

Das gezupfte Herz Gottes. *Cithara, psalterium* und *symphonia* in der Helftaer Mystik

Dennis Disselhoff (Braunschweig)

1. Einleitung

Klänge waren im mittelalterlichen Kloster omnipräsent:¹ Monodische Choral-, Hymnen-, oder Jubelgesänge spielten eine eminente Rolle ebenso in der Liturgie wie beim Stundengebet und überdies bei der (Privat-)Andacht. Daneben strukturierten das Läuten verschiedener Glocken² oder durch das Cymbalon bzw. die sog. *tabula* erzeugte Geräusche das monastische Alltagsleben.³ Wenngleich der Gebrauch von (begleitenden) Musikinstrumenten während des Gottesdienstes (zumindest im frühen Mittelalter) eigentlich nicht gestattet war,⁴ und über ihre tatsächliche Beteiligung bei der Messe auch kaum Zeugnisse Auskunft geben, gehörten mindestens Chordophone (neben dem Monochord vor allem die [gotische] Harfe, darüber hinaus die *cithara*, das *psalterium* oder die *symphonia*)⁵ vermutlich ordensübergreifend zum Inventar der Konvente: Laut Therese Schroeder-Sheker belegen nämlich verschiedene Quellen (darunter historiographische Texte, Verwaltungsschrifttum sowie zudem geistliche und säkulare

¹ Zum ‚Klang-Raum Kloster‘ vgl. bspw. Breitenstein 2023, S. 91-125.

² Die Forschungsbeiträge im Arbeitsfeld historischer Glockenkunde sind kaum zu überblicken; zur Verwendung von Glocken im mittelalterlichen Konvent vgl. bspw. Sonntag 2008, S. 245f.; zum Einsatz von Glockenklang während des Gottesdienstes vgl. Niemann 1997, S. 18-30; u. zur Symbolik vgl. Freigang 2018; sowie Arnold/Goodson 2012.

³ Vgl. Sonntag 2008, S. 246, 305 u. 312.

⁴ Vgl. Abert 1905, S. 10 u. 161f. Laut Nigel Wilkins (vgl. 2018, S. 467) kamen Instrumente (zumindest vor dem 14. Jahrhundert) in der Kirchenmusik äußerst selten zum Einsatz, obwohl es eine explizite Aufforderung gab, eine Orgel oder andere tragende Instrumente für die Orgelpunkte in der frühen Polyphonie zu verwenden. Zum Stellenwert der Musik im mittelalterlichen Gottesdienst vgl. bspw. Barrett 2011.

⁵ Zu den im Mittelalter üblichen Bezeichnungen (und Synonymen) von Saiten(- bzw. Harfen-)instrumenten vgl. Steger 1971, *passim*. Zum Thema immer noch einschlägig: Sachs 1940, S. 260-293, aber insb. 261-271.

Dichtungen), dass Harfen resp. gezupfte Saiteninstrumente europaweit fest im Bereich monastischer Sachkultur verortet waren:⁶

There are numerous histories which associate the harp and the psalterly with monastic communities from the tenth to the fourteenth centuries in Ireland, Wales, Germany, Italy, England, Switzerland, Spain and, possibly, France. [...] Both Romanesque and Gothic harps were held [...] by monks and nuns (Benedictine, Cistercian, Franciscan and Carmelite alike) who composed new Offices on them, or heard them being played by angels in mystic visions.⁷

Zupfinstrumente fanden praktische Verwendung entweder bei Kompositionstätigkeiten oder, weil sie die Veranschaulichung von Saitenlängen und Intervallen ermöglichten, didaktisch bei der Vermittlung der Musiktheorie.⁸ Wie Schroeder-Sheker konstatiert, werden sie außerdem rekurrent in mystischen Lebens- und Offenbarungsberichten erwähnt;⁹ etwa in jenen, die im späten 13. Jahrhundert im Zisterzienserinnenkloster St. Marien zu Helfta bei Eisleben verfasst wurden.¹⁰ Ob und wenn ja in welchem Maße Chordophone in diesem Konvent im Kontext der Musikipflege tatsächlich zum Einsatz kamen, ist nicht überliefert.¹¹ Es liegt jedoch nahe, dass ihre Präsenz sowie alltägliche Nutzung nicht nur in visionären Erfahrungen,¹² sondern auch in mit diesen Gesichten verbundenen Auditionen resultieren konnte.¹³ Einerseits lassen sich als Bildspender folglich die nachweislich in den Stiften vorhandenen Realien identifizieren. Andererseits rufen Erwähnungen von *cithara* und *psalterium* in der

⁶ Schroeder-Sheker 1989a.

⁷ Vgl. Schroeder-Sheker 1989a, S. 43 u. 45.

⁸ Das Monochord (lat. *monochordium*), eine einsaitige Zither mit verschiebbarem Steg, spielte dabei die bedeutendste Rolle, vgl. Wilkins 2018, S. 457. Nach Christian Berger (vgl. 1996) kamen allerdings auch andere Saiteninstrumente zum Einsatz.

⁹ Der Terminus ‚mystisch‘ ist, so auch der meiner Untersuchung zugrundeliegende Minimalkonsens, nach Alois M. Haas (1986) „historisch, sachlich, begrifflich und inhaltlich“ (S. 321) nahezu ausnahmslos „im Sinne einer bestimmten ‚Art unmittelbarer, erfahrungsmässiger Gotteserkenntnis““ (S. 325) einzusetzen. Susanne Köbele (1993, S. 30) zufolge steht „im Zentrum“ der abendländischen Mystik die *unio mystica*, d.h. die (häufig als ‚Vermählung‘ [*desponsatio*] oder ‚Hochzeit‘ [*connubium spirituale*] umschrieben) „Einheit der Seele mit Gott“. Vgl. hierzu auch Balthasar 1974, passim.

¹⁰ Schroeder-Sheker 1989a, S. 43 u. 45; zur Musik in der Helftaer Mystik vgl. neben ebd. überdies Schwalbe 1995; sowie Schroeder-Sheker 1989b.

¹¹ Vgl. hierzu Staehelin 1998.

¹² Vgl. hierzu die Arbeiten v. Vavra 1985; sowie Newman 2005.

¹³ Zur auditiven Wahrnehmung von Musik und Klängen in der Mystik vgl. Kirakosian 2017; sowie Williamson 2013.

Mystik durch die *sacra scriptura* (vgl. etwa Dn 3,15; u. Iob 21,12), genauer gesagt: durch den alttestamentlichen Psalter sanktionierte Traditionslinien in Erinnerung – es ist immerhin von beiden in den Psalmen mehrfach die Rede (vgl. Ps 32; 49; 56; 91; 107 u. 150).¹⁴ In der Patristik, z.B. in der Schrift *De doctrina Christiana* (II,18,28) des Aurelius Augustinus von Hippo (gest. 430),¹⁵ oder in der Exegese des 97. Psalms durch Cassiodor (gest. um 580),¹⁶ wird schließlich die im Mittelalter breit zirkulierte Auffassung gefestigt, dass Sinnhaftigkeit und Bedeutung biblischer Musikinstrumente vorwiegend qua Auslegung, in erster Linie jedoch durch das Verfahren der Allegorese zu erschließen sei.¹⁷

¹⁴ Hier und im Folgenden ist der Referenztext bei der Bezugnahme auf Bibelstellen die lat. *biblia sacra vulgata*; ich zit. ausnahmslos nach Hieronymus 2018.

¹⁵ Augustinus Hipponensis 1865a, Sp. 49 (Lib. II, Cap. XVIII,28): [...] *nos tamen non propter superstitionem profanorum debemus musicam fugere, si quid inde utile ad intelligendas sanctas Scripturas rapere potuerimus; nec ad illorum theatricas nugas converti, si aliquid de citbaris et de organis, quod ad spiritualia capienda valeat, disputemus.*] Übers. d. Verf.: „Dennoch dürfen wir die Musik nicht wegen des Aberglaubens der Heiden meiden, sofern wir ihr etwas Nützliches für das Verständnis der Heiligen Schrift entnehmen können. Ebenso wenig sollten wir uns auf deren theatralische Leichtfertigkeiten einlassen, wenn wir uns mit Aspekten befassen, die Kitharen und andere Musikinstrumente betreffen und beim Verständnis geistlicher Dinge hilfreich sein könnten.“

¹⁶ Aurelius Cassiodorus 1865, Sp. 692: *Quid est hoc quod instrumenta musica frequenter posita reperimus in psalmis, quae non tam videntur mulcere aurium sensum, sed provocare potius cordis auditum? Sed quoniam ille sonus et modulatio tiliarum a sacris mysteriis nostra nihilominus atate discessit, restat ut intelligentiam huius rei spiritualiter perquirere debeamus. [...] Hæc merito ponitur ad rerum spiritualium similitudines explicandas: quoniam concentus ejus virtute inconvenientiæ subsistit. Nam sive quando psalmodiam dicimus, sive quando mandatis Domini operam navanter (ed., voluntarie) impendimus, dulcissima harmoniæ gratia temperamur. [...] ut dubium non sit hæc instrumenta dulcisona probabilium actuum nobis indicare concordiam.* Übers. d. Verf.: „Was hat es damit auf sich, dass in den Psalmen häufig Musikinstrumente erwähnt werden, die unsere Ohren weniger zu erfreuen scheinen als vielmehr das Gehör des Herzens herauszufordern? Da die darin genannten Klänge – ebenso wie die Melodie der Flöten – nicht mehr Teil der heiligen Riten unserer Zeit sind, obliegt es uns nun, nach dem geistigen Sinn dieser Sache zu suchen. [...] Sie [sc. die Musik] eignet sich vortrefflich dazu, die Ähnlichkeiten geistiger Dinge zu veranschaulichen, beruht ihre Harmonie doch auf dem Zusammenspiel von Verschiedenartigem. Denn ob wir nun Psalmen singen oder uns eifrig (und freiwillig) um die Erfüllung der Gebote des Herrn bemühen: stets werden wir durch die Gnade einer überaus lieblichen Harmonie in Einklang gebracht. [...] Es besteht also kein Zweifel daran, dass diese wohlklingenden Instrumente auf die Eintracht unseres gott-gefälligen Handelns hinweisen.“ Vgl. hierzu McKinnon 1968.

¹⁷ Vgl. hierzu Deussen 1989; sowie Flynn 1999.

Bei den visionären Chordophonen, welche in den Viten- und Revelations-texten der Helftaer Mystikerinnen Mechthild von Hackeborn (gest. 1299) sowie Gertrud von Helfta (gest. 1301) vorkommen, handelt es sich – wie ich nachstehend anhand ausgewählter Textpassagen demonstrieren möchte – ebenfalls um figurative bzw. allegorische Bilder. Mit Rekurs auf eine Predigt des Hugo von St. Viktor (gest. 1141) formuliert die namenlose Redaktorin (die sog. „Schwester N von Helfta“) im ersten einleitenden Teil des insgesamt fünf Bücher umfassenden *Legatus divinae pietatis* Gertruds programmatisch die Notwendigkeit,¹⁸ mystische Inhalte qua auserlesener Stilmittel des rhetorischen Repertoires zu vermitteln, die den *tropi* (also der substituierenden Bildrede) zuordenbar sind, z.B. Allegorien, zudem Metaphern, Metonymien, *figurae*, Exempel, etc.:

Et quia invisibilia et spiritualia nullatenus ad intellectum humanum aliter quam per rerum corporalium et visibilium similitudines exprimi non possunt, oportet ea humanis et corporeis imaginationibus adumbrare. (*Legatus* I,1, S. 124)

Da aber das Unsichtbare und Geistige für das menschliche Verstehen nicht anders ausgedrückt werden kann als durch körperliche Dinge und sichtbare Gleichnisse, so muß man es durch menschliche und körperliche Vorstellungen andeuten.¹⁹

In die Reihe geistlich konnotierter Dinge dergestalt gehören – so meine These –, jene allegorischen Musikinstrumente, die im mystischen Schrifttum der beiden Helftaer Konventualinnen begegnen. Im vorliegenden Beitrag möchte ich die Frage nach ihrer angedachten Funktion in den Mittelpunkt der Untersuchung stellen. Weil es zur Zweckbestimmung visionärer Berichterstattung gehört, „theoretisch-praktische Hinleitung[en] zur Erfahrung von Mystik unter Lenkung solcher, die der Erfahrung schon teilhaft geworden sind“,²⁰ zu bieten und zumal die Viten- und Revelationsberichte aus dem Kloster Helfta einer „Mystik als Lehre“ verpflichtet und direkt an der Didaxe ausgerichtet ist,²¹ dient die textimmanente Einbettung von *cithara*, *psalterium* und *symphonia* vermutlich zuvörderst der Artikulation, Veranschaulichung und Vereinfachung komplexer Wissensgegenstände aus verschiedenen Themenbereichen. Inhalte dieser Vermittlung sind, wie ich mutmaße, neben modellhaften Instruktionen, welche die

¹⁸ Der *Legatus* ist hier und im Folgenden unter Angabe von Buch, Kapitel und Seite, zit. nach ‚Legatus‘ = Gertrude d’Helfta 1968a; Gertrude d’Helfta 1968b; Gertrude d’Helfta 1978; sowie Gertrude d’Helfta 1986. Zur Textgenese vgl. Ruh 1993, S. 314-319.

¹⁹ Die Übers. (künftig ‚Übers. Lanczkowski‘) folgt Lanczkowski 1989, hier S. 519.

²⁰ Balthasar 1974, S. 50.

²¹ Vgl. Ruh 1990, S. 15.

mystische Einung zwischen Gott und Seele, die *unio mystica*, perspektivieren, ebenso theologische Lehre und Direktiven wie Erbauliches.

2. Fallbeispiel I: Mechthild von Hackeborn

Das Vorkommen textimmanenter Musikinstrumente in Mechthilds von Hackeborn siebenteiligem *Liber specialis gratia*²² (bspw. in LspG II,1; II,2; II,18; II,35; IV,40; V,5; u. VII,14) ist heute gut erforscht.²³ Erwähnt werden darin außerdem klingende Engelsflügel (I,19), Waffen (Lanzen [I,36] und Schilde [V,6]), Wassertropfen (II,28), die Wunden Christi (VII,8) oder Kristalle (VII,16), d.h. Objekte, die aufgrund ihrer eigentlich untypischen Sonorität einen exzeptionellen Status aufweisen. Die beiden Chordophone *cithara* und *psalterium* werden im zweiten Buch erzählt, nämlich in II,2 sowie II,35.

Im Kontext der *memoria* an das den Bund mit Gott besiegelende Taufsakrament kann das in II,2 dargelegte, während der sonntäglichen Taufgedächtnisliturgie²⁴ erlebte Offenbarungsgeschehen verortet werden –; hier ist das konkret die Entfaltung eines mystischen Dialogs zwischen Christus und Mechthild.²⁵ Eine nicht identifizierte Erzählinstanz berichtet, wie die Seele der Begnadeten in das als ‚Schatzkammer honigfließender Göttlichkeit‘ (II,2, S. 137: *melliflua divinitatis gazophylacium*) apostrophierte Herz Jesu entrückt wird.²⁶ Dessen Inneres,

²² Der *Liber specialis gratia* ist hier und im Folgenden unter Angabe von Buch, Kapitel und Seite zit. nach ‚LspG‘ = [Mechthild von Hackeborn] 1877. Die Übers. (künftig ‚Übers. Schmidt‘) folgt Mechthild von Hackeborn 2010. Zur Textgenese vgl. Ruh 1993, S. 301-304.

²³ Vgl. hierzu Schroeder-Sheker 1989a; Schroeder-Sheker 1989b; sowie Caron 2001.

²⁴ Mechthilds Visionen sind Alois Maria Haas (1982, S. 226) zufolge „praktisch ohne Ausnahme an allgemein kirchliche Ereignisse gebunden“, z.B. „an den Kommunionsempfang, ans Chorgebet, an das private Gebet, [...] sogar an bestimmte Texte der Heiligen Schrift“ gebunden.

²⁵ Aufgrund des intertextuellen Verweises auf jene im Rahmen der Messe gesungene Antiphon *Asperges me* (vgl. Ps 51,9) kann das Visionsgeschehen im Kontext der Taufgedächtnisliturgie verortet werden. Bereits etwa Rupert von Deutz postuliert in seinem *Liber de divinis officiis* (7,20), dass das sonntägliche Besprengen mit Weihwasser als Erinnerungszeichen an die Taufe fungiert: *Non enim ad hoc aspergimur, ut rebaptizemur, sed divini nominis gratiam super nos, cum hoc memoriali baptismatis nostri frequenter invocare debemus*, zit. nach Rupert von Deutz 1999, S. 976; Übers. ebd., S. 977: „Denn nicht dazu werden wir besprengt, damit wir mit diesem Erinnerungszeichen an unsere Taufe die Gnade des göttlichen Namens oftmals über uns anrufen.“

²⁶ In Mechthilds Werk ist die Herz-Jesu-Verehrung in vielfältiger Weise kultiviert, vgl. hierzu Winter 1981, S. 76-78; Haas 1982, S. 227-229; Ruh 1993, S. 310-312; sowie i.A. Rahner 1943.

eine in Ekphrase kleinteilig beschriebene allegorische Gartenlandschaft, wird (Ez 47 postfigurierend) von einem von Osten nach Westen fließenden *flumen aquae vivae* durchströmt.²⁷ Darin tummeln sich goldgeschuppte Fische, die die gottliebenden Seelen symbolisieren. Im Wein- resp. Paradiesgarten versinnbildlichen zwei verschiedene Arten von Palmbäumen jene Gläubigen, die entweder allen weltlichen Dingen entsagt und ihren Geist ganz auf das Himmlische ausgerichtet haben, oder aufgrund ihrer Sünden im Staub der Erde liegen.²⁸ Nach dem Vorbild der Mauer eines *hortus conclusus* wird der Weingarten von einer großen Engelsschar schützend umschlossen. Wenn Christus anschließend die Gartenallegorie als ein Bild für seine katholische Kirche auslegt – [*h*]æc vinea mea Ecclesia est catholica, in qua triginta tribus annis multo labore desudavi –;²⁹ und die Fische sowie die Palmbäume damit implizit als die Glieder des mystischen Leibes Christi konkretisiert, wird eindrücklich, dass der Garten an dieser Stelle einen Ort abbildet, der nicht nur für die einzelne Seele, sondern für alle Menschen den „Inbegriff der Erlösung“ darstellt.³⁰

Diese kultivierte Vorstellung der in der *Ecclesia* vereinten Christenheit verbindet sich im zweiten Teil des Visionsberichtes mit der musikinstrumentensymbolischen Auslegung der Kithara. Während des Hochgebetes bei der Elevation der Hostie erblickt Mechthild, wie aus dem Herz Gottes eine Christus verkörpernde *cithara* hervorgeht: *Tunc vidit de corde Dei exire citharam; cithara autem illa erat Dominus Jesus*.³¹ Hier unsystematisch verwendet bezieht sich der lat. Be-

²⁷ Vgl. II,2, S. 137: *Viditque ibi flumen aquae vivae ab Oriente usque ad Occidentem*, Übers. Schmidt, S. 122: „Dort erblickte sie einen Fluss lebendigen Wassers, der von Osten nach Westen strömte.“

²⁸ Vgl. II,2, S. 137f.: *In vinea erant palmites plantatae; quaedam erectae, et quaedam ad terram inclinatae. Erectae palmites sunt illi qui mundum cum suis floribus contempserunt, et mentes suas ad coelestia erigunt; palmites vero inclinatae sunt illi miseri qui in terrae pulvere peccatorum suorum jacent*. Übers. Schmidt, S. 123: „In den Weingarten waren auch Palmbäume gepflanzt: Einige standen aufrecht, andere zur Erde geneigt. Die aufrechten Palmen sind die Menschen, die die Welt mit all ihrer blühenden Pracht verachtet haben und ihren Sinn ganz auf das Himmlische erhoben haben. Die mit den herabgeneigten Wipfeln sind die Elenden, die im Staub ihrer Sünden liegen.“

²⁹ II,2, S. 138; Übers. Schmidt, S. 123: „Dieser Weinberg ist meine katholische Kirche, für die ich in dreiunddreißig Jahren so viel Mühsal auf mich genommen und Schweiß vergossen habe.“

³⁰ Vgl. Haas 1982, S. 227: „Wie kaum ein anderer Bereich ist es das Herz Jesu, das in der Vision Mechthilds kaleidoskopartig wechselnde, metaphorische Bezüge eingeht.“

³¹ II,2, S. 139; Übers. Schmidt, S. 125: „Da erblickte sie: Aus dem Herzen Gottes ging eine Zither hervor, diese war der Herr Jesus.“

griff im Mittelalter auf ein (gezupftes) Saiteninstrument mit hölzernem Resonanzkörper.³² Wenn das im *Liber* erwähnte visionäre Musikinstrument, wie von Schroeder-Sheker mit Hinweisen auf die Lebens- und Alltagsweltlichkeit im Kloster Helfta konstatiert, als eine (gotische) Harfe gedeutet wird,³³ scheint die oben vorgeschlagene, dort kohärente ekklesiologische Auslegung des Geschehens jedoch nicht mehr evident. An dieser Stelle sind wohl eher jene beiden Musikinstrumente, die *cithara* bzw. das *psalterium*, bezeichnet, welche traditioneller Weise als Symbole für den *corpus Christi* ausgelegt werden.³⁴

Dabei kann man das Äußere der Instrumente als Anknüpfungspunkt nehmen, wobei wir gelegentlich auch etwas über ihren Bau erfahren können. So wird das Psalterium als Symbol des Leibes Christi gedeutet, während sich die Kithara durch ihre Form als mystisches Zeichen des Kreuzes Christi darstellt. [...] Das Psalterium als Symbol des corpus Christi stellt nach den Deutungen der kirchlichen Autoren den höchsten Grad der Vollkommenheit dar. Das Psalterium hat sein Gegenbild in der Kithara, die das Zeichen des Kreuzes wiedergibt. [...] Zudem wurde die Kithara als das Symbol des Leidens Christi auf Erden schlechthin bezeichnet.³⁵

In II,2 ist der Christus repräsentierende Resonanzkörper des Musikinstruments, über den alle Erwählten symbolisierende Saiten gespannt sind, der textimmanenten Auslegung zufolge (wie zuvor der Weingarten) ein Bild für die im *corpus*

³² Vgl. Wilkins 2018, S. 455: „The term could heterogeneously refer to zithers, psalteries, harps, lyres, lutes, or even keyboards.“ Vgl. hierzu Steger 1971.

³³ Vgl. Schroeder-Sheker 1989a, S. 48f.

³⁴ Die Analogie findet sich bereits bei Cassiodor im Psalmenkommentar, vgl. Aurelius Cassiodorus 1865, Sp. 15: *Psalterium est, ut Hieronymus ait, in modum Δ litteræ formati ligni sonora concavitas, obesum ventrem in superioribus habens, ubi chordarum fila religata disciplinabiliter plectro percussa, suavissimam dicuntur reddere cantilenam. Huic citharæ positio videtur esse contraria, dum quod ista in imo continet, illud conversa vice gestat in capite. Hoc autem genus organi canorum atque singulare aptatur corpori Domini Salvatoris; quoniam sicut istud de altioribus sonat, sic et illud gloriæ institutionis superne concelebrat[.]* Übers. d. Verf. „Das Psalterium ist, wie Hieronymus beschreibt, ein wohlklingendes, hohles Holzinstrument in Form des Buchstabens Δ, das oben einen dicken Korpus [bzw. Bauch; Anm. d. Verf.], in dem die Saiten zusammengebunden und mit einem Plektrum in der vorgeschriebenen Weise angeschlagen werden. Er soll eine besonders süße Melodie erzeugen. Der Aufbau des Psalteriums scheint dem [sc. die Bauweise der Harfe] entgegenzustehen, weil sie das, was sie [sc. die Harfe] unten hat, verkehrt herum auf ihrem Kopf trägt. Dieses Musikinstrument ist in einzigartiger Weise als ein Bild für den Körper des Herrn und Erlösers angemessen; denn so wie der Klang des Psalteriums von ihrem oberen Teil kommt, so preist auch der Himmlische (d.i. Christi Leib, Anm.) eine himmlische Botschaft herrlicher Lehren.“

³⁵ Steger 1961, S. 68f.

Christi mysticum, d.h. in der Kirche vereinte Gemeinschaft der Gläubigen. Gewissermaßen in einen Bildbruch provozierender Reduplikation beginnt der als ‚höchster Sänger aller Sänger‘ (*summus Cantor omnium cantorum*) apostrophierte Gottessohn die Saiten in jenem Moment zu schlagen, wenn Mechthild erbittet, er möge von sich, in sich und durch sich selbst gelobt werden.³⁶ Schroeder-Sheker macht, indem sie dieses Visionsgeschehen in einem brautmystischen Kontext verortet, plausibel, dass Christus als Spielmann („a minstrel“) bzw. als Troubadour in Erscheinung tritt, der für die als *sponsa* und *filia* angesprochene Seele singt und seine *cithara* spielt.³⁷ Zumindest implizit evoziert diese Vorstellung einen typologischen Zusammenhang: Wie einst König David, welcher in seiner Rolle als Vorläufer Christi den harfenartigen Kinnor (hebr. כִּנּוֹר) (vgl. I Sm 16,16 u. 23, u. 18,10; vgl. auch Ps 57,8f. u. 108,2f.) bspw. während des Psalmensingens zum Klingen gebracht hat,³⁸ begleitet der himmlische *sponsus* sein Lied mit einem Zupfinstrument. Ferner wird das *cor* Gottes „als Sinnmitte ihrer mystischen Erfahrung einsichtig“.³⁹ Mit Rekurs auf die Herzmetapher, die bei Mechthild im Wesentlichen mit brautmystischer Durchfärbung „auf vielerlei Weise in unterschiedlichste Richtungen“ entfaltet ist,⁴⁰ wird allerdings die Beziehung zwischen Gott und den im mystischen Leib Christi vereinten Gläubigen doppelsinnig zum Ausdruck gebracht, und zwar in der zweifachen Analogiesetzung einerseits von *cor Jesu* und Weinberg und andererseits von der aus dem Herzen hervorgehenden *cithara* und Christus.

Während die mystische Hochzeit in II,2 bloß in Aussicht gestellt wird, erfüllt sie sich im Gegensatz dazu im 35. Kapitel des zweiten Buches. Dort wird zunächst berichtet, wie der himmlische Bräutigam die Seele zu sich ruft, indem er den antiphonalen, explizit das Hohelied (vgl. Ct 2,10; 4,8 u. 7,11.) ins Gedächtnis rufenden lateinische Vers *Veni dilecta mea ad me* intoniert. Daraufhin erscheint singend die Personenallegorie der göttlichen Liebe (die *amor*) in Gestalt einer wunderschönen Jungfrau‘ (II,35, S. 180: *in specie virginis pulcherrima*).

³⁶ II,2, S. 139 u. vgl. ebd.: *Nihil utilitatis mea appeto, nihil quaero, nil aliud volo nisi ut hodie a teipso, et in teipso, et per teipsum lauderis, sicut unquam altius aut perfectius poteris laudari*. Übers. Schmidt, S. 149f.: „Ich erstrebe nichts, was mir nützlich ist, es ist allein mein Wunsch, dass Du heute von Dir selbst und in Dir selbst und durch Dich selbst gelobt wirst, da Du niemals auf andere Weise größer und vollkommener gepriesen werden könntest.“

³⁷ Schroeder-Sheker 1989a, S. 49. Eine vergleichbare Belegstelle findet sich im dritten Buch des *Liber* (III,1).

³⁸ Vgl. hierzu Steger 1961, S. 41-75; sowie Salmen 2003.

³⁹ Haas 1982, S. 228.

