Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 22 (2002)

Artikel: Conductus sub pelle tropi - Zur Frage der Rezeption und Adaption eines Pariser Conductus im deutschen Sprachbereich

Autor: Bobeth, Gundela

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835144

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 02.12.2025

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

Conductus sub pelle tropi – Zur Frage der Rezeption und Adaption eines Pariser Conductus im deutschen Sprachbereich

Gundela Bobeth

> *Aristoteles quoque Stagirites et Theophrastus multique praeterea non ignobiles peripatetici (...) exemplum dicunt, quo negant omnino posse reperiri avesne ante an ovia generata sint.*
>
> (Censorinus, De die natali IV, 3)

Im Zuge fortschreitender Differenzierungen in der Diskussion und Applikation des musikhistoriographischen Denkmodells von «Peripherie» und «Zentrum» rückt die umfangreiche Überlieferung liturgischer Musik aus dem deutschen Sprachgebiet des 13. bis 16. Jahrhunderts unter neuen Fragestellungen ins Blickfeld. Eine Schlüsselrolle spielt dabei die Sensibilisierung für die spezifischen Voraussetzungen, Funktionen und Kontexte von Aufzeichnungen «peripherer» Provenienz. So fallen quellenimmanente Kriterien für die Interpretation und Einordnung heute weitaus stärker ins Gewicht als der unvermittelte Vergleich mit Erscheinungsformen einer «zentralen» Überlieferung. Entsprechende Vorstösse – von kodikologischen und musikanalytischen Detailstudien[1] bis zur systematischen Erschliessung des Bestandes einer ganzen Gattung wie im Fall der Motette[2] – haben auf die ganz eigenen Bedingungen und Bedürfnisse der musikalischen Produktion im deutschen Sprachbereich aufmerksam gemacht und auf diese Weise

1 Wulf Arlt, «Repertoirefragen ‹peripherer› Mehrstimmkigkeit: das Beispiel des Codex Engelberg 314», in: *Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale* (= Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia, Bologna 1987), vol. 1, hrsg. v. Lorenzo Bianconi, Angelo Pompilio u.a., Turin 1990, S. 97–125; ders., «Les plus anciens témoignages de conduits parisiens dans les régions de langue allemand», Vortragsmanuskript anlässlich des Kolloquiums *L'école de Notre-Dame et son rayonnement*, Royaumont 1987.

2 Joseph Willimann, *Die sogenannte «Engelberger Motette». Studien zu den Motetten des Codex Engelberg 314 im Kontext der europäischen Überlieferung*, Habilitationsschrift Basel 1999 (ms.).

die traditionell mit dieser Musikpraxis verknüpften Vorstellungen von mangelnder Kompetenz und primitivem Kunstcharakter in wesentlichen Punkten modifiziert.

Indes steht das weite Feld der – um den von Andreas Haug geprägten Terminus aufzugreifen – «Troparia tardiva»[3] in vielem erst am Anfang musikanalytischer Auswertung. Das gilt in besonderem Masse für das einstimmige Repertoire, das bislang nur ansatzweise überhaupt erschlossen ist. Vor diesem Hintergrund prognostizierte Jürg Stenzl im Vorjahresband des *Schweizer Jahrbuchs für Musikwissenschaft*, jede Studie, die eine derartige Quelle gründlich untersucht, werde «auf bisher ganz oder fast unbekannte – und oft sehr eigenartige» – Tropen und Cantionen stossen.[4]

Ein aufschlussreiches Beispiel hierfür bietet ein Stück, das sich in gleich acht Handschriften deutschsprachiger Provenienz aus dem ausgehenden 13. bis zum 16. Jahrhundert findet. Es handelt sich um den Tropus zur Antiphon *ALMA REDEMPTORIS MATER* mit dem Incipit *Marie virginis fecundat viscera*. Unbekannt ist dieser zwar nicht: Enthalten in so prominenten Quellen wie dem Codex Engelberg 314 (CH-EN 314), dem «Seckauer Cantionarium» (A-Gu 756) und der im genannten Beitrag von Jürg Stenzl inventarisierten Handschrift Innsbruck 457 (A-Iu 457), ist der Tropus hymnologisch seit langem registriert und in einer Reihe von Texteditionen zugänglich.[5] Auch seine Musik liegt inzwischen ediert vor: Im Kommentarteil seiner umfangreichen Ausgabe *Notre Dame and Related Conductus* bietet Gordon Anderson auf Basis der Engelberger Aufzeichnung eine – kleinerer Korrekturen bedürfende – Übertragung der einstimmigen Melodie.[6] Die Gründe aber für die Aufnahme eines Tropus in eine Conductus-Edition führen zugleich auf die «Eigenart» von *Marie virginis*, die seine Assoziation mit dem Zitat Stenzls verständlich macht. Ausschlaggebend sind die für dieses Stück kursierenden textlichen Konkordanzen, die weit vor die Überlieferung des deutschen Sprachgebiets zurückreichen. So ist der Text von

3 Andreas Haug, *Troparia tardiva. Repertorium später Tropenquellen aus dem deutschsprachigen Raum* (= MMMAe, Subsidia 1), Kassel usw. 1995.

4 Jürg Stenzl, «Die Handschrift 457 der Universitätsbibliothek Innsbruck», in: SJbMw N.F. 20 (2000), S. 145.

5 *Analecta Hymnica Medii Aevi* 20, Nr. 67 (AH); Ulysse Chevalier, *Repertorium Hymnologicum*, Louvain/Brüssel 1892ff., Nr. 11167; Gall Morel, *Lateinische Hymnen des Mittelalter*, Einsiedeln etc. 1866, S. 129. – Zusammenstellung sämtlicher überliefernder Handschriften in Anhang 1, S. 274.

