

Das himmlische Jerusalem

von Josef Dünninger

Die Symbolsprache des Komburger Radleuchters begegnet uns auch in der deutschen Dichtung der gleichen Zeit, und man kann wohl sagen, daß selten sich Dichtung, geistliches Dichtungswort, und Kunst, sakrale Kunst, in ihrem Grundsinn und Stilwillen so sehr entsprechen und von der gleichen Symbolik erfüllt sind wie in dem Jahrhundert von 1050 bis 1150 etwa.

Im Komburger Leuchter besitzen wir eines der edelsten und in seiner Zeitaussage, seiner symbolhaften Kraft, stärksten Werke der Romanik. Wir finden in ihm gleichsam ein Tor in den Geist und Formwillen jener Epoche, die wir die romanische nennen, und deren Werke in Sinn und Formgestalt den Generationen vor uns noch verschlossen waren, bis mühsam genug Forschung und erschließendes Erleben unserem Jahrhundert für diese Welt des „objektiven Geistes“ die Augen öffnete. Gleichzeitig erschloß sich uns auch das Verständnis für die geistliche Dichtung jener Zeit. Zu deren bedeutendsten Denkmälern gehört das Gedicht „Vom himmlischen Jerusalem“, das ungefähr gleichzeitig mit dem Comburger Leuchter entstand und das gleiche Thema enthält.

Was im Leuchter nach der Vision des Johannes im 21. Kapitel der Apokalypse in getreuer Nachbildung und durch den Grundgedanken des ewigen Lichts als himmlische Lucerne zu einer eigenen Form, des Himmels und Erde umspannenden Kreises, von Christus als *lux mundi* bekrönt, gestaltet wurde, das mag mehr bedeutet haben als nur den schönsten Schmuck des Gotteshauses, mag mehr als nur ein Sinnbild der Zukunft der Menschen in der Ewigkeit gegolten haben. Der Leuchter war auch gedacht als Trost in dem „ellende“ dieser Welt, eine Verheißung und Mahnung zugleich.

Radleuchter und die Dichtung „Vom himmlischen Jerusalem“ bezeugen, welche zentrale Stelle in jener Zeit, in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, das Bild und Sinnbild von der himmlischen Stadt im geistig-theologischen Sinnbezirk eingenommen hat.

Der Komburger Leuchter steht in einer Tradition und ist auch nicht isoliert in seiner Zeit. Er ist ein Glied in einer Kette von Denkmälern, Bildwerken und sprachlichen Gebilden, von denen eines, eben das „Himmlische Jerusalem“, dem Komburger Leuchter besonders nahesteht. Von diesem Gedicht soll vor allem gesprochen werden.

Das Gedicht „Vom himmlischen Jerusalem“ mit seinen 471 Versen, in 26 Strophen geordnet, findet sich in der sogenannten Vorauer Handschrift. Diese Sammelhandschrift, in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts in dem oststeirischen Chorherrenstift Vorau entstanden, umfaßt eine Anzahl von Gedichten, sinn- und planvoll einander zugeordnet, vom Aufgang deutscher Dichtung geistlichen Inhalts

um 1050 im Bamberger Ezzolied bis zur deutschen Reimchronik, der Kaiserchronik, die um die Mitte des 12. Jahrhunderts in Regensburg entstanden ist. Sie enthält also Werke eines Jahrhunderts, die zu einem großen geistlichen Programm zusammengefügt sind. Die Dichtungen, die hier vereint sind, haben verschiedene landschaftliche Herkunft, und wir wissen auch nicht genau, wo das „Himmlische Jerusalem“ ursprünglich entstanden ist.

Dieses in der Vorauer Handschrift stehende Gedicht ist aber nicht das einzige deutsche Sprachwerk, in dem das himmlische Jerusalem dargestellt wird. Schon zwei Generationen früher ist in Bamberg in starker, rhythmisch gebundener Form ein deutsches Prosawerk entstanden, das sich allerdings nicht damit begnügt, den Glanz der himmlischen Stadt zu zeichnen, sondern ihr auch die düsteren Abgründe und Farben der Hölle gegenüberstellt. Dieses Bamberger Werk, „Himmel und Hölle“ genannt, stimmt in Wort und symbolischer Ausdeutung weitgehend mit unserem Gedicht aus der Zeit des Radleuchters überein. Ich möchte diese ältere und auch strengere Form durch den Anfang wenigstens sichtbar machen. Es beginnt:

„Diu himilise gotes burg diu nebedarf der sunnen noch des mänen skîmen
da ze liehtenne, in ire ist des gotes skîmo, der si al durluhtet.“

Und übersetzend fortfahrend:

Da ist die Helligkeit Gottes, der nie endende Tag, der Stadt kostbares Lichtgefäß. Sie steht im Quaderwerk, das ist ihre ewige Stiftung, und sind daran auch erhoben alle Gottes Trautfreunde, die erfüllt haben die vier Evangelien in steter Tugendregel, in gleichem Einmut. In ihren Straßen ist sie von Gold, das bedeutet, daß da herrscht die teure Minne überall, die göttliche Weisheit, mit allem Wohlgefallen. Sie ist in der Schönheit des Goldes wie das durchsichtige Glas, ganz durchschaubar und ganz lauter.