⁴⁰ Vgl. McGinn 1999, S. 486f.

Sie steht zur Rechten Gottes, wenn aus dessen Herz ein süßtönendes Musikinstrument hervortritt, das als *psalterium* spezifiziert ist:

Deinde iterum visum est ei quasi amor staret a dextris Dei, de cujus Corde procedebat quoddam instrumentum suavissonum, tendens ad cor illius Virginis, psalterium scilicet, habens decem chordas[.] (II,35, S. 181)

Hierauf erschien ihr erneut die Liebe, sie stand zur Rechten Gottes. Aus dessen Herz trat ein süßtönendes Instrument hervor, das sich auf das Herz dieser Jungfrau, der Liebe, richtete: Ein Psalterium mit zehn Saiten[.]⁴¹

Das Musikinstrument umfasst, wie es im Psalm heißt (*sicut in psalmo dicitur*),⁴² insgesamt zehn Saiten, deren Anzahl Gegenstand nachfolgender zahlensymbolischer Spekulation ist. Obgleich man seit der Spätantike zwar in der alttestamentlich vorgegebenen Zehnzahl der Saiten zumeist „das mystische Abbild der zehn Gebote Gottes erblickte“,⁴³ versinnbildlichen im *Liber* insgesamt neun der Saiten hier von dieser traditionellen Deutungsweise abweichend die neun Chöre der Engel (II,35, S. 181: *[p]er novem chordas significabantur novem chori Angelorum*).⁴⁴ Die letzte zehnte Saite ist hingegen ein Bild für den Herrn selbst, den ‚König der Engel‘ und den ‚Heiliger aller Heiligen‘ (II,35, S. 181: *per decimam vero chordam ipse Dominus, Rex Angelorum et sanctificator omnium Sanctorum*). Indem Mechthilds Seele anschließend nacheinander die ersten neun Saiten berührt und dabei die Verse der Antiphon *Te Deum Patrem ingenitum*⁴⁵ intoniert,⁴⁶ vollzieht sie (sich symbolisch in die Chöre der Engel aufschwingend) stufenweise gegliedert einen Aufstieg.⁴⁷ Auch Balduin von Canterbury (gest. 1190) entwirft das Bild eines Psalters, dessen zehn Saiten, welche allerdings abweichend die fünf geistigen

⁴¹ Übers. Schmidt, S. 155.

⁴² An dieser Stelle der zweite Vers des 33. Psalms intertextuell zitiert: *In psalterio decem chordarum psallam tibi*.

⁴³ Vgl. Abert 1905, S. 218f.

⁴⁴ Vgl. hierzu Hammerstein 1962, S. 26: „Erst mit den Schriften des Pseudodionysius Areopagita um 500 n. Chr. wird die endgültige Formulierung der neunchörigen Hierarchie gegeben, die seither eine Art kanonische Geltung hat. [...] Seine *Hierarchia caelestis* schildert eine harmonisch geordnete Folge von drei Hierarchien zu je drei Chören, die von den Seraphim an der Spitze bis hinunter zu den Engeln reicht“. (Hervorhebung im Original)

⁴⁵ Es handelt sich nicht um den sog. *hymnus ambrosianus*; vgl. *Corpus antiphonarium officii*, S. 502, Nr. 5117.

⁴⁶ Caron 2001, S. 157.

⁴⁷ Zu Stufenwegmodellen in der mittelalterlichen Mystik vgl. Störmer-Caysa 2004, S. 60–91; Ruh 1990, S. 53–58; sowie McGinn 1996, S. 280–283.

Sinne sowie die fünf Weisen, wie die Seele Gott empfindet, symbolisieren, von den Gläubigen angespielt werden können.⁴⁸ Die Aszendenzbewegung im *Legatus* vermag, wie mittels Berufung auf ihre Unfähigkeit, die zehnte Saite zum Klingen bringen zu können, zum Ausdruck gebracht ist, vorerst nur ein Voranschreiten der Seele abzubilden, jedoch noch nicht in der *unio mystica* kulminieren, zumal die Einung mit Gott praktisch ausnahmslos ein Gnadengeschenk darstellt. Hier fungiert nicht wie üblich die passive visionäre Wahrnehmung von Musik („aural perception of music“) als „catalyst for the manifestation of the divine“.⁴⁹ Zum Auslöser für die mystische Hochzeit wird die aktive Darbringung des gesungenen Lobpreises durch die Seele der Begnadeten.⁵⁰ In der klanginduzierten Vereinigung verbinden sich final göttliche und menschliche Musik.⁵¹

3. Fallbeispiel II: Gertrud von Helfta

Klingende Objekte, etwa Saiteninstrumente und Glocken, oder sogar tönende Edelsteine und Herzen, begegnen in allen fünf Büchern des *Legatus divinae pietatis* mit Rekurrenz.⁵² So berichtet die Begnadete z.B. im 35. Kapitel des vierten Buches, es scheine ihr, als werde jeder der von ihr insgesamt 225 Mal⁵³ gebetete

⁴⁸ Vgl. Balduinus Cantuariensis archiepiscopus 1855, Sp. 441.

⁴⁹ So zumindest (etwas apodiktisch) Kirakosian 2017, S. 124.

⁵⁰ II,35; S. 182: [*E*]t quo plus laudabat adhærens illi, eo plus in seipsa deficiens in nihilum est redacta; tamquam cera liquescens a facie ignis, in seipsa liquefiebat, et in Deum transibat, unita ei feliciter et adstricta vinculo individuae unionis. Übers. Schmidt 2010, S. 188: „Je mehr sie ihn lobpries, desto stärker schwand sie in sich selbst dahin und wurde ein Nichts. So wie Wachs nahe dem Feuer flüssig wird, so floss sie dahin, floss ganz in Gott, vollkommen in Glück vereint und gebunden durch die Fessel ungeteilter Einheit.“

⁵¹ Diese Vorstellung ist in Gertruds von Helfta Andachtsanleitung *Exercitia spiritualia* (VI,543-547) ebenfalls kultiviert: *Eia, eia o vita spiritus mei, tu clamorem desiderii mei transfer, et coniunge in una voce psalterii festivi amoris tui, et sic appropria vitam meam, et amoris tuo adglutina animam meam, ut omnis vita et actio mea tibi laudem cantet in psalterio decachordo[.]*; zit. nach Gertrud von Helfta 2001, S. 195 u. 197. Die Übers. folgt ebd. S. 196 u. 198: „Eia, eia, o Leben dessen, was in mir Geist und Atem hat, überbringe du den Schrei meiner Sehnsucht, und vereine ihn mit der einen Stimme des festlich frohen Saitenspiels deiner Liebe. Und so mach zu eigen dir mein Leben, und an deine Liebe füge an mit festem Leim meine Seele, daß all mein Leben und mein Tun dir Lob ertönen lasse auf zehnsaitiger Harfe [.]“ Vgl. hierzu auch Schwalbe 1995, S. 108; sowie Ringler 2005, S. 373f.

⁵² Belegstellen werden aufgeführt und interpretiert in Schwalbe 1995.

⁵³ Die Zahl 225 erklärt sich, so Johanna Lanczkowski (vgl. 1989, S. 216), in Mechthilds Werk „wahrscheinlich daraus, daß Gertrud den Rosenkranz als ‚Zählhilfe‘ genutzt hat: also beispielsweise fünf Rosenkränze; oder aber auch: fünfzehnmal die 15 Gradualpsal-

Versikel *Ave, Jesu, sponse floride, in jubilo quo ascendisti saluto et collaudo te*⁵⁴ dem Herrn im Himmel in Form eines wohlklingenden Musikinstruments (IV,35, S. 300: *in specie cujusdam suavisioni musici instrumenti*) dargebracht.⁵⁵ Gebetshandlungen, die grundsätzlich „a situation of dialogue“ konstituieren, konfigurieren liminale Räume der Interaktion zwischen der Seele und Gott.⁵⁶ Als „Kommunikationsmedium für das Gespräch mit Gott“, ermöglicht das Gebet dabei, indem es „in Kontakt mit Gott zu treten“ erlaubt, die Überwindung der „Distanz zwischen Immanenz und Transzendenz“.⁵⁷ In IV,35 (sowie auch an anderer, später in den Blick gefasster Stelle) erhält der Akt medialer Umformung jener von den Gläubigen dargebrachten Gebets-, Andachts- und Frömmigkeitshandlungen besondere Signifikanz. Es scheint hierbei, als setze ihre jenseitige Rezipierbarkeit, die letztlich für die Entfaltung der Heils- und Gnadenwirksamkeit konstitutiv ist, einen die Grenze zwischen dem Irdischen und dem Himmlischen überschreitenden und zwar konkret transzendierenden Medienwechsel unabdingbar voraus. Dieser Notwendigkeit trägt die von Jeffrey F. Hamburger als „handwerkliches Beten“ bezeichnete (spät-)mittelalterliche religiöse Praxis Rechnung.⁵⁸ In dieser Vorstellung werden im Gebetsakt geistige Gegenstände und imaginäre Objekte,⁵⁹ die nicht aus Gold, Seide oder Perlen bestehen, aus immateriellen Gebetsformeln zusammengefügt,⁶⁰ und anschließend gewisser-

men“. Diese quantifizierende Praxis, die überdies in III,45,2; IV,2,7; IV,23,10 und IV,49,3 begegnet, ist in den größeren Kontext der „gezählten Frömmigkeit“ einzuordnen, vgl. hierzu Angenendt et al. 1995, S. 57-69.

