

Henrike Lähnemann

Per organa

Musikalische Unterweisung in Handschriften der Lüneburger Klöster

Musikalische Unterweisung hat einen festen Platz auf allen Stufen des mittelalterlichen Bildungssystems, geistlich und weltlich, vom elementaren Gesangsunterricht bis zur spekulativen Musiktheorie. Musik als Teil des Quadriviums der *septem artes liberales* blieb dem Lehrkanon der Universitäten vorbehalten; die dort verhandelten Themen nahmen nur begrenzt Einfluss auf den Schulunterricht. Für die vielfältigen rhythmischen, mnemotechnischen und intensivierenden Beziehungen, die Musik mit lehrhaftem Sprechen eingeht, ist der lebenspraktische Hintergrund entscheidend. Vor allem im monastischen Kontext nahm die Vermittlung von Musik einen zentralen Platz ein, da Musikkenntnisse für die gemeinschaftlich gesungene Liturgie unabdingbar waren. Der Weg zu den biblischen und hymnischen Texten führte über das Singen. Die Musiklehre ermöglichte die Aneignung theologischer Konzepte und übernommener Lehrinhalte; Singen und der *mentalis iubilus* auf den Seeleninstrumenten wurden von da aus zu einer zentralen Ausdrucksform der persönlichen Andacht.

Das wird im 15. Jahrhundert in der von der *devotio moderna* inspirierten Reformbewegung von Bursfelde besonders sichtbar, da sich aus dieser Zeit nicht nur liturgische Handschriften, sondern auch Andachtsbücher und Berichte über den Umgang mit Musik innerhalb der Reformbewegung erhalten haben. Die Ende des 15. Jahrhunderts sich der Bursfelder Reform anschließenden Lüneburger Frauenklöster bilden dabei eine musikpädagogische Landschaft eigener Prägung aus.¹ Die Ebstorfer Schulhandschriften, die Lie-

¹ Nachdem musikwissenschaftliche Arbeiten (Walther Lipphardt, ›Medinger Gebetbücher‹, in: ²VL, Bd. 6, 1987, Sp. 275-280. Dazu mit Korrekturen und neuerer Literatur der Artikel ›Medinger Gebetbücher‹ [Nachtr.], Bd. 11, 2003, Sp. 983) zu den deutschen Leisen am Anfang der Beschäftigung mit den Handschriften der Lüneburger Klöster standen, erlosch das Interesse erst einmal wieder nach der Entdeckung, dass die Handschriften dem ausgehenden 15. Jahrhundert angehörten und daher kaum mit Erstbelegen aufwarten konnten. Das hat sich vor allem durch die Erkenntnis der zentralen Rolle, die Musik in der *devotio moderna* spielt, wieder geändert. Vgl. die Beiträge zu dem Kolloquium ›Passion und Ostern in den Lüneburger Frauenklöstern‹, das in Kloster

derbücher aus Wienhausen und Ebstorf und die Medinger Andachtsbücher bieten reiches Anschauungsmaterial für die Vermittlungsleistung spätmittelalterlicher geistlicher Musik. Ein besonderer Akzent wird dadurch gesetzt, dass volkssprachige Musikformen gleichberechtigt einbezogen und in das Liedrepertoire und die Andachtsübungen integriert werden. Im Folgenden frage ich daher danach, wie sich unter den Bedingungen der liturgischen Erneuerung Ende des 15. Jahrhunderts die Unterrichts- und Musizierpraxis der Nonnen in neue, musikalisch inspirierte Andachtsmodelle umsetzt.

I

Die Bedeutung des geistlichen Lieds innerhalb der Textproduktion der Lüneburger Klöster war seit Anfang der Erforschung der spätmittelalterlichen Handschriften bekannt; durch Arbeiten zu den Bildungsverläufen und neue Handschriftenfunde aus Medingen ist die Vermittlung geistlicher Inhalte im Reformkontext in den Blick gerückt worden. Diese beiden Ansätze zu verbinden und den Vermittlungsimpuls der Andachtsbücher unter den Vorzeichen der Musik zu betrachten, bietet sich auch deshalb an, weil das Musikinventar zu den Lüneburger Klöstern erstmals erlaubt, in der Zusammenschau der archivalischen und handschriftlichen Überlieferung die verstreuten musikalischen Elemente als Teil eines größeren Systems zu lesen.² Liturgische

Ebstorf im April 2009 von der Musikwissenschaftlerin Linda Maria Koldau veranstaltet wurde (Kongressband erscheint Ostern 2010). Vgl. auch Ulrike Hascher-Burger, *Zwischen *inbilus* und *canticum**. Zur Funktion der Musik bei Johannes Mauburnus und in den Medinger Gebetbüchern, in: ›Medialität des Heils‹, hg. von Carla Dauven-van Knippenberg, Cornelia Herberichs und Christian Kiening, 2009 (im Druck). Bislang ist nur der Text des Osterteils der in Trier liegenden Medinger Handschriften veröffentlicht, Axel Mante, *Ein niederdeutsches Gebetbuch aus der 2. Hälfte des XIV. Jahrhunderts* (Bistumsarchiv Trier, Nr. 528), Lund 1960 (Lunder germanistische Forschungen 33). Vgl. dazu Henrike Lähnemann, ›An dessen bom wil ik stighen.‹ Die Ikonographie des Wichmannsburger Antependiums im Kontext der Medinger Handschriften, in: *Oxford German Studies* 34 (2005), S. 19–46. Beispielhaft zu den Bildungsverläufen: Eva Schlotheuber, *Ebstorf und seine Schülerinnen in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, in: *Studien und Texte zur literarischen und materiellen Kultur der Frauenklöster im späten Mittelalter. Ergebnisse eines Arbeitsgesprächs in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel*, 24.–26. 2. 1999, hg. von Falk Eisermann, Eva Schlotheuber und Volker Honemann, Leiden 2004 (*Studies in Medieval and Reformation Thought* 99), S. 169–221. Zu den Medinger Handschriften finden sich eine vollständige Siglen- und Literaturliste und eine Auswahl von wichtigen älteren Aufsätzen im Volltext auf der Website des Medinger Handschriftenprojekts: <http://research.ncl.ac.uk/medingen>.

² Ulrike Hascher-Burger, *Inventar der handschriftlich überlieferten Musik aus den Lüneburger Frauenklöstern bis ca. 1550*. Mit einer Darstellung der Musik-Ikonographie von Ulrike Volkhardt, Hildesheim u. a. 2008. Dort die ältere Literatur und die Nummern im GGdM (Das deutsche Kirchenlied, Abt. II: Geistliche Gesänge des deutschen

Handschriften, die den neuen strikten Anforderungen genügten, wurden ein Merkmal der Reform des ausgehenden 15. Jahrhunderts. Das erforderte entsprechende propädeutische Musiktraktate für den Unterricht.



Abb. 1: Musiktraktat, Ebstorf Klosterarchiv, Ms. V3, f. 200v-201r

Eine Schulhandschrift aus dem Kloster Ebstorf zeigt Nonnen beim Orgelspiel und bei der Musikunterweisung (Abb. 1).³ Das Illustrationsprogramm

Mittelalters. Melodien und Texte handschriftlicher Überlieferung bis um 1530, hg. von Max Lütolf, Kassel u. a. 2003ff.).

³ Abbildung aus: Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern. Katalogbuch, München 2005, Kat. 409 (Eva Schlotheuber), S. 475f. Die illustrierten Doppelseiten sind übertragen und kommentiert bei Karl-Werner Gümpel, A Didactic Musical Treatise from the Late Middle Ages: Ebstorf Klosterarchiv, Ms. V3, in: Music in the Theater, Church, and Villa. Essays in Honor of Robert Lamar Weaver and Norma Wright Weaver, hg. v. Susan Parisi, Warren/MI 2000, S. 51–64; zum Schulkontext vgl.: Helmar Härtel, Reform und Schulwirklichkeit am Ausgang des Mittelalters, in: Schule und Schüler im Mittelalter, hg. von Martin Kintzinger u. a., Köln u. a. 1996, S. 245–258, hier S. 253; Linda Maria Koldau, Frauen – Musik – Kultur: Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit, Köln u. a. 2005, S. 663ff. (Tafel 2/3); Hascherburger (Anm. 2), S. 30. Brigitte Uhde-Stahl, Figürliche Buchmalereien in den spätmittel-

der Doppelseite verbindet Skizzen zur Intervalllehre und die mnemotechnische Darstellung der Guidonischen Hand mit Merkversen und tierallegorischen Darstellungen. Die Guidonische Hand, bei der den Fingergliedern Töne zugewiesen werden, soll das Erlernen der liturgischen Gesänge über Intervallvorstellungen erleichtern; zusammen mit dem Hexachordsystem und der Solmisationstreppe, die auf der rechten Seite dargestellt ist, beruht das Konzept auf der monastischen Musikpädagogik Guidos von Arezzo. Auf der rechten Seite wird erläutert, dass das Verständnis der musikalischen Bestandteile der „kunstvollen Hand“ sich bei genauer Betrachtung eröffne: *manus artificialis constat ex decem lineis [...] vt patet inspicienti*. Das wird durch eine begleitende Tierszene unterstrichen: ein Affe, der leger mit verschränkten Beinen neben einer Eule sitzt, hält herausfordernd einen Spiegel, in dem sich die Profile beider Tiere samt dem fleckigen Fell des Affen erkennen lassen.⁴ Die Szene hält als Bildglosse den Musikschülerinnen den Spiegel vor: Welchem Tier wollen sie folgen, der weisen Eule oder dem albernen Affen? Wer sich der hier angebotenen stufenweisen didaktischen Hinführung zur Musik entzieht, dringt nicht zu den geistlichen Inhalten vor.

Auch auf der linken Seite sind symbolische Tierszenen den beiden Nonnen, der musizierenden und der unterrichtenden, zugeordnet. Die Unterrichtsdarstellung ist überfangen von einer angedeuteten Dachkonstruktion, auf deren Zinnen ein Nest mit zwei Störchen sichtbar ist. Einer füttert die Jungen im Nest, der andere signalisiert mit aufgeklapptem Schnabel und zurückgelegtem Kopf das Einstimmen der Natur in den Schöpfungsjubel.⁵ Da-

telalterlichen Handschriften der Lüneburger Frauenklöster, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 17 (1978), S. 25–60, hier S. 28f. (mit Abb.).

⁴ Uhde-Stahl (Anm. 3), S. 28, geht ohne Nachweis von einer Fabel als Grundlage aus; es scheint sich aber eher um eine *ad hoc* Zusammenstellung verschiedener allegorisch besetzter Bilder zu handeln. Zu den verschiedenen Formen von Spiegel-Metaphorik in der didaktischen Literatur vgl. in diesem Band Nigel Palmer, S. 348; zu der enthüllenden Kraft des Spiegels, in dem die Hässlichkeit des Lasters erkennbar wird, vgl. in diesem Band Pamela Kalning, S. 429.

⁵ Der Jubel scheint der eigentliche Schlüssel zur Verbindung von Musikdidaxe und den vielfältigen Tierdarstellungen zu sein. Trotz der zahlreichen Erwähnungen sind Musiklehre und allegorische Tierdarstellung noch nicht im Zusammenhang untersucht worden; besonders auffällig ist die Szene am unteren Rand: In einem *Hortus conclusus* führen Mädchen zwischen Bäumen, auf denen Vögel zwischen Rosen nisten, Hasen am Halsband spazieren. Obwohl Hasen als Haustiere auch in Frauenklöstern gehalten wurden und zumindest Eichhörnchen an Leine für adelige Haushalte im Spätmittelalter bezeugt sind (Kathleen F. Walker-Meikle per email, 24 August 2009), lässt sich das als „Lernpause“ (Uhde-Stahl, Anm. 4, S. 28) doch wohl nur in einem übertragenen Sinne lesen. In den Medinger Handschriften sind zahlreiche lobpreisende Tiere abgebildet, z. B. ein Hase in HI1 (= Dombibliothek Hildesheim: Ms. J 29), f. 4r, der *venite exultemus domino* als Spruchband hat, oder ein Esel mit Blasinstrument und ein Affe mit Trommel, die gemeinsam *Omnis spiritus laudet dominum* singen, in K2 (= König-

mit wird auch Aufschluss über das didaktische Konzept des darunter stattfindenden Musikunterrichts gegeben. Er ist Teil der liebevollen Aufzucht der Mädchen in der Klausur durch das Vorbild: Die auf dem niedrigen Stuhl sitzende *filiole* fährt mit dem *stylus* die Spur nach, die ihr von der weisenden Hand der *mater* vorgezeichnet wird.⁶ Es geht bei dem Musikunterricht generell, wie in den verschiedenen Traktaten aus Ebstorf betont wird, um ein direkt anwendungsbezogenes Verstehen, das damit auch die Feier der Liturgie zur Freude macht, wie eine jüngere Nonne in ihrem gleichzeitig verfassten Reformbericht schreibt: *Magnum tedium est, stare in choro, legere, cantare, et non intelligere* [„Es ist sehr langweilig, im Chor zu stehen, zu lesen, zu singen und nicht zu verstehen“].⁷

Die liturgische Erneuerung im 15. Jahrhundert forderte also eine intensive musikalische Schulung, die Teil der Gemeinschaftsbildung war. 1495 schrieb in Ebstorf eine ältere Nonne mit strafendem Blick auf die Unarten der jüngeren Sängerinnen, sie habe in den sechzig Jahren im Kloster noch keinen vergleichbar schlechten Chorgesang gehört. Sie schreibt:

Dot flit, dat dar rechte sungen vnd lesen wart, pauses et predominantes holden warden vnd dot cantrici, succentrici truweliken helpen, vnd staet nicht vnd swiget vnd latet se so nicht allen singen, wo vaken schut.⁸

Die übergangenen Psalmzäsuren und das Schweigen, wenn es gilt, in den von den beiden Vorsängerinnen, der *Cantrix* und der *Subcantrix*, angeführten Wechselgesang einzustimmen, ist nicht nur ein musikalisches Versagen, sondern verweist auf ein die Gemeinschaft missachtendes Grundverhalten, das dem Geist der Reform widerspricht. Es ist daher nicht erstaunlich, dass klösterliche Richtlinien, *quomodo cantare et psallere debeamus*, immer Teil von Klosterreform waren. An den detaillierten Anweisungen zum Psalmengesang, die folgen, lässt sich gut beobachten, wie hier musikpraktisches Wissen weitergegeben und aktualisiert wurde.⁹

liche Bibliothek Kopenhagen: Ms Thott 120-8°), f. 60r, abgebildet bei Hascher-Burger (Anm. 2), S. 177.