Soweit der Anfang des Bamberger Werkes „Himmel und Hölle“. Die Symbolik des Goldes, in den letzten Sätzen des angeführten Eingangs ausgesprochen, begegnet auch in Hartwigs Inschrift am Komburger Leuchter.

In der bildenden Kunst reicht die Tradition dieses Themas noch weiter zurück. Der Einband des berühmten „Codex aureus“ aus St. Emmeram in Regensburg, eine der bedeutendsten Handschriften der Münchner Staatsbibliothek, 870 für Karl den Kahlen geschrieben und von Kaiser Arnulf dem Kloster St. Emmeram geschenkt, zeigt um den aus Gold getriebenen thronenden Christus eine Fülle von Edelsteinen und Perlen, auf turmartige Fassungen gesetzt und von mauerartigen Arkaden umzogen. Betrachtet man diesen Einband von der Seite, so fügt sich die Fülle von Glanz und Licht und Erhabenheit der Edelsteine zum Bild der ewigen Stadt.

Gut 100 Jahre vor dem Komburger Radleuchter wurde auf der Reichenau die Bamberger Apokalypse geschrieben und gemalt, die von Kaiser Heinrich und seiner Gemahlin Kunigunde dem Kollegiatstift von St. Stephan in Bamberg geschenkt wurde. Unter ihren kostbaren fünfzig Miniaturen findet sich auch das Bild der

ewigen Stadt, die der Engel Johannes zeigt. Sie weist nach vier Richtungen je drei Türme auf, innen das Lamm Gottes als Zeichen des ewigen Lichtes.

Das sind nur ein paar Hinweise. Wir haben, wie voraus schon angedeutet wurde, in unserem Jahrhundert den Sinn der großen, objektiven Form zu fassen gesucht, haben versucht, den geistigen Gesamtzustand der Epoche der Salier und Staufer zu erschließen. Wir suchten die allumgreifende Ordnung durch die Übernatur zu fassen, in der die Schöpfung, Natur- und Menschenwelt an festem Orte stehen, wo jedes Glied der Schöpfung, Tier, Pflanze, Gestein, alle irdische Stofflichkeit, Gold, Silber, Eisen, einen sinnbildlichen Bezug zur Überwelt haben, Realität und Sinnbild zugleich sind, und alles bezogen auf die göttliche Sinnmitte ist.

„Sub gratia“ haben die Tiere und mythischen Gestalten des Radleuchters, wie in unsrem Gedicht die Edelsteine, einen spirituellen Sinn. Sie sind ausgerichtet auf die göttliche ordo. Dem Irdischen, Stofflichen kommt eine Significatio zu, diese Dinge „bezeichnen“, wie das Mittelalter sagt. Das hat ja auch Hertwig in seiner Interpretation der Leuchtersymbolik deutlich ausgesprochen.

Ich wende mich nun dem Gedicht „Vom himmlischen Jerusalem“ eingehender zu. So hebt es an:

„Nu sule wir beginnen mit tiefen gesinnen
ein rede diuten joch besten von dere himeliscen Jerusalem.“

Der Dichter berichtet, wie Johannes, der „gotes trut“, die himmlische Stadt niedersteigen sah „sam eine brut von den himelen zuo der erde“, und er folgt in seinen sicher gefügten, quaderhaften Versen ganz dem 21. Kapitel der Apokalypse.

Er hebt historisch an, erzählt, wie Johannes nach Patmos verbannt wurde, „in ein ellentez lant“, und wie ihn der Engel aufhob und ihm die „burch vrone“, die Stadt des Herrn, zeigte.