6 *Notre-Dame and Related Conductus: Opera Omnia*, hrsg. und übertragen von Gordon A. Anderson (= Gesamtausgaben des Institute of Medieval Music, Bde. 1-10), Bd. 3: 2pt Conductus transmitted in four and three central sources, Henryville (Pa) 1981, S. 212f.

Marie virginis bis auf minimale Abweichungen, deren auffälligste noch im – freilich synonymen – Anfangswort besteht, identisch mit dem des zweistimmigen Notre-Dame-Conductus *Beate virginis fecundat viscera*, wie er von zwei der grossen Notre-Dame-Handschriften (W_1 und F) sowie drei weiteren Quellen eines «zentralen» Pariser Repertoires überliefert wird.[7]

Dass Notre-Dame-Conducti ausserhalb Frankreichs rezipiert und noch zu Zeiten überliefert wurden, in denen daselbst der Bedarf an der Produktion und Tradition dieser Stücke längst versiegt war, ist als Symptom einer «peripheren» oder «retrospektiven» Musikkultur seit den grundlegenden Studien Friedrich Ludwigs und Jacques Handschins immer wieder angesprochen, bis heute aber nicht systematisch erschlossen worden.[8] Im deutschen Sprachbereich setzen die Zeugnisse einer breiten Ausstrahlung des Pariser Wirkungskreises bereits früh ein – mit ersten Textüberlieferungen noch aus dem späten 12. und notierten Quellen ab dem 13. Jahrhundert[9] – und lassen sich vereinzelt sogar bis ins 16. Jahrhundert hinein verfolgen. Für das Kloster Engelberg etwa, das dann im 14. Jahrhundert auch zu den Tradenten von *Marie virginis* zählt, ist die Aufnahme französischer Conducti in Nachträgen der Handschriften CH-EN 102 und 1003 schon im frühen 13. Jahrhundert zu greifen.[10] Mit einer Reihe von Konkordanzen zu anderen deutschen Quellen deutet der Engelberger Bestand selbst wie auch dessen Anordnung auf einen Tradierungsmodus in regelrechten «Überlieferungsnestern»[11]. Tatsächlich zeugen im deutschen Sprachbereich noch um 1400 Rubriken wie *Conductus Cancellarii parisiensis*[12], die sich auf eine (allerdings wohl apokryphe) Urheberschaft des rund zweihundert Jahre früher

7 D-W 677 [W1], 128v-129r; I-Fl Plut.29.1 [F], 283v-284v; E-Ma 20486, 54v-56r; D-Heid 2588, 2r (frgm.); GB-OxfB Wood 591, 4r-4v. In der Edition Andersons trägt *Beate virginis* die Nummer H15 (ibid., S. XXIV, 107–111 und 211–213).

8 Bezeichnend hierfür ist, dass in Gordon Andersons umfassender Conductus-Edition die einstimmig neumierten Parallelüberlieferungen von Notre-Dame-Conducti im deutschen Sprachbereich weitestgehend unberücksichtigt bleiben («the neumes will not be discussed here», vgl. *Notre-Dame and Related Conductus*, passim). Und dass der den rund 200 überlieferten «Conductus in related sources» vorbehaltene siebte Band dieser Ausgabe bis heute nicht erschienen ist, unterstreicht einmal mehr das Desiderat ebenso wie die Komplexität des Unterfangens, den Bereich der «peripheren» Conductus-Überlieferung aufzurollen.

9 CH-Zür C 58/275; dazu Jacques Handschin, «Conductus-Spicilegien», in: *AfMw* 9 (1952), bes. S. 106 u. 111f.

10 Vgl. die entsprechenden Ausführungen in *Engelberg Stiftsbibliothek Codex 314*, kommentiert und im Faksimile herausgegeben von Wulf Arlt und Mathias Stauffacher (= Schweizerische Musikdenkmäler 11), Winterthur 1986, S. 66f.

11 Darauf machte Arlt in «Les plus anciens témoignages» (wie Anm. 1) aufmerksam.

12 In der Handschrift CH-Bu XI 8, fol. 147r.

an der Pariser Notre Dame tätigen Dichters und Kanzlers Philipp berufen, von der ungebrochenen Autorität und Anerkennung einer weit zurückreichenden Tradition. Gleichzeitig deutet aber bereits der aufs Einstimmige reduzierte, rhythmisch vergleichsweise indifferente Aufzeichnungsmodus in linienloser Neumenschrift, wie er einen grossen Teil dieser Überlieferung betrifft, auch auf genuine Unterschiede zur Überlieferung der Notre-Dame-Handschriften. Nur sind eben die musikalischen Konsequenzen dieser abweichenden Überlieferungserscheinungen noch kaum untersucht und somit die Hintergründe und Implikationen der Stimmenreduktion – wie des Rezeptionsprozesses im ganzen – weitgehend ungeklärt. Entsprechendes gilt für die Funktionen und Gebrauchsräume der aufgenommenen Stücke sowie für den Anteil von Adaption und Eigenproduktion in der Aneignung des Rezipierten.

Nun ergibt sich bei *Marie virginis* der Verwendungskontext ausnahmsweise schon aus den handschriftlichen Rubriken. Indem die meisten Handschriften des deutschen Sprachbereichs das Stück als *Versus super Alma redemptoris* oder *Super antiphonam Alma redemptoris* ausweisen, lässt sich sein Aufführungsort auf die Offiziumsliturgie eines marianischen Festes eingrenzen.[13] Ein wesentlicher Unterschied zum bisher absehbaren «Mainstream» der deutschen Conductus-Rezeption besteht ausserdem im Musikalischen. Während die einstimmigen Aufzeichnungen des deutschen Sprachbereichs in der Regel die Grundstimme der jeweils mehrstimmigen Notre-Dame-Fassung festhalten – und zwar mit grosser Wahrscheinlichkeit auch in den Fällen, bei denen bisher für eine abweichende musikalische Überlieferung plädiert wurde[14], – handelt es sich bei *Marie virginis* nicht um eine

13 Dies gilt auch für die Seckauer Handschrift A-Gu 756, die als einzige das Stück unter der Überschrift *Super antiphonam Speciosa* führt (vgl. dazu auch unten Anm. 37). Keine Angaben machen die generell rubrikenlose A-Iu 457 sowie D-BerlA.

14 Das betrifft die Conducti *Celum non animum* (E1 in der Nummerierung Andersons) sowie *Fas et nefas ambulant* (F7), die beide im Carmina-Burana-Codex D-Mbs 4660 einstimmig in linienloser deutscher Neumenschrift aufgezeichnet sind. Bei ersterem hatte Rudolf Flotzinger («Reduzierte Notre-Dame-Conductus im sogenannten Codex Buranus?», in: *Muzikološki Zbornik – Musicological Annual* 17 (1981), S. 100), beim zweiten Eduard Gröninger (*Repertoire-Untersuchungen zum mehrstimmigen Notre Dame-Conductus*, Regensburg 1939, S. 25) eine melodische Eigenständigkeit gegenüber der zwei- bzw. dreistimmigen Notre-Dame-Überlieferung gesehen. Der entscheidende Faktor für diese – durch die Neumenverläufe nicht zwingend gedeckte – Einschätzung scheint allerdings in beiden Fällen zu sein, dass die Breite eines Spielraums von Abweichungen, innerhalb dessen sich zwei Aufzeichnungen noch als Überlieferungen desselben verstehen lassen, für die Conductus-Rezeption des deutschen Sprachbereichs bislang in keiner Weise definiert ist.

blosse «reduction to monody», wie erst kürzlich noch suggeriert wurde[15], sondern um eine völlig eigene Melodie. Auch im Blick auf übergeordnete Kriterien – den Modus oder bestimmte Strategien der Textvertonung – gibt es, wie die musikalische Analyse zeigen wird, keine Anzeichen für eine Aufnahme von Elementen des ausgedehnt melismatischen, «durchkomponierten» Conductus. Gerade aufgrund seiner musikalischen Unabhängigkeit gegenüber der Notre-Dame-Überlieferung aber bietet das Beispiel von *Marie/ Beate virginis* in besonderer Weise die Möglichkeit, das Verhältnis von Rezeption und Produktion im Kulturtransfer zwischen Paris und dem deutschen Sprachbereich unter neuen Gesichtspunkten zu vertiefen. Zum einen geht es dabei um die Frage nach dem Rezeptionsverhalten und der Rezeptionskompetenz des deutschen Sprachgebiets, zum anderen aber auch darum, wie weit das traditionelle Bild einer primären, von Paris ausgehenden Überlieferungsschicht auf der einen Seite und einer im deutschen Sprachgebiet situierten sekundären Schicht auf der anderen im Einzelfall überhaupt trägt. So lässt sich hier sogar an einem vergleichsweise gut erschlossenen Beispiel die Vielschichtigkeit der Perspektiven und Differenzierungsansätze verdeutlichen, die sich aus der Hinterfragung des vermeintlich Gesicherten in diesem Bereich eröffnen.

Einen Einstieg in die Auseinandersetzung mit dem Filiationsverhältnis von *Beate virginis* als Notre-Dame-Conductus und *Marie virginis* als marianischem Tropus bietet der detaillierte Vergleich der jeweiligen Textfassungen. Dabei macht die Gegenüberstellung in Bsp. 1 – mit dem aus Paris überlieferten Wortlaut in der linken und dem des deutschen Sprachbereichs in der rechten Spalte – auf den ersten Blick vor allem den hohen Übereinstimmungsgrad zwischen beiden Überlieferungen sichtbar.

15 So Mark Everist, «Reception and Recomposition in the Polyphonic ‹Conductus cum caudis›: The Metz Fragment», in: *Journal of the Royal Musicological Association* 125 (2000), S. 135–163, in einer missverständlichen Tabellenüberschrift auf S. 162. Unzutreffend ist hier zudem der Verweis auf z w e i einstimmige Melodieversionen: «[...] In the case of *Beate virginis* (H 15), the monodies that survive preserve two different melodies not found in the polyphonic version» (ibid., S. 157, Anm. 64). – Kommentarlos als periphere Konkordanz zur Notre-Dame-Überlieferung war die Engelberger Aufzeichnung noch von Gröninger aufgeführt worden (*Repertoire-Untersuchungen*, S. 110).

Bsp. 1: Textüberlieferung

«Notre Dame»

(W1, F, E-Ma 20486, [D-Heid 2588], [GB-OxfB Wood 591]) + Mo

(Interpunktion nach F)

I)
Beate virginis fecundat viscera
vis sancti flaminis non carnis opera.
carens originis labe puerpera
dei et hominis *dat* nova federa.

II)
Ardere cernitur ardenti radio
rubus. nec uritur ignis incendio.
sic nec corrumpitur *concepto* filio
virgo. nec leditur in puerperio.

III)
Miratur ratio deum in homine.
suscepto filio de matre virgine.
non fiat questio de tanto nomine.
sit fides ratio virtus pro semine.

I,1: fecundat] fecondat *Mo*
I,2: flaminis] flamminis *F*
II,2: rubus nec] rubet non *Mo*
III,2: filio] filii *W1*
III,4: sit] fit *Mo*

«peripher»

(CH-EN 314, A-Gu 756, A-Iu 457, CH-SG 388, GB-Lbm 22604, D-BerlA, CH-Bu 46, CH-SG 546)

(deutsche Übersetzung in Anhang 2)

I)
Marie virginis fecundat viscera
vis sancti flaminis non carnis opera.
Carens originis labe puerpera
Dei et hominis *dans* nova federa.

II)
Ardere cernitur ardenti radio
rubus nec uritur ignis incendio.
Sic nec corrumpitur *suscepto* filio
Virgo nec leditur in puerperio.

III)
Miratur ratio deum in homine
suscepto filio de matre virgine.
Non fiat questio de tanto nomine
fides sit ratio virtus pro semine.

I,1: fecundat] fecundet *SG 546*; fecunda *CH-Bu 46*
I,2: vis] vi *A-Gu 756*
II,2: rubus] rubens *CH-Bu 46*
II,2: ignis incendio] nec ignis incendio *CH-SG 546*
II,3: corrumpitur] comburitur *CH-Bu 46*
II,3/4: Sic nec (leditur nec *add. in marg.*) corrumpitur virgo suscepto filio in puerperio. *CH-SG 388*
III,1: deum in homine] deum de virgine *A-Gu 756*
III,2: suscepto] concepto *CH-Bu 46, CH-SG 388, CH-SG 546*
III,2: de matre virgine] non carnis opere *A-Gu 756*
III,3: fiat] fiet *corr.* fiat *CH-EN 314*
III,3: nomine] numine *A-Gu 756, CH-Bu 46, CH-SG 388, SG 546*; munime *D-BerlA*

Wie in der Synopse von Bsp. 1 durch Kursivdruck hervorgehoben, weichen die Überlieferungen von *Marie* und *Beate virginis* an lediglich vier Stellen voneinander ab. Die Konstanz, mit der die betreffenden Abweichungen jeweils nur auf einer Seite auftreten, bestätigt, dass es sich bei der Überlieferungsversion als Conductus und der als Tropus um zwei getrennt voneinander verlaufende Traditionsstränge handelt.[16] Offener ist die Situation allerdings für die Frage, welcher von beiden aus textkritischer Sicht ein früheres Überlieferungsstadium – beziehungsweise einen möglichen Ausgangspunkt der Überlieferung – repräsentiert.

Bei zwei der Varianten bietet die Notre-Dame-Überlieferung zumindest marginale Indizien für eine *lectio melior*. So ergibt in I,1 allein die links wiedergegebene Konstruktion mit der finiten Verbform *dat* einen vollständigen Satz, während in der rechten Spalte die partizipiale Lesart *dans* – als weiteres Attribut von *puerpera* neben *carens* – dazu führt, dass das Subjekt *puerpera* ohne prädikative Komplettierung bleibt. Grammatikalisch wäre auch diese Lösung denkbar und liesse sich – im Sinne eines emphatischen Ausrufs («Eine von der Ursünde unbefleckte und neue Bünde zwischen Gott und Mensch stiftende Mutter!») – sogar als Mittel einer den marianischen Lobpreis profilierenden Rhetorik interpretieren. Stilistisch aber fällt sie aus dem ansonsten deskriptiven Gesamtduktus des Textes heraus. Weniger gravierend erscheint demgegenüber die zweite Stelle in II,3, bei der allein die Präfixe *con-* und *sus-*(*cepto*) differieren. In stilistischer Hinsicht überzeugt jedoch auch hier die Notre-Dame-Fassung mit *con-* insofern eher, als sie einerseits eine exakte Wortwiederholung beim in der nachfolgenden Strophe rekapitulierten *suscepto filio* (III,2) vermeidet und andererseits nach dem unmittelbar vorausgehenden *corrumpitur* einen alliterierenden Anschluss bietet, wie er auch im übrigen Textverlauf häufig auftritt.[17]

Als Indikatoren einer *traditio prior* funktionieren beide Stellen indes nur bedingt. Insbesondere der Fall von *con-* statt *suscepto* könnte ebenso auf eine spätere Redaktion wie auf einen intakten Textursprung hindeuten. Die zwei anderen Abweichungen, die einerseits die Wortwahl – *Beate/Marie* (I,1) –, andererseits die Wortstellung – *sit fides/fides sit* (III,4) betreffen, bilden paritätische Alternativen und erlauben damit keine weiteren Aufschlüsse. Und der kritische Apparat zur deutschen Überlieferung verzeichnet zwar für einzelne, überwiegend späte Quellen Merkmale einer Verderbtheit (z.B. *fecunda* [für *fecundat*] in CH-Bu 46 oder *munime* [aus *numine* anstatt des eigentlichen *nomine*] in D-BerlA). Er zeigt aber auch, dass gleich vier der acht deutschen Handschriften – darunter mit Engelberg 314 sowie

16 Entsprechend Anderson, *Notre Dame and Related Conductus*, Bd. 3, S. 213.

17 Dazu ausführlicher unten, S. 269.

einer prämonstratensischen Quelle (GB-Lbm 22604) zwei der ältesten Überlieferungen von *Marie virginis* als Tropus überhaupt – einen praktisch unkorrumpierten Text aufweisen, dessen Differenzen zum Notre-Dame-Conductus sich auf die vier angesprochenen Stellen beschränken.

Die textkritische Auswertung führt in Filiationsfragen somit nicht entscheidend weiter. Unter den angesprochenen Vorbehalten stützt der Befund eine supponierte Primärschicht der Notre-Dame-Überlieferung zwar eher, als dass er ihr widerspräche. Doch relativiert sich auch dieses Bild erheblich, sobald für den Tropus *Marie virginis* die durch ihn erweiterte *Alma*-Antiphon ins Spiel kommt.

Da in einer Reihe von Handschriften zwischen den einzelnen Strophen des Tropus auch die Textincipits der entsprechenden Antiphonabschnitte notiert wurden – im Engelberger Codex sogar zusammen mit den zugehörigen Incipits der Musik –, ist die Koordination von Bezugsgesang und tropierender Erweiterung gesichert. Im auf diese Weise rekonstruierbaren Zusammenspiel der beiden Texte treten so zahlreiche und bemerkenswerte Bezüge zutage, dass sich für ein mögliches Entstehungsszenario von *Marie virginis* neue Perspektiven abzeichnen.

Bsp. 2: Zusammenspiel von Alma redemptoris und *Marie virginis*

Alma redemptoris mater quae pervia celi porta manens

Marie virginis	fecundat viscera
vis sancti flaminis	non carnis opera.
Carens originis	labe puerpera
dei et hominis	dans nova federa.

et stella maris succurre cadenti surgere qui curat populo

Ardere cernitur	ardenti radio
rubus nec uritur	ignis incendio.
Sic nec corrumpitur	suscepto filio
virgo nec leditur	in puerperio.

tu quae genuisti natura mirante tuum sanctum genitorem

Miratur ratio	deum in homine
suscepto filio	de matre virgine.
Non fiat questio	de tanto nomine
fides sit ratio	virtus pro semine.

virgo prius et posterius Gabrielis ab ore sumens illud ave peccatorum miserere.

Merkmale einer interaktiven Verklammerung mit der Antiphon sind bei *Marie virginis* auf allen Ebenen des Textes zu greifen. Über ein gängiges Repertoire marianischer Themen und Bilder hinaus werden hier Bezüge sichtbar, die von der Kommentierung und Konkretisierung einzelner Antiphonabschnitte über die Wiederkehr grammatischer Strukturen bis in Details der Aussage reichen und dabei auch Aspekte des Vokabulars sowie der Phonetik einschliessen.

So lassen sich die ersten beiden Verse von *Marie virginis* als Kommentar zur ersten Zeile der Antiphon lesen, der das eröffnende *ALMA*-Attribut Marias aufgreift und kausal präzisiert: Nicht Fleischeswerk (*carnis opera*), sondern die Kraft des Heiligen Geistes (*vis sancti flaminis*) hat den jungfräulichen Leib befruchtet (*fecundat viscera*) – und auf diese Weise die angerufene *ALMA MATER* erst in den Status der Maternität versetzt. Zugleich weist die erste Strophe von *Marie virginis* bereits auf die letzte Zeile der Antiphon: einerseits allgemein auf das *VIRGO PRIUS ET POSTERIUS*, wie es thematisch auch in den beiden weiteren Tropusstrophen wiederkehrt, andererseits mit dem Bild der *vis sancti flaminis* aber auch ganz konkret auf die Erwähnung Gabriels, der nach dem Lukasbericht Maria mit dem Gruss AVE anspricht (Luc. I 28) und das *Spiritus sanctus superveniet in te* (Luc. I 35) verkündet.

Das Bindeglied zum zweiten Antiphonabschnitt bilden die im vierten Vers angesprochenen *nova federa dei et hominis*, die Maria als *puerpera* stifte. Mit der darin zum Ausdruck kommenden Vermittlungsfunktion Marias, auf die schon die erste Antiphon-Zeile anspielte (*PERVIA PORTA CELI*), wird gleichsam der Zuständigkeitsbereich Marias formuliert, auf dessen Grundlage die Bitte der nachfolgenden Antiphon-Zeile an Maria herangetragen werden kann: *SUCCURRE CADENTI POPULO*. Dabei assoniert der Zeilenausklang [*POPU-*]*LO* mit dem Endreim *-io* der zweiten Tropusstrophe. Deren Schlusswort *puerperio* funktioniert dann als Scharnier zum *GENUISTI* des folgenden Antiphonabschnittes, und dieser liefert mit *NATURA MIRANTE* und *SANCTUM GENITOREM* wiederum die Stichworte für den Einsatz der letzten Strophe des Tropus: *Miratur ratio deum in homine*.

Überdies scheint im Kontext der Antiphon eine mögliche Begründung für das bereits diskutierte Partizip *dans* auf, das die Tropus-Version des deutschen Sprachbereichs konstant anstelle der finiten Form *dat* überliefert. Im Text von *Marie virginis* allein führt es in beschriebener Weise zu einem elliptischen Partizipialsatz (*puerpera carens ... dans...*), der als unvermittelte Exklamation aus dem übrigen Sprachduktus herausfällt.[18] Im Zusammenhang der Strophe mit der ersten Zeile der Antiphon jedoch lassen sich die Partizipien *carens* und *dans* parallel zum antiphonalen *MANENS* lesen, wie im folgenden Beispiel durch die Kursive verdeutlicht. Die Verse 3 und

18 Vgl. dazu die Ausführungen oben auf S. 259.

4 mit dem prädikatlosen Subjekt *puerpera* müssten auf diese Weise nicht als Ausruf verstanden werden («Eine/Die Mutter, die ...!»), sondern wären in die Invokation Marias eingebunden. Die Verse 1 und 2 des Tropus rückten hierbei in die Rolle eines erläuternden Einschubs:

ALMA REDEMPTORIS MATER QUAE PERVIA CELI PORTA *MANENS*[19]

(Marie virginis fecundat viscera
vis sancti flaminis non carnis opera)
carens originis labe puerpera
dei et hominis *dans* nova federa

ET STELLA MARIS SUCCURRE CADENTI ... POPULO

SEGENSREICHE MUTTER DES ERLÖSERS, DU OFFENE HIMMELSPFORTE

(Den Schoss der Jungfrau Maria hat [nämlich]
der Heilige Geist, und nicht Fleischeswerk, befruchtet.)
Du Gebärerin, von der Ursünde unbefleckt,
die du neue Bünde zwischen Gott und Mensch stiftest,

DU MEERESSTERN, HILF DEM FALLENDEN VOLK, ...

Für eine solche Auffassung des dritten und vierten Tropusverses spräche auch, dass die Anrede Marias im unmittelbar anschliessenden zweiten Antiphonabschnitt weitergeführt wird (*ET STELLA MARIS*). Wie in der Übersetzung vorgeschlagen, würden die Tropusverse somit nahtlos zwischen den Vokativen der Antiphon überleiten. Ab der zweiten Tropusstrophe treten die weiterhin in der Anredeform verbleibende Antiphon und der dann deskriptive *Marie virginis*-Text in ihrer Sprachhaltung allerdings endgültig auseinander, was zugleich auf die Grenzen der invokativen Interpretation verweist. In jedem Fall aber erscheint das für sich genommen – und zumal im Vergleich mit dem *dat* der Conductus-Überlieferung – befremdliche Partizip *dans* vor dem Hintergrund der *ALMA*-Antiphon in einem anderem Licht und trägt insofern einen weiteren Aspekt zu den Merkmalen einer dezidiert «tropischen» Qualität von *Marie virginis* bei.

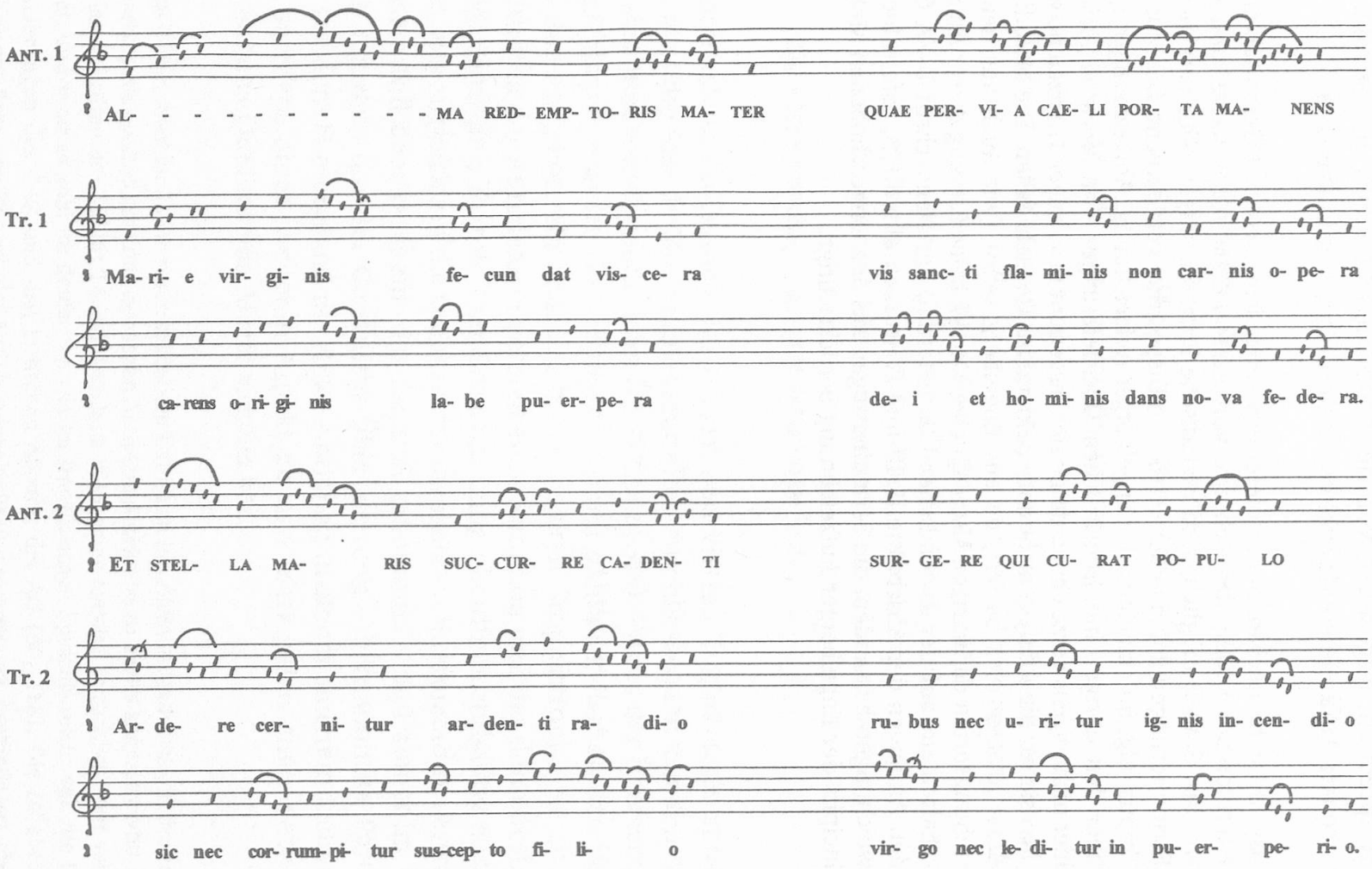
19 Im Unterschied zu den meisten modernen Editionen des *ALMA REDEMPTORIS*, in denen das partizipiale *MANENS* am Ende des ersten Antiphon-Abschnitts zu *MANES* konjiziert wird, ist in Handschriften des 12. bis 14. Jahrhunderts die Lesung *MANENS* tatsächlich weit verbreitet, und zwar sowohl im deutschen wie im französischen Sprachbereich: vgl. die Überlieferungen des *CAO* und den kritischen Apparat der *AH* (50, 318). Die Möglichkeit, *puerpera dans*... im Kontext der Antiphon invokativ zu interpretieren, bestünde jedoch auch im Fall der Lesung *MANES* – dann freilich ohne direkten grammatikalischen Anknüpfungspunkt.

Anknüpfungspunkte zwischen *Marie virginis* und dem *ALMA REDEMPTORIS MATER* bestehen auch auf musikalischer Ebene. Tatsächlich deutet einiges darauf hin, dass die Musik von *Marie virginis* originär im Hinblick auf eine Erweiterung der – in jedem Fall älteren[20] – *ALMA*-Antiphon angelegt ist. Dafür sprechen, abgesehen von der f-modalen Konzeption, vor allem die identischen Anfänge sowie weitere melodische Reminiszenzen.

Bsp. 3 (siehe nächste Seite) bietet eine Übersicht über den Gesamtablauf der alternierenden Melodieabschnitte von *ALMA REDEMPTORIS MATER* und *Marie virginis*. Soweit möglich, sind melodische Entsprechungen oder vergleichbare Formulierungen dabei in der vertikalen Disposition verdeutlicht. Die Musik des Tropus folgt im einzelnen der Engelberger Aufzeichnung. Abweichungen gegenüber den übrigen handschriftlichen Überlieferungen von *Marie virginis* sind hier nicht eigens verzeichnet, da sie sich insgesamt in so engen Grenzen bewegen, dass sie für die Analyse nicht entscheidend ins Gewicht fallen. Die Melodie von *ALMA REDEMPTORIS* basiert, da aus Engelberg selbst (wie auch aus den Entstehungsorten der übrigen *Marie*-Quellen) m. W. keine Fassung dieser Antiphon erhalten ist, auf der Zwiefaltener Überlieferung der Handschrift D-KA 60. In den Anfängen der Abschnitte II, III und IV wurden allerdings, sofern hier Abweichungen bestanden, die Formulierungen aus den eingeschobenen Melodieincipits der Engelberger Aufzeichnung berücksichtigt.

20 Für einen bereits karolingischen Ursprung des *ALMA REDEMPTORIS MATER* plädiert Franz Brunhölzl, «Zur Antiphon ‹Alma redemptoris mater›», in: *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige* 78 (1967), S. 321.

Bsp. 3: Musikalisches Zusammenspiel *ALMA REDEMPTORIS – Marie virginis*



ANT. 3

TU QUAE GE- NU- I- STI NA- TU- RA MI- RAN- TE TU- UM SANC- TUM GE- NI- TO- REM

Tr. 3

Mi- ra- tur ra- ti- o de- um in ho- mi- ne sus- cep- to fi- li- o de ma- tre vir- gi- ne

non fi- at que- sti- o de tan- to no- mi- ne fi- des sit ra- ti- o vir- tus pro se- mi- ne.

ANT. 4

VIR- GO PRI- US AC PO- STE- RI- US GA- BRI- E- LIS AB O- RE SU- MENS IL- LUD A- VE

PEC- CA- TO- RUM MI- SE- RE- RE.

(Kommentar zu Bsp. 3 siehe S. 263)

Die weitreichende Identität der Initien von *Marie virginis* und der Antiphon – im raschen Aufstieg über Terz und Quinte zur Oktave und der sekundschrittigen Rückführung zur Quinte – entspricht einerseits einem typischen Melodieverhalten im fünften Modus. Auffällig sind jedoch Dauer und Grad der Übereinstimmung. So kongruiert die musikalische Formulierung des gesamten Sechssilblers *Marie virginis* mit den zehn ersten Tönen des Melismas über *AL-*[*MA*].[21] Angesichts der praktisch notengetreuen Wiederkehr und der exponierten Stellung am Anfang dürfte es sich hierbei tatsächlich nicht nur um generelle Korrespondenzen im Rahmen einer f-modalen Tonsprache handeln, sondern um eine bewusste Aufnahme der Melodie des Bezugsgesangs. Wie sich – zumal im deutschen Sprachbereich – auch weitere Beispiele finden, in denen das charakteristische f-modale *ALMA*-Initium im Sinne eines semantisch besetzten musikalischen Zitats fungiert.[22]

Abgesehen von der Wiederholung dieser Wendung am Beginn der Strophe 3, die sich aus der weitestgehend identischen Melodiekonzeption der Strophen 1 und 3 ergibt, bleibt der Beginn der einzige Fall einer exakten Übernahme von melodischem Material aus der Antiphon. Anklänge an musikalische Formulierungen einzelner *ALMA*-Abschnitte finden sich jedoch, wie der analytische Gang durch *Marie virginis* zeigen wird, auch an weiteren Stellen. Zu berücksichtigen sind dabei allerdings die veränderten Bedingungen des neuen Textes und deren Konsequenzen für die musikalische Struktur.

In struktureller Hinsicht unterscheidet sich der weitere Verlauf von *Marie virginis* sogar erheblich vom *ALMA REDEMPTORIS*. Die Differenzen resultieren vor allem aus den spezifischen Gegebenheiten der regelmässigen Anlage von *Marie virginis* in Vers und Strophe. Basismomente einer Korrespondenz zwischen dem Versbau des Textes und seiner musikalischen Umsetzung gibt es zwar auch im *ALMA*. Nur treten die sechs Hexameter des *ALMA* hier in den Hintergrund, da die Unterteilung der Antiphon in vier annähernd gleich lange Abschnitte, zwischen die dann die tropierenden Erweiterungen treten, allein der Textgliederung folgt und sich darin konsequent über Versgrenzen

21 Die einzige Abweichung betrifft das in *Marie virginis* beim Auf- und Abstieg jeweils repetierte *c*, für das allerdings ohnehin ein Spielraum in der Überlieferung der *ALMA*-Antiphon existiert. Tatsächlich gibt es auch ALMA-Aufzeichnungen mit repetiertem *c* (z.B. Pa 1235 und 1139 [beide allerdings mit anschliessendem Terzsprung zum *f'* anstelle des sekundschrittigen Aufstiegs]). Somit ist durchaus denkbar, dass eine systematische Durchsicht der umfangreichen *ALMA*-Konkordanzen auf ein Anfangsmelisma stiesse, das der Tonfolge von *Marie virginis* exakt entspräche.

22 Dies gilt vor allem für bestimmte Motetten-Tenores, wie sie CH-EN 314 überliefert; dazu Willimann, *«Engelberger Motette»*, S. 452f.

hinwegsetzt. Diesen vier Abschnitten entsprechen in Bsp. 3 die vier Langzeilen (einschliesslich des Überhangs am Schluss). Wie in der Übertragung durch die graphische Anordnung verdeutlicht, weisen alle vier Abschnitte ungefähr in der Zeilenmitte eine Zäsur auf *f* oder *c'* auf, was im weiteren Sinne mit der halbzeiligen Melodiekonzeption von *Marie virginis* korrespondiert. Im einzelnen unterscheiden sie sich aber sowohl in der musikalischen Gestaltung von Binnenkadenzen und Zeilenschlüssen wie auch in der melodischen Bewegung insgesamt.

Für *Marie virginis* hingegen sind von Anfang an die Entsprechungen unter den einzelnen Teilen bestimmend, die mit der Versstruktur korrelieren. Das Tonmaterial aus dem *ALMA REDEMPTORIS* wird zunächst auch über die Töne des Anfangsmelismas hinaus im wesentlichen beibehalten, jedoch anders gewichtet. So gliedert der Tropus schon nach der Rückkehr zur Quinte am Ende der ersten Vershälfte (*Marie virginis*). Und während in der Antiphon die Tonfolge *a-g-a* den Abschluss des Wortes *ALMA* markiert, beginnt damit im Tropus die zweite Vershälfte. Dabei entspricht das Erreichen der Finalis bei *viscera* der Gliederung auf *f* bei *MATER* in der Antiphon, allerdings mit dem Unterschied, dass der Tropus hier – am Versende – stärker kadenziert, indem er die Untersekunde einbezieht. Nach dieser Zäsur setzt die Melodie in beiden Fällen auf der Quinte ein, führt jedoch im Tropus terzschrittig gleich wieder abwärts – über den Gegenklang bei der nächsten Verszäsur nach *flaminis* –, um dann in der zweiten Vershälfte über *non carnis opera* erneut die um die Finalis zentrierte Formulierung aufzunehmen, die schon aus der zweiten Hälfte des ersten Verses bekannt ist. Auf diese Weise entsprechen die korrespondierenden Reime *viscera* und *opera* einander auch in der Musik. Durch den Verlauf der zweiten Melodiezeile, in der für die Verse 3 und 4 weitestgehend auf die beiden vorangegangenen Verse zurückgegriffen wird, ergibt sich ein musikalischer Strophenaufbau aus zwei nahezu übereinstimmenden Teilen, die den Text ausserdem syntaktisch – in der Korrespondenz der beiden Hauptsätze – aufnehmen.

Im Grundzug gelten diese Merkmale auch für die zweite Strophe, die gegenüber den Strophen 1 und 3 eine eigene Melodie bringt. Um so auffälliger ist, dass hier die jeweils zweiten Zeilenhälften – im Unterschied zur ersten und dritten Strophe – erst ab *ignis incendio* bzw. *puerperio* übereinstimmen, während sie am Beginn in den musikalischen Formulierungen von *rubus nec uritur* und *virgo nec leditur* abweichen. Von beiden Stellen aus lassen sich Verbindungen zur *ALMA*-Antiphon ziehen. So erinnert die Stelle *rubus nec uritur* an die im unmittelbar vorangegangenen zweiten Antiphonabschnitt – und eben auch hier nach der Binnenzäsur – erklungenen Worte *SURGERE QUI CURAT*, was vor allem auf die gemeinsame syllabische Textdeklamation – bei einem Beginn mit Tonrepetition auf der Konfinalis in der Antiphon und auf der Finalis im Tropus – zurückzuführen ist. Bei der

entsprechenden Stelle in der zweiten Zeile scheint im Tonverlauf selbst ein bezugstiftendes Moment auf: Mit dem hohen Einsatz auf der Oktave und sekundschrittiger Abwärtsbewegung zum *c'* klingt in der Vertonung von *virgo* das Einstiegsmelisma des vierten Antiphonabschnitts an, der bezeichnenderweise nicht nur ebenfalls mit dem Wort *VIRGO* beginnt, sondern mit den Epitheta *PRIUS AC POSTERIUS* auch semantisch dem *virgo nec leditur* des Tropus entspricht. Sicherlich gehört auch die musikalische Formulierung über *virgo* zu einem Standardrepertoire von Einsatzmöglichkeiten im f-Modus. Im gesamten Verlauf von *Marie virginis* bleibt dies allerdings die einzige Stelle eines hohen Oktaveinsatzes. Vice versa beginnen in der Antiphon die Abschnitte II und III gleichfalls auf *f'*, führen aber nicht zu einem Gliederungspunkt auf *c'*. So ist es insbesondere die Konstellation der Merkmale, aufgrund derer eine bewusste Anspielung auf die *ALMA*-Antiphon hier in Betracht kommt.

Durch den musikalischen Befund verdichten sich somit die Hinweise auf vielfältige Beziehungsebenen zwischen *Marie virginis* und *ALMA REDEMPTORIS MATER*, wie sie sich auch in der Interaktion der beiden Texte manifestieren. Dies führt zu der Ausgangsfrage zurück, wie sich die Erscheinungsform von *Marie virginis* als marianischem Tropus nun zur Conductus-Überlieferung *Beate virginis* des Notre-Dame-Repertoires verhält. Die zu greifenden Zusammenhänge provozieren geradezu das Gedankenspiel, ob womöglich nicht *Marie* von *Beate virginis*, sondern vielmehr *Beate* von *Marie virginis* abhängen könnte. Angenommen, es gäbe die Überlieferung als Notre-Dame-Conductus nicht, spräche jedenfalls nichts gegen eine originäre Entstehung und Verwendung von *Marie virginis* als *ALMA*-Tropus. Sollte *Marie virginis* aber tatsächlich – im Textlichen wie im Musikalischen – von vornherein unter dem Einfluss der marianischen Antiphon und genuin zu deren Erweiterung konzipiert worden sein, dann müsste es sich bei der Pariser Conductus-Überlieferung um eine sekundäre Schicht handeln, die auf einen Prozess der Rezeption und Adaption eