

„O QUALIS QUANTAQUE LETICIA“.
DAS BILD DES HIMMELS IN EINEM LIEDERBUCH DER
BRÜDER VOM GEMEINSAMEN LEBEN

ULRIKE HASCHER-BURGER

Von Anfang an war der Himmel und die dort erwartete Vereinigung mit Christus das Lebensziel aller Christen. Dem Erreichen dieses Ziels und gleichzeitig dem Vermeiden seines komplementären Gegenstücks, der Hölle, galt alle Hoffnung und Anstrengung der Lebenden wie auch der bereits Gestorbenen. Sowohl in der Hochtheologie als auch in der Frömmigkeitspraxis bildete dieses hoffnungsvolle Streben die Basis für gelehrte Dispute und asketische Übungen, für liturgische Gesänge und außerliturgische geistliche Lieder. Auch die Anhänger der *Devotio moderna* hatten ihre geistliche Entwicklung in den Dienst dieses Lebensziels gestellt und dieses Streben in Traktaten, Gebeten und Liedern zum Ausdruck gebracht.

Die große Zahl geistlicher Lieder zu diesem Thema bildet eine in kirchenhistorischen Kreisen noch immer vernachlässigte Textgruppe, die zu untersuchen sich jedoch auch für Theologen lohnt, da sie vor dem Hintergrund ihrer differenten sprachlichen und überlieferungs geschichtlichen Voraussetzungen andere theologische Texte ergänzen und erweitern können. Christoph Burger ist einer der wenigen Kirchenhistoriker, die Lieder als Quellen für Frömmigkeitsgeschichte regelmäßig in ihre Untersuchungen einbeziehen. Deshalb sei ihm hier ein Beitrag zum geistlichen Lied der *Devotio moderna* gewidmet.¹

¹ Nicht nur in seinem jüngsten Buch steht ein Lied zentral, nämlich das Magnifikat: *Marias Lied in Luthers Deutung: der Kommentar zum Magnifikat (Lk 1, 46b–55) aus den Jahren 1520/21* [Spätmittelalter und Reformation. Neue Reihe 34] (Tübingen, 2007), auch in Aufsätzen zieht Christoph Burger regelmäßig Lieder als aufschlussreiche Quellen für seine Untersuchung vor allem spätmittelalterlicher Frömmigkeit heran. Genannt seien hier seine folgenden Beiträge: ‚Late Medieval Piety expressed in Song Manuscripts of the Devotio Moderna‘, *Church History and Religious Culture* 88.3 (2008), 19–35; ‚Nachfolge Christi bei Erasmus und Luther‘, *Lutherjahrbuch* 75 (2008), 91–112; ‚Leben als Mönch und Leben in der ‚Welt‘—monastischer Anspruch und reformatorischer Widerspruch‘, in *Reformation und Mönchtum. Aspekte eines Verhältnisses über Luther hinaus*, hg.v. Athina Lexutt e.a. (Tübingen, 2008), S. 7–27; ‚Mystische Vereinigung—erst im Himmel oder schon auf Erden? Das Doppelgesicht der geistlichen Literatur im

Aus dem umfangreichen Repertoire des geistlichen Liedes der *Devotio moderna* habe ich fünf Lieder zum himmlischen Jenseits aus einer Liederhandschrift der Brüder vom Gemeinsamen Leben in Zwolle gewählt.

DIE LIEDERHANDSCHRIFT

Die Quelle Zwolle, Historisch Centrum Overijssel, collectie Emmanuelshuizen, cat. VI (im Folgenden: Zwolle VI) ist ein zweiteiliges, aus einer Inkunabel und einer Handschrift zusammengesetztes Papierkonvolut.² Der gedruckte Teil enthält den Traktat *De spiritualibus ascensionibus* des Deventer Fraters Gerard Zerbolt van Zutphen (1367–1398), ergänzt um *De quatuor in quibus incipientes deo servire debent esse cauti si proficere volunt*, einen Auszug aus der weit verbreiteten Schrift *De exterioris et interioris hominis compositione* des Franziskaner Mystikers David von Augsburg (pp. 2–269). Daran schließt sich ein handgeschriebenes Liederbuch an (pp. 271–334). Die Inkunabel wurde zwischen 1483 und 1485 in Deventer bei Richardus Pafraet gedruckt, das Liederbuch dürfte ungefähr zur selben Zeit geschrieben worden sein. Druck und Handschrift sind trotz unterschiedlicher Herstellungstechniken kodikologisch und inhaltlich eng miteinander verbunden, unter anderem dank zahlreicher handschriftlich eingetragener Randnotizen in der Inkunabel, die sich auf drei Meditationszyklen beziehen.³ Ein Besitzervermerk auf p. 1 verweist auf das Fraterhaus St. Gregorius in Zwolle, zu dessen Bibliotheksbestand dieses Buch gehört hat.

15. Jahrhundert‘ in *Gottes Nähe unmittelbar erfahren. Mystik im Mittelalter und bei Martin Luther*, hg. v. Berndt Hamm e. a. [Spätmittelalter und Reformation. Neue Reihe 36] (Tübingen, 2007), S. 97–110; ‚Endzeiterwartung in spätmittelalterlichen Traktaten, Liedern und auf Bildern und bei Martin Luther‘, *Rottenburger Jahrbuch für Kirchengeschichte* 20 (2001), 27–52; ‚Eindtijdverwachting aan het einde van de vijftiende eeuw en bij Maarten Luther‘, in *Het einde nabij? Toekomstverwachting en angst voor het oordeel in de geschiedenis van het christendom*, hg. v. Theo Clemens e. a. (Nijmegen, 1999), S. 181–198; ‚Die Erwartung des richtenden Christus als Motiv für katechetisches Wirken‘, in *Wissensorganisierende und wissensvermittelnde Literatur im Mittelalters. Perspektiven ihrer Erforschung*, hg. v. Norbert Richard Wolf [Wissensliteratur im Mittelalters. Schriften des Sonderforschungsbereichs 226] (Wiesbaden, 1987), S. 103–122.

² Die Liederhandschrift in Zwolle, Historisch Centrum Overijssel, coll. Emmanuelshuizen, cat. VI ist eingehend untersucht und ediert in Ulrike Hascher-Burger, *Singen für die Seligkeit. Studien zu einer Liederhandschrift der Devotio moderna: Zwolle, Historisch Centrum Overijssel, coll. Emmanuelshuizen, cat. VI. Mit Edition und Facsimile* [Brill's Series in Church History 28] (Leiden, 2007).

³ Zum Aufbau des Buchs *ibid.*, S. 13–34 zu den Randnotizen *ibid.*, S. 91–96 und 104–106.

Der Liedteil enthält auf 63 Seiten 25 einstimmige lateinische Gesänge: vor allem Lieder zu den *quatuor novissima* (darunter fünf Lieder über den Himmel), aber auch Antiphonen zur Gottessuche und eine Sequenz zur *Compassio Marie*.⁴ Zwischen die Lieder sind an zwei Stellen Textauszüge ohne Notation eingeschoben: *Dies qui ad purgandum*, eine einer Predigt Gueric d'Igny's zur *Purificatio Marie* entnommene Ermahnung zur Buße, die als Ergänzung zu einem Lied und einer Antiphon über den Tod dient,⁵ sowie im Anschluss an die fünf Lieder über den Himmel ein inhaltlich zu ihnen passender Auszug aus der Thomas a Kempis zugeschriebenen Schrift *De imitatione Christi*.⁶

Aufbau und Inhalt dieser Liederhandschrift weisen darauf hin, dass sie wohl eine Funktion im Rahmen der Bußmeditation im Fraterhaus gehabt haben könnte.⁷ Ihr thematischer Aufbau orientiert sich an Gerard Zerbolt van Zutphen Schrift *De spiritualibus ascensionibus*,⁸ die die Basis für die über die Woche verteilt zu betrachtende Bußmeditation bildete.⁹ In Übereinstimmung mit dieser Schrift ist die Liedersammlung Zwolle VI eine Wegbeschreibung für den Gläubigen aus dem irdischen Jammertal in die himmlische Seligkeit. Dem Himmel, Ziel sowohl der

⁴ Edition der Lieder und Prosatexte *ibid.*, S. 138–202, Facsimile-Edition der Liederhandschrift *ibid.*, S. 205–276.

⁵ Gueric d'Igny, *Sermo de Purificatione* 5. Siehe *Sermons de Gueric d'Igny*, hg. v. J. Morson und H. Costello; übers. v. P. Deseille, 2 Bde. [Sources Chrétiens 166 und 202] (Paris, 1970 und 1973). Zum Textauszug siehe Hascher-Burger, *Singen für die Seligkeit* (wie Anm. 2), S. 76–77, 141, 286.

⁶ Thomas a Kempis, *De imitatione Christi* lib. III, cap. 47: 'De interna consolatione'. Siehe *Thomae Hemerken a Kempis opera omnia*, hg. v. Michael J. Pohl, 7 Bde. (Freiburg i.Br., 1902–1922) 2: 228–230. Zum Textauszug siehe Hascher-Burger, *Singen für die Seligkeit* (wie Anm. 2), S. 77–78, 202 und 297.

⁷ Siehe Hascher-Burger, *Singen für die Seligkeit* (wie Anm. 2), S. 81–106.

⁸ Gerard Zerbolt van Zutphen, *De spiritualibus ascensionibus*, siehe Gérard Zerbolt de Zutphen, *La montée du cœur, De spiritualibus ascensionibus*, hg. und übers. v. Sr F.-J. Legrand, Einleitung Nikolaus Staubach [Sous la règle de Saint Augustin 11] (Turnhout, 2006). Vgl. Gerrit H. Gerrits, *Inter timorem et spem. A study of theological thought of Gerard Zerbolt of Zutphen (1368–1398)*, [Studies in Medieval and Reformation Thought 37] (Leiden, 1986).

⁹ Während den Autoren der Frühzeit der *Devotio moderna* vor allem am Sammeln von bestimmtem Meditationsstoff gelegen war, vgl. L.A.M. Goossens, *De meditatie in de eerste tijd van de Moderne Devotie* (Haarlem, 1952) S. 178–179, lassen die aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts überlieferten detaillierten Wochenschemata eine zunehmende Organisation und Methodisierung der Meditation erkennen. Siehe Rudolf Th.M. van Dijk, 'Die Wochenpläne einer unbekannten Handschrift von „De spiritualibus ascensionibus“', in *Studien zum 15. Jahrhundert. Festschrift für Erich Meuthen*, hg. v. Johannes Helmrath u. a. (München, 1994), S. 445–455. Vgl. hierzu auch Hascher-Burger, *Singen für die Seligkeit* (wie Anm. 2), S. 81–106.

quatuor novissima als auch der darauf basierenden Wochenmeditation, kommt in dem Liederbuch eine besondere Bedeutung zu.¹⁰

DIE HIMMELSLIEDER

Das himmlische Vaterland wird in den Liedern der Zwoller Handschrift regelmäßig erwähnt. Beinahe alle enthalten sie wenigstens kurze Hinweise auf den Himmel, auch wenn ihre Hauptthemen andere Aspekte—beispielsweise den Tod, das Jüngste Gericht oder die Hölle—betreffen.¹¹ Mit dem Himmel assoziiert werden Hinweise auf Gottes Sohn, der vom Himmel auf die Erde kam,¹² das Ruhen in Christus als der besten Möglichkeit, die irdische Mühsal zu überwinden,¹³ oder die Freude der Seligen am Ende der Tage als Gegensatz zum Jammern der Verdammten.¹⁴ Das Lied „Gravi me terrore pulsatur“ beispielsweise, dessen Hauptthemen Tod und Gericht sind, endet doch mit einer Strophe über die Hoffnung auf Rettung durch den Guten Hirten und auf ein ewiges Leben.¹⁵ In der Sequenz „Ubi est modo Ihesus“ dient die Beschreibung des Himmels als Ort unermesslicher Freuden der Heiligen in der Anwesenheit Jesus‘ und Mariens als Ausgangspunkt für eine Ermahnung der Erdenbewohner.¹⁶ Daran schließen sich praktische Ratschläge an, wie man diese himmlischen Freuden mit Hilfe eines zurückgezogenen, auf Meditation ausgerichteten Lebens erreichen kann. Im darauf folgenden Hymnus „Celi cives attendite“ steht der spannungsreiche Gegensatz zwischen der ungeduldigen Hoffnung auf die Freuden der Himmelsbewohner und dem mühseligen Ausharren im irdischen Jammertal zentral.¹⁷

¹⁰ Zu den *quatuor novissima* vgl. Sigurd Hjeldes Beitrag in diesem Band, S. 33–53.

¹¹ Ohne Hinweise auf den Himmel sind die drei kurzen Antiphonen „Lux est in tenebris“, „In pace Christi“ und „Lauda relauda“. Hascher-Burger, *Singen für die Seligkeit* (wie Anm. 2), Ed. Nr. 14, 15 und 17.

¹² „Quanta mihi cura de te“, *ibid.*, Ed. 5; „O dulcissime Ihesu“, *ibid.*, Ed. 18.

¹³ „Super omnia et in omnibus“, *ibid.*, Ed. 13.

¹⁴ „Iocundantur et letantur“, *ibid.*, Ed. 8.

¹⁵ Str. 15: „Cedat princeps tenebrarum, cedat pars tartarea / pastor ovem iam redemptam tunc reduc ad patriam / ubi te vivendi causa perfruar in secula“, Hascher-Burger, *Singen für die Seligkeit* (wie Anm. 2), S. 139.

¹⁶ „Ubi est modo Ihesus, ubi est Maria, ubi Agnes et Cecilia, ubi angeli et omnes sancti dei? In celo beate vivunt, letantur atque canunt sine fine laudes domino“, *ibid.*, S. 156.

¹⁷ Str. 2: „Vos in perhenno gaudio / et ego in exilio / pensate, quid gemens dico / an mirum sit, quod lugeo“, *ibid.*, S. 159.

Allen diesen Liedern gemeinsam ist die Betrachtung der himmlischen Freuden aus der Perspektive der bedrohten Lebenssituation auf Erden heraus. Dabei überwiegen die Beschreibungen des irdischen Jammers gegenüber den Schilderungen himmlischer Freuden bei weitem.¹⁸

Am Ende der Liederhandschrift aber sind fünf Lieder aufgenommen, die den Himmel als einziges Thema zum Gegenstand haben. Diese fallen durch eine besonders dekorative Ausstattung sofort ins Auge: während die meisten Initialen des Manuskripts einer—wie in solchen privaten Liederhandschriften üblichen—außerordentlich bescheidenen Dekorationsstufe angehören, wurden vier dieser fünf Lieder mit viel anspruchsvolleren Initialen ausgestattet. Hierdurch fallen die Lieder über den Himmel sofort ins Auge. Nur das erste Lied der Handschrift wurde—wie es sich für den Beginn eines Buchs gehört—ebenfalls mit Fleuronné-Initialen ausgestattet.¹⁹

Die aufwändigere Ausstattung der Lieder über den Himmel dürfte wohl inhaltliche Gründe gehabt haben. Über den Himmel wurde im Rahmen des wöchentlichen Meditationsprogramms am Sonntag meditiert—möglicherweise allein schon ein Grund, diese Lieder besonders hervorzuheben. Darüber hinaus aber könnten die Lieder auch im Hinblick auf den Himmel als dem letztendlichen Ziel der gesamten Menschheit am Ende der Zeiten, aber auch für jeden einzelnen Menschen nach vollbrachter Mühsal auf Erden, als Ort, an dem Gott, Jesus, Engel und Heilige wohnen, besonders geschmückt worden sein.

Diesen fünf Liedern werde ich mich im Folgenden zuwenden.²⁰ Dabei liegt mein Akzent auf einer Untersuchung des Reichtums an verwendeten Motiven, die zur Beschreibung dieses Orts herangezogen wurden, der Quellen, aus denen sie sich speisen sowie ihre Verbindung zur *Devotio moderna*.

- | | |
|-------------------------------|-------------------|
| 1. O qualis quantaque leticia | Zwolle VI, p. 316 |
| 2. Ad perhennis vite fontem | Zwolle VI, p. 322 |
| 3. Iherusalem luminosa | Zwolle VI, p. 326 |
| 4. Nec quisquam oculis vidit | Zwolle VI, p. 329 |
| 5. Urbs beata Iherusalem | Zwolle VI, p. 331 |

¹⁸ Siehe hierzu auch den Beitrag von Berndt Hamm im vorliegenden Band, bes. Anm. 40.

¹⁹ Hascher-Burger, *Singen für die Seligkeit* (wie Anm. 2), S. 26–27.

²⁰ Die Texte dieser fünf Lieder stehen im Anhang zu diesem Beitrag. Sie sind der Edition in Hascher-Burger, *ibid.*, S. 181–201 entnommen.

316

Qualis quantaque leticia
 pona resonat in celesti patria **U**bi
 Ihesus gaudet cum matre **L**eto re
 tu dulci melodia **A**stant angelorum
 choi laudes cantant creator **R**egem
 Enim in dextera omnia corde laudant ore

Cantica van Themas n° 11

Initiale zum Lied „O qualis quantaque leticia“. Zwolle, Historisch Centrum Overijssel, coll. Emmanuelshuizen, cat. VI, p. 316.

O QUALIS QUANTAQUE LETICIA

Von dieser Sequenz²¹ sind mir nur in Kreisen der *Devotio moderna* überlieferte Fassungen bekannt. Sie wird bereits im 15. Jahrhundert in den ersten gedruckten Gesamtausgaben der Werke Thomas' a Kempis aufgeführt und gilt seither als eines seiner *Cantica spiritualia*, auch wenn seine Autorschaft bisher nicht bewiesen werden konnte.²² Außer Zwolle VI sind noch drei weitere Handschriften bekannt, die dieses Lied enthalten.²³

In den ältesten gedruckten Thomas-Ausgaben aus dem fünfzehnten Jahrhundert setzt sich der Text aus zwei voneinander unabhängigen, direkt aufeinander folgenden Liedern zusammen. Das erste Lied, „O qualis quantaque leticia“, umfaßt in Zwolle VI die Strophen 1 bis 8b. Als zweites Lied schließt sich „O quam precalara regio“ an, das in der Zwoller Handschrift die Strophen 9a bis 12 bildet. Erst in Thomasausgaben seit dem sechzehnten Jahrhundert bilden die beiden Lieder eine Einheit. Die Beziehung dieser Drucke zur Liederhandschrift Zwolle VI ist unbekannt.²⁴ Auch moderne Textausgaben enthalten dieses Lied: Die *Analecta Hymnica* bieten die integrierte Form, Pohls Gesamtausgabe der Werke des Thomas a Kempis die geteilte. In Zwolle VI sind keine Hinweise auf eine Unterteilung des Texts erkennbar, daher bietet *Singen für die Seligkeit* ebenfalls die integrierte Form.²⁵

Die Sequenz beginnt mit einer Beschreibung des Jubels im himmlischen Vaterland. Jesus, Maria und die Heiligen werden durch die im

²¹ Ibid., Ed. Nr. 22. Diese Edition bietet aus melodietechnischen Gründen zwei Fassungen: eine der Quelle nahestehende Transkription mit eingehender Kritik sowie einen Rekonstruktionsvorschlag; siehe ibid., Kommentar auf S. 294–295. Der Liedtext ist in beiden Editionsfassungen gleich. Die Textzitate im Weiteren stammen aus *Singen für die Seligkeit*. Eine Sequenz ist aus parallel gebildete Strophenpaaren aufgebaut, die jeweils auf dieselbe Melodie gesungen werden.

²² Zur Überlieferung der Sequenz siehe Hascher-Burger, *Singen für die Seligkeit* (wie Anm. 2), S. 294–295. Zur Autorschaft Thomas' a Kempis siehe eadem, ‚Schrieb Thomas a Kempis Lieder? Eine alte Frage neu gestellt‘, in *Aus dem Winkel in die Welt. Die Bücher des Thomas von Kempen und ihre Schicksale*, hg. v. Ulrike Bodemann und Nikolaus Staubach [Tradition—Reform—Innovation. Studien zur Modernität des Mittelalters 11] (Frankfurt a. M., 2006).

²³ Hascher-Burger, *Singen für die Seligkeit* (wie Anm. 2), S. 294–295.

²⁴ Siehe Hascher-Burger, ‚Schrieb Thomas a Kempis Lieder?‘ (wie Anm. 22), S. 252 und 253.

²⁵ Guido Maria Dreves, Clemens Blume und Henry Marriott Bannister, hg. v., *Analecta Hymnica medii aevi*, 55 Bde. (Leipzig, 1886–1922. Neudruck Frankfurt a. M., 1961), 48: 513. Thomas a Kempis, *Opera omnia* (wie Anm. 6) 4: Nr. 22 und 23. Hascher-Burger, *Singen für die Seligkeit* (wie Anm. 2), S. 181–186 und 187–192.

Angesicht der Trinität musizierenden Engel erfreut (Str. 1–5a). Hierauf folgt eine detaillierte Beschreibung der Engelchöre und ihrer Aufgaben (Str. 5b–7). Die Engelschar steht in abgestufter Folge zwischen Gott und den Menschen und verbindet die himmlische mit der irdischen Welt.²⁶ Die von Gott empfangenen Erleuchtungen werden von Stufe zu Stufe weitergeleitet und schließlich von der untersten Stufe, den *angeli*, den Menschen vermittelt (Str. 7). Umgekehrt steigen die Gebete der Menschen über die Engelchöre zu Gott auf (Str. 8a). Die wichtigste Aufgabe der Engel besteht im ununterbrochenen Lob der Trinität: Durch das Singen des Trishagion *Sanctus, sanctus, sanctus* verschwinden Schmerz und Klage, der Gesang macht alle glücklich (Str. 4b). In diesen Lobgesang werden alle, auch die Menschen auf Erden, einbezogen.

Seraphin, cherubin und *throni* stehen mit brennender Liebe in Anbetung und Verehrung im Angesicht der höchsten Majestät (Str. 5b). Im Genuss des *summum bonum* befinden sich auch *dominaciones* und *principatus* sowie *potestates* und *virtutes*, die strahlen und in den Wolken donnern. Wie der erste Chor sind sie allein auf die Trinität hin ausgerichtet. *Archangeli* und *angeli* dagegen jubeln zwar auch laut Gott zu, stehen aber außerdem in Verbindung mit den Menschen, die sie bewahren, besuchen und erziehen. Die Vermittlung dieser Engelgruppe macht es den Menschen auf Erden möglich, an der himmlischen Freude teilzunehmen: die Engel überbringen Gott das irdische Lob und bringen den Menschen als Gegengabe Erleichterungen des Daseins zum Beispiel durch Stärkung der Schwachen (Str. 8a). Mit dem Dank für die ununterbrochene Hinwendung der Erzengel und Engel zu den Menschen verbindet der Dichter in Str. 8b schließlich die Verpflichtung der Menschen, die Engel ihrerseits aufrichtig zu lieben und zu ehren.

Strophe 9a, mit der in der frühen gedruckten Überlieferung ein neues Lied beginnt, schließt zunächst bei der Verbindung von Engeln und Menschen an, um dann aber in der Parallelstrophe sogleich in ein Lob auf die himmlische Stadt überzugehen, in der überall die höchste Ruhe, Licht und Friede herrschen (Str. 9b). Diese Änderung des Themas könnte eine Teilung des langen Liedes gerade zwischen den Strophen 8b und 9a motiviert haben.

Die Bürger der als *civitas* bezeichneten Stadt genießen zahlreiche Vorzüge: sie strahlen in der weißen Kleidung der Keuschheit, sie arbeiten nicht und sind nicht mehr unwissend, sie werden nicht mehr in Versu-

²⁶ Georges Tavad, ‚Engel V‘, in *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 9 (Berlin, 1982), 599–609, hier 602.

chung geführt und erfreuen sich immerwährender Gesundheit (Str. 10a und 10b). In dieser Stadt herrscht Frömmigkeit, und Wahrheit erleuchtet alle (Str. 11a). An diese himmlischen Lebensbedingungen knüpft der Dichter zum Schluss eine pädagogische Ermahnung zum Lobpreis Gottes an und endet danach mit der einzeiligen Formel „Benedictus deus“ (Str. 11b und 12).

Die Engelchöre

Die Einteilung und Anordnung der Engel im ersten Teil des Lieds weichen in ein paar Punkten von gängigen Schemata ab. Beschreibungen der Engelchöre und ihrer Aufgaben basieren zu einem großen Teil auf der mittelalterlichen Vorstellung von einer Engelhierarchie, die wiederum auf die Angelologie des Dionysius Areopagita, eines anonymen Autors des ausgehenden fünften Jahrhunderts, zurückgeht.²⁷ In der ihm zugeschriebenen Abhandlung *De celesti hierarchia*²⁸ wird die Schar der Engel in drei Ordnungen unterteilt, die wiederum aus jeweils drei Arten bestehen:

1. Triade: *seraphin, cherubin, throni*
2. Triade: *potestates, dominationes, virtutes*
3. Triade: *principatus, archangeli, angeli*

In „O qualis quantaque leticia“ sind ebenfalls neun Engelchöre beschrieben, doch sind sie anders angeordnet. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die formale Einteilung des Liedes in Parallelstrophen, die in melodischer und verstechnischer Hinsicht zur Gruppierung der Engel beiträgt.

- 5b. *seraphin, cherubyn, throni*
- 6a. *dominaciones, principatus*
- 6b. *potestates, virtutes*
7. *archangeli, angeli*

Die hierarchisch gesehen höchste Gruppe (Str. 5b) umfasst wie bei Dionysius die drei Chöre *seraphin, cherubin, und throni*. Die Mittelgruppe

²⁷ Ibid., 604. Gerard O'Daly, „Dionysius Areopagita“, in *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 8 (Berlin, 1981), 772–780, hier 774.

²⁸ Dionysius Areopagita, *Corpus Dionysiacum II*, hg. v. Günter Heil und Martin Ritter [Patristische Texte und Studien 36] (Berlin, 1991).

(Str. 6a und 6b) umfasst zweimal zwei Engelstufen in zwei parallelen Strophen. Die Kombination von *dominaciones* und *principatus* sowie von *potestates* und *virtutes* innerhalb der Teilstrophen 6a und 6b weicht von der Einteilung des Dionysius, wo sie jeweils verschiedenen Triaden angehören, ab. Die unterste Gruppe (Str. 7) umfasst die beiden niedrigsten Engelchöre. Interessant ist in diesem Zusammenhang das Fehlen einer Parallelstrophe zu Strophe 7, in der die *principatus* an der—nach Dionysius' Modell—gebräuchlichen Stelle hinter den *virtutes* und vor den *archangeli* hätten stehen können (als Str. 7a). Da alle neun Engelchöre genannt sind, und die Parallelstrophe zu Strophe 7 in allen Überlieferungen fehlt, ist nicht klar, ob es sich hier um eine bewusste Textredaktion handelt, die eine Anpassung der dionysischen Einteilung an eine andere, mir unbekannte, Struktur zum Ziel hatte, um eine bereits sehr früh aufgetretene Abweichung in der Konzeption der Sequenzstrophen, oder einen ebenfalls sehr früh aufgetretenen Verlust der Parallelstrophe.

Die Aufgabe der Engel wird in Kreisen der *Devotio moderna* unterschiedlich gewichtet. Der Windesheimer Kanoniker Gerlach Peters (ca. 1380–1411) unterstreicht in seinen Briefen die vermittelnde Rolle der Engel und ihre Aufgabe, die Menschen zu begleiten und ihnen als Vorbild zu dienen. Sie sind immer um die Menschen, sei es im Bett, in der Kirche oder auf dem Markt, und beobachten aufmerksam, wie rein sie sind und ob sie ihr Herz dem lieben Herrn opfern. Über reine Menschen freuen sie sich besonders, auch wenn kein anderer Mensch darauf achten sollte.²⁹

Thomas a Kempis dagegen knüpft bei der gängigen mittelalterlichen Vorstellung an, die in der Feier der himmlischen Liturgie die wichtigste Funktion der Engelchöre und ein Vorbild für die irdische Liturgie sieht.³⁰ In Kapitel 27 seiner Schrift *Vallis liliorum* beschreibt er die wichtige Funktion vor allem von *cherubin* und *seraphin*, wie süß, schön und

²⁹ „Nemet uwes selves waer waer [...] ghi sijt, want die heilighe enghelen sijn stadeliken bi ons; in den bedde, in der kerken, op den merken ende in alle stede, ende merken mit begeerten hoe reyne ende gheheel wi onse herte onsen lieven here offeren ende bewaren. Ende sie vervrouwen hem, ist dat al onse dinghen eersamelike gheschien, al en siet ons gehen mensche. Laet ons doch pinen in enigher manieren hoerre peurheit ende min(n)en ons te gheliken!“ Mikel Maria Kors, *De Middelnederlandse Brieven van Gerlach Peters († 1411): studie en tekstuutgave* [Middeleeuwse studies 7] (Nijmegen, 1991), S. 252 und S. 347–348:103–110.

³⁰ Siehe hierzu Paul van Geest, *Thomas a Kempis (1379/80–1471). Een studie van zijn mens- en godsbeeld. Analyse en uitgave van de Hortulus rosarum en de Vallis liliorum* (Kampen, 1996), S. 247.

außerordentlich gut sie ohne Ende, ohne müde zu werden in Ewigkeit vor Gott singen und jubilieren.³¹

Die himmlische Liturgie dient einerseits als Vorbild für die irdische, andererseits haben die Menschen durch die irdischen Liturgie auch ihrerseits Anteil an der himmlischen Feier. Engel sind bei der liturgischen Feier der Kirche anwesend, das *Trishagion* wird, wie Thomas a Kempis in Kapitel 18 seines *Hortulus rosarum* beschreibt, von Menschen und Engeln zusammen gesungen, im Himmel und auf Erden erschallt ihr süßer Zusammenklang.³²

Im Anschluss an die Beschreibung des himmlischen Lobgesangs schildert Thomas das himmlische Leben im Allgemeinen, eine Schilderung, die in vielen Motiven mit „O qualis quantaque leticia“ übereinstimmt. So wie die Engel ohne Unterlass Gott loben, so handeln auch die Seelen der Heiligen. Im himmlischen Vaterland sind sie frei von den Fesseln des Körpers, von den Schlingen Satans und in Sicherheit vor allen Verführungen. Sie sind schon jetzt in vollendeter Liebe mit Gott verbunden und mit ewiger Freude und unermesslicher Seligkeit erfüllt. Für sie sind alle Klagelieder in Freudengesänge umgewandelt.³³

Die himmlische Stadt

Der zweite Teil der Sequenz beschreibt das Leben in den Gefilden, die als „preclara regio“ (Str. 9a), als „gloriosa civitas“ (Str. 9b) und als „beata societas“ (Str. 11a) umschrieben werden. Zentral stehen dabei Begriffe wie ‚caritas‘ und ‚unitas‘ (Str. 10a), ‚temptacio‘ (Str. 10b) und ‚pietas‘ (Str. 11a). Die Beschreibungen gehen vor allem auf einschlägige Bibelstellen zurück, in Strophe 10a beispielsweise „veste nitent castitas“ (Apk 19,14), „legem tenent caritatis“ (Röm 12,10), „firmum pactum unitatis“ (Röm 14,15), zum Teil auch auf Kombinationen biblischer Zitate, z. B. in

³¹ „O cherubin et seraphin, quam dulciter, quam pulchriter, quam feruenter et excelenter cantatis et iubilatis coram Deo, sine omni tedio, sine fatigatione, sine cessatione in eterna felicitate!“ Thomas a Kempis, *Vallis liliorum*, ibid., S. 422, 896–898.

³² „Dulcis simphonia in celo et in terra laudare Deum puro corde et consona voce cum omni creatura pro sua immensa bonitate et excellenti magnificencia“; Thomas a Kempis, *Hortulus rosarum*, ibid., S. 378, 629–630.

³³ „Siquidem sanctorum angelorum vita, honor et gloria laudare Deum totis precordijs et numquam a laude cessare, qui numquam possunt fatigari nec inaniter gloriari. Hoc eciam agunt sanctorum anime in celesti patria libertate de vinculis corporis, de laqueis Sathane, ab omnis temptatione eius secure et iam Deo vnite in perfecta caritate et perhenni leticia et ineffabile beatitudine replete. [...] Versa sunt eis omnia lamenta in cantica leticie et dura verbera in augmenta pulchrioris corone“; ibid., 378, 633–640.

Strophe 10b: „Non laborant nil ignorant“ (eine Kombination von Apk 14,13 und 1 Kor 13,9–10), und in Strophe 11a „cunctos illustrat veritas“ (1 Kor 5,8 und 13,6). Dies ist eine in der Lieddichtung beliebte Vorgehensweise, die auch andernorts häufig anzutreffen ist und keineswegs auf die hier angesprochenen Beispiele beschränkt ist.

Die Beschreibungen der himmlischen Stadt nehmen in den nachfolgenden Liedern einen breiteren Raum ein als in diesem Lied und werden dort mit weiteren Motiven kombiniert. „O qualis quantaque leticia“ beschränkt sich auf biblische Motive.

AD PERHENNIS VITE FONTEM

Dieses Strophenlied³⁴ stammt nicht aus Kreisen der *Devotio moderna*, sondern ist eines der vier dem Kardinal und Theologen Petrus Damiani (ca. 1006–1072) zugeschriebenen Lieder zu den Letzten Dingen. Alle vier Lieder sind in Zwolle VI aufgenommen.³⁵ Dass die Lieder dieses Theologen hier bewusst rezipiert worden sind, belegt eine Rubrik ganz zu Anfang der Handschrift: „Incipiunt ymni petri damiani de quatuor nouissimis“ (Hier beginnen die Hymnen des Petrus Damiani über die vier Letzten Dinge, p. 271), wenn auch bei weitem nicht alle Lieder in Zwolle VI diesem Autor zugeschrieben werden können.³⁶

Die Überschrift des Liedes, „ymnus de regno celorum“, verweist auf sein Hauptthema: das Himmelreich. Damiani beschreibt eine ideale Landschaft, die eine Stadt aus Perlen und funkelnden Edelsteinen umgibt, Themen, die hier breiter als im vorangehenden Lied ausgeführt sind. Die beiden ersten Strophen beschreiben die Sehnsucht der Menschen nach der himmlischen Seligkeit: die Quelle des ewigen Lebens (Str. 1), nach der alle dürsten, und die Hoffnung auf einen himmlischen Ausgleich für alle irdische Not (Str. 2). Danach wechseln Beschreibungen der himmlischen Stadt (Str. 3 und 4) und der himmlischen Landschaft einander ab: kein kalter Winter, kein heißer Sommer (Str. 5), Blumenduft, ewiger Frühling, eine üppige Blumenpracht (Str. 5 und 6), um am Ende in eine Beschreibung des Lebens der Seligen zu münden (Str. 15–20), die

³⁴ Zwolle VI, p. 322; Ed. 23 in Hascher-Burger, *Singen für die Seligkeit* (wie Anm. 2). Zur Überlieferung, Ausgaben und Literatur siehe *ibid.*, S. 295.

³⁵ Die drei anderen Lieder sind: „Gravi me terrore pulsatur“, p. 271 (*ibid.*, Ed. 1.), „Iocundantur et letantur“, p. 284 (*ibid.*, Ed. 8), „O quam dura quam horrenda“, p. 287 (*ibid.*, Ed. 9).

³⁶ *Ibid.*, S. 72.

sich unter anderem eines gesunden Körpers (Str. 15) und himmlischer Musik (Str. 17) in Gegenwart der Engel erfreuen.

Die Vielfalt an Motiven in diesem Lied speist sich vor allem aus zwei Quellen: dem Einfluss der Johannesapokalypse bei der Beschreibung der himmlischen Stadt und bei der Schilderung der himmlischen Landschaft dem Einfluss antiker Landschaftsvorstellungen, die unter dem Stichwort *locus amoenus* zusammengefasst werden.³⁷

Die Basis für die *locus amoenus*-Tradition im Mittelalter bildete die Rezeption der Schriften antiker Autoren, allen voran Landschaftsbeschreibungen in den Werken Vergils.³⁸ Diese Tradition fand Eingang in mittelalterliche Dichtungs- und Rhetoriklehren und bildete „von der Kaiserzeit bis zum sechzehnten Jahrhundert das Hauptmotiv aller Naturschilderung“.³⁹ Während ein *locus amoenus* in mittelalterlichen Dichtungslehren jedoch in erster Linie als Geschenk der irdischen Natur gesehen wurde, geht es in „Ad perhennis“ um eine Beschreibung der himmlischen Landschaft am Beispiel einer irdischen Ideallandschaft. Den Hintergrund für diese Verknüpfung von irdischer und himmlischer Landschaft bildet die typologische Beziehung zwischen dem irdischen und dem himmlischen Paradies: aus dem irdischen Paradies, im *sensus litteralis* der Garten Eden, wurde der Mensch nach dem Sündenfall vertrieben (Gen 2,8–3,24), das himmlische kann er nach dem Tod aber wieder erwerben. Das irdische Paradies kann im *sensus spiritalis* außer der irdischen Kirche auch das himmlische Paradies symbolisieren.⁴⁰ Das himmlische Paradies trägt zwar Züge des irdischen, wird darüber hinaus aber noch viel reicher ausgeschmückt als die biblische Tradition vorgibt. Dafür werden gerne Motive der antiken *locus amoenus*-Tradition herangezogen,⁴¹ die in beliebiger Kombination und

³⁷ Bahnbrechend für die Erforschung der *locus amoenus*-Tradition war Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern, 1961), Kap. 10: ‚Die Ideallandschaft‘. Er sah in den verschiedenen Motiven rhetorische Topoi, eine stilistische Festlegung, die von Dagmar Thoss angezweifelt wurde, eadem, *Studien zum Locus amoenus im Mittelalter* (Wien, 1972).

³⁸ Vor allem die *Arcadia* und die *Bucolica* wurden immer wieder herangezogen, aber bereits Homer gibt verschiedene Schilderungen idealer Landschaften: Siehe Ernst Robert Curtius, ‚Rhetorische Naturschilderung im Mittelalter‘, *Romanische Forschungen* 56 (1942), 219–256, hier 223–225.

³⁹ Ibid. 230, zitiert in Thoss, *Studien zum Locus amoenus* (wie Anm. 37), S. 34–36.

⁴⁰ Zu den beiden Paradiesesvorstellungen siehe Reinhold Grimm, *Paradisus coelestis, Paradisus terrestris. Zur Auslegungsgeschichte des Paradieses im Abendland bis um 1200* (München, 1977).

⁴¹ P.G.J.M. Raedts, ‚Het aards paradijs: de tuin als beeld van het geluk‘, in *Tuinen in*

Reihenfolge die ideale Landschaft beschreiben. Zum festen Kanon der Motive gehören Bäume, eine Wiese, duftende Blumen, ein Bach oder eine Quelle, ewiger Frühling, Vogelgezwitscher und eine sanfte, laue Brise.⁴² Allerdings brauchen nicht immer alle Motive gleichzeitig anwesend zu sein.⁴³

Der biblische Einfluss auf „Ad perhennis vite fontem“ besteht vor allem aus Zitaten aus der Johannesapokalypse, mit deren Hilfe die himmlische Stadt beschrieben wird. So trifft man beispielsweise das Lamm an, das die Stadt erleuchtet (Str. 7: „agnus est felicitis urbis lumen“, Apk 21,23) und die Nacht, die nicht mehr ist („nox et tempus desunt evum diem fert continuum“, Apk 22,5). Auch werden einige Motive aus dem Hohenlied zur Beschreibung der Landschaft herangezogen wie blühende Lilien und fließender Honig (Str. 5: „candent lilia“ und Str. 6: „favum mellis“, beide aus Hld 4,11–15).

Beide Motivstränge sind nicht streng voneinander getrennt, sie wechseln einander vielmehr ab und manche Motive können auch beiden Traditionen zugerechnet werden. So ist das Bild von der Quelle des ewigen Lebens (Str. 1: „fons perhennis vite“) der Johannesapokalypse entnommen (Apk 21,6), zugleich aber auch ein wichtiges Element der *locus amoenus*-Tradition. Auch die Motive der blühenden Lilien und des fließenden Honigs können sowohl dem Hohenlied als auch der *locus amoenus*-Tradition zugerechnet werden.

Von der zehnten Strophe an erscheint als neues Element der Idealzustand des Körpers der Seligen (Str. 10–15), der mit dem Idealzustand der Landschaft korrespondiert, ein Motiv, das so bunt ausgeschmückt weder zur biblischen Tradition noch zu der des *locus amoenus* gehört. Aussagen über den Körper der Seligen begegnen jedoch regelmäßig in Traktaten der *Devotio moderna*, die damit als dritter Motivstrang in Erscheinung tritt. Im neunzehnten Kapitel des *Tractatulus devotus*, einer von

de Middeleeuwen, hg. v. René E.V. Stuip und Cees Vellekoop [Utrechtse bijdragen tot de mediëvistiek 11] (Hilversum, 1992), S. 35–50, hier S. 40.

⁴² Curtius faßte die Hauptmotive folgendermaßen zusammen: „Sein Minimum an Ausstattung besteht aus einem Baum (oder mehreren Bäumen), einer Wiese und einem Quell oder Bach. Hinzutreten können Vogelgesang und Blumen. Die reichsten Ausführungen fügen noch Windhauch hinzu“. Curtius, *Europäische Literatur* (wie Anm. 37), S. 202.

⁴³ Das läßt die Übersicht über mehrere Dichtungstheorien des 12. und frühen 13. Jahrhunderts erkennen, die Thoss miteinander vergleicht. Thoss, *Locus amoenus* (wie Anm. 37), S. 51: „In der Reihenfolge der verschiedenen Bestandteile, ihrem gegenseitigen Verhältnis, im Grad der Ausführlichkeit der Beschreibung, ist keine Regelmäßigkeit vorhanden“.

Florens Radewijns (1350–1400), dem ersten Rektor des Deventer Fraterhauses im vierzehnten Jahrhundert verfassten Anleitung zur Meditation, sind zur Betrachtung der himmlischen Freuden auch Hinweise auf den Körper enthalten, der unsterblich, leidenschaftslos, behende und überaus schön ist.⁴⁴

Ein Motiv, das in der Handschrift Zwolle VI nur in diesem Lied vorkommt, ist die Darstellung Christi als Siegespalme der Kämpfenden (Str. 19: „Criste palma bellatorum“).⁴⁵ Das Leben eines Christen als in militärischer Sprache beschriebener Kampf war gerade im späten Mittelalter und in der Reformationszeit ein beliebtes Motiv, wie Christoph Burger darlegte.⁴⁶ Auch in Liedern der *Devotio moderna* wird das Leben als persönlicher Kampf beschrieben.⁴⁷

Obwohl „Ad perhennis vite fontem“ einige Jahrhunderte älter ist als die Bewegung der *Devotio moderna*, konnte es in diesen Kreisen doch problemlos adaptiert werden, da die Motive im Gedicht Damianis mit deren Vorstellungen vom Himmelreich übereinstimmen.

Diese basieren zu einem großen Teil auf Anweisungen Zerbolts van Zutphen für die Meditation über das Himmelreich in Kapitel 24 seiner Schrift *De spiritualibus ascensionibus*, der Schrift, die auch als Inkunabel der Zwoller Liederhandschrift vorgebunden ist und in dieser mit zahlreichen handgeschriebenen Hinweisen zur täglichen Meditation versehen ist.⁴⁸ Ihr gilt daher im Folgenden mein besonderes Augenmerk.

Kapitel 24 des Zerbolt-Traktats bildete im Zwoller Fraterhaus die Grundlage für die Meditation über das Himmelreich am Sonntag und wurde dort, wie die Randnotizen der genannten Inkunabel angeben, in zwei Abschnitten betrachtet:⁴⁹ Morgens von „Poteris autem“ bis „Deus

⁴⁴ „Quomodo corpus est immortale, impassibile, agile, pulchrum multum“; Florens Radewijns, *Tractatulus devotus*, siehe Florent Radewijns: *Petit manuel pour le dévot moderne: Tractatulus devotus*, hg. und übers. v. Sr. F.-J. Legrand [Sous la règle de saint Augustin 6] (Turnhout, 1999), S. 102, 11–12.

⁴⁵ Alistair E. McGrath, *A brief history of heaven* (Oregon, 2003), S. 83–87.

⁴⁶ Christoph Burger, „Nachfolge Christi bei Erasmus und Luther“, *Lutherjahrbuch* 75 (2008), 91–112, hier 94–95. Hier auch ein Hinweis auf Str. 19 und 20 in „Ad perhennis vite fontem“, *ibid.*, Anm. 18.

⁴⁷ Auch im Lied „Nullus labor durus“ (Utrecht, Universiteitsbibliotheek, MS 16 H 34, fol. 7^r) wird auf diesen persönlichen Kampfeinsatz hingewiesen: „Stemus ergo in accepto proposito certaminis nostri“. Ulrike Hascher-Burger, *Gesungene Innigkeit. Studien zu einer Musikhandschrift der Devotio Moderna* (Utrecht, Universiteitsbibliotheek, ms. 16 H 34, olim B 113). Mit einer Edition der Gesänge [Studies in the History of Christian Traditions 106] (Leiden, 2002), Ed. 9.

⁴⁸ Siehe oben Anm. 3.

⁴⁹ Hascher-Burger, *Singen für die Seligkeit* (wie Anm. 2), S. 94.

est perfrueris“,⁵⁰ abends von „Cogita quantum sit“ bis zum Ende des Kapitels.⁵¹ Über die himmlische Stadt und die himmlische Landschaft soll am Morgen meditiert werden.⁵² Zerbolt beschreibt die himmlische Stadt als außerordentlich ruhmvollen („gloriosissima“) und sich weit erstreckenden Ort, aus Gold und Edelsteinen wunderbar erbaut und mit Perlentoren versehen. In der Landschaft blühen alle Blumen, dort ist immer Sommer, der einen alle Genüsse übersteigenden Duft verbreitet.⁵³

Der Idealzustand von Körper und Seele wird am Abend betrachtet.⁵⁴ Der Körper ist unsterblich und leidenschaftslos (*impassibilitas*), von höchster Beweglichkeit und Schönheit. Der Selige hat die Freiheit, das zu tun, was er mit seinem Willen erstrebt, ohne Furcht haben zu müssen vor dem Einfluss des Fleisches, der Welt und Satans. Er erfreut sich unter anderem der Freundschaft (*amicicia*), der Liebe, der Ehre, der Eintracht und der vollkommenen Nächstenliebe (*caritas*).

Aber nicht nur bei Zerbolt von Zutphen, sondern auch in anderen Schriften findet man dieselben Motive wie im Lied Damianis. So ist die ‚Quelle des Lebens‘ Teil der Meditation über „das ewige Lob Gottes und die Sehnsucht nach der himmlischen Herrlichkeit“ im 26. Kapitel des von Thomas a Kempis stammenden Traktats *Vallis liliorum*.⁵⁵

⁵⁰ Gerard Zerbolt van Zutphen, *De spiritualibus ascensionibus* (wie Anm. 8), S. 182, 3–184, 20.

⁵¹ Ibid., S. 184, 21–186, 46.

⁵² Ibid., S. 183, 3–184, 11.

⁵³ „Poteris autem de celesti illa patria, similitudines sensibiles assumere a sanctis pro nostra capacitate adinventas. Est igitur civitas illa, gloriosissima amplitudine et capacitate permaxima, ex auro mundissimo gemmisque preciosissimis mirabiliter constructa. Singule eius porte sunt ex singulis margaritis. Est item campus speciosissimus, omnium florum pulchritudine decoratus. Ibi, semper est estas amenissima, ibi, odoris suavitas fragrantissima et omnium delectabilium copia“; Zerbolt van Zutphen, *De spiritualibus ascensionibus* (wie Anm. 8), S. 182–184.

⁵⁴ „Cogita de dotibus corporis tui quibus ipsum corpus beatificabitur, videlicet de eius immortalitate, impassibilitate, summa agilitate et gloriosissima speciositate. [...] Cogita ex hij dotibus principalibus, quam multa alia dona magna et ineffabilia consequeris, videlicet securitatem ut iam non timeas eici, non timeas a acrne, sathana vel mundo vinci. Item, libertatem ac faciendum quodcumque volueris; item, voluptatem mundissimam et iocundissimam in coropore et in anima; item amiciciam, amorem, honorem, concordiam et perfectissimam caritatem“; Ibid., S. 186, 32–34 und 38–44.

⁵⁵ „De eterna laude dei et desiderio eterne gloria. [...] Ad ipsum ergo omnia referre debes sicut ad omnis boni principium et finem et cum magna gratitudine ipsum intime laudare, vt iterum in te fluant dona celestis gracie largiori munere, donec pervenias ad fontem perhennis vite et ad patriam claritatis eterne et visionem divine presentie et glorie“; Thomas a Kempis, *Vallis liliorum* (wie Anm. 30), S. 420, 829 und 831–835.

Aspekte beider Texte sind also bereits im Lied Damianis zu finden, weshalb es das genuine Liedgut der *Devotio moderna* in passender Weise ergänzen konnte.

IHERUSALEM LUMINOSA

Das dritte Lied über den Himmel, mit der Rubrik „De laude celestis iherusalem“, ist nur aus Kreisen der *Devotio moderna* bekannt und besingt das himmlische Jerusalem in einer Vision des ewigen Friedens.

Das Lied beginnt mit einer Beschreibung der Stadt des Friedens (Str. 1), deren Andenken von Heiligen überliefert wird (Str. 2), und die aus Edelsteinen und Gold erbaut ist (Str. 3). In dieser Stadt wird fröhlich und feierlich das Alleluja gesungen, wie in diesem Königreich überhaupt ein immerwährendes Fest gefeiert wird (Str. 4). Im Anschluss an diese Strophen folgt eine Beschreibung der himmlischen Landschaft vor allem mit Hilfe der Motivik der *locus-amoenus*-Tradition (Str. 5 und 6): es herrscht immer Tag, die Luft ist angenehm temperiert, der Frühling währt ewig und es gibt keinen Herbst, keinen Winter, keine Kälte. Dieser immerwährende Idealzustand wird in der Feststellung „perdurat amenitas“ (Str. 6) zusammengefasst. In dieser himmlischen Szene darf auch der Ohrenschmaus nicht fehlen: Nicht nur zwitschern die Vögel, auch die Sänger heben an zu jubelnder Musik (Str. 7). Weitere Motive sind ewige Jugend und damit verbunden ewige Gesundheit sowie die Abwesenheit von Leiden und Not (Str. 9), körperliches und geistiges Wohlbefinden (Str. 10) und Schönheit, die die Sonne weit übertrifft (Str. 11).

Von der achten Strophe an tritt als weiteres Motiv die Gesundheit des wiederhergestellten Körpers hinzu (Str. 12–15): die Seligen sind mit den Engeln vergleichbar (Str. 11: „virtus ut angelica“, Str. 13: „par similitudo redemptis et angelis“) und werden nicht mehr von Begierden geplagt (Str. 12: „volputate numquam caret iugis hec integritas“), vielmehr erfreuen sie sich der Fülle der Seligkeit des wieder erschaffenen Körpers (Str. 13: „plena beatitudo reformati corporis“). Die Beschreibung des himmlischen Idealzustands endet auch in diesem Lied mit der pädagogischen Ermahnung, die Lasten eines mühevollen Lebens klaglos und fruchtbringend zu ertragen (Str. 15: „nunc libenter ac fruenter laborum fer onera“), um nach dem Tod der beschriebenen himmlischen Freuden teilhaftig werden zu können.⁵⁶

⁵⁶ Zu den psychologischen Aspekten dieses Grundgedankens der *Devotio moderna*

„Iherusalem luminosa“ ist hinsichtlich der Motivwahl mit dem Lied Damianis vergleichbar.⁵⁷ Allerdings sind die verschiedenen Motive deutlicher voneinander abgesetzt als in „Ad perhennis vite fontem“. Zur Beschreibung der Stadt werden Motive aus der Apokalypse (Apk 21,18–19 und 19,3–4) sowie dem Lukasevangelium (Luk 14,15–24) herangezogen. Auch in diesem Lied sind wie in Damianis Text Motive zu finden, die der Bildsprache im 24. Kapitel von Zerbolts Schrift *De spiritualibus ascensionibus* entsprechen.⁵⁸ Doch stimmen Lied und Traktat hier stärker miteinander überein als in Petrus Daminanis Text, da die Abfolge der Motive der einzelnen Strophen in größerem Maß derjenigen in Kapitel 24 entspricht. Das Lied lässt sich sogar über die beiden Meditationszeiten am Abend und am Morgen verteilen: Die Strophen 1–4 beschreiben die himmlische Stadt mit Hilfe biblischer Motive, die Strophen 5–7 dann die himmlische Landschaft mit Hilfe einiger Motive aus der *locus-amoenus*-Tradition. Diese Themen entsprechen dem Textabschnitt in Kapitel 24, der am Sonntagmorgen bedacht werden sollte.⁵⁹ Im Anschluss daran werden Körper und Gesundheit der Seligen beschrieben (Str. 8–14), Themen der Abendmeditation.⁶⁰ Doch anders als der Text Zerbolts endet „Iherusalem luminosa“ nicht mit einer Beschreibung Marias und der Heiligen, sondern mit einem Lobgesang auf die Trinität (Str. 16).

Die große Übereinstimmung zwischen dem 24. Kapitel von Zerbolts Traktat und diesem Lied sollte jedoch nicht dazu verleiten, *De spiritualibus ascensionibus* als einzige Inspirationsquelle zu sehen. Weitere wichtige Motive in „Iherusalem luminosa“ weisen auf andere Einflüsse. Genannt sei hier vor allem das bei Zerbolt fehlende Motiv der Musik. Die Erneuerung des Menschen im himmlischen Paradies umfasst auch eine Erneuerung der Musik. Darauf verweist bereits in Damianis Lied Strophe 17, wo von neuen Harmonien und „organa“ die Rede ist.⁶¹ In „Iherusa-

vgl. L. Breure, *Doodsbeleving en levenshouding: een historisch-psychologische studie betreffende de Moderne Devotie in het IJsselgebied in de 14e en 15e eeuw* [Middeleeuwse studies en bronnen 5] (Hilversum, 1987).

⁵⁷ Zur Überlieferung des Liedes vgl. Hascher-Burger, *Singen für die Seligkeit* (wie Anm. 2), S. 295–296.

⁵⁸ Gerard Zerbolt van Zutphen, *De spiritualibus ascensionibus* (wie Anm. 8), S. 182–186.

⁵⁹ Zitate siehe oben Anm. 53.

⁶⁰ Siehe oben Anm. 54.

⁶¹ ‚Organa‘ kann hier zweierlei Bedeutung haben: entweder im Sinn von instrumentaler Musik, vor allem der Orgel, oder von mehrstimmigem Gesang, der ebenfalls die Bezeichnung ‚organum‘ trägt.

lem luminosa“ wird in Str. 4 gesagt, dass fröhlich *Alleluia* gesungen wird („iocundum alleluia canitur“), Str. 7 beschreibt den Gesang der Vögel als Teil der auch von anderen ausgeführten Musik. Das 24. Kapitel in *De spiritualibus ascensionibus* erwähnt Musik und Gesang nicht. Bei Thomas a Kempis dagegen ist Musik mit der himmlischen Freude eng verbunden. Das betrifft sowohl den Engelsgesang,⁶² als auch die paradiesische Musik, die im achtzehnten Kapitel des *Hortulus rosarum*⁶³ unter der Überschrift „De eterna laude Dei“ beschrieben wird.⁶⁴

Einzelne Motive dieses Liedes entsprechen auch Stichwörtern aus dem neunzehnten Kapitel des *Tractatulus devotus* von Florens Radewijns.⁶⁵ Doch deutet die Fülle der Übereinstimmungen darauf, dass wohl Zerbolts Schrift die wichtigste Vorlage für den Liedtext gewesen sein dürfte.

NEC QUISQUAM OCULIS VIDIT

Während die vorangehenden Lieder in erster Linie in anschaulichen Bildern vom Himmel als einem konkreten Ort reden, sind die Motive dieses ebenfalls nur aus Kreisen der *Devotio moderna* bekannten,⁶⁶ vierzehn Strophen umfassenden Liedes viel abstrakter konzipiert. Es gehört zur Gruppe derjenigen Texte über den Himmel, die in der Interpretation Alister McGraths eher ideeller Natur sind und daher weit weniger verbreitet und rezipiert wurden als die stärker auf Bilder gestützte Tradition, die in den drei vorangehenden Liedern zum Ausdruck kam.⁶⁷ Als

⁶² Zitat siehe oben Anm. 31.

⁶³ Zitat siehe oben Anm. 32.

⁶⁴ Otto Spitzen führte Übereinstimmungen mit weiteren Thomas-Schriften an, ein Grund für ihn, in diesem Lied ein Produkt des Kempeners zu sehen. Otto A. Spitzen, *Nalezing op mijn Thomas a Kempis als schrijver der Navolging van Christus gehandhaafd, benevens tien nog onbekende Cantica spiritualia van Thomas a Kempis* (Utrecht, 1881), S. 81. Zur Autorschaft Thomas siehe aber Hascher-Burger, „Schrieb Thomas a Kempis Lieder?“ (wie Anm. 22).

⁶⁵ Florens Radewijns, *Tractatulus devotus*, cap. 19 (wie Anm. 44), S. 102.

⁶⁶ Zur Überlieferung des Liedes Hascher-Burger, *Singen für die Seligkeit* (wie Anm. 2), S. 296.

⁶⁷ Alister McGrath unterscheidet zwischen einer mehr bildgebundenen Tradition, die der Phantasie Genüge tut, und einer mehr ideellen, die aber weniger rezipiert ist: „Reading the biblical text and meditation upon it has been of central importance to Christians down the ages. I should therefore be no surprise to learn that many biblical images have exercised a controlling influence over Christian spirituality. It is much easier to reflect upon an image than upon an idea“; McGrath, *A brief history* (wie Anm. 45), S. 168–169. Die Überlieferung der Himmelslieder in Zwolle VI lässt keinen Unterschied zwischen diesem Lied und den übrigen erkennen.

Grundlage für die Textkomposition dienen biblische Texte, die den Zustand der Seele im Himmel beschreiben. Zentral steht die Glückseligkeit der auferstandenen Seele im Angesicht ihres himmlischen Bräutigams.

Die erste Strophe beginnt mit einer Anlehnung an 1 Kor 2,9, als Zitat von Jes 64,3 [Luther-Übersetzung]: „Was kein Auge gesehen hat und kein Ohr gehört hat und in keines Menschen Herz gekommen ist, was Gott bereitet hat denen, die ihn lieben“.⁶⁸ In der zweiten bis elften Strophe wird anhand einer langen Reihe verschiedener *bona* der glückselige Zustand der Auferstandenen beschrieben: die von Glück erfüllte Seele („*anima plena beata*“, Str. 2), die sich großer Einigkeit und Freundschaft erfreut („*concors amicitia*“, „*iocunda concordia*“, Str. 3), aber auch in wahrer Sicherheit ist vor Versuchungen („*vera securitas*“, Str. 4), sich umfassender Kenntnis („*totalis sciencia*“, Str. 5) und eines völlig unbedrohten Daseins („*gaudens securissime*“, Str. 5) erfreut. In der achten und neunten Strophe wird auf verschiedene Seelenkräfte hingewiesen. *Vis sensitiva* und *vis intellectiva* finden ihre Erfüllung, während die *vis irascibilis* durch die Freude am Antlitz des himmlischen Bräutigams und die *vis concupiscibilis* durch das „*summum bonum*“, dessen die Seele nun teilhaftig ist, zur Ruhe kommen. Die *vis racionabilis* erlangt vollständige Erfüllung.

Die neunte und zehnte Strophe fahren fort: die *ratio* wird durch *veritas* erleuchtet, die *memoria* findet ihre völlige Ruhe im höchsten Frieden und die *voluntas* wird durch die *bonitas* transformiert. Die Seele ist umgeben von himmlischem Licht („*tota circumamicta claritatis lumine*“, Str. 10), und freut sich, Gott von Angesicht zu Angesicht schauen zu können. Doch wird diese Freude den Gläubigen nicht geschenkt. Um in solche Herrlichkeit eingehen zu können, muss auf Erden unverdrossen gegen die Verlockungen der Dämonen gekämpft werden (Str. 12) und den Leidenschaften der Welt (Str. 13) entsagt werden. Das Lied endet schließlich mit einem Gebet an die Dreifaltigkeit um Gewährung der Teilhabe an der himmlischen Herrlichkeit.

Dieses Lied speist sich nur wenig aus Bibelstellen, dafür mehr aus Motiven aus dem Umkreis der *Devotio moderna*. In Str. 13 wird ein Grundgedanke dieser Bewegung ausgedrückt: die himmlische Freude, der Lohn für alle irdischen Mühen, kann nur durch Entbehrungen erlangt werden. Christoph Burger wies darauf, dass „Lieder, die in Kreisen der ‚Devotio moderna‘ gesungen worden sind, bezeugen, daß es Men-

⁶⁸ 1 Kor 2,9 [Vulgata]: „Sed sicut scriptum est: quod oculus non vidit, nec auris audivit, nec in cor hominis ascendit, quae preparavit deus iis qui diligunt illum“.

schen gab, die die Lebenshaltung zu verwirklichen versuchten, wie sie in den bisher vorgestellten Texten gefordert wird, und die sich den dafür versprochenen Lohn erwarteten“.⁶⁹ So beschreibt Thomas a Kempis im *Hortulus rosarum* die Notwendigkeit eines asketischen Lebenswandels für die Erlangung der himmlischen Seligkeit wiederholt in bildhafter Sprache: „Wenn du aber mit gebogenen Knien für deine Sünden betest und tief innen trauerst und weinst, dann klopfst du mit harten Schlägen auf die Tore des Himmels“.⁷⁰ „Dann werde ich meinen Heiligen für alle Mühe und Schmerz Ruhe und ewiges Leben geben“.⁷¹ Der Kampf gegen die Verlockungen der Dämonen findet sich im achtzehnten Kapitel derselben Schrift, wo gemahnt wird zu beten, um nicht den Anschlägen der Dämonen zum Opfer zu fallen.⁷² Die Sehnsucht danach, im himmlischen Licht Gott von Angesicht zu Angesicht sehen zu können, wird in *Vallis liliorum* angesprochen.⁷³ Florens Radewijns spricht im neunzehnten Kapitel seines *Tractatus devotus* von der frohen, einträchtigen und überaus süßen⁷⁴ Gemeinschaft der Heiligen.⁷⁵

Die meisten Entsprechungen auch zu diesem Lied finden sich aber wiederum im 24. Kapitel von Zerbolts Schrift *De spiritualibus ascensionibus*, allerdings in Textzeilen, die in den bisher genannten Liedern nicht zur Sprache gekommen sind. Hier wird auf die unmittelbare Schau der Trinität gewiesen, aus der unmittelbar alle Kenntnis folgt und alle Glückseligkeit.⁷⁶ Die umfassende Kenntnis („plenitudo sciencie“) hinsichtlich

⁶⁹ Christoph Burger, „Endzeiterwartung in spätmittelalterlichen Traktaten“, (wie Anm. 1), 42.

⁷⁰ „Cum autem flexibus genibus, oras pro peccatis tuis et intus doles et ploras, tunc duris ictibus ante portas celi pulsas“; Thomas a Kempis, *Hortulus rosarum* (wie Anm. 30), S. 395, 169–170.

⁷¹ „Tunc dabo sanctis meis pro omni labore et dolore requiem et vitam eternam“; *ibid.*, S. 421, 860–861.

⁷² „Ora, ne preualeat contra te demonum impetus, ne decipiat te mollicies carnis, nec frangat te rigor ordinis, neque labor corporis“; *ibid.*, S. 379, 645–646.

⁷³ „O Domine Deus, salutare vultus mei et Deus meus: quando letificabis me in regno tuo cum clarissimo vultu tuo?“ Thomas a Kempis, *Vallis liliorum*, (wie Anm. 30), S. 421, 869–870.

⁷⁴ Peter Dinzelbacher definiert die Süße in mystischem Zusammenhang als „überaus intensive leib-seelische Empfindung“, die zu den „typisch myst. Charismen“ gehört und „bes. als oft lange weiterdauernde Begleiterscheinung der Unio mystica geschildert“ wird. Peter Dinzelbacher, „Süße“, in *Wörterbuch der Mystik*, hg. v. Peter Dinzelbacher (Stuttgart, 1989), S. 471.

⁷⁵ „De jocunda, concordia et dulcissima societate sanctorum ...“; Florens Radewijns, *Tractatus devotus* (wie Anm. 44), S. 102, 5.

⁷⁶ „Cogita et totis viribus te ipsum totum ad cogitandum recollige, ut videas quantum sit gaudium Deum semper per essenciam intueri, summam et individuum Trinitatem

der *vis rationabilis* wird ebenso angesprochen wie auch die beiden anderen, in Strophe 8 ebenfalls genannten Seelenkräfte *vis irascibilis* und *vis concupiscibilis*.⁷⁷ Die Übereinstimmung in der Einteilung der Seelenkräfte kann als Hinweis darauf gewertet werden, dass der Meditations-text für den Sonntag, das 24. Kapitel in Zerbolts Schrift *De spiritualibus ascensionibus*, wohl auch für dieses Lied unmittelbar als Vorlage gedient haben mag, wobei andere Textzeilen ihren Widerhall gefunden haben als in den Liedern 1 bis 3.

URBS BEATA IHERUSALEM

Das letzte Lied schließlich ist wiederum außerhalb der *Devotio moderna* entstanden. Zeit und Umgebung, in der „Urbs beata Iherusalem“ geschrieben wurde, sind nicht bekannt, es gibt jedoch Stimmen, die die erste Strophe des Hymnus aufgrund der Versstruktur in das achte Jahrhundert datieren.⁷⁸ Dieser weit verbreitete Hymnus hat seinen liturgischen Platz im Offizium der *dedicatio ecclesie*.⁷⁹ Doch erscheint er in Zwolle VI nicht in liturgischem, sondern in thematischem Zusammenhang als letztes der fünf Lieder über den Himmel. Die Überschrift „Über die Braut Christi, die die Kirche ist, und ihren Ruhm“⁸⁰ verweist auf die Identifikation des himmlischen Jerusalem mit der Braut Christi (Apk 21,9–10) und zugleich mit der irdischen Kirche. Das Brautmotiv kehrt wiederholt zurück: „Ut sponsata comite“ (Str. 1), „nupciali thalamo“, „preparata ut sponsata“ (beide in Str. 2). Tatsächlich kann der Hymnus in zwei verschiedene Richtungen verstanden werden: liturgisch gebräuchlich ist die Interpretation als Gesang auf die irdische Kirche als Braut Christi. Dieser Interpretation entspricht auch der Hinweis auf die Kirche

mundo cordis oculo inspicere, in qua relucet omnis pulchritudinis, omnis dulcedinis omnisque bonitatis exemplar essenciale. In qua vision omnia videbis, omnia que veils scies, ex ea vision omni bonitate, omni gaudio et lecitica repleberis, in ea beatus eris et beatissima betitudine que Deus est perfrueris“; Gerard Zerbolt van Zutphen, *De spiritualibus ascensionibus* (wie Anm. 8), S. 184, 12–20.

⁷⁷ „Cogita de dotibus anime quibus ipsa anima implebitur iam beata, que sunt plenitudo sciencie quantum ad vim rationalem, replecio iusticie quantum ad vim concupiscibilem, supereffluencia leticie quantum ad irascibilem“; *ibid.*, S. 186, 34–38.

⁷⁸ J. van Biezen und J.W. Schulte Nordholt, Hg., *Hymnen. Een bloemlezing met muziek uit de vroegchristelijke en middeleeuwse gezangen van de Latijnse en Griekse kerk* (Tournai, 1967), S. 116.

⁷⁹ Zur Überlieferung des Hymnus siehe Hascher-Burger, *Singen für die Seligkeit* (wie Anm. 2), 296.

⁸⁰ „De sponsa Christi que est ecclesia et eius gloria“; Zwolle VI p. 331.

in der Überschrift in Zwolle VI. Doch kann der Hymnus aus dem Zusammenhang des Liederbuchs heraus und aufgrund des Texts selbst auch als Lied auf das himmlische Jerusalem gedeutet werden, dabei nicht nur an Jerusalem als Braut Christi, sondern auch, wie der Kontext der Lieder auf den Himmel nahe legt, an Jerusalem als Himmelsstadt referierend. Der Hymnus umfasst in Zwolle VI sieben Strophen, die mit einer Doxologie abgeschlossen werden, eine Strophe weniger als in der liturgischen Tradition.⁸¹

Die Textmotive schöpfen in erster Linie aus der Johannesapokalypse: das himmlische Jerusalem als Braut macht sich bereit für ihren Bräutigam, Christus, das Lamm. Dafür werden vor allem Motive aus Apk 21 und 22 herangezogen: unter anderem die Beschreibung der Himmelsstadt, die Perlentore und goldenen Pflaster (Str. 2–5). Diese Schilderung wird auf die heiligen Gebäude in der Stadt zugespitzt und stellt damit eine Verbindung zur irdischen Kirche her. Daran schließen sich in der sechsten und siebten Strophe Hinweise auf das Bittgebet der irdischen Gemeinde an. Der Hymnus endet mit einem Lobgesang auf die Dreifaltigkeit.

Übereinstimmend mit einschlägigen Schriften der *Devotio moderna* wird das himmlische Jerusalem als Stadt, geschmückt mit Edelsteinen und Perlen, beschrieben. Singulär ist das Motiv der irdischen Kirche als Braut Christi, das weder bei Petrus Damiani noch in den drei Liedern aus der *Devotio moderna* zu finden ist. Motive aus der *locus amoenus*-Tradition fehlen in diesem liturgischen Gesang.

ZUR MOTIVWAHL IN DEN LIEDERN

Nach diesem Durchgang durch die Bildsprache aller fünf Lieder über den Himmel möchte ich im Folgenden auf einzelne Motivstränge im Vergleich eingehen.

In den fünf Himmelsliedern gibt es sowohl Motive, die regelmäßig wiederkehren und daher zum Grundbestand der Himmelsmotive

⁸¹ In einem Hymnar aus dem Winderheimer Regularissenkloster Marienpoel bei Leiden wird als weitere Strophe aufgeführt: „Omnis illa deo sacra et dilecta ciuitas / plena modulis in laude et canore iubilo / trinum deum vnicumque cum fauore predicat“. Vilnius, Library of the Lithuanian Academy of Sciences, Department of Manuscripts, MS F22–95, fol. 187^r, Facsimile hg. v. Ike de Loos & V. Goncharova, *Vilnius, Library of the Lithuanian Academy of Sciences, Department of Manuscripts, F22–95* [Veröffentlichungen mittelalterlicher Musikhandschriften nr. 29/Publications of Medieval Musical Manuscripts no. 29] (Ottawa, 2003).

gehören, als auch solche, die nur einmal verwendet werden und damit die spezifische Eigenart des betreffenden Liedes verdeutlichen.

Mehreren Liedern gemeinsam sind Beschreibungen der himmlischen Stadt (Lied 1, 2, 3 und 5) und der himmlischen Landschaft (Lied 1, 2 und 3). Nur einmal vertretene Motive sind die Engelchöre (Lied 1), die Gottesschau der Seligen (Lied 4) und die irdische Kirche als Braut Christi (Lied 5).

Die Beschreibungen der himmlischen Stadt und der sie umgebenden Landschaft speisen sich aus der Johannesapokalypse und der antiken *locus amoenus*-Tradition. Darüber hinaus finden sich Beschreibungen dieser Art aber auch in Schriften aus Kreisen der *Devotio moderna*, zum Beispiel im *Vallis liliorum* und im *Hortulus rosarum* von Thomas a Kempis. Im Gesamtkontext des Liederbuchs wichtig sind aber vor allem Übereinstimmungen mit Kapitel 24 in Zerbolts Schrift *De spiritualibus ascensionibus*, der Grundlage für die Meditation über das Himmelreich innerhalb der im Fraterhaus abgehaltenen Bußmeditation.

Doch sind die Himmelslieder und der Zerbolt-Text nur teilweise kompatibel. Die Lieder nehmen einige Motive des Kapitels auf, ergänzen und erweitern diese aber. So fehlen bei Zerbolt Hinweise auf die Engelchöre und die Kirche als Braut Christi. Andere Themen aus Kapitel 24 fehlen wiederum in den Liedern. Sowohl bei Zerbolt nämlich als auch in *Vallis liliorum* und im *Tractatus devotus* zählen zu den seligen Bewohnern der himmlischen Gefilde nicht nur die Engel, sondern auch Maria und die Heiligen. Diese werden in den Himmelsliedern jedoch nur einmal zu Beginn des ersten Liedes „O qualis quantaque leticia“ angesprochen, ansonsten bleiben sie unerwähnt. Der Niederlandist Jan Knuttel weist in seiner noch immer einschlägigen Untersuchung zum *Geistlichen Lied in den Niederlanden vor der Reformation* auf die überraschend geringe Zahl von Liedern über Maria, wenn man die ausgeprägte Marienfrömmigkeit des ausgehenden Mittelalters bedenkt.⁸² Bei ihm angeführte Marienlieder beziehen sich in erster Linie auf Empfängnis und Geburt Christi, nicht auf den Himmel.⁸³ Weihnachtslieder, in denen Maria als Gottesmutter einen zentralen Platz einnimmt, sind in den Kreis der Himmelslieder in Zwolle VI nicht aufgenommen. Auch in ihnen ist die Rede vom Himmel, doch verläuft hier die Bewegung in umgekehrter Richtung: mit der Geburt Christi kommt der Himmel zur Erde. Thema der Himmels-

⁸² J.A.N. Knuttel, *Het Geestelijk Lied in de Nederlanden voor de Kerkhervorming* (Rotterdam 1906, unveränderter Nachdruck Groningen, 1974), S. 236.

⁸³ Ibid., S. 237–250.

lieder ist aber die Bewegung der Erde zum Himmel in der Gestalt einer utopischen Vorstellung.

Doch gibt es auch Lieder, die Maria im Himmel beschreiben. In der Handschrift Brüssel, Koninklijke Bibliotheek van België, MS II 2631, beispielsweise, die möglicherweise aus einem Tertiärinnenkonvent stammt, sind wiederholt Beschreibungen des Himmels aufgenommen, in denen Maria den Tanz der Jungfrauen anführt.⁸⁴ Doch ist dieses Bild für die Brüder vom Gemeinsamen Leben in Zwolle wahrscheinlich kein geeigneter Meditationsstoff, und auch in den einschlägigen, von Männern verfassten Meditationstraktaten ist mir dieses Motiv bisher nicht begegnet.

Die Frage nach männlichem oder weiblichem Überlieferungskontext könnte auch für das Fehlen anderer Motive eine Rolle gespielt haben, zum Beispiel die in anderen Liedern der *Devotio moderna* weit verbreiteten Motive aus der Brautmystik.⁸⁵ In Zwolle VI wird dieses Thema nur in zwei Liedern angeschnitten: in Lied 4, Strophe 8 („Vultu sponsi erit leta tunc vis irascibilis“) der Bräutigam der Seele, und in Lied 5, Strophe 1 („coronata ut sponsata comite“) und Strophe 2 („preparata ut sponsata copulata domino“) das himmlische Jerusalem als Braut Christi. Bedenkt man, welche zentrale Funktion der himmlische Bräutigam in anderen spätmittelalterlichen Handschriften mit Liedern haben kann, dann fällt seine Abwesenheit in den Himmelsliedern aus Zwolle VI besonders auf. Auf die besondere Bedeutung des himmlischen Bräutigams gerade in Liedern aus Frauengemeinschaften dagegen wies Christoph Burger vor Kurzem hin.⁸⁶ Im Leben von Nonnen und Kanonikerinnen spielt der himmlische Bräutigam eine zentrale Rolle,⁸⁷ die sich in der Nonnenkrönung, dem Fest, an dem die Nonne mit ihrem himmlischen Bräutigam verlobt wurde, anschaulich äußert.⁸⁸ Gebetbücher aus dem norddeutschen Zisterzienserinnenkloster Medingen, in denen geistliche Lieder und liturgische Gesänge in Meditationen über den himmlischen

⁸⁴ Hermina Joldersma und Dieuwke van der Poel, ‚Sij singhen met soeter stemmen. Het liederenhandschrift Brussel KB II 2631‘, *Nederlandse letterkunde* 5 (2000), 113–137.

⁸⁵ Siehe hierzu Ulrike Hascher-Burger, ‚Zwischen Apokalypse und Hohemlied. Brautmystik in Gesängen aus der Devotio Moderna‘, *Ons Geestelijk Erf* 72 (1998), 246–261.

⁸⁶ Burger, ‚Late medieval piety‘ (wie Anm. 1), 341–342.

⁸⁷ „One can imagine that especially canonesses, who had committed themselves to celibacy, experienced intense joy in meditating about being united with the heavenly Bridegroom after their life on earth, during which they had renounced sexual pleasure. Enduring her daily work of weaving, a Sister of Common Life might have the impression that she was pressing the heavenly Bridegroom to her breast. Monks could only wait for spiritual Union with Christ“; *ibid.*, 342–343.

⁸⁸ Siehe hierzu Burger, ‚Mystische Vereinigung‘ (wie Anm. 1), S. 101–102.

Bräutigam eingebettet sind, lassen die zentrale Position des himmlischen Bräutigams im Leben dieser Frauen besonders gut erkennen.⁸⁹ Die Untersuchungen M.L. Carons zum Bild von Christus in Frauenklöstern und bei den Schwestern vom Gemeinsamen Leben deuten in dieselbe Richtung. Caron stellte fest, „dass in den Viten der Schwestern die Verehrung Christi als Bräutigam auf dem Vordergrund zu stehen scheint. Im männlichen Pendant dieser Lebensbeschreibungen, den Biografien der Brüder vom Gemeinsamen Leben und der Klosterbrüder von Windesheim kommt diese Typisierung von Christus als Bräutigam nicht oder kaum vor“.⁹⁰ Eine eingehende vergleichende Untersuchung der Textmotive in Liedern aus Männer- und Frauenkonventen könnte über geschlechtsspezifische Vorstellungen über das Jenseits näheren Aufschluss geben.⁹¹

Als grundlegendes Beschreibungsmodell des Himmels diene in allen fünf Himmelsliedern die in der Johannesapokalypse beschriebene Vision des himmlischen Jerusalem am Ende der Zeiten. Allerdings wandelt sich in den Liedern diese Hoffnung der gesamten Christenheit am Ende der Zeiten zur persönlichen Heilserwartung jedes Einzelnen am Lebensende. Die Bezugnahme auf das persönliche Heil ist in den drei Liedern, die nur aus Kreisen der *Devotio moderna* überliefert sind, besonders gut erkennbar. In ihnen finden sich persönliche Formulierungen wie beispielsweise eine direkte Anrede des himmlischen Jerusalem („Iherusalem luminosa“, wo neun von sechzehn Strophen mit „In te“ beginnen) und auf die persönliche Situation der Menschen bezogene, pädagogisch aufbauende Schlussstrophen. Aber auch Strophe 19 in Petrus Damianis

⁸⁹ Beispiele werden genannt in Hascher-Burger, ‚Meditationsgesang und Andachtslied: Geistliche Lieder in Gebetbüchern vor und nach der Reformation aus zwei Lüneburger Frauenklöstern‘ (in Vorb., erscheint im Tagungsband zur Tagung *Das deutsche Kirchenlied—Bilanz und Perspektiven einer Edition*, Mainz 2008).

⁹⁰ M.L. Caron, ‚Het beeld van Christus in de vrouwenkloosters en bij de Zusters van het Gemene Leven, *Ons Geestelijk Erf* 59 (1985), 457–469, hier 463: „In de vitae van de zusters lijkt de verering voor Christus als geestelijke bruidegom echter de boventoon te voeren. In de mannelijke pendant van deze vitae, de biografieën van de broeders van het Gemene Leven en van de kloosterlingen van Windesheim, komt de typering van Christus als bruidegom niet of nauwelijks voor“.

⁹¹ Leider ist bisher nur wenig über unterschiedliche Motivik in der Meditation von Frauen und Männern in Kreisen der *Devotio moderna* bekannt. In einem noch nicht publizierten Aufsatz widme ich mich dieser Frage am Beispiel der Weihnachtsmeditation in Männer- und Frauengemeinschaften der *Devotio moderna*: „Weihnachtsmeditation in Liedern der *Devotio moderna*: Aspekte von Gender und Fokus“.

Lied „Ad perhennis vite fontem“, in der Christus als Siegespalme für den ermüdeten irdischen Kämpfer direkt angesprochen wird, bezieht sich auf das persönliche Seelenheil.

Die Umsetzung der apokalyptischen Bibelmotive in den persönlichen Lebensraum des Sängers wird in Zwolle VI durch die Wahl eines die Lieder ergänzenden Textauszugs aus *De imitatione Christi* noch zusätzlich unterstrichen. Dieser Text korreliert die Erwartung Christi an die persönliche Lebensleistung des Einzelnen, indem er die himmlische Herrlichkeit als Lohn für die ausgehaltenen Mühen auf Erden in Aussicht stellt: „Schreibe, lies, singe, seufze, schweige, bete, ertrage männlich alle Widerwärtigkeiten, dieser aller und noch größerer Kämpfe ist das ewige Leben würdig.“⁹² Die Umdeutung des endzeitlichen Himmels in einen persönlichen Himmel in Zwolle VI entspricht der Denk- und Glaubenshaltung spätmittelalterlicher Christen allgemein. Christoph Burger formulierte: „Wer während seiner Erdenzeit in seinem Lebenswandel untadelig gewesen und in Frieden mit Gott und seiner Kirche gestorben ist, der darf sogar darauf hoffen, dass er beim Partikulargericht nach seinem Tode unmittelbar in den Himmel aufgenommen wird.“⁹³

ZUSAMMENFASSUNG

Fünf einstimmige lateinische Lieder zum Himmelreich stehen am Ende einer um 1500 entstandenen Liederhandschrift aus dem Fraterhaus in Zwolle. Sie hatten wahrscheinlich eine Funktion in der Bußmeditation dieser Gemeinschaft, in deren Rahmen das Himmelreich am Sonntag betrachtet wurde.

Diese fünf Lieder schöpfen aus drei in unterschiedlicher Weise miteinander kombinierten Motivkreisen: biblischen Motiven, Motiven aus der antiken Tradition des *locus amoenus* und Texten zur Meditation über das Himmelreich aus Kreisen der *Devotio moderna*. Drei dieser Lieder sind bisher nur aus Quellen dieser Bewegung bekannt, zwei waren schon vor der Entstehung der Handschrift weit verbreitet. Diese beiden älteren Lieder stimmen in der Motivwahl mit den drei jüngeren Liedern überein und konnten daher problemlos in das Liedgut des Zwoller Fraterhauses integriert werden.

⁹² „Scribe, lege, canta, geme, tace, ora, sustine viriliter contraria, digna est hiis omnibus et maioribus preliis vita eterna“; Hascher-Burger, *Singen für die Seligkeit* (wie Anm. 2), S. 202. Thomas a Kempis, *De imitatione Christi* (wie Anm. 6).

⁹³ Zitat Burger, „Endzeiterwartung“ (wie Anm. 1), 29.

Die Lieder der Handschrift Zwolle VI wurden in früheren Zeiten vor allem mit Thomas a Kempis in Verbindung gebracht.⁹⁴ Meine Analyse zeigt jedoch, dass nicht nur Gedankengut des Kempeners in diese Dichtungen Eingang gefunden hat, sondern vielfältig auch Motive aus dem *Tractatulus devotus* des Florens Radewijns, dem *Soliloquium* von Gerlach Peters, und in erster Linie Motive aus dem 24. Kapitel aus Gerard Zerbolts van Zutphen Schrift *De spiritualibus ascensionibus*, der Schrift, die als Inkunabel der Liederhandschrift vorgebunden ist und die Grundlage für die Meditation über das Himmelreich im Rahmen der Bußmeditation bildet.

Diese Analyse kann nur einen ersten Eindruck geben, der mit Hilfe eines Vergleichs mit weiteren Meditationstraktaten auch anderer Autoren differenziert werden müsste.⁹⁵ Deutlich wird aber wohl auch jetzt schon, dass das geistliche Liedgut als Quelle für das Verständnis der Rezeption normativer Texte im Bereich der Meditation unentbehrlich ist. Geistliche Lieder erfüllten in der Meditation eine wichtige Rolle als Katalysatoren, mit deren Hilfe die Frömmigkeit affektiv aufgeladen werden sollte.⁹⁶ Liedtexte mussten daher dem Meditationsthema entsprechen, für das sie herangezogen wurden. Dank dieser engen Verknüpfung von Lied und Meditation bildet das Lied ein wichtiges Bindeglied zwischen normativer Meditationsanweisung und individueller Ausführung der Betrachtung. Daher können Lieder, wie das Beispiel der Himmelslieder in Zwolle VI zeigt, wertvolle Information über die individuelle Rezeption normativer Meditationstexte in der täglichen Meditationspraxis bieten.

⁹⁴ Siehe oben Anm. 22.

⁹⁵ Zu nennen sind Gerard Zerbolt van Zutphen, *Tractatus de reformatione virium anime* oder Johannes Mauburnus, *Rosetum exercitiorum spiritualium*.

⁹⁶ Hierzu Ulrike Hascher-Burger, 'Music and Meditation: Songs in Johannes Mauburnus's *Rosetum exercitiorum spiritualium*', *Church History and Religious Culture* 88.3 (2008), 347–369, bes. 357–360.

ANHANG

TEXTE DER FÜNF LIEDER ÜBER DEN HIMMEL

Die Texte stammen aus Hascher-Burger, *Singen für die Seligkeit* (wie Anm. 2), S. 181–201. Für den kritischen Kommentar zur Edition siehe *ibid.*

1. O QUALIS QUANTAQUE LETICIA

1. O qualis quantaque leticia resonat
in celesti patria.

2a. Ubi Ihesus gaudet cum Maria

3a. Astant angelorum chori,
laudes cantant creatori.

4a. Tympanizant, cytharisant,
volant alis, stant in scalis,
pulsant nolis, stant in scolis
coram summa trinitate.

5a. Concors vox est omnium
deum collaudancium,
fervet amor mencium
clare speculancium
beatam trinitatem
in una deitate.

6a. Dominciones hos sequuntur,
summon bono plene perfruuntur,
quibus principatus coniugantur,
letabunda semper caritate.

7. Archangeli cum angelis
alte iubilant in celis,
vigilant, custodiunt,
visitant, erudiunt
pusillos cum maioribus.

8a. Preces deo offerunt,
dona eius referent,
descendunt humiles,
confortant debiles,
exultant cum cantoribus.

9a. O quam preclara regio
et quam decora legio
ex angelis et hominibus.

2b. leto wltu, dulcis melodia.

3b. Regem cernunt in decore,
amant corde, laudant ore.

4b. Clamat sanctus sanctus sanctus,
fugit dolor, cessat planctus,
letos omnes reddit cantus
in superna civitate.

5b. Quem adorat seraphim
fervent cum amore,
venerantur cherubyn
ingenti cum honore,
mirantur nimis throni
de tanta maiestate.

6b. Potestates cum virtutibus
micant signis, tonant nubibus,
malos arcent, tonis precent
ammiranda semper pietate.

8b. Hos ergo honorare
nos decet et amare
sinceris mentibus,
votis ferventibus,
lingua doctrina moribus.

9b. O gloriosa civitas,
in qua summa tranquillitas,
lux et pax in cunctis finibus.

10a. Cives huius civitatis
veste nitent castitatis,
legem tenent caritatis
firmum pactum unitatis.

10b. Non laborant nil ignorant,
non temptantur, non vexantur,
semper sani, semper leti,
cunctis bonis sunt repleti.

11a. O quam beata societas,
in qua regnat deus trinitas,
habundat ibi pietas,
cunctos illustrat veritas.

11.b Laudem ergo deo dicite,
omnes sancti simul psallite,
qui vos per suam gratiam
ad tantam ducat gloriam.

12. Benedictus deus. Amen

2. AD PERHENNIS VITE FONTEM

1. Ad perhennis vite fontem mens sitit nunc arida,
claustra carnis presto frangi, clausa querit anima,
gliscit, ambit, eluctatur exul frui patria.

2. Cum pressuris ac erumpnis se gemit obnoxiam,
quam amisit cum deliquit contemplatur gloriam
presens malum auget boni perdit memoriam.

3. Nam quis promat summe pacis, quanta sit leticia,
ubi vivis margaritis surgunt edificia,
auro celsa fulgent tecta, radiant triclinia.

4. Nolis gemmis pretiosis hec structura nectitur,
auro mundo tamquam vitro urbis via sternitur,
abest linus, deest fimus, lues nulla cernitur.

5. Hyems horrens, estas |324| [torrens] illic numquam seviunt
flos purpureus rosarum ver agit perpetuum,
candent lilia, rubescit crocus, sudat balsamum.

6. Virent prata, vernant sata, favum mellis influunt
pigmentorum spirat odor, liquor et aromatum,
pendent poma floridorum non lapsorum nemorum.

7. Non alternat luna vices, sol vel cursus siderum:
agnus est felicitatis urbis lumen in occiduum,
nox et tempus desunt evum, diem fert continuum.

8. Nam et sancti quique velut sol preclarus rutilant
post triumphum coronati mutuo coniubilant
et prostrati pugnās hostis iam securi numerant

9. Omni labe defecati carnis bella nesciunt,
caro facta spiritalis et mens unum sentiunt,
pace multa perfruentes scandala non perferunt.

10. Hys mortalibus exuti repetunt originem
et presentem veritatis contemplantur speciem,
hinc vitalem vivi fontis hauriunt dulcedinem.
11. Unde statum semper idem existendi capiunt
clari vividi |325| iocundi nulli patent casibus,
absunt morbi, semper sanis senectus iuvenibus.
12. Hinc perhenne tenent esse nam transire transiit,
inde virent, vigent, florent, corruptela corrui,
immortalitatis vigor mortem iam absorbit.
13. Qui scientem cuncta sciunt quid nescire nequeunt
nam et pectoris arthana penetrant alterutrum
unum volunt, unum nolunt, unitas est mencium.
14. Licet cuique sit diversum pro labore premium,
caritas hoc suum facit quod amat in altero,
proprium sic singulorum commune fit omnium.
15. Ubi corpus illuc iure congregantur aquile,
quo cum angelis et sancte recreamur anime,
uno pane vivunt [cives] utriusque patrie.
16. Avidi semper et pleni, quod habent, desiderant,
non sacietas fastidit neque fames cruciat,
inhiantes semper edunt et edentes iubilant.
17. Novas semper armonias vox meloda concrepat
et in iubilum prolata mulcent aures organa
digna, per quem sunt victores, regi |326| dant preconia.
18. Felix celi, que presentem regem cernit anima,
et sub se spectat alterni orbis volvi machinam,
solem lunam [et] globosa bini cursus sidera.

3. IHERUSALEM LUMINOSA

1. Iherusalem luminosa, vere pacis visio,
felix, nimis ad formosa summi regis mansio,
de te, o quam gloriosa dicta sunt a seculo.
2. |327| De tue quidquid scripserunt sancti laudis gloria
tantum nobis hoc liquerunt pia pro memoria
pe[ne]trare nequierunt fundi tui conditi.
3. Lapidibus expolitis structa tu mirifice
gemmis auro claris vitris decoratis vndique
porte fulgent margaritis, platee sunt auree.

4. In te iugiter iocundum alleluia canitur,
solempne ac letabundum semper festum agitur,
totum sanctum, totum mundum in te quidquid cernitur.
5. In te numquam nubilata aeris temperies,
sole solis illustrata semper [est] meridies,
in te non nox fessis grata nec labor, nec iniquies.
6. In te florida vernalis perdurat amenitas,
ferax semper estivalis rutilat serenitas,
autumpnalis seu brumalis procul est frigiditas.
7. Quidquid libet hic dulcoris avium in cantibus,
quidquid iubili canoris musicis in actibus,
in te plenum hoc saporis habundat diffusius.
8. In te robusta iuventus in evum non deperit
senex seu morte preventus in te nec est nec erit
sed neque futurum tempus, presens numquam preterit.
9. In te nec quicquam molestum nec languor nec gemitus
ne umquam [328] quid inmodestum nec dolus nec facinus,
sed neque quid inhonestum, nec culpa, ne dedecus.
10. In te vivus continetur fons bonorum omnium
in quo plene possidetur totum tanquam proprium
quidquam corpori videtur sine menti congruum.
11. In te florens pulchritudo supra solem fulgida,
velox nimis promptitudo prout vult agilima
preponens que fortitudo virtus ut angelica.
12. In te libertatis claret insignis nobilitas
numquam languet, numquam aret confirmata sanitas,
voluptate numquam caret iugis hec integritas.
13. In te durat longitudo sempiterni temporis
que plena beatitudo reformati corporis
in hac par similitudo redemptis et angelis.
14. O quam vere gloriosum eris corpus fragile,
cum fueris tam formosum, forte, sanum, agile,
liberum, voluptuosum, in evum durabile.
15. Nunc libenter ac ferventer laborum fer onera,
habeas ut affluenter [dona quam magnifica
doterisque luculenter] gloria perpetua.
16. Eterne glorificata sit beata trinitas,
a qua celestis fundata Iherusalem civitas,
in qua sibi frequentata sit laudis immensitas!

Amen.

4. NEC QUISQUAM OCULIS VIDIT

1. Nec quisquam oculis vidit neque ullis sensibus,
nec quis cogitare scivit de mundo viventibus,
quam bona deus promisit hic se diligentibus.
2. Si caro glorificata dona capit talia,
anima plene beata habebit o qualia
sibi nude revelata sponsi sui gloria!
3. Ibi namque sciendorum plena sapiencia
cunctorum ac singulorum concors amicitia,
nostrorum ut oculorum iocunda concordia.
4. Ibi vere potestatis gloriosa dignitas
singulis ut dei natis honoris sublimitas
gaudium eternitatis veraque securitas.
5. Sic mens habebit tenorem totalis sciencie
amicicie dulcorem pacis ac concordie
potesta|330|tem et honorem gaudens securissime.
6. Eya, quam mire gaudebit beata tunc anima,
cum circumquaque habebit tam immensa gaudia,
nec ullo umquam egebit, augetur quo gloria!
7. Omni sensu sensitive vigens deum senciet,
mente[que] intellective clare hunc intelliget,
quem amplectens unitive supra mentem diligit.
8. Vultu sponsi erit leta tunc vis irascibilis
summo bono tunc quietata vis concupiscibilis
totaque vero repleta vis rationabilis.
9. Racio tunc veritate clare illustrabitur,
memoria summa pace plene quietabitur,
voluntasque bonitate tota transformabitur.
10. Consecuta iam predicta foris, intus, undique,
sancta mens quam benedicta coram rege glorie,
sic tota circumamicta claritatis lumine!
11. O quantum hec iocundatur presens sponsi wltui,
que intrasse gloriatur in gaudium [domini]
cibo quoque saginatur eodem quo angeli
12. Noli flere nec tristari homo pusillanimis,
si contingat te vexari laboribus |331| variis
seu graviter impugnari temptamentis demonis.
13. En audis, quod non condigne passiones seculi
ad promissum tam insigne sempiterni premii,
quo dotabuntur benigne cuncti dei famuli.

14. Autor lucis et rex pacis dona participium
tue nobis claritatis per unicum filium
et per fontem caritatis alium tuum spiritum.

Amen.

5. URBS BEATA IHERUSALEM

1. Urbs beata Iherusalem, dicta pacis visio,
que construitur in celis vivis ex lapidibus
et angelis coronata ut sponsata comite.
2. Nova veniens e celo nupciali thalamo
preparata ut sponsata copulata domino
platee et muri eius |332| ex auro purissimo.
3. Porte nitent margaritis abditis patentibus
et virtute meritorum illuc introducitur
omnis pro Cristi nomine hic in mundo premitur.
4. Tusionibus pressuris expoliti lapides
suis coaptantur locis per manus artificis
disponuntur permansuri sacris edificiis.
5. Angulare fundamentum lapis Cristus missus est
qui compage parietis in utroque nequitur,
quem Syon sancta suscepit, in quo credens permanet.
6. Hoc in templo, summe deus, exoratus adveni
et clementi bonitate precum vota suscipe,
largam benedictionem hic infunde iugiter.
7. Hic promereantur omnes petita accipere
et adepta possidere cum sanctis perhenniter,
paradisum introire translati in requiem.
8. Gloria et honor deo usque quo altissimo,
una patri filioque, inclito paraclito,
cui laus est et potestas per eterna secula.

Amen.