Das Bild der Johannisminne erscheint hier schon sehr früh, wenn es heißt:

„Daz was Johannes Evangeliste, der über die gotes bruste
vil suoze linete, unze er inslief, sin gesinne waren tief.“

Während der Leuchter in einem großen Ring sich ordnet, so gegeben aus dem Gedanken der Lucerne, findet sich hier im Gedicht die Schau des viereckigen Baues wie in der Apokalypse. Zu unterst stehen zwölf Grundsteine und zwölf Pforten. Immer drei der Pforten wenden sich nach den verschiedenen Himmelsrichtungen. Man übersehe dabei nicht, daß in den vier Haupttürmen des Leuchters auch in seine Rundung das Viereck der Apokalypse hineingebaut ist. Daß die zwölf Tore der Mauer des himmlischen Jerusalems mit je drei Toren den vier Himmelsrichtungen zugeordnet sind, das steht im 13. Vers des 21. Kapitels der Apokalypse. Die vier Himmelsrichtungen mit ihrer jeweiligen Tordreihheit werden vom Dichter nun symbolisch ausgewertet. Sie „bezeichnen“, symbolisieren die Menschheit in ihren vier Altersstufen, die in solcher Gliederung von vier Seiten her den ihnen gemäßen Eingang in das himmlische Jerusalem finden sollen.

Zu den drei Toren im Osten streben die Kinder, die rein und lauter sind, denen dort die Tore geöffnet werden, wo die Sonne aufgeht. Bei den drei Toren im Süden findet die Jugend, die ihre Gedanken auf Gott richtet, ihren Eingang, dort, wo Wärme und Sommer sind.

Die Nordtore nehmen all jene Menschen auf, die Gott dienen und denen die Jugend erlischt und das Alter anhebt. Sie finden Eingang dort, wo wir den Winter und den Frost haben. Und im Westen stehen die Tore, die uns geöffnet werden, wenn wir voll wahrer Reue zum Lebensende gekommen sind, dort, wo uns „des lichten unte des tages zerinnet“.

Diese Symbolik von den vier Himmelsrichtungen, die hier im Gedicht das Raumhafte, gleichsam als wortgefügte Architektur, so stark weiterbildet, ist alt und in der Zeit der Entstehung von Radleuchter und Gedicht besonders lebendig im sinnvollen Bezug von Himmelsrichtungen und Altersstufen.

Die Vierzahl der Himmelsrichtungen, jede mit der Dreizahl der Türme, deutet auf die heilige Zahl zwölf hin. In Zahl und Maß wird die Welt in ihrer Zugeordnetheit zur Überwelt begriffen. Der Dichter hat die Reihenfolge der Himmelsrichtungen, wie sie die Apokalypse gibt und wie sie in den lateinischen Apokalypsenkommentaren mit den Altersstufen deutend verbunden sind, in überraschender und doch sinnvoller Weise neu geordnet. In den Kommentaren ist die gewöhnliche Reihenfolge: Osten und *pueritia*, Süden und *iuventus*, Westen und *aetas perfecta*, Norden und *senectus*. Der Dichter aber stellt an das Ende nicht den Norden, sondern den Westen, wo das irdische Licht und das menschliche Leben zugleich erlöschen. So wird nach einem neuen Sinnbezug eine neue, eigene Anordnung gegeben.

Nach predigthaften Ermahnungen, die zur *significatio* (Sinnbild) die *moralisatio* (Lehre) geben, stellt der Dichter fest, daß wir Menschen zugleich auch die Steine der Aufmauerung seien. Er sagt:

Der Edelstein aber ist mein Herr, der die zwei Wände am Ende beschließt.
Da ist weder Finsternis noch Nacht, nicht Mond noch Sonne scheint darin
noch der Morgenstern, da ist die Lucerne, der Himmelskönig allein.

Es findet sich also hier die gleiche Lichtsymbolik wie beim Radleuchter, wo als Schlußstein über dem Radkranz Christus über der himmlischen Stadt thronet, in der Inschrift als „*lux mundi*“ bezeichnet.

In der Apokalypse, deren Wort, die Stadt sei im Viereck gemessen, in der theologischen Kommentierung zur Symbolik der Himmelsrichtungen und Altersstufen führte, folgt nun die Aufzählung der zwölf Edelsteine, welche die Grundsteine der Stadtmauer schmücken. In dieser bei Johannes vorgegebenen Reihenfolge betrachtet auch der Dichter die Edelsteine. Er deutet sie aus, gibt gleichsam ein geistliches Lapidarium, wie der Radleuchter ein geistliches Bestiarium von Tieren und Fabelwesen enthält. Die Ausdeutung der Steine, ihre Sinnbeziehung, gehört zur symbolisierenden Naturkunde des Mittelalters.

Auch die zwölf Steine, den zwölf Türmen in ihrer Zahlensymbolik entsprechend, bezeichnen wieder ein Geistliches:

„Nu vernemet, lieben liute, waz der stein bediute.“

Der erste Stein ist der grüne *Jaspis*, der zu unterst an der Grundfeste liegt und das Baugerüst trägt. Er bezeichnet den Glaubensmut. Wer ihn besitzt, den Jaspis des Glaubens, das Fundament, ist gegen den Teufel gefeit, denn „den selben stain er schiuhet“.

Der zweite Stein, der *Saphyrus*, trägt die Farbe des Himmels. Nach ihm sehnt sich unser Herz. Er ziert die Mitte der Burg.

Calcedonius heißt der dritte Stein, der im Gemach dunkel ist, aber von der Sonne erwärmt erglänzt. Wer von der Sonne Gottes beschienen wird, alle Tugenden pflegt und von unwandelbarem Sinn ist, dessen Güte leuchtet wie dieser Edelstein.

Der *Smaragdus*, der vierte Stein, erfährt vom Dichter eine lange Ausdeutung seiner Herkunft aus dem Lande „Cythia“, wo er im Geröll der Flüsse gefunden wird. Er hat magische Kräfte. Wider die Nachstellungen des Teufels gibt er Glaubenskraft.

Der sechste Stein, der rote *Sardeus*, bezeichnet die Märtyrer, die unser aller Vorbild sein sollen.

Der *Crisolitus*, der siebte Stein, glänzend wie Gold, bedeutet dem, der von Gott die Macht besitzt, daß er voller Klugheit seine Mitchristen lenkt und zum Guten kehrt.

Der achte Stein, der *Perillus*, ist so lauter wie ein Quell, wenn ihn die Sonne bescheint. Er bezeichnet die Gerechten, die Gott mit seinem Geiste erleuchtet.

Der neunte Stein, der *Topas*, hat zwei Farben, heiter und glänzend wie der Himmel, lauter wie das Gold. Er bezeichnet den Menschen, der seine Sünden bereut, bis er Gottes Huld gewinnt. Im Feuer der Buße geläutert wie das Gold, leuchtet er wie der Himmel.

Der *Crisophirus*, der zehnte Stein, ist purpurfarben und Sinnbild dessen, der dies „ellente“ Leben um das ewige gegeben hat, Marter, Not und Tod erlitten hat.

Der elfte Stein, der *Jacingtus*, wandelt seine Farbe nach der des Himmels. Ist er wie der Himmel trüb und grau, so meint er jene, die das Unscheinbare lieben und Gutes tun. Ihr Glanz wird erst in der Ewigkeit offenbar.

Der zwölfte und letzte Stein, der *Ametistus*, ist rot wie Blut und loht wie das Feuer. Er bezeichnet die Märtyrer, die Gottes Erzboten waren, die zwölf Apostel. Dieser Stein liegt zu oberst und beschließt das Gewölbe des himmlischen Jerusalems.

Nach der Lehre von den Steinen fährt der Dichter fort in seiner geistlichen Auslegung der Architektur. Zuletzt sollen wir die himmlische Stadt ausmessen nach Höhe, Breite und Länge. Sie sind sich alle gleich und bezeichnen uns die drei höchsten Tugenden: fides, spes und caritas, Glaube und Minne und Zuversicht. Aus ihnen erwachsen alle anderen Tugenden mannigfaltig.

In der letzten Strophe wendet sich der Dichter an seine Zuhörer:

„Nu habent ir alle wol vernomen, wie ir in di burch sculet chomen.“

Er greift seine Lehre, seine Didaxe, mit der er dieses ganze symbolische Gebäude durchwirkt hat, noch einmal auf: „Ihr habt gesehen, wie ihr eure Zukunft verwirklichen könnt. Wo man eine wahre, fromme Rede tut, das ist dem Toren unlieb. Der wünscht Lieder von weltlichen Dingen, von Reckentaten. Zwei Wege stehen euch offen, der eine ist weit und breit und führt zur Hölle. Der andere Weg ist eng und schmal, voll Mühsal, Leid und Sorge. Der führt zum Heile. Sein ‚ungemach‘ sollen wir nicht scheuen.“

Mag Licht, Glanz und Figur der großen, sinnbildlichen Schöpfung des Radleuchters in seiner reichen, wohlgegliederten Gestalt in *einem* beglückenden Blick zu fassen sein, so ist hier im Gedicht in mühsamem Ringen mit dem Wort, der Dichtung noch ungewohnt, nur schrittweise Lehre und Zeichen zu erfassen. Wer sich jedoch um den Sinn des Gedichtes bemüht, wird auch die Symbolkraft des Leuchters noch reiner und genauer zu erkennen vermögen. Gedicht und Leuchter, Wort und Bild, sprechen die gleiche Sprache.

Anmerkung: Der Text gibt unverändert den Vortrag wieder, der am 27. April 1969 im Historischen Verein zu Schwäbisch Hall gehalten wurde. Die maßgebliche Ausgabe des Gedichts findet sich bei Friedrich Maurer, Die religiösen Dichtungen des 11. und 12. Jahrhunderts, Band II, Tübingen 1965, S. 140 ff. Dort ist auch die weitere Literatur verzeichnet.