⁶ Auf der nächsten Seite ist eine solche Handschrift, wie sie die Novizin durchbuchstabiert, quasi in Großaufnahme zu sehen, Abb. Hascher-Burger (Anm. 2), S. 30.

⁷ Klosterarchiv Ebstorf, Hs. V2, f. 207v-208r, Conrad Borchling, Litterarisches und geistiges Leben im Kloster Ebstorf am Ausgang des Mittelalters, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Niedersachsen 4 (1905), S. 361-407, hier S. 395.

⁸ Borchling (Anm. 7), S. 377, zitiert die Edition nach einem losen Blatt aus dem Archiv der Emdener Gesellschaft für Kunst und Altertümer, hg. von H. Deiter, in: Niederdeutsches Jahrbuch 11 (1885), S. 167.

⁹ Borchling (Anm. 7), S. 379. Der nur eine Seite umfassende Traktat ist ediert und kommentiert bei Chrysogonus Waddell, A Plea for the *Institutio Sancti Bernardi quomodo cantare et psallere debeamus*, in: Saint Bernard of Clairvaux Studies Commemorating the eighth Centenary of his Canonization, hg. von M. Basil Pennington ocsa, Michigan 1977 (Cistercian Studies Series 28), der auch Parallelen aus der Hoheliedpredigt Bernhards von Clairvaux zitiert. Ich danke Nigel Palmer für den Hinweis.

Psalmodyam non nimium protrahamus,
sed rotunde et viva voce cantemus.

Metrum et finem versus simul intonemus
et simul dimittamus. Punctum nullus
teneat, sed cito dimittat.

Wy en schollet de psalmos nicht langhe
natheen, ßunder de scholle wy rotunde hen
synghen myd leuendigher stempne.

Dat iß: ßatighen vnde euene vnde like,
nicht to hanghende vnde alto langhem to
slepende, vnd ock nit alte drade to
singhende, dat id nicht lichtfertighen vnd
huppafftighen en lude!

Wy schollet dat varschk lyke tho ßamde
anheuen vnd tho lyke enden vnd in dem
myddele vnd em ende des verschkes to lyke
pausam holden.

Die in der traditionell glossierenden *id est* (*Dat iß: ßatighen...*)-Form hinzugefügte Erklärung, wie Schleppen beim Gesang zu meiden ist, präzisiert die Vortragsform erst positiv (gleichmäßig singen), dann negativ: nicht oberflächlich und sprunghaft soll es klingen. Der Text paraphrasiert schließlich die Empfehlung *viriliter cantare* in der beibehaltenen inklusiven Wir-Form des Traktats: *Wy schollet synghen menliken*. Gerade nach der Reform sahen sich die Nonnen als Teil einer Gesangskultur, die in Frauen- gleichermaßen wie in Männerklöstern gepflegt werden konnte und sollte.

Es ist also vor allem der Gesang, der im Zentrum der klösterlichen Musikdidaktik steht; als Musikinstrument ist in den Lüneburger Klöstern nur die Orgel nachweisbar, deren Einsatz nicht unumstritten war: Zumindest in Ebstorf wird der Verzicht auf das Orgelspiel (*amissio organorum*)¹⁰ in dem mit einigem zeitlichen Abstand geschriebenen Bericht über die Reform der 1460er Jahre als drittes Reformmerkmal genannt, neben der Erneuerung der liturgischen Bücher und der strikteren Abtrennung des Kirchenvolks von den Nonnen auf der Empore. Aber in Medingen kam auch nach der Reform sicher zumindest an Ostern eine Orgel zum Einsatz. Im ›Rituale‹ heißt es, dass während der Kommunion der Novizinnen (*dum puelle communicant*) mit Orgelbegleitung (*cantetur in organis*) der Hymnus *Hec est sponsa summi regis* gesungen werden solle.¹¹

¹⁰ Borchling (Anm. 5), S. 389. Die Orgel war im 13. Jahrhundert als einziges Instrument für den Gottesdienst zugelassen worden, um Gesänge, Prosen, Sequenzen und Hymnen zu begleiten, unterlag aber immer wieder Verboten. Zu Orgelverwendung und Orgelverboten im mittelalterlichen Gottesdienst vgl. Friedrich Jakob, Art. ›Orgel‹ IV. Die Orgel des westlichen Kulturkreises im Mittelalter, in: ²MGG, Bd. 7 (1997), Sp. 916–918, besonders Sp. 917.

¹¹ CA2 (= Cambridge, University Library, Ms. Add. 8850), f. 2r; Hascher-Burger (Anm. 2), S. 96. Die stark redigierte liturgische Handschrift enthält ab f. 2v die lateinischen und deutschen Ordinarier für Äbtissinnenweihe, Novizinnenweihe, Ordo in oblatione puellarum und Laienschwesternweihe. Zu welcher Art von Gottesdienst das auf dem ersten beschriebenen Recto-Blatt erhaltene Stück gehörte, ist unklar, nur dass der Abschlussegens von einem Bischof an Ostern gesprochen werden sollte; der Hymnus wurde eigentlich zum Kirchweihfest gesungen.



Abb. 2: Lyßmann, Tafel 12)

Die Orgel wird auch als einziges Instrument in den Marginalszenen von den Nonnen gespielt und in den Texten erwähnt (Abb. 2).¹² Dabei wird davon ausgegangen, dass dies eine alte Tradition habe. So wird auf den 1495 verfertigten Tafeln zur Klostergeschichte auf der zwölften Tafel der 1340 erfolgte Umzug von Alten- nach Neuen-Medingen unter Orgelspiel dargestellt. Es heißt, dass die jüngeren Dargwestern, die schon das neue Kloster vorbereitet hatten, die älteren empfangen *mit orghelen sange und alle Klocken klyngheden*. Im Innern des neuen Klosters ist eine Nonne an der Orgel zu sehen, während links von ihr eine kleine Figur den Blasebalg tritt; der erhöhte Boden und die beiden vergitterten Rundbogenfenster scheinen den Nonnenchor als Platz für das Instrument zu markieren. Im Kirchturm

rechts daneben läuten zwei andere Laienbrüder (oder Knaben) die Glocken.