⁵⁴ *Legatus* IV,35, S. 300; Übers. Lanczkowski, S. 316: „Sei begrüßt, Jesus, mein lieblicher Bräutigam; voller Jubel, daß Du aufgefahren bist, grüße ich Dich und preise Dich.“

⁵⁵ Vgl. IV,35, S. 300.

⁵⁶ Largier 2008, S. 367.

⁵⁷ Thali 2009, S. 241f.: „Die Bestimmung des Gebets als Gespräch mit Gott entspricht durchaus dem theologischen Verständnis des Gebets, wie es sich bereits bei den Kirchenvätern abzeichnet“. Vgl. Breitenstein/Schmidt 2019, S. 275f.: „Die ubiquitäre Verbreitung des Gebets in der Vormoderne ergibt sich nicht zuletzt daraus, dass es innerhalb jenseitsbezogener Wirklichkeits- und Ordnungsmodelle eine zentrale Vermittlungsfunktion erfüllt, indem es Kommunikationen über die Grenze von Diesseits und Jenseits hinweg ermöglicht.“

⁵⁸ Hamburger 1997, S. 75.

⁵⁹ Das Feld der ‚handwerklichen Gebete und Andachten‘ umfasst u. a. Texte, die zur gebethaften Erstellung etwa von Blumengebinden, geistlichen Kleidern oder inneren Häusern, vgl. hierzu Buschbeck 2024.

⁶⁰ Vgl. Hamburger 1997, S. 75.

maßen gabenhaft im Himmel der Gottesmutter,⁶¹ Christus selbst oder ausgewählten Heiligen dargebracht. Es mag daher nicht verwundern, dass (teils kollektive) Gebetshandlungen im *Legatus* wiederholt als Akte des Schenkens erläutert werden.⁶² Wie etwa in IV,6 dargelegt ist, erkennt die Seele der Begnadeten, dass der himmlische Hofstaat die von den Menschen dargebrachten Gebete oder Bemühungen als Gott wohlgefällige Geschenke preist.⁶³ Auch in IV,35 begegnet das Motiv des Schenkens, und zwar mit Rekurs auf die im Mittelalter vor allem fahrende Unterhaltungskünstler betreffende ‚Dienst und Lohn‘-Thematik.⁶⁴ Im *Legatus* werden die Gebetsleistungen vergegenständlicht in Gestalt wohltönender Musikinstrumente vorgestellt, welche vor Gott wie Spielleute bei einem Gastmahl musizieren. Mit dieser Vision ist gleichzeitig die Erkenntnis verbunden, dass alle gottfälligen und mit andächtigem Herzen gesprochenen *versiculi* dem Herrn eine zauberhafte Musik sind, während die Verse aber, die sie leichtfertig, also ohne bestimmte Andacht, gebetet hatte, wie traurige, niedergedrückte Stimmen durchklingen.⁶⁵ Wenngleich motivisch variiert wird Vergleichbares bereits im zweiten Kapitel des vierten Buches erzählt. Ausnahmslos erscheinen dort jene vom Helftaer Konvent während der Weihnachtsvigil gesungenen und im himmlischen Jenseits zunächst in die Form zusammengewickelter Bänder gebrachten Psalmenworte im Anschluss daran (möglicherweise schriftmedial?) auf einer von zwei Engeln zuvor herbeigetragenen goldenen Tafel,⁶⁶ als wären sie in hellem, reinen Glanz erstrahlende und liebliche Töne von sich

⁶¹ Vgl. hierzu Buschbeck 2024.

⁶² Laut III,9 teile Christus die von der Klostergemeinschaft gesprochenen bzw. gesungenen Gebete und die damit verbundenen Verdienste von Gott als Heilmittel für die armen Seelen aus, vgl. Angenendt et al. 1995, S. 44. Im 35. Kapitel des vierten Buchs (vgl. IV,35) wird berichtet von der Verwandlung der Worte bzw. ferner sogar der einzelnen Buchstaben des nächtlichen Stundengebets in unaussprechliche und unbezahlbare Gaben, Gnaden, Freuden und in ewige Belohnungen an alle Bewohner des Himmels und der Erde sowie an die Seelen im Fegefeuer.

⁶³ IV,6, S. 90: *Unde intellexit, quia quandocumque aliquis offert Deo orationes suas sens alia studia, haec tota caeli curia extollit tamquam grata Deo xenia*; Übers. Lanczkowski, S. 237: „Und sie erkannte: sooft ein Mensch seine Gebete und andere Bemühungen Gott zum Opfer darbringt, preist der himmlische Hofstaat dies als Geschenke, die Gott angenehm sind.“

⁶⁴ Vgl. hierzu bspw. Krause 2005.

⁶⁵ Vgl. Übers. Lanczkowski, S. 316; IV,35, S. 300: *Recognovit etiam illos versiculos quos cum devota legerat intentione, suavissimos reddere concentus; illos vero quos legerat incurate, maestiores et submissiores voces personare[.]*

⁶⁶ Vgl. hierzu Tripps 1998.

gebende lebendige Edelsteine.⁶⁷ Obschon die Psalmengebete sowohl sicht- als auch hörbar zu Phänomenen intermedialer Vielschichtigkeit transzendieren, ist die Qualität der Gebetsleistung des Konventes jedoch jeweils nur visuell markiert. Die von der Klostersgemeinschaft während der Lesung der sieben Bußpsalmen für die Sünden und Vernachlässigungen nur aus Gewohnheit und ohne besondere Hingabe (IV,2, S. 42: *ex usu, et non cum devotione speciali*) gebeteten Psalmenworte werden auf Goldtafel nämlich ‚in Gestalt dunkler Perlen‘ (vgl. ebd.: *in specie margaritarum, sed obscurarum* bzw. *in specie tenebrosarum margaritarum*) nicht edelstein- aber den Gegensatz von Licht und Dunkel aufgreifend licht- sowie farballegorisch⁶⁸ abqualifiziert. Schriftmetaphorisch umakzentuiert begegnet das Motiv darüber hinaus in IV,33, wenn die Namen derjenigen, die einen bestimmten Heiligen anrufen, auf einem kostbaren, einem leuchtenden Spiegel gleichenden und den jeweiligen Heiligen repräsentierenden Kleinod am Gewand des Herrn je nach Qualität der Gebetsleistung (andächtige Gebete, Anrufungen gesprochen einerseits aus Gewohnheit und andererseits aus Überdruß und Zerstretheit) entweder in golden, schwarz oder dunkel erscheinenden, für Gott kaum lesbaren Buchstaben sichtbar werden.⁶⁹ Vergleichbares findet sich im *Exordium magnum Cisterciense* des Zisterziensermönches Konrad von Ebersbach (gest. 1221). Dort wird berichtet, wie der heilige Bernhard von Clairvaux (gest. 1153) in einer Vision Engel schaut, die nach Art der Geschichtsschreiber mit buchhalterischer Genauigkeit die von den Konventualen während des nächtlichen Stundengebetes gesungenen Silben und Verse auf verschiedene Weise protokollieren, nämlich mit Gold, mit Silber, mit Tinte oder mit Wasser.⁷⁰

Evident ist, dass sich die Qualität der Gebetsleistung und damit das zugebilligte Verdienst der Gebetshandlung somit nach dem Grad der Andacht exponiert. Gebetsleistung und heilswirksame Gnadengabe stehen dabei unmittelbar in Zusammenhang.⁷¹ Es zeigt sich also, dass ein Gebet nur Heils- und Gnadenwirksamkeit erhält, wenn es beispielsweise besonders andächtig und nicht aus Gewohnheit gesprochen wird. Womöglich kalkuliert und zwar explizit mit de-

⁶⁷ Vgl. Übers. Lanczkowski, S. 218; IV,2, S. 40: [*In similitudine vivarum gemmarum mira varietate mirabiliter distincta.*]

⁶⁸ Laut der mariologisch motivierten edelsteinallegorischen Deutung steht die weiße Farbigkeit der Perle für die Keuschheit bzw. die *castitas* der Gottesmutter, vgl. Engelen 1978, S. 351. Die dunkle Färbung der Perlen ist hier allerdings *in malam partem* auszulegen.

⁶⁹ Vgl. hierzu Trínca 2016, S. 353f.; sowie Kolb 2017, S. 188-192.

⁷⁰ [Konrad von Ebersbach] 2000, S. 148-151 (dist. 2, cap. III).

