilis*

36 Andreas Speer/Günther Binding (Hg.), *Abt Suger von Saint-Denis. Ausgewählte Schriften: Ordinatio, De consecratione, De administratione*, Darmstadt 2005 (1. Aufl. 2000), S. 248–251. In der ausgedehnten Einleitung (S. 14–66) wird Bezug genommen auf die Forschungsgeschichte bzw. –kontroversen (Panofsky, von Simson) im Zusammenhang mit der Deutung dieses «Prototyps der Kathedrale» (Sedlmayr) und deren Lichtarchitektur nach neuplatonisch dionysischen Aufstiegsphilosophemen, die zur kunstgeschichtlichen Überinterpretation der Geburt eines neuen Stils – der Gotik – dank der Originalität eines hochmittelalterlichen Renaissance-Abtes führten.

37 Zit. nach Helmut Föllmer, «Die Kirchweihmotette *Nuper rosarum flores* von Guillaume Dufay», in: «Das Haus Gottes, das seid ihr selbst». *Mittelalterliches und barockes Kirchenverständnis im Spiegel der Kirchweihe*, hg. von Ralf M. W. Stammberger und Claudia Sticher zus. mit Annkatrin Warnke, Berlin 2006 (Erudiri Sapientia. Studien zum Mittelalter und zu seiner Rezeptionsgeschichte, Bd. VI), S. 473–486, hier S. 474.

est locus iste fassen, entfalten die beiden rhythmisch bewegten Oberstimmen den sich auf die konkrete Weihe beziehenden Text *Nuper rosarum flores*, der allegorisch die «winterliche Blume» Maria mit dem anbrechenden Frühling, gemeint: dem der Wurzel Jesse entsprungenen Trieb (Christus), und somit dem neuen Gottesreich verknüpft.³⁸ Die Bauweise dieser Motette, die im proportional geregelten periodischen Wechsel von Cantus-firmus-fundierten und Cantus-firmus-freien Formabschnitten beruht, die sich – gestützt auf die Verszahl und die Mensuren – numerisch auf die heilige Siebenzahl zurückführen lassen, wird denn auch mit den Proportionen des Tempels Salomons in Beziehung gesetzt (6:4:2:3).³⁹ In der höchst subtilen Faktur dieses Werks des sich souverän gebenden schöpferischen Komponisten lässt sich das intendierte anagogische Moment zwar durchaus identifizieren, aus den kanonischen metaphysisch-theologischen Denkmodellen kristallisieren sich jedoch zunehmend ästhetische Maximen heraus, die für Motette und Messe einen emanzipierten Kunstcharakter begründen, der sich trotz sakraler Fundierung auf einem quasi göttlich beglaubigten Choralausschnitt stets stärker in den Vordergrund schieben wird. Und um den Bogen in die Zukunft zu spannen: Aus dem neuplatonisch-christlichen Aufstiegsmodell, welches mit der ethisch-intellektuellen Selbstvervollkommenung einher ging, wird ein kunsttheoretisch zu begründender Weg zur seelisch-geistigen Selbst- und Welterkenntnis, die in der Nobilitierung des Systems der *schönen Künste* ihren Abschluss finden wird.

Das Gleichnis der Jakobsleiter, die aufs Engste mit dem Aufstiegsdenken und der Pseudo-Dionysischen Hierarchie-Vorstellung als heiliger Stufenordnung hin zur Ähnlichkeit und Einswerdung mit der Gottheit verbunden ist,⁴⁰ verweist

38 Vgl. ebd., S. 479–481, wo der Autor diesen liturgischen Zusammenhang überzeugend herstellt.

39 Nach 1 Kön 6,2. Die These, wonach die Proportionalität der Musik Dufays mit der Architektur des Florentiner Doms von Brunelleschi übereinstimmen soll, ist umstritten und kann so auch kaum gehalten werden, doch scheint der Zusammenhang mit der theologischen Deutung der salomonischen Tempelarchitektur gerade in Hinsicht auf die Kirchweihe durchaus einsichtig und lässt sich aus einer genaueren Analyse sogar noch stützen. Vgl. dazu ausführlich Peter Gülke, *Guillaume Du Fay. Musik des 15. Jahrhunderts*, Stuttgart – Weimar 2003, S. 194–209.

40 Vgl. Eva-Maria Kaufmann, *Jakobs Traum und der Aufstieg des Menschen zu Gott. Das Thema der Himmelsleiter in der bildenden Kunst des Mittelalters*, Tübingen – Berlin 2006, S. 24–26, S. 136ff. Sie unterscheidet drei Aspekte des Aufstiegs: den Aufstieg in der Erkenntnis bzw. den Wissenschaften, den Aufstieg in den Tugenden und den Aufstieg in der Demut (S. 136).

Die Strukturen der Hierarchie des Dionysius Areopagita (Anf. 6. Jh.) finden sich dargelegt in *De caelesti hierarchia* (zu den neun Chören der Engel) und in *De ecclesiastica hierarchia* (in Bezug auf die Liturgie und die Stände der Kirche), wobei drei Erkenntnisebenen unterschieden werden: die symbolische, kataphatische bzw. positive (affirmative) und apophatische oder negative (mystische) Theologie. Der Aufstieg gipfelt in der negativen Theologie, denn man kann, ja muss zwar Gott positive Eigenschaften zuschreiben, doch liegt in den verneinenden Aussagen eine höherer Wahrheit, da er als die Allursache weder sagbar noch denkbar ist. Der dreifaltige Gott als der Urgrund des Seins, der alles Sein und Erkennen übersteigt und der «das Dunkel zu seiner Hülle» [Ps 18(17),12] gemacht hat, zeigt sich allein denen unverhüllt,

auf einen universalen, übergeschichtlichen Archetyp der Raumerfahrung des religiösen Menschen, der in verschiedensten Kulturen phänomenologisch zu fassen ist, auch wenn die mythischen und rituellen Ausdrucksformen verschieden sind. Es geht um die Urerfahrung von Kontingenz, wie sie der Religionswissenschaftler Mircea Eliade beschrieben hat: Allein schon der Anblick des Himmels und seiner unendlichen Höhe und Ausdehnung, die ohne Struktur und Orientierung ist, erregt im Betrachter angesichts seiner eigenen Kleinheit ein urtümliches religiöses Bewusstsein. Dieses religiöse Bedürfnis drückt letztlich einen unstillbaren ontologischen Durst aus, ausgelöst vom Schrecken vor dem Chaos, das die bewohnte Welt umgibt, und das dem Schrecken vor dem Nichts entspricht. «Der religiöse Mensch empfindet ein tiefes Heimweh nach der <göttlichen Welt>, nach einem Haus, das dem <Haus der Götter> gleicht, so wie es später die Tempel und Heiligtümer taten. In diesem religiösen Heimweh drückt sich der Wunsch aus, in einem Kosmos zu leben, der rein und heilig ist, so wie er es im Anfang war, als er aus den Händen des Schöpfers hervorging.» Mit dem Einbruch des Heiligen, wie es von Jakob traumhaft erfahren wurde, wird jedoch nicht nur ein fester Punkt in die strukturlose Unbestimmtheit des ihn umgebenden profanen Raums, ein «Zentrum» in das «Chaos» gesetzt, er bewirkt auch die Durchbrechung der Ebenen, stellt die Verbindung zwischen ihnen her. «Die Theophanie heiligt einen Ort eben dadurch, dass sie ihn nach oben <offen> macht, ihn in Verbindung setzt mit dem Himmel, als paradoxen Punkt des Übergangs von einer Seinsweise in die andere.» Im rituellen Aufruf dieses wundersamen Ereignisses, das in *in illo tempore*, jener heiligen Zeit stattgefunden hat, wird das primordiale Geschehen wiederholt. «Jedes religiöse Fest, jede liturgische Zeit ist die Reaktualisierung eines sakralen Ereignisses, das in einer mythischen Vergangenheit, <zu Anbeginn> stattgefunden hat. Die religiöse Teilnahme an einem Fest impliziert das Heraustreten aus der <gewöhnlichen> Zeitdauer und die Wiedereinfügung in die mythische Zeit, die in diesem Fest reaktualisiert wird.»⁴¹ Heiliger Ort und Heilige Zeit sind deshalb gleichsam komplementär: Im Ein- bzw. Ausgrenzen von sakralen Bezirken, in denen man in die ontologisch reale Zeit eintritt, in der rituellen Konsekration (in der Bibel vorgegeben durch Jakobs Ölung des Steins) und in der Übernahme der göttlichen, transzendenten Normen werden Welt und Gemeinschaft erst

«die den Gesamtbereich des Unreinen wie des Reinen durchqueren, über die Gipfel aller Heiligung hinaus emporsteigen und die göttlichen Lichter, himmlischen Klänge und Worte allesamt im Rücken lassen und in das Dunkel eintauchen, in welchem, nach dem Zeugnis der WORTE, der in Wahrheit wohnt, der über alles erhaben ist.» Vgl. Pseudo-Dionysius Areopagita, Über die mystische Theologie, An Timotheus, in: *Mystische Theologie und Briefe*. Eingeleitet, übers. und mit Anm. versehen von Martin Ritter, Stuttgart 1994, S. 74–75. Zu den vielfältigen Aspekten der Himmelsleiter vgl. auch Christian Heck, *L'échelle céleste dans l'art du Moyen Âge. Une histoire de la quête du ciel*, Paris 1997.

41 Mircea Eliade, *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*, Frankfurt a.M. 1998 (©1984), Zitate S. 27 und 63.

geschaffen, was bei jedem Kirchenbau und seiner Weihe stets wieder erneuert und im Ritus gefeiert wird. Nach Eliade wird erst damit «Weltgründung ermöglicht, erst hier enthüllt sich das Reale, gelangt die Welt zur Existenz».⁴²

Dies geschah in der Weihnachtsnacht, wenn des biblischen Ursprungs geschehens «in jener Zeit» (*in illo tempore*) gedacht und der Umstand gefeiert wird, dass mit Christus der inkarnierte Gott in die Welt eingetreten ist: Der göttliche Logos, durch den alles geworden ist, «wurde Fleisch (*et verbum caro factum est*) und wohnte unter uns, und wir schauten seine Herrlichkeit, eine Herrlichkeit, wie sie ein Einziggeborener vom Vater hat, voller Gnade und Wahrheit» (Joh 1,14). *Mundus volens adventu suo piissimo consecrare*, heisst es denn auch im Römischen Martyrologium zu diesem bedeutsamen liturgischen Moment der Ankunft Christi, intendiert ist nichts weniger als die Konsekration der Welt.⁴³ Die Kirche (*ecclesia*) nach Art des Tempels war dementsprechend einerseits Wohnstätte Gottes, andererseits aber auch Versammlungsstätte der Gemeinde; hierin liegt eine Dichotomie des spezifisch christlichen Kirchenbegriffs, der sich anfänglich auf eine metaphorische Fundierung der Glaubensgemeinschaft bezog. Sie kommt im ekklesiologischen Modell des Paulus zum Ausdruck, der zur Gründung der christlichen Gemeinde eine Architekturallegorie heranzieht: «Ich habe wie ein guter Baumeister den Grund gelegt, ein anderer baut darauf weiter [...]. Denn einen anderen Grund kann niemand legen als der, der gelegt ist: Jesus Christus» (1 Kor 3,10–11). Christen verstanden sich selbst als Tempel Gottes.⁴⁴ Dennoch hielt Hugo von St. Victor, dem wir neben einer Sakramentenlehre⁴⁵ und einem

42 Ebd., S. 58. Was bei Eliades faszinierenden Einsichten manchmal nicht sehr deutlich wird, ist die historische Kontextualisierung im Einzelnen. Im Christentum als Buchreligion wird auf Symbolismen des Judentums aufgebaut, was oft zu eigentlich zweistufigen Deutungsmustern führt. Im Judentum machte David Jerusalem zum religiösen und politischen Mittelpunkt des Königreichs Israel, indem er die Bundeslade dorthin überführte, während Salomo tatsächlich auf dem Tempelberg das erste jüdische Heiligtum nach dem göttlichem Bauplan Davids erbauen liess. Bereits in jüdischer Vorstellung gab es aber auch eine seit Ewigkeit im Paradies situierte, künftige Stadt, welche von den frühen Christengemeinden auf das himmlische Jerusalem übertragen wurde. Nach christlicher Vorstellung soll die Basilika oder Kathedrale ein Abbild des in der neutestamentlichen Johannesapokalypse geweissagten Neuen Jerusalems sein, auf das auch das Paradies reproduziert wird.

43 Zit. nach Hanns-Peter Neuheuser, «*Mundum consecrare*. Die Kirchweihliturgie als Spiegel mittelalterlicher Raumwahrnehmung und Weltaneignung», in: *Virtuelle Räume. Raumwahrnehmung und Raumvorstellung im Mittelalter*. Akten des 10. Symposiums des Mediävistenverbandes, Krems, 24.–26. März 2003, hg. von Elisabeth Vavra, Berlin 2005, S. 260–279, hier: S. 279.

44 Ebd., S. 262f.

45 Vgl. dazu ders., «Ritus und Theologie der Kirchweihe bei Hugo von St. Victor», in: «*Das Haus Gottes, das seid ihr selbst*». *Mittelalterliches und barockes Kirchenverständnis im Spiegel der Kirchweihe*, hg. von Ralf M. W. Stammberger und Claudia Sticher zus. mit Annekatrin Warnke, Berlin 2006 (Erudiri Sapientia. Studien zum Mittelalter und zu seiner Rezeptionsgeschichte, Bd. VI), S. 251–292.

Dionysius-Kommentar mit dem *Didascalicon* auch die wichtigste Wissenschaftssystematik der Frühscholastik verdanken, die Kirchweihe für unentbehrlich, da hierdurch ein Gebäude geheiligt wird, das den künftigen Sakralfeiern «Raum verschafft», das hiess, es ging ihm um einen realen Entfaltungsraum, der die rituellen Verrichtungen ermöglichte: zum Durchschreiten bei Prozessionen, zum Vollzug der Gesten und Gebärden, von Lesungen und Gesängen, die im Gotteshaus widerhallten.⁴⁶ Durch die sakramental verstandene Kirchweihe wird ein Raum der Reinheit und Erhabenheit geschaffen, in dem in der Memoria der Heilsgeschichte die heilsrelevanten Botschaften durch die ästhetische Ausgestaltung des Kirchenraumes wie des Ritus für jeden einzelnen Gläubigen vergegenwärtigt werden: in Architektur, Malerei und Musik. Kraft ihrer durchscheinenden intelligiblen Schönheit erregten diese bedeutungstragenden Kunstformen fraglos Wohlgefallen, als nicht-sprachlich verfasste, affektbewegende Medien dienten sie jedoch in erster Linie dazu, Heiliges in Erinnerung zu rufen, den Geist für den Glauben zu entflammen und in der *compassio* – dem Mitleiden in der Vergegenwärtigung der Passion Jesu – sich den Heilsweg zum ewigen Leben meditativ vor Augen zu führen.⁴⁷ Ästhetisches Einfühlungsvermögen und religiöse Ergriffenheit mussten sich nicht notwendig ausschliessen, auch die Artefakte der Kunst wurden als Manifestationen des Göttlichen angesehen.

Die Symbolik der Himmelsleiter für den Aufstieg des Menschen zu Gott hat vor allem die bildende Kunst beflügelt als ein imaginatives Bildschema, um das Unsichtbare sichtbar zu machen. Hugo von St. Victor verbindet diesen Aufstiegs- weg des Einzelnen mit einer Gesamtschau der Heilsgeschichte und des Kosmos: *exitus* und *reditus*, der Ausgang der Geschöpfe aus Gott und ihre Rückkehr zu ihm, vereinigen sich zu einer Kreisbewegung, die sich von der Mitte aus entfaltet und wieder zu ihr zurückkehrt, Ewigkeit und Zeitlichkeit umgreifend. Das gemalte Bild in seinen Farben, Formen und Gestalten, welche das Auge erfreuen, ist sinnlicher Ausgangspunkt jener inneren Erhebung, die zu einer Umformung der Seele des Betrachters, ihrer Erneuerung hin zu Weisheit und Tugend führt. Hugos im Geistigen strukturierte «Zusammenschau» verweist auf die höchste Form der Erkenntnis, die Weisheit Gottes, «der in seiner Erkenntnis alles zumal begreift» (Thomas von Aquin).⁴⁸ Damit das Äußerliche zur formvollendenden

46 Neuheuser, «*Mundum consecrare*» (Anm. 43), S. 265.

47 Vgl. dazu vor allem die Aufsätze von Gabriela Signori und Jens Rüffer in diesem Band. Für die im Quadrivium beheimatete Musik, die als Trägerin der heiligen Bibelworte auch an der Rhetorik Anteil hatte und aufgrund ihrer Zahlhaftigkeit selbst symbolische Verweiskraft besass, ist diese Frage insbesondere für die Kunstpolyphonie des 15. Jhs. noch weiter zu differenzieren, wie es Wolfgang Fuhrmann in seinem Aufsatz unten vornimmt.

48 Vgl. Kaufmann, *Jakobs Traum* (Anm. 40), S. 196–197. Johannes Tauler dagegen wies mit seiner Auffassung der Bildlosigkeit von aussen eindringende Bilder und Vorstellungen zur Erkenntnis Gottes in der *unio mystica* zurück, da der Mensch erst durch die Abwendung vom Immanenten und dessen bis in den inneren Bereich wirkenden Bildern auf den Grund seiner

Glückseligkeit der Seele beitragen kann, vermitteln besonders die beiden Sinne des Sehens und des Hörens der Seele die Vorstellungen des Wahrnehmbaren. Die Schönheit des Gesehenen und die Süße des Gehörten erwecken im Geist wunderbare Affekte, die demjenigen, was den Geist von außen berührt, entsprechen. Eine auf diese Weise sinnlich vermittelte Lieblichkeit (*dulcedo*) und Freude kann ihn an unsichtbare Güter erinnern und auf Grund ihrer Ähnlichkeit eine Sehnsucht nach ihnen erwecken. Denn – so der Viktoriner – der Anschein der sichtbaren Dinge ist so viel wie eine Art Adern, durch welche die unsichtbare Schönheit – sich offenbarend – zu uns strömt.⁴⁹ Nach Hugo soll sie in ihrer anagogischen Funktion, als ein Hinweis auf die absolute Schönheit des Schöpfers verstanden werden.⁵⁰ Der Mensch mit seiner vernunftbegabten (und als geistiger Essenz den Engeln gleiche) Seele ist aufgerufen, durch seine Liebeszuwendung zu seinem Schöpfer sein *esse* im *pulchrum* und *beatum esse* zu vollenden. Die ontologische Vollendung des Menschen in der Zeit, das heißt seine geschichtliche Konstitution, verbunden mit dem Gedanken einer sukzessiven Gestaltung des Universums *de esse ad pulchrum esse*, kann nicht nur die sittlich-asketische Kultivierung der eigenen Seele, sondern auch die wissenschaftlich-technische Sorge um die *mundi machina* motivieren.⁵¹

Hugo von St. Victor (+1141) wird eine ausgewogene Verbindung von Vernunft und Glaube, von Mystik und Dialektik nachgesagt. Sein im *Didascalicon* niedergelegter Wissenschaftsbegriff, worunter er im wortwörtlichen Sinne «die Gesamtheit des zum Lernen Gehörigen» begreift,⁵² zeugt von einer vertieften Reflexion und Vergeistigung, die das 12. Jahrhundert aus der Rückschau als Zeitalter der Differenzierung aller Lebens- und Denkformen durch Prozesse der Individualisierung wie der Pluralisierung erscheinen lassen, ein Vorgang, der auch

Seele gelange, der eins ist mit der über allen Sinnenkräften stehenden Ebenbildlichkeit Gottes. Vgl. dazu u.a. Richard F. Fasching, «aber so soll man die bilder schiere lassen farn. Zum Konzept der «Bildlosigkeit» bei Johannes Tauler», in: *Die Predigt im Mittelalter zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit*, hg. von René Wetzels und Fabrice Flückiger, Zürich 2010, S. 397–409.

49 Zit. nach Lenka Karfíková, «De esse ad pulchrum esse». *Schönheit in der Theologie Hugos von St. Viktor* (Bibliotheca Victorina VIII), Turnhout 1998, S. 397: *Omnis jucunditas, omnis suavitas, omnis pulchritudo rerum conditarum afficere cor humanum potest; satiare non potest, nisi sola illa dulcedo ad quam factum est. Nam species rerum visibilium quasi venae tantummodo quaedam sunt, per quas invisibilis pulchritudo se manifestans ad nos usque emanat.* Wie das Folgende nach Hugos *Commentatorium in Hierarchiam coelestem S. Dionysii Areopagitae libri X*, PL 175, 923–1154.

50 Ebd., S. 398: *Erga ista omnia quae foris videantur ad provocandum affectum humanum, non ad satiendum facta sunt, ut ab eis excitatus surgat et ea auctus transcendat.* Zum ganzen Komplex der anagogischen Ästhetik s. S. 395–398.

51 Ebd., S. 382–387 und 80f.

52 Hugo von St. Victor, *Didascalicon – De studio legendi*. Studienbuch, übersetzt und eingeleitet von Thilos Offergeld (Fontes Christiani, Bd. 27), Freiburg etc. 1997.

schon als «Beginn der Moderne» angesprochen wurde.⁵³ Dies betrifft in besonderem Masse die Künste (*artes liberales*), vornehmlich die Aufnahme der *artes mechanicae* und damit der Architektur in die Enzyklopädie der Wissenschaften, die der *restauratio hominis* dienen.⁵⁴ Untergeordnet sind sie alle der Philosophie, die von den «Liebhabern der Weisheit» (*amatores sapientiae*) betrieben wird, welche die nur schwer zu erfassende verborgene Wahrheit zu ergründen suchen: ««Das höchste Trostmittel im Leben» ist also das Streben nach Weisheit; wer sie findet, ist glücklich, und wer sie besitzt, der ist selig.» (*Summum igitur in vita solamen [Boethius] est studium sapientiae, quam qui invenit felix est, et qui possidet beatus.*)⁵⁵ Theologie, die Rede über die göttlichen Dinge, ist für Hugo (mit Isidor), «wenn wir, gleich unter welchem Aspekt, die unaussprechliche Natur Gottes oder die geistigen Wesen auf tiefgründige Weise erörtern».⁵⁶ Die göttliche Weisheit (*divina sapientia*) jedoch wird durch das Studium der Heiligen Schrift (*divina scriptura*) erkannt, der über der «Stimme der Menschen» (d.h. Philosophen) stehenden Rede Gottes (*vox Dei*); deren dreifache Bedeutung (d.h. deren historischer, allegorischer oder tropologischer Sinn) an einzelnen Stellen nachzuweisen bereite hingegen erfahrungsgemäss grosse Schwierigkeiten.⁵⁷ Und

53 Allerdings mit Blick auf Bernhard von Clairvaux, vgl. Dieter R. Bauer / Gotthard Fuchs (Hg.), *Bernhard von Clairvaux und der Beginn der Moderne*, Innsbruck–Wien 1996, besonders die Einführungen der Herausgeber und von Peter Dinzelbauer, S. 5–53.

54 Hugo, *Didascalicon*, 2, 1. Die Architektur wird (im Gegensatz zu den bildenden Künsten) explizit genannt, wo Hugo die Unterscheidungskriterien zwischen Wissenschaftsdisziplin (*disciplina*) und Kunst (*ars*) definiert: *Ars dici potest scientia, quae «artis praeceptis regulisque consistit» [Isidor], ut est in scriptura, «disciplina, quae dicitur plena» [Isidor], ut est in doctrina.* Und dann: «Weiterhin kann das «Kunst» (*ars*) genannt werden, was sich in der zugrunde gelegten Materie realisiert und in praktischer Ausführung entfaltet, wie zum Beispiel die Architektur» (S. 156/157). Gleich in Buch 1, 1 verweist er auf seine Intention: Der Geist, betäubt von körperlichen Leidenschaften und von sich selbst abgelenkt durch die Gestalten des Sinnhaften, habe vergessen, was er einmal war. Durch das Studium würden wir wiederhergestellt, so dass wir unsere eigentliche Natur erkennen (S. 116/117). Von einer eigentlichen Theorie der Kunst kann allerdings nicht gesprochen werden, vgl. dazu Nicola Senger, «Der Ort der «Kunst» im Wissenschaftssystem des Hugo von St. Victor», in: *Mittelalterliches Kunsterleben nach Quellen des 11. bis 13. Jahrhunderts*, hg. von Günther Binding und Andreas Speer, Stuttgart-Bad Cannstatt 1994, S. 53–75.

55 Hugo, *Didascalicon* 1, 1, 11–13 (Anm. 52), S. 116/117. *Omnium expetendorum prima est sapientia* – Als Ursprung der Wissenschaften sieht er gleich zu Beginn des 1. Buches (*De origine artium*) das Streben nach Weisheit (*sapientia*), in der die Form des vollkommenen Guten existiert. Sie erleuchtet den Menschen, so dass er sich selbst erkennen kann. Auf dem Dreifuss des Apollon stehe geschrieben, so der auch für seine Zeit und die platonisch-augustinische Denkrichtung bezeichnende Hinweis: *Gnothi seauton* das heisst, «erkenne dich selbst» (S. 110/111).

56 Hugo, *Didascalicon* 2, 2, S. 158/159.

57 Hugo, *Didascalicon* 5, 3, S. 322/323. Den Unterschied macht er am flüchtigen Wort (der Philosophen) bzw. an der «Idee des Geistes» (*ratio mentis*) fest, die ein Abbild der göttlichen Idee sei (*res divinae rationis est simulacrum*): «Die göttliche Weisheit, welche der Vater aus seinem

in diesem Zusammenhang bringt er für die Bibel unvermutet die musikalische Metapher einer Kithara ins Spiel, die das Zusammenwirken der einzelnen vom Künstler (*artifex*) gespielten Saiten über dem mitschwingenden Resonanzraum des Holzes als Vergleich dazu zur Sprache bringt, dass die wunderbare Einheit der göttlichen Aussagen mit eben diesem süßen Klang an die Ohren der Hörer dringe:

Daher ist die gesamte Heilige Schrift in wunderbarer Weise durch Gottes Weisheit in ihren einzelnen Teilen so passend angeordnet worden, dass alles, was in ihr enthalten ist, entweder nach Art der Saiten in der Süsse des spirituellen Sinns ertönt oder aber die hier und da in den Verlauf der geschichtlichen Darstellung und in die Beständigkeit des Buchstabens eingestreuten geheimnisvollen Aussprüche festhält, sie gewissermassen zu einem Ganzen zusammenfasst und so nach Art des gewölbten Holzes die darüber gespannten Saiten miteinander verbindet, ihren Klang in sich aufnimmt und ihn unseren Ohren noch wohlklingender wiedergibt, einen Klang, den dann nicht nur die Saite erzeugt hat, sondern den auch das Holz je nach der Form seines Baues mitgebildet hat.⁵⁸

Organische Einheit in harmonischer Schönheit – damit liesse sich nicht nur das Verständnis der verschiedenen Deutungsebenen in der Exegese der Bibel umschreiben, als Sinngebungsstrategie menschlichen Bewusstseins und Weltzugangs bestimmten diese religiös-metaphysischen Paradigmen in der neuplatonisch-augustinischen Tradition über Jahrhunderte auch das Denken über und in den Künsten, die gleichsam zum Resonanz- oder Erfahrungsraum menschlicher Erkenntnis wurden. Schönheit war jedoch mehr als ein anthropologisches Phänomen, solange die sinnlich erfassbare Schönheit (*aisthesis*) ihre Legitimierung aus der Transzendenz bezog, durch deren Erfahrung das Subjekt selbst eine Transzendierung erfuhr. Im Mittelalter lag die höchste Form der Erkenntnis jenseits der Materialität und der künstlerischen Gestaltung des Kunstwerks, jenseits aber auch des philosophischen Begriffs. Viel eher wäre von einer Schönheitstheologie zu sprechen, da es eine philosophische Disziplin «Ästhetik» als Lehre des Schönen noch nicht gab, und die Künste weit davon entfernt waren, autonom zu

Herzen hervorströmen liess, wird, obwohl in sich selbst unsichtbar, durch die Geschöpfe und in den Geschöpfen erkannt. Hieraus ergibt sich eindeutig, welche tiefe Deutung in den heiligen Schriften zu suchen ist, wo wir durch das Wort zum Verständnis (*ad intelligentiam*) gelangen, durch das Verständnis zum Ding (*ad rem*), durch das Ding zur Idee (*ad rationem*) und durch die Idee zur Wahrheit (*ad veritatem*).»

- 58 Hugo, *Didascalicon* 5, 2, S. 318–321. *Unde modo mirabilis omnis divina scriptura ita per Dei sapientiam convenienter suis partibus aptata est atque disposita, ut quidquid in ea continetur aut vice chordarum spiritualis intelligentiae suavitatem personet, aut per historiae seriem et litterae soliditatem mysteriorum dicta sparsim posita continens, et quasi in unum connectens, ad modum ligni concavi super extensas chordas simul copulet, earumque sonum recipiens in se, dulciorem auribus referat, quem non solum chorda edidit, sed et lignum modulo corporis sui formavit.*

sein.⁵⁹ Gleichwohl wäre ohne diese mittelalterlichen Voraussetzungen der Kunstbegriff des 18. und frühen 19. Jahrhunderts nicht denkbar, nach dem seit dem Aufklärungsdiskurs der Kunst selbst Offenbarungsqualitäten zugesprochen wurden, was vermittelt der Kategorie des Erhabenen geschah. Topoi des Erhabenen – die numinose Aura des gleichzeitig Schauervollen und Wunderbaren als des ganz Anderen, das eigentümliche Ergriffen- und Erhobensein der Seele, jenes nicht mehr begrifflich einzuholende Surplus des Kunstschönen, welches auf die letzte absolute, nur dem Intelligiblen zugängliche Schönheit als Glanz des Wahren verweist – sollten sich verabsolutieren, um in der Sakralisierung der Kunst diese selbst zum Gegenstand und Ort sinnstiftender Andacht zu machen.

Das Verlangen nach entgrenzenden spirituellen Einsichten, nach Trost und Erlösung, aber auch die Sehnsucht nach vollendeter Schönheit und Harmonie blieben ungebrochen, auch wenn Ästhetiken des Hässlichen, nicht mehr gebändigt durch ethisch-religiöse Normen, längst die idealistische Metaphysik der Schönheit abgelöst haben. Vielleicht lässt sich damit ein Bogen zurück zu den zeitkritischen, doch wegen ihres ironischen Hintersinns mithin prophetisch anmutenden Allegorien des Martianus Capella schlagen, bei dem am Schluss seiner Abhandlung in einer eigentlichen Apotheose die selbst dem Einfluss der grossen Götter überlegene *Harmonia* auftritt. Sie erscheint strahlend und begleitet vom überwältigenden «Einklang» lieblichsten Flöten- und Saitenspiels als die nach zahlreichen Jahrhunderten wiedergefundene Tochter, die sich unwiderruflich von der Erde und ihren verfallenen Bildungsstätten zurückgezogen hat. Er sagt von ihr, sie mache nun den Himmel froh mit ihren Melodien und Takten, «Abscheu empfindend vor der Trägheit erdentstammter Blödigkeit, die das sterbliche Wesen, unbelehrbar in den Dingen der Musik, ohn' Ende nur vermehrt».⁶⁰

Parodistisch eingekleidetes Eingeständnis des utopischen Charakters vollkommener Harmonie oder dezente Anspielung auf Phasen der Kulturblüte und des Kulturzerfalls, die den Lauf der Menschheitsgeschichte begleiten? Wir können es nur erahnen.

59 Zum Begriff der Schönheitstheologie vgl. neuerdings Vittorio Hösle in seinem programmatischen Essay unter dem Titel *Zur Geschichte der Ästhetik und Poetik* (Schwabe reflexe 28), Basel, 2013, zum Mittelalter S. 25–29.

60 Martianus Capella, *Die Hochzeit der Philologia mit Merkur* (zit. nach Zekl, Anm. 2), 9. Buch, S. 301[Zitat]–309. Im Original (*De nuptiis Philologiae et Mercurii*): *Haec quippe et superum curas prae cunctis poterit permulcere aethera cantibus numerisque laetificans et nostra tantummodo cupit celebrare palatia exosa terrigenae stoliditatis ignaviam, quam melicorum indocilis auget sine fine mortalitas*. Vgl. Martianus Capella, *De nuptiis philologiae et Mercurii*, Liber IX (899), Bibliotheca Augustana, <<http://www.hs-augsburg.de/~harsch/saecp05.html>>. Danach zählt sie alle ihre Verdiente auf, die de facto eine Musiktheorie beinhalten. Harmonia steht hier auch für die kultische und zivilisierende Kraft der Musik, umfasst also viel mehr als nur die Klangkunst.