Wichtig ist dabei die Zuordnung von Glocken und Orgel zum Festcharakter, der schöpfungstheologisch umfassend gedacht ist. Es ist *de lustigheste meye tyd [...] un de alder vrölikeste lemmer tyd. al de böme bloyeden de vogele sunghen un schalleden*. Durchgängig wird das Musizieren in den Quellen – ob nun auf realen oder mentalen Instrumenten – als Teil des Engel, Menschen und sogar Tiere ergreifenden geistlichen Jubels geschildert.

Die Orgeln und Glocken als Jubelinstrumente schweigen in den Kartagen. Die „hölzernen Glocken“, die im Medinger Prozessionale als ein Charakteristikum der Zisterziensersobervanz erwähnt werden, waren wohl die Zungen einer Standratsche.¹³ Wie sie in Medingen aussahen, ist nicht in Margi-

¹² Kupferstich nach den zweisprachigen Bildtafeln, die nach der Reform im Äbtissinnenhaus aufgehängt wurden, um die Geschichte des Konvents als Folge von geistlichen Erneuerungen zu dokumentieren (Original verbrannt): Anhang der funfzehn Tafeln, in welchen die vornehmste Begebenheiten unsers Closters von dessen Stiftung an, bis auf das Jahr 1449 [recte: 1499!] kürztlich verfasst sind, in: Johann Ludolf Lyßmann, Historische Nachricht von dem Ursprunge, Anwachs und Schicksalen des im Lüneburgischen Herzogthum belegenen Closters Meding [...], Halle 1772. Digital auf der Webseite des Medingen-Projekts <http://research.ncl.ac.uk/Medingen> einsehbar.

¹³ O₂ (= Bodleian Library Oxford: Ms. lat. lit. e. 18), f. 29r: *Nota ab hoc vespertina cene domini vsque in vigilia pasce ad officium misse non pulsetur campana in ecclesia sed nec in horologio secundum ordinem cisterciense sed omnia lignea campana pulsentur*. [Nach der Zisterzienserordnung wird von Gründonnerstag bis zur Messe am Ostersonntag weder in der Kirche noch für den Stundenschlag die Glocke geläutet, sondern nur die hölzernen Glocken werden geläutet.]; Hascher-Burger (Anm. 2), S. 97f.

nalszenen festgehalten, denn die Passionszeit tritt gegenüber den Freudenzeiten Ostern und Weihnachten in der Text- und Bildproduktion der Lüneburger Klöster stark zurück. Dafür erlauben die zwar stark stilisierten, aber doch detaillierten Abbildungen in zwei Medinger Handschriften eine Bestimmung des Orgeltyps, der im Kloster in Gebrauch war (Abb. 3).¹⁴

Während musizierende Engel wie auch die Nonne im Ebstofer Musiktraktat (Abb. 1) meist am Portativ dargestellt sind, spielen die Nonnen in den Medinger Darstellungen ein kastenförmiges Instrument, das noch nach dem altertümlichen Prinzip der Blockwerke zu funktionieren scheint, die sich in den fest montierten Orgeln der Niederlande und Norddeutschlands bis ins 15. Jahrhundert hielten. Die hier als überdimensionale Knöpfe gezeichneten

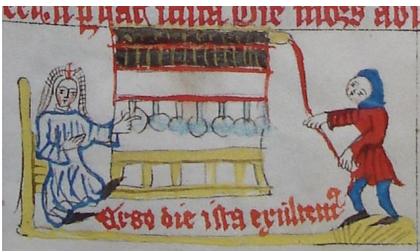


Abb. 3: HII, f. 119r)

Schieber erzeugten jeweils einen Akkord, waren also Register und Taste in einem. Die Tonerzeugung geschah über den Windkanal, der von Bälgen mit Luft versorgt wurde, die vom Bälgetreter aufgezo- gen wurden, der sich dabei oben an einer Stange festhielt. Die Bälge werden hier wohl stilisiert durch die gelbe Verdickung am rechten Rand dargestellt, auf der wieder

ein Laienbruder oder Knabe steht. Das rote Band in seiner Hand führt nicht zu einem Blasebalg, sondern zu einer stilisierten Glocke, wie der Vergleich mit der Abbildung auf den Bildtafeln deutlich macht. Hier kommen also erneut in der rechten Figur die beiden Festtagsinstrumente, Glocken und Orgel, zusammen. Der Effekt muss eindrucksvoll gewesen sein.¹⁵

Wenn es in der Rubrik oberhalb der Orgeldarstellung zum Ostertag (Abb. 3/5) heißt *per organa*, dann ist das trotzdem ein Musiksignal, das nicht primär zum Gang zur Orgelbank auffordert, sondern zu einer bestimmten Form der Andachtskultur. Darum soll es im zweiten Teil gehen.

II

Die Wendung *per organa* begegnet in der Vulgata bei der Schilderung eines Fests in den Chronikbüchern (II Par 30,21) für unterschiedliche Musikinstrumente, mit denen die Festlichkeit des Anlasses unterstrichen wird. Für

¹⁴ HII, f. 44r/119r; K2, f. 50v, in: Hascher-Burger (Anm. 2), S. 159/162/176.

¹⁵ Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, Bd. 2: *De organographia*, 1619 (Nachdruck, hg. von Wilibald Gurlitt, Kassel 1957/8), S. 100, imaginiert den *überaus starcken schall* des Blockwerks der *alten Orgel zu Halberstadt* allerdings als *nicht sonderlich anmutig*.

das bunte Instrumentarium, das die Psalter-Illustration des Mittelalters bestimmt, wird besonders die Liste des 150. Psalms wichtig, die auch ein *organum* unter den Instrumenten des Gotteslobs nennt. Dieser spät als Rahmen redaktionell hinzugefügte Text beschließt den Psalter quasi mit einem ‘Schluss-Tusch’:

Ps 150,3 Laudate eum in sono tubæ; laudate eum in psalterio et cithara.
 4 Laudate eum in tympano et choro; laudate eum in chordis et organo.
 5 Laudate eum in cymbalis benesonantibus; laudate eum in cymbalis jubilationis.
 6 Omnis spiritus laudet Dominum!

[Lobt ihn im Klang der Posaune; lobt ihn mit Psalter und Leier. Lobt ihn auf der Pauke und im Chor; lobt ihn auf den Saiten und der Orgel. Lobt ihn mit wohlklingenden Zimbeln; lobt ihn mit Zimbeln des Jubels; alles, was Odem hat, lobe den Herrn!]¹⁶

Aus diesem Lobgesang wird für den Andachtskontext sowohl die Aufforderung zum universellen Lob wie die einzelnen Instrumente für den mentalen Jubel übernommen. Die Orgel ist entsprechend Teil des geistlich adaptierbaren umfassenden Instrumentariums, wenn es um die Universalität des Lobpreises geht. Das wird deutlich bei der Schilderung des Triumphzugs, mit dem Christus nach seinem *Descensus ad inferos* geleitet wird:

De chore der hilgen engele [...] en iewelk myt synem seyden spele, beyde myt lyren unde trumppen, myt harpen, veddelen, bassunen, pypen, cymbolen, klocken unde myt deme alder sotesten orgelen werke unde myt allent deme hemmelschen seyden spele [...]. So sla up de orgelen dynes herten unde singe uppe der eddelen herpen dyner sele.¹⁷

[Der Chor der heiligen Engel [...], ein jeglicher mit seinem Saitenspiel, mit Leiern und Trompeten, mit Harfen, Fiedeln, Posaunen, Pfeifen, Zimbeln, Glocken und mit dem allersüßesten Orgelwerk und mit all dem himmlischen Saitenspiel. [...]

Darum spiel auf der Orgel deines Herzens und sing auf der edlen Harfe deiner Seele.]

Wenn also Orgeln am Rand dargestellt sind, werden sie Teil des himmlischen und symbolischen Instrumentariums haben, das die Engel und David in den Marginalillustrationen mit sich führen. Sie stehen wie die Schellen, die *in caeli curia* klingen, wie Posaune, Harfe und Saitenspiel in ihrer stilisierten Form für die Aufforderung zum inneren Nachvollzug der himmlischen Musik.¹⁸ Zielpunkt sind die Herzensorgel und Seelenharfe der Beterin.¹⁹ Im me-

¹⁶ Meine Übersetzung des Vulgatatextes erfolgt mit Blick auf das mittelalterliche Verständnis der Instrumente, nicht ihre historische Bedeutung; vgl. dafür Erich Zenger, Psalm 150, in: Psalmen 101–150, übers. und ausgelegt von Frank-Lothar Hossfeld und Erich Zenger Freiburg u. a. 2009 (Herders Theologischer Kommentar zum Alten Testament), S. 871–885. Mit Dank an Rudolf Smend für Literaturrecherche.

¹⁷ BE3 (= Berlin SPKB: Ms. germ. oct. 265), f. 67r-v. Hascher-Burger (Anm. 2), S. 67f.

¹⁸ Überblick und Literatur: Felix Heinzer, Wörtliche Bilder. Zur Funktion der Literalillustration im Stuttgarter Psalter (um 830), Berlin/ New York 2005 (Wolfgang Stammerl Gastprofessur für Germanische Philologie 13).

¹⁹ Das vorbildhafte Musizieren der Engel und der ganzen Natur kann in den Marginalillustrationen leicht kippen – in Drolerien oder Verkehrte-Welt-Darstellungen. Ein

ditativen (Nach-)Vollzug der Liturgie ermöglichen die vielfältigen Engelsinstrumente eine *imitatio mentalis des jubilus*. Die am Gesang geschulte innere Meditation ist natürlich bereits seit Paulus geradezu Inbegriff christlicher Existenz: dem gemeinschaftlichen Singen von geistlichen Liedern korreliert das Spielen im Herzen.²⁰ Im Musikunterricht für den Psalmengesang und in der Überarbeitung der gottesdienstlichen Liturgie koordinierte die Klosterreform den ersten Teil dieser Aufforderung; in der Ausgestaltung der liturgischen Impulse zum meditativen Text gehen die Nonnen eigenständig zum zweiten Teil des Diktums über.

Das Besondere daran, das über frühere Meditationstexte, die nach diesem Amplifikationsverfahren entstanden sind, hinausgeht, ist die starke Einbindung volkssprachigen Lied- und Versguts. Damit erschließen sich die Nonnen einen weiteren Quellbereich, vor allem aber vermitteln sie ihre Ansätze und die daraus erwachsenen Texte an eine neue Rezipientengruppe, die Lüneburger Patrizierinnen. Das Verwandtschaftsgeflecht, das zwischen den Lüneburger Frauen und den Medinger Nonnen bestand, wird zum literarischen Netzwerk, wie die Besitzvermerke in mehreren der vorwiegend deutschsprachigen Handschriften erkennen lassen.

Entsprechend sind die Darstellungen von Nonnen an der Orgel zu der Rubrik *post matutinas per organa* aus der Situation des österlichen Musizierens auf dem Nonnenchor entlehnt, weisen aber symbolisch darüber hinaus.

POST MATUTINAS PER ORGANA

Illuxit dies, quam fecit dominus:

*Ik entfa dik, clare osterdach,
mit alle miner sinne (44v) m a c h t.*

Advenisti desiderabilis:

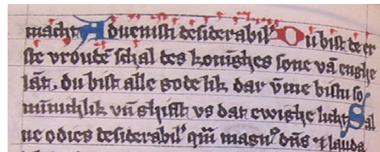
*Du bist de erste vrouden schal
des koninghes sone van enghelant.*

Du bist alle godelik,

*darumme bistu so minnichlik
und ghifst us dat ewighe licht.*

Salve, o dies desiderabilis [...].

Abb. 4: Neumierte Ostermeditation
Advenisti desiderabilis (HI1, f. 44v)



[Nach der Matutin mit Orgelklang: Der Tag, den der Herr gemacht hat, ist aufgeschienen; ich empfang dich, strahlender Ostertag, mit aller Kraft meiner Sinne.

Beispiel aus den Lüneburger Klöstern ist der singende Teufel am Schluss eines Wienhäuser Responsionale, der ein in sich verknotetes Schriftband hält, auf dem wie in Endlosschleife sich das *alle, alle, alle,...* wiederholt, ohne je zum *-luja* zu kommen, Wienhausen, Klosterarchiv, Hs. 29, f. 28v, Abb. Hascher-Burger (Anm. 2), S. 191.

²⁰ Eph 5,19: *loquentes vobismet ipsis in psalmis et hymnis et canticis spiritalibus, cantantes et psallentes in cordibus vestris Domino*. [Redet untereinander in Psalmen und Lobgesängen und geistlichen Liedern, singet und spielt dem Herrn in eurem Herzen]. Vgl. die Beschreibung der psalmen- und hymnensingenden Maria als Definition der *vita contemplativa* im ›Speculum humanae salvationis‹ (V. 59–70, vgl. den Beitrag von Nigel Palmer in diesem Band, S. 360): *Psalmodiam aut versus hymnidos jubilando psallebat*.