⁷¹ Vgl. hierzu Angenendt et al. 1995, S. 4-8; u. Angenendt 2005, S. 373-378.

zidiert erbauungsdidaktischer Implikation wird dabei offenbar eine Gebetslehre entfaltet, der zufolge die Qualität der Gebetsleistung konstitutiv für Heils- und Gnadenwirksamkeit ist. Das legt bereits der heilige Bernhard in der ersten Reihe seiner *Sententiae* (I,43) dar, wenn er die Eigenschaften des Gebetes expliziert, welches ihm zufolge prinzipiell erstens ‚gläubig‘ (*fidelis*), zweitens ‚rein‘ (*munda*), drittens ‚gerecht‘ (*iusta*), viertens ‚beharrlich‘ (*assidua*), fünftens ‚demütig‘ (*humilis*), sechstens ‚glühend‘ (*fervens*) sowie siebtens ‚hingebungsvoll‘ (*devota*) sein muss.⁷² Auch die berühmte Begine und spätere Bewohnerin des Klosters Helfta Mechthild von Magdeburg (gest. 1282) postuliert im *Fließenden Licht der Gottheit* (VII,36), dass nur *mit heiliger diemüftiger andacht* Dargebrachtes die Ohnmacht des Herzens *vor gotte so schöne* erklingen lässt und *das got die noten minnet, die in dem herzen singent*.⁷³

Mit Rückgriff auf die Musikinstrumenten- und Klangmetaphorik, die zudem im *Legatus* in IV,35 anzutreffen ist, fasst das in IV,41 tradierte Offenbarungsgeschehen, welches auf das ‚Hochfest der strahlenden und ewig in sich ruhenden Dreifaltigkeit‘ (IV,41, S. 326: *festo fulgidae semperque tranquillae Trinitatis*) datiert und dementsprechend (para-)liturgisch im Kontext mittelalterlicher Trinitätsmystik verortet ist,⁷⁴ eine Art ‚Lehre vom guten Gebet‘ in den Blick. Zunächst

⁷² *Septem debent esse in orationibus. Oratio enim debet esse fidelis, iuxta illud: Quidquid orantes petitis, credite quia accipietis, et fiet vobis. Deinde munda, iuxta exemplum Abrahae, qui aves de sacrificio abiebat. Tertio iusta, quarto assidua, secundum illud: Multum valet oratio iusti assidua; quinto humilis; sexto fervens, haec duo habes in grano sinapis; septimo devota, zit. nach Bernhard von Clairvaux 1993, S. 294f. Übers. ebd., S. 295: „Sieben Eigenschaften müssen Gebete haben: zunächst muß das Gebet gläubig sein nach jenem Wort: ‚Alles, worum ihr betet und bittet – glaubt nur, daß ihr es empfangen werdet, dann wird es euch zuteil.‘ [...] Hierauf muß es rein sein nach dem Beispiel Abrahams, der die Raubvögel von seinem Opfer verscheuchte; drittens gerecht, viertens beharrlich nach jenem Wort: ‚Viel vermag das beharrliche Gebet eines Gerechten‘ [...], fünftens demütig, sechstens glühend – diese beiden Eigenschaften findest du im Senfkorn ausgedrückt – und siebtens hingebungsvoll.“ Es finden sich im *Liber specialis gratiae* weitere Anweisungen zum guten Beten; vgl. etwa die im 31. Kapitel des dritten Buches gegebene Unterweisung zur andächtigen Anstimmung der Horen des Stundengebetes. Wie man ein ohne gebührende Hingabe und in Ablenkung verrichtetes Chorgebet sühnen kann, wird im daran anschließenden Kapitel (III,32) exponiert.*

⁷³ Mechthild von Magdeburg 2003, S. 600 (VII,36).

⁷⁴ Vgl. hierzu Ruh 1953; die *cithara*-Allegorie geht vermutlich auf eine anonym überlieferte Predigt zurück, vgl. Auctor incertus [Augustinus Hipponensis?] 1865b, Sp. 2197: [...] *Ut musicum melos sonis dulcibus reddat, tria pariter adesse videntur, ars, manus, et chorda: et tamen unus sonus auditor: ars dictat, manus tangit, resonat chorda: Tria pariter operantur; sed sola chorda personat quod auditor: nec ars nec manus sonum reddunt, sed ea cum chorda pariter operantur.*

wird berichtet, wie die im Gebet Versunkene den menschengewordenen Gottessohn schaut.⁷⁵ Sie erkennt hierbei, dass Andachts- und Frömmigkeitsübungen und alle Worte, die am Festtag (auf der Erde) gesungen werden (IV,41, S. 328: *omnis devotio et omnia verba quae cantabantur per totum festum*) zu Beginn der Vesper von Christus mithilfe dessen in Gestalt einer *cithara* erscheinenden Herzens im Himmel entweder in dumpf dröhnende Klänge oder in hohe, helle, jubelnde Töne verwandelt werden:

Illorum autem cantus, qui sine speciali devotione tantum ex usu vel humana delectatione psallebant, tamquam spissae chordae in gravibus submurmurabant. Sed qui cum devotione laudem venerandae Trinitatis decantare intendebant, hi per Cor Jesu Christi sanctissimum velut in acutis altisona modulatione ac suavissimo clangore personabant. (IV,35, S. 328)

Der Gesang derer, die ohne Andacht, rein gewohnheitsmäßig oder zum Gefallen der Menschen sangen, dröhnte dumpf wie dicke Seiten. Die sich aber bemühten, mit Andacht zum Lob der verehrungswürdigen Dreieinigkeit zu singen, deren Stimmen tönten durch das heiligste Herz Jesu Christi in hohen, hellen, jubelnden Tönen in einer zauberhaften Melodie.⁷⁶

Das Offenbarungsgeschehen ist in den Kontext der im Kloster Helfta kultivierten Herz-Jesu-Verehrung eingebettet.⁷⁷ Wenngleich der das Herz Jesu bezeichnende Terminus ‚*cithara*‘ im Mittelalter als Bezeichnung sowohl für ‚Harfe‘ als auch für ‚Leier‘ gebräuchlich war,⁷⁸ muss das *in modum* (IV,35, S. 330) einer *cithara* vor dem Anblick der heiligsten Trinität dargebrachte Herz aufgrund der beschriebenen Spiel- und Bauweise hier als eine Drehleier (lat. *symphonia*, orga-

Sic nec Pater nec Spiritus sanctus susceperunt carnem; et tamen cum Filio pariter operantur. Sonum sola chorda excutit; carnem solus Christus suscepit. Operatio in tribus constat: sed quomodo ad solam pertinet chordam soni redditio, sic pertinet ad solum Christum carnis humanae susceptio. Übers. d. Verf. „Damit ein Musiker Melodien mit lieblichen Klängen erzeugen kann, müssen drei Dinge zusammenwirken: Kunst, Hand und Saite. Und doch ist nur ein einziger Klang zu hören: Die Kunst gibt den Ton vor, die Hand berührt, die Saite schwingt. Drei wirken zusammen; aber nur die Saite verkörpert das Gehörte. Weder Kunst noch Hand erzeugen den Klang, sondern sie wirken mit der Saite zusammen. Ebenso haben weder der Vater noch der Heilige Geist Fleisch angenommen; und doch wirken sie mit dem Sohn zusammen. Allein die Saite erzeugt den Klang; nur Christus nahm Fleisch an. Der Vorgang ist dreifach: Doch wie die Klangerzeugung bloß der Saite zukommt, so ist die Annahme des menschlichen Fleisches allein Christi Verdienst.“

⁷⁵ Vgl. IV,41, S. 326.

⁷⁶ Übers. Lanczkowski, S. 326f.

⁷⁷ Vgl. hierzu Moniales de Notre-Dame de Wisques 1987; sowie Winter 1981), S. 76-78.

⁷⁸ S.o.; vgl. ferner Diehr 2004, S. 44.

nistrum) identifiziert werden.⁷⁹ Um das Musikinstrument zum Klingen zu bringen, dreht der Spieler „the handle at the base of the instrument, thus rotating the wheel which sets the three gut strings in vibration, while pressing down with the other hand the tabs or keys stopping the strings.“⁸⁰ Das visionäre Musikinstrument verfügt ebenfalls über drei kontinuierlich (*sine intermissione*) klingende Bordunsaiten, die einen tiefklingenden Ton produzieren, wenn das *cithara*-förmige Herz „gedreht“ (*volvere*) wird.⁸¹

Die Benennung des visionären Musikinstruments als *cithara* ist somit inkohärent, da an dieser Stelle eindeutig eine Drehleier beschrieben wird. Einsichtig ist aber, dass die Sinnhaftigkeit des Erzählten dennoch korrelativ entfaltet wird. Während einerseits implizit auf die bereits in der Patristik vorgezeichnete Deutung der *cithara* „als mystisches Zeichen des Kreuzes Christi“,⁸² das selbst zeichenhaft auf das zwischen Gott und den Menschen vermittelnde Erlösungswerk Christi zurückverweist, bezuggenommen ist, setzen Spiel- und Bauweise der textimmanenten *cithara* andererseits Christus und sein Heilswerk in eine assoziative Beziehung zur Trinität. Damit rekurriert die inkohärente Benennung wahrscheinlich kalkuliert auf die bereits zu Beginn des Visionsbericht dargelegte und anschließend redupliziert im (heils-)medialen Status des *Cor Jesu* manifestierte Rolle Christi als Mediator. Aufgrund der Unfähigkeit der Menschen, „die unerreichbare Herrlichkeit der erhabensten Dreieinigkeit gebührend zu loben“, übernimmt Christus aufgrund seiner Menschlichkeit die Aufgabe eines Vermittlers, indem er die unzulänglichen Bemühungen der Gläubigen in sich aufnehmend adelt sowie „zu einem würdigen Opfer für die höchste und unteilbare Dreieinigkeit“ transformiert.⁸³

4. Schluss

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass die beiden bei Mechthild im zweiten Buch des *Liber specialis gratiae* eingebundenen *unio*-zentrierten Passagen (II,2 u. II,35) nicht nur ein erlebtes Visionsgeschehen narrativ abbilden, sondern mittels Rekurs auf die bereits zuvor in der biblischen Überlieferung sowie in der exegetischen Tradition (durch die Kirchenväter) vorgegebene Musikinstrumen-

⁷⁹ Die im *Legatus* iterativ in Erscheinung tretende Formulierung *in modum* erklärt das Musikinstrument zu einem figurativen und allegorischen Bild, das rezeptionsseitig ein didaktisches Potenzial entfaltet, wenn es als Verständnishilfe fungiert.