Du bist angekommen, Erwünschter; du bist der erste Freudenklang des Königssohns aus Engelland; du bist ganz göttlich, darum bist du so lieblich und gibst uns das ewige Licht. Sei begrüßt, o wünschenswerter Tag.]²¹

Dem hörbaren Wiedereinsetzen des Orgelklangs in der Matutin am Ostersonntag nach der Stille der Karzeit entspricht der Orgelklang als Modus des inneren österlichen Andachtsvollzugs. Es ist ein Vorgang, der analog zur Raumbewegung der Reform geschieht: wird dort mit der Betonung der strengen Klausur der Innenraum des Klosters als Lebensrahmen der liturgisch geprägten Tagesabläufe wichtig, so wird durch die Zurückdrängung äußeren musikalischen Schmucks durch Orgelmusik zugunsten von einheitlichem liturgischen Singen, ohne dass einzelne Nonnen solistisch heraustreten oder schleppen, die Tendenz gestärkt, in der inneren Andacht das liturgische Geschehen zu transponieren. Die kleinformatigen Andachtsbücher erlauben es, sich dies ortsunabhängig zu vergegenwärtigen.

Verstärkt wird diese von außen nach innen gewendete Bedeutung von *organa* durch die Spruchbänder, in HI1 zwei Zitate aus der Festtagsliturgie des Morgens: der Beginn des ›Tedeum‹ und *ergo die ista exultemus*, die Schlusswendung von Notkers Ostersequenz ›Laudes Salvatoris‹, die in der Matutinmesse am Ostertag gesungen wird. Das sind die Jubelstellen, die zum festlichen Orgelspiel laut gesungen werden konnten – ein durch das Andachtsbuch jederzeit auf der Orgel des Herzens wiederholbarer Jubel. Die Handschriften bieten Modelle dafür an, wie sich aus memorierten Text- und Melodiestücken eine weit ausgreifende Meditation entwickeln kann: Assoziativ und assonierend werden niederdeutsche Textstücke und lateinische Formeln an die Liturgiezitate angebunden. Sie erhalten daraus ihre Dignität und werden in die innere musikalische Vergegenwärtigung einbezogen, wie die sporadische Fortführung der Melodienotation über den niederdeutschen Stücken zeigt. Diese neumenartige Notation gibt keine vollen Melodieverläufe, sondern fungiert quasi als ‘Stichnoten’, die – um in der musikalischen Metapher zu bleiben – das Register auf der Herzensorgel angeben.

Der Text nach der Rubrik führt die Verschränkung von liturgisch vorgegebenem Festvollzug und persönlichem Nachvollzug durch Ausschmücken (buchstäblich und metaphorisch) und assoziatives Amplifizieren der musikalischen Textstücke weiter. Das beginnt mit einem weiteren Zitat aus Notkers Sequenz, dem *Vers Illuxit dies quam fecit dominus*. Das ‘Leuchten’ des Ostertags ist durch eine Goldinitialie und strahlenförmig angeordnete rote Punkte markiert. Während so durch die Farbe inhaltliche Akzente gesetzt werden, wird der Sprachenwechsel nicht markiert; ein niederdeutscher Reimvers schafft vielmehr den bruchlosen Übergang zwischen dem Se-

²¹ HI1, f. 44r/v; die Rubriken sind durch Kapitälchen wiedergegeben, neuimierte Passagen durch Sperrung, niederdeutsch ist kursiviert. Literatur zu HI1: Renate Giermann und Helmar Härtel, Handschriften der Dombibliothek zu Hildesheim: Teil 2. Hs 700–1050, St. God. Nr. 1–51, Ps 1–6, J 23–95, Wiesbaden 1993, S. 177–184.

quenzzit und dem als Ruf gebrauchten *Advenisti desiderabilis* aus dem ›Carmen paschale‹ *Cum rex gloriae*.²² Es ergibt sich ein fortlaufend zu lesender Mosaiktext, in dem der deutsche Vers die lateinische Phrase aus der Osterliturgie in eine persönliche Anrede wendet: *Ik entfa dik, clare osterdach, mit alle mine sinne macht*. Es spricht ein ›ich‹ zum ›du‹, dem im Ostertag personifizierten Christus. Die Anrede *Advenisti desiderabilis*, mit der die Vorväter in der Hölle Christi Ankunft feiern, wird aktualisiert auf den konkreten Ostertag der Leserin: Christus zieht nicht nur Adam und Eva aus dem Höllenschlund, sondern auch die ihm an der Orgel entgegengingenden Nonnen. Die gleiche Art der konkretisierenden Verbindung leistet das zweite niederdeutsche Zitat, das zwischen die beiden lateinischen Anreden gestellt ist und die Brücke vom *Advenisti desiderabilis* zum folgenden Gruß *Salve o dies desiderabilis* schlägt: *Du bist de erste vrouden schal / des koninghes sone van enghelant*. Der Ostertag wird zum Vorboten des Himmelskönigs – und zwar gerade durch seinen Klang, den „Freudenschall“. Das auditive Erlebnis des liturgischen Gesangs des Ostertages wird in der Andacht umkodiert zur Hochzeitsmusik. Das ganze Engelsorchester mit seinem Psalmeninstrumentarium kann so über die volkssprachigen Reime als Register gezogen werden, das die gottesdienstliche Musik festlich aufwertet.



Abb. 5: Musizieren am Ostertag *per organa* (K2, f. 50v)

Dabei ist die Monodie der Liturgie in Medingen bereits durch die Integration von Leisen aufgebrochen. Der responsorische Einsatz der Volkssprache spiegelt sich in den Marginalillustrationen, deren Spruchbänder neben Liturgie und Hymnik auch Leisenzitate enthalten. In der textlich und bildlich den gleichen Vorgaben wie die Hildesheimer folgenden Kopenhagener Handschrift wird in den Singblasen der Nonnen das ›Te-deum‹ durch das Incipit der Leise *Also heylich is (desse dag)* ersetzt, während das *Ergo die ista exultemur* beibehalten ist. Die Leise ›Also heylich is dese

²² Carmen triumphale *Cum rex gloriae*; zum Gebrauch der österlichen Prozessionsantiphon vgl. Johannes Janota, Studien zu Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter, München 1968 (MTU 23), S. 192. In den von Mante (Anm. 1) herausgegebenen Medinger Handschriften aus Trier finden sich Meditationen zum *Advenisti* auf S. 106/7, ausführlich S. 185–187 und S. 283. In HV1 (= Landesbibliothek Hannover: Ms. I 75), S. 42, erscheint der Vers als Spruchband Johannes des Täufers. Der Versikel ist auch auf dem Schriftband in der Hand Adams im Berliner Medinger Psalter (BE1 = SBPK Berlin: Theol. Lat. oct. 189, f. 177r) eingetragen; zur Handschrift vgl. den Beitrag von Beate Braun-Niehr in: Von Frauenhand. Mittelalterliche Codices aus dem Nonnenkloster Medingen. Tagungsband zur Ausstellung in der SUB Hamburg 2007, hg. von Hans-Walter Stork, Hamburg 2009 (im Druck).

dach^c wird auch sonst in die Liturgie des Ostertages in Medingen eingebaut wurde, wie eine Hannoveraner Handschrift zeigt, wo das Zitat zur Ostervesper gebraucht wird.²³ Beide sind samt neumenartig stilisierten Noten in das Holzgerüst der Orgel eingeschrieben: lateinischer Hymnus, und deutsche Leise werden zu weiteren Pfeifen im Register der von den Nonnen bedienten Tonschleifen der Orgel.

Die Leise *Also heylich is desse dag* wandert in einem textlich variierten Medinger Andachtsbuch weiter aus der Illustration in den Haupttext. Bei der Parallelstelle ist die eröffnende Rubrik deutlich länger. Dort heißt es, man solle das lateinisch-deutsche Medley bei der Rückkehr vom Nonnenchor innerlich singen (O1, f. 77v/78r):²⁴

POST HORAM MATUTINALEM, DUM EXIS DE CHORO, CANTA IN CORDIS IUBILO:

Illuxit dies quam fecit dominus

Mortem devastans et victor suis apparens dilectoribus vivus.

A duenisti desiderabilis quem expectabamus:

Also heylich is dese dach dat den nen man tho vul(78r)len lauen mach.

[Nach der Matutin, wenn du vom Nonnenchor herunterkommst, sing im Jubel deines Herzens: Der Tag, den der Herr gemacht hat, ist aufgeschieden, den Tod vernichtend und als lebender Sieger seinen Liebhabern erscheinend. Du bist angekommen, Erwünschter, den wir erwarteten: So heilig ist dieser Tag, dass ihn niemand ausreichend loben kann.]

Dies bestätigt noch einmal die Interpretation der Spielanweisung *per organa* in der Rubrik der Hildesheimer und Kopenhagener Handschrift: Es geht nicht um Spielanweisungen für ein Tasteninstrument, sondern um eine innere Umsetzung musikalischer Impulse in die Andacht. Die in der Oxforder Handschrift folgende Zitatmontage ist ähnlich konzipiert wie in den beiden anderen Andachtsbüchern; die gleichen liturgischen Texte werden wieder zum Auslöser für einen niederdeutsch gereimten Text. Dabei sind sowohl die lateinischen Zitate wie das niederdeutsche Versatzstück ausführlicher zitiert. Diese Variationsbreite bei einem einheitlichen Grundbestand an Texten weist auf eine gemeinsame musikalisch-geistliche Memorierpraxis im Kloster hin. Es wurden offensichtlich nicht ausschließlich schriftliche Vorlage kopiert, sondern die musikalisch memorierten Stücke konnten spontan bei der Niederschrift abgerufen und breiter oder kürzer ausgeführt werden. Bestimmte Assoziationsketten werden dabei immer wieder reaktiviert, aber je nach Schreiberin in unterschiedlicher Länge und in einer unterschiedlich starken Gewichtung der verschiedenen Sprachen und Quellbereiche Liturgie, Hymnik und volkssprachige Reimtexte niedergeschrieben.

²³ Zu den verschiedenen Versionen der Leise vgl. Janota (Anm.22), S.188–191, und GGdM (Anm.2), Nr.24–27; Medinger Handschriften verzeichnet als 25e / 26c.

²⁴ Bodleian Library Oxford, Ms. lat. lit. e 18. Hascher-Burger (Anm.2), S.97f.

Alle bisher genannten lateinischen Elemente, das ›Tedeum‹ und die beiden Sequenzen, wurden in der Osterliturgie von den Nonnen selbst in Medingen gesungen. Das in Oxford erhaltene Medinger Prozessionale O₂ zeigt die Einbindung der Stücke in die Handlungen der Messe.²⁵ Da es dem Propst als Handbuch diente, sind die Stellen, an denen die Nonnen in die Liturgie einstimmten, nur soweit geschrieben, wie es jeweils in die Zeile passte, um die Melodieanschlüsse sichtbar zu machen. Die Zisterzienserliturgie wies den Nonnen refrainartige Stücke zu, die von ihnen als Antwort auf die vom Priester und dem Klerus gesungene Liturgie gesungen wurden; darunter waren in Medingen auch Leisen: ›Christ ist erstanden‹, ›Helf uns, wahres Paschalamm‹ und ›Gelobet seist du, Jesu Christ‹ sind im ›Prozessionale‹ bezeugt, teilweise gemeinsam mit der Gemeinde, teilweise ausdrücklich nur von den *virgines* zu singen. Dies konnte als Modell dafür dienen, wie Andachtstexte responsorisch konzipiert wurden: als Antwort auf Aufforderungen aus der lateinischen Liturgie.

Es fragt sich, welchen Stellenwert diese volkssprachigen Kitt-Texte haben. Hugo von Trimberg rühmt um 1300 die Schlichtheit der volkssprachigen Gesangsformen polemisch gegenüber artifizieller Musikübung.²⁶ Die Schlichtheit war insofern für die Medinger Nonnen von Vorteil, als es die Herauslösung und Neuanpassung von größeren und kleineren Liederheiten in neue Textzusammenhänge erleichterte. Was aber wohl maßgeblich die Faszination der Leisen für die norddeutschen Nonnen ausmachte, war ihre Integrations- und Adaptationsfähigkeit in die ihnen bekannte Form geistlicher Didaxe. Die häufig auf liturgischen Melodieformeln aufbauenden musikalischen Bausteine waren wieder in andere liturgische Zusammenhänge integrierbar, aber auch leicht weiterzuschreiben. Was in der weltlichen Musik der Zeit durch Parodie geschieht, kann hier ein Bauprinzip für Andachtstexte werden.²⁷

Die musikalische Form hält die Andacht zusammen: sowohl im Oxforder wie im Hildesheimer Beispiel (vgl. Abb. 3/4) geht die Notenschrift bruchlos zwischen den Sprachen weiter. Die in den Medinger Andachtshandschriften gebrauchte rote, linienlose Notenschrift besteht aus diastematischen Neumen, die aber von Hufnagelnoten *in campo aperto* abgeleitet sind. Es ist eine Reduktionsform der in den liturgischen Handschriften in Medingen ge-

²⁵ Bodleian Library Oxford, Ms. lat. lit. f 4. Hascher-Burger (Anm. 2), S. 97f.

²⁶ ›Der Renner‹, hg. von Gustav Ehrismann, V. 11121: *Der leien leisen durch tiutschiu lant/ Sint einveltlic und doch baz bekant/ Denne manic kunst, uf die geleit/ Ist gröziu kost und arbeit.*

²⁷ Für Beispiele (wie die Fortsetzung der Wallfahrtsleise ›In Gottes Namen fahren wir mit „der Wein ist besser denn das Bier“ etc.) vgl. Henrike Lähnemann, *Lied und Leise. Singen im Tristan*, in: *Impulse und Resonanzen. Tübinger mediävistische Beiträge zum 80. Geburtstag von Walter Haug*, hg. von Gisela Vollmann-Profe u. a., Tübingen 2007, S. 179–191.

bräuchlichen Choralnotation für das Kleinformat. Es wurde auch in den liturgischen Handschriften entsprechend verkürzt geschrieben, wenn Platzmangel herrschte oder nur ein Initium markiert werden musste. Die Notation des *Advenisti* auf HI1, f. 44v (Abb. 6) ist identisch mit der verkürzten Schreibweise des *Advenisti* im Medinger Prozessionale (Abb. 4).

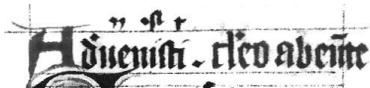


Abb. 6: Neumiertes *Advenisti* im ›Prozessionale‹ (O2, f. 56r)

Es wurde dort am Ende der letzten Station wiederholt, während die Priester schon weggingen (*clero abeunte*), und ist daher nicht mehr vollständig ausgeschrieben.²⁸ Die gleichmäßige musikalische Notation von etablierten lateinischen Musikstücken und mündlich

überlieferten volkssprachigen Gesangsstücken weist darauf hin, dass der monastische Musikunterricht die Nonnen dazu befähigte, selbständig Melodien zu kodifizieren und damit für die eigene Andacht immer wieder abrufbar zu machen. Neumenschrift und die Anweisung *per organa* bilden eine auditive Meditationshilfe, wie die Andachtsbilder eine visuelle darstellen.²⁹

Ein markantes Beispiel, wie die musikalische Vermittlung biblischer Texte, volkssprachiger Lieder und theologischer Gedankengänge die eigene mischsprachige Textproduktion der Nonnen beeinflusste, bietet das mittelniederdeutsche Ostergedicht.³⁰ In der Handschrift aus dem Hildesheimer Stadtarchiv wird es dargeboten als ein Psalm Davids, der bei der Osterfestmesse selbst vor dem Altar stehe und die Liturgie mit vollziehe.³¹ Eine solche Rückführung auf David ist der Ritterschlag für die volkssprachige musikalische Textproduktion der Nonnen der Lüneburger Klöster. Der Text wird durch einen siebenmal refrainartig wiederholten Dreireim strukturiert:

²⁸ Laut Ulrike Hascher-Burger (email April 2009) geht die Art, wie parallel im Prozessionale und im Andachtsbuch über dem *Advenisti* die Bistropa in der Neumengrundform als Doppelkomma und der Torkulus als Abfolge von Punkt und Schleife wiedergegeben sind, über die zu erwartenden Übereinstimmungen hinaus, umso deutlicher, als der im Gebetbuch vergleichsweise großzügige Raum eine Diastematie erlaubt.

²⁹ Henrike Lähnemann, *Also do du ok*. Andachtsanweisungen in den Medinger Orationalien, erscheint in: Text und Normativität im deutschen Mittelalter. XX. Anglo-German Colloquium, hg. von Elke Brüggemund Franz-Josef Holzsnagel.

³⁰ In zwei Handschriften überliefert: W3 (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, cod. Guelf. Helmst. 1082), f. 39r–40v, und HI3 (= Stadtarchiv Hildesheim, Nr. 379), f. 36r–39r. Zu HI3 vgl. Irene Stahl: Mittelalterliche Handschriften im Stadtarchiv Hildesheim Wiesbaden 2001 (Ma. Hss. in Niedersachsen 4), S. 82–85, GGdM (Anm. 2), Nr. 9, 25d, 75d, 311a, 312b, 521, 542, 567a; Hascher-Burger (Anm. 2), S. 38. Dietlind Gade, Mittelniederdeutsches Ostergedicht, in: ³VL, Bd. 11 (2004), Sp. 1007–1009; der Text ist zitiert nach John Holmberg, Ein mittelniederdeutsches ostergedicht [!], *Studia Neophilologica* XV (1942), S. 157–172, hier S. 162–166. Weitere Literatur zur Handschrift im Marburger Repertorium (<http://www.mr1314.de/2714>).

³¹ HI3, f. 35v: *In sacratissimo die pasche [...] Davit rex gloriosus qui stetit coram altare [...] cum spallentibus spalebat Illuxit dies.*

Dar moten de seyden clingen,
de orghelen soze singhen,
vnd alle herze van vrowden springen. (V. 4ff.)

Analog zu der Darbietung der Sequenzen in der Liturgie erhält der Text eine Strophenstruktur mit ungleichlangen Versikeln, die durch den Refrain abgeschlossen werden, der immer wieder auf den notwendigen Zusammenklang von Orgel und Herz verweist. Innerhalb dieses Rahmens findet sich eine Vielzahl an Versatzstücken: Buchstäblich jeder Gedanke und jede Formulierung der lose gefügten assonierenden Verse weist Bezüge zum Textnetz und Melodiegefüge der Medinger Andachtsbücher auf.³² Besonders einschlägig für die Andachtspraxis der Nonnen ist dabei die Konzeptualisierung der Trinität als musikalisches Trio:

Sin vader was de harpen clang,
de sone de orghelen sang,
de heylige gheyst dar de basunen bles. (V. 50ff.)

Mit den drei Gattungen vertretenden Instrumenten Harfe, Orgel und Posaune wird nicht nur das unterschiedliche Wesen der drei Personen veranschaulicht – besonders treffend ist das Wehen des Geistes als Bläserpuste –, sondern auch die innertrinitarische Kommunikation in ein Bild bzw. einen Klang gekleidet, der für die Nonnen unmittelbar nachvollziehbar war. Ihr eigenes responsorisches Musizieren im Gottesdienst und die meditative Praxis der musikalischen Zitatmontage finden hier ein göttliches Vorbild.

Der musikdidaktische Charakter der Medinger Handschriften entsteht aus der konstruktiven Begegnung der liturgischen Praxis mit Musikerziehung, die einen kreativen Umgang mit Gehörtem, Gesehenem, Gelesenem und Gesungenem erlaubt. Arne Holtorf hat für das ›Ebstorfer Liederbuch‹ festgestellt, das geistliche Lied sei „Teil einer religiösen Schriftkultur geworden, die sich in verschiedenen Formen um die schriftliterarische Formulierung von Glaubenswahrheiten und -erfahrungen bemüht“.³³ Musiklehre erweist sich als zentral für die Ausbildung von Andachtstexten gerade im niederdeutschen Bereich, wo noch nicht ein solcher Bestand an geistlichen Texten vorlag; wenn die Nonnen hier eigene Texte entwickeln, denken sie von den Melodiebögen und Floskeln her, die ihnen aus der Liturgie vertraut sind.

³² Das *advenisti desiderabilis* findet sich in V. 21; der Königssohn aus England in V. 89; die Leise ›Crist is erstanden‹ wird von Vögeln gesungen (V. 55–58), und die drei Marien singen in V. 82–84 die Leise ›Gnade uns das heilige Grab‹.

³³ Arne Holtorf, ‚Ebstorfer Liederbuch‘, in: *VL*, Bd. 2 (1980), Sp. 312–314. Ausgabe: Edward Schröder, *Die Ebstorfer Liederhandschrift*, in: *NdJb* 15 (1889) 1–30.