⁸⁰ Vgl. Wilkins 2018, S. 463f.

⁸¹ Vgl. IV,35, S. 330.

⁸² Vgl. Abert 1905, S. 215-220; u. Steger 1961, S. 67-69.

⁸³ Übers. Lanczkowski 1989, S. 326.

tenallegorik mystische Episteme mit didaktischem Impetus entfalten: Während die *cithara* im zweiten Kapitel dem Diktum einer im *corpus Christi mysticum* versammelten (katholischen) Kirche (*corpus ecclesiae mysticum*) sinnbildhaft Ausdruck verleiht, vermittelt im Gegensatz dazu das im 35. Kapitel erwähnte *psalterium* pointiert eine mystische Stufenlehre, welche sich prozesshaft im Nachvollzug der Einzelverse der Antiphon äußert.⁸⁴

Beschreibungen sowohl der Spiel- und Bauweise als auch der hervorgebrachten Klänge einer im Visions- und Auditionsbericht als *cithara* kategorisierten Drehleier im *Legatus divinae pietatis* unterrichten im Rahmen einer Allegorese dahingegen über die Grundzüge einer Gebetslehre, die in Gertruds Mystik – wie, so hoffe ich, die vorangegangenen Analysen einiger Fallbeispiele plausibel gemacht haben –, eine herausragende Rolle besetzt. Die kultivierte auditive Dimension der im Himmel zu klingenden Objekten verdinglichten und somit verbildlichten Gebets- und Andachtshandlungen will konkret als Marker für die Qualität der Frömmigkeitsleistung (*devotio*) gelesen und gedeutet werden. Auf textimmanenter Ebene wird dabei eine gebrauchspraktische Anleitung zum gottgefälligen Gebet konfiguriert, die ferner extratextuell sowie letztlich rezeptionsseitig aller Wahrscheinlichkeit im Konvent nicht ausschließlich in spezifisch mystische, sondern ebenfalls in allgemein erbauungsdidaktische Vermittlungskontexte eingebunden war.

Literatur

Primärwerke

- Auctor incertus [Augustinus Hipponensis] (1865): Sermo CCXLV. De mysterio Trinitatis et incarnationis. In: PL 39/1865, Sp. 2196f.
- Augustinus Hipponensis (1865): De doctrina Christiana, in: PL 34/1865, Sp. 15-122.
- Aurelius Cassiodorus (1865): In Psalterium Expositio XCVII. In: PL 70/1865, Sp. 687-692
- Aurelius Cassiodorus (1865): In Psalterium Præfatio. In: PL 70/1865, Sp. 9-26
- Balduinus Cantuariensis archiepiscopus: De duplici resurrectione, in: PL 204 (1855), Sp. 429-442
- Bernhard von Clairvaux (1993): Sämtliche Werke lateinisch/deutsch, Bd. 4, hg. v. Gerhard B. Winkler. Innsbruck 1993
- Gertrud von Helfta (2001): Exercitia spiritualia. Geistliche Übungen. Lateinisch und deutsch, hg., übers. u. kommentiert v. Siegfried Ringler. Elberfeld 2001
- Gertrude d'Helfta (1968a): Œuvres spirituelles. Tome II. Le Héraut (Livres I et II), eingeleitet, krit. hg., übers. u. komment. v. Pierre Doyère (= Sources chrétiennes XXV). Paris 1968

⁸⁴ Vgl. Suerbaum 2009, S. 33.

- Gertrude d' Helfta (1968b): *Œuvres spirituelles. Tome III. Le Héraut (Livres III)*, eingeleitet, krit. hg., übers. u. komment. v. Pierre Doyère (= *Sources chrétiennes* XXVII). Paris 1968
- Gertrude d' Helfta (1978): *Œuvres spirituelles. Tome IV. Le Héraut (Livres IV)*, krit. hg., übers. u. kom-ment. v. Jean-Marie Clément, den Moniales [de Notre-Dame] de Wisques u. Bernard de Vregille (= *Sources chrétiennes* XLVIII). Paris 1978
- Gertrude d' Helfta (1986): *Œuvres spirituelles. Tome V. Le Héraut (Livre V)*, krit. hg., übers., komment. u. indexiert v. Jean-Marie Clément, den Moniales [de Notre-Dame] de Wisques u. Bernard de Vregille (= *Sources chrétiennes* 331). Paris 1986
- Gertrud die Grosse von Helfta (1989): *Gesandter der göttlichen Liebe [Legatus divinae pietatis]*, hg. v. Johanna Lanczkowski. Heidelberg 1989
- Hieronymus (2018): *Biblia Sacra Vulgata. Lateinisch-deutsch*, 5 Bde., hg. v. Beriger, Andreas; Widu-Wolfgang Ehlers u. Michael Fieger (= *Sammlung Tusculum*). Berlin/Boston 2018
- [Konrad von Ebersbach] (2000): *Exordium magnum Cisterciense oder Bericht vom Anfang des Zisterzienserordens von Conradus, Mönch in Clairvaux, später in Ebersbach und Abt daselbst. Bd. 1*, übers. u. komm. v. Heinz Piesik (= *Quellen und Studien zur Zisterzienserliteratur* 3), Langwaden 2000
- Mechthild von Hackeborn (2010): *Das Buch der besonderen Gnade. Liber specialis gratiae*, übers. u. eingeleitet v. Klemens Schmidt. Münsterschwarzach 2010
- [Mechthild von Hackeborn] (1877): *Liber specialis gratiae*. In: *Sanctæ Mechthildis Liber specialis gratiæ*, in: *Revelationes Gertrudianæ ac Mechthildianæ II. Opus ad Codicum fidem nunc primum integer editum Solesmensium O. S. B. monachorum cura et opera* [= hg. v. Paquelin, Louis]. Poitiers/Paris 1877, S. 1-422
- Mechthild von Magdeburg (2003): *Das fließende Licht der Gottheit*, hg. v. Gisela Vollmann-Profe (= *Bibliothek des Mittelalters* 19). Frankfurt am Main 2003
- Moniales de Notre-Dame de Wisques (1987): *Le Cœur du Christ et le cœur de Gertrude*. In: *Vie spirituelle* 67/1987, S. 273-295
- PL = *Patrologiæ cursus completus. Series Latina*, hg. v. Jacques-Paul Migne. 217 Bde. u. 4 Registerbde. Paris 1844-1864
- Rupert von Deutz (1999): *Liber de divinis officiis. Der Gottesdienst der Kirche*, 4 Bde., neu hg., übers. und eingeleitet von Helmut Deutz und Ilse Deutz. Freiburg u. a. 1999 (*Fontes Christiani* 33/1-4)

Sekundärwerke

- Abert, Hermann (1905): *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*. Halle a. d. S. 1905
- Angenendt, Arnold (2005): *Geschichte der Religiosität im Mittelalter*, Darmstadt 2005.
- Angenendt, Arnold et al. (1995): *Gezählte Frömmigkeit*. In: *Frühmittelalterliche Studien* 29/1995, S. 1-71
- Arnold, John H. u. Caroline Goodson (2012): *Resounding Community. The History and Meaning of Medieval Church Bells*. In: *Viator* 43/2012, S. 99-130

- Balthasar, Hans Urs von (1974): Zur Ortsbestimmung christlicher Mystik, in: Beierwaltes, Werner; Ders. u. Alois M. Haas: Grundfragen der Mystik (= Kriterien 33). Einsiedeln 1974, S. 37-71
- Barrett, Sam (2011): Music and Liturgy. In: Everist, Mark [Hg.]: The Cambridge Companion to Medieval Music. Cambridge 2011, S. 185-204
- Berger, Christian (1996): Cithara, cribrum und caprea. Wege zum Hexachord. In: Kintzinger, Martin; Sönke Lorenz u. Michael Walter [Hgg.]: Schule und Schüler im Mittelalter. Beiträge zur europäischen Bildungsgeschichte des 9. bis 15. Jahrhunderts (= Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 42). Köln/Weimar/Wien 1996, S. 89-109
- Breitenstein, Mirko (2023): Die tönende Stille. Vom Klang des klösterlichen Schweigens. In: Jaspert, Nikolas u. Harald Müller [Hgg.]: Klangräume des Mittelalters (= Vorträge und Forschungen XCIV). Ostfildern 2023, S. 91-125
- Breitenstein, Mirko u. Christian Schmidt (2019): Einleitung: Medialität und Praxis des Gebets. In: Das Mittelalter 24/2019, S. 275-282
- Buschbeck, Björn Klaus (2024): Rosenkränze, Marienmäntel, Seelenhäuser. Gebets- und Andachtsübungen des Spätmittelalters zwischen Bildrede, Immersion und Figuration (= Bibliotheca Germanica 79). Tübingen 2024
- Caron, Ann Marie (2001): Mechthild of Hackeborn, Prophet of Divine Praise: To Sing God's Praise, To Live God's Song. In: Cistercian Studies Quarterly 36/2001, S. 145-161
- Corpus antiphonarium officii. Bd. 3: Invitatoria et antiphonae, hg. v. René-Jean Hesbert, Rom 1968
- Deusen, Nancy van (1989): The Cithara as Symbolum: Augustine vs. Cassiodorus on the Subject of Musical Instruments. In: Dies.: The Harp and the Soul: Essays in Medieval Music. Lewiston N.Y. 1989, S. 201-255
- Diehr, Achim (2004): Literatur und Musik im Mittelalter. Eine Einführung. Berlin 2004
- Engelen, Ulrich (1978): Die Edelsteine in der deutschen Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts (= Münstersche Mittelalter-Schriften 27). München 1978
- Flynn, William T. (1999): Medieval Music as Medieval Exegesis (= Studies in Liturgical Musicology 8). London 1999
- Freigang, Christian (2018): Cloches, sons et clochers. Sens visuels et acoustiques au Moyen Âge. In: Martin, Pierre u. Eric Sparhubert [Hgg.]: Regards croisés sur le monument médiéval. Mélanges offerts à Claude Andrault-Schmitt. Turnhout 2018, S. 445-456
- Haas, Alois Maria (1982): Mechthild von Hackeborn. Eine Form zisterziensischer Frauenfrömmigkeit, in: Elm, Kaspar [Hg.]: Die Zisterzienser. Ordensleben zwischen Ideal und Wirklichkeit. Ergänzungsband. Köln 1982, S. 221-239
- Haas, Alois Maria (1986): Was ist Mystik? In: Ruh, Kurt [Hg.]: Abendländische Mystik im Mittelalter. Symposium Kloster Engelberg 1984 (= Germanistische Symposien – Berichtsbde. 7). Stuttgart 1986, S. 319-341
- Hamburger, Jeffrey F. (1997): Nuns as Artists. The Visual Culture of a Medieval Convent. Berkeley/Los Angeles 1997
- Hammerstein, Reinhold (1962): Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikan-schauung des Mittelalters. Bern/München 1962

- Kirakosian, Racha (2017): Musical Heaven and Heavenly Music. At the Crossroads of Liturgical Music and Mystical Texts. In: *Viator* 48/2017, S. 121-144
- Köbele, Susanne (1993): Bilder der unbegriffenen Wahrheit. Zur Struktur mystischer Rede im Spannungsfeld von Latein und Volkssprache (= *Bibliotheca Germanica* 30). Tübingen/Basel 1993
- Kolb, Fabian (2017): Diesseits und jenseits der Schrift. Zisterziensisches Singen im Hochmittelalter zwischen schriftlicher Normierung und liturgischem Vollzug“. In: Mölich, Georg; Norbert Nußbaum u. Harald Wolter-von dem Knesebeck [Hgg.]: *Die Zisterzienser im Mittelalter*. Köln/Weimar/Wien 2017, S. 173-202
- Krause, Berenike (2005): Die „milte“-Thematik in der mittelhochdeutschen Sangspruchdichtung. Darstellungsweisen und Argumentationsstrategien (= *Kultur, Wissenschaft, Literatur* 9). Frankfurt a. M. u. a. 2005
- Largier, Niklaus (2008): Medieval Mysticism. In: Corrigan, John [Hgg.]: *The Oxford Handbook of Religion and Emotion*. Oxford 2008, S. 364-379
- McGinn, Bernard (1996): *Die Mystik im Abendland*. Bd. 2: Entfaltung, aus dem Englischen übers. v. Wolfgang Scheuermann. Freiburg/Basel/Wien 1996
- McGinn, Bernard (1999): *Die Mystik im Abendland*, Bd. 3: Blüte. Männer und Frauen der neuen Mystik (1200-1350), aus dem Englischen übers. v. Bernardin Schellenberger, Freiburg/Basel/Wien 1999
- McKinnon, James W. (1968): Musical Instruments in Medieval Psalm Commentaries and Psalters. In: *Journal of the American Musicological Society* 21/1968, S. 3-20
- Newman, Barbara (2005): Die visionären Texte und visuellen Welten religiöser Frauen. In: *Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn und Ruhrlandmuseum Essen* [Hgg.]: *Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern*. Ruhrlandmuseum: *Die frühen Klöster und Stifte 500-1200*. München 2005, S. 104-117
- Niemann, Hartwig (1997): Das liturgische Läuten. In: Kramer, Kurt [Hg.]: *Glocken in Geschichte und Gegenwart* (= *Beiträge zur Glockenkunde* 2). Karlsruhe 1997
- Rahner, Hugo (1943): Grundzüge einer Geschichte der Herz-Jesu-Verehrung. In: *Zeitschrift für Ascese und Mystik* 18/1943, S. 61-83
- Ringler, Siegfried (2005): Wie mich küßt der honigfließende Mund des lebendigen Worts Gottes. Die mystische Philologie Gertruds von Helfta. In: Löser, Freimut u. Ralf G. Päsler [Hgg.]: *Vom vielfachen Schriftsinn im Mittelalter*. Festschrift für Dietrich Schmidtke (= *Schriftenreihe Schriften zur Mediävistik* 4). Hamburg 2005, S. 365-391
- Ruh, Kurt (1953): Die trinitarische Spekulation in deutscher Mystik und Scholastik. In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 72/1953, S. 24-53
- Ruh, Kurt (1990): *Geschichte der abendländischen Mystik*. Erster Band. Die Grundlegung durch die Kirchenväter und die Mönchstheologie des 12. Jahrhunderts, München 1990
- Ruh, Kurt (1993): *Geschichte der abendländischen Mystik*. Zweiter Band. Frauenmystik und Franziskanische Mystik der Frühzeit. München 1993
- Sachs, Curt (1940): *The History of Musical Instruments*. New York 1940

- Salmen, Walter (2003): Die Vielzahl der Attribute des musizierenden und ‚springenden‘ David. In: Walter Dietrich u. Hubert Herkommer [Hgg.]: König David – biblische Schlüsselfigur und europäische Leitgestalt. Fribourg, S. 687-729
- Schroeder-Sheker, Therese (1989a): The Alchemical Harp of Mechthild of Hackeborn. In: *Vox Benedicta* 6/1989a, S. 41-55
- Schroeder-Sheker, Therese (1989b): The Use of Plucked-Stringed Instruments in Medieval Christian Mysticism. In: *Mystics Quarterly* 15/1989b, S. 133-139
- Schwalbe, Johanna (1995): Musik in der Mystik: Zur Sprache der Musik in den Schriften der heiligen Gertrud von Helfta. In: *Erbe und Auftrag* 71/1995, S. 108-124
- Sonntag, Jörg (2008): Klosterleben im Spiegel des Zeichenhaften. Symbolisches Denken und Handeln hochmittelalterlicher Mönche zwischen Dauer und Wandel, Regel und Gewohnheit (= *Vita regularis* 35). Berlin 2008
- Staehelin, Martin (1998): Spätmittelalterliche Musik und Musikübung im Kloster Helfta. In: Wipfler, Esther Pia [Hg.]: Bete und arbeite! Zisterzienser in der Grafschaft Mansfeld. Halle/Saale 1998, S. 193-197
- Steger, Hugo (1961): David Rex et Propheta. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter, nach Bilddarstellungen des achten bis zwölften Jahrhunderts (= *Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft* 6). Nürnberg 1961
- Steger, Hugo (1971): *Philologia musica. Sprachzeichen, Bild und Sache im literarisch-musikalischen Leben des Mittelalters: Lire, Harfe, Rotte und Fidel*. München 1971
- Störmer-Caysa, Uta (2004): *Einführung in die mittelalterliche Mystik*. Stuttgart 2004
- Suerbaum, Almut (2009): Die Paradoxie mystischer Lehre im ‚St. Trudperters Hohenlied‘ und im ‚Fließenden Licht der Gottheit‘. In: Lähnemann, Henrike u. Sandra Linden [Hgg.]: *Dichtung und Didaxe. Lehrhaftes Sprechen in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Berlin/New York 2009, S. 27-40
- Thali, Johanna (2009): Strategien der Heilsvermittlung in der spätmittelalterlichen Gebetskultur. In: Knippenberg, Carla Dauven-van; Cornelia Herberichs u. Christian Kiening [Hgg.]: *Medialität des Heils im späten Mittelalter*. Zürich 2009, S. 241-278
- Trínca, Beatrice (2016): Schriftliche Berührung – Gedruckte Süsse. Zum „bot der gotlichen mildigkeit“. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 135/2016, S. 349-366
- Tripps, Johannes (1998): Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik. Berlin 1998
- Vavra, Elisabeth (1985): Bildmotiv und Frauenmystik – Funktion und Rezeption. In: Dinzelbacher, Peter u. Dieter R. Bauer [Hgg.]: *Frauenmystik im Mittelalter. Wissenschaftliche Studententagung der Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart, 22.-25. Februar 1984 in Weingarten*. Ostfildern 1985, S. 201-230
- Wilkins, Nigel (2008): Instruments and Their Music. In: Everist, Mark; u. Thomas Forrest [Hgg.]: *The Cambridge History of Medieval Music*. 2 Bde. Cambridge 2018, Bd. 1, S. 451-474
- Williamson, Beth (2013): Sensory Experience in Medieval Devotion. Sound and Vision, Invisibility and Silence. In: *Speculum* 88/2013, S. 1-43

Dennis Disselhoff

Winter, Gabriele (1981): Die Herz-Jesu-Mystik bei Mechthild von Magdeburg, Mechtild von Hackeborn und Gertrud von Helfta. In: Jahrbuch für Salesianische Studien 17/1981, S. 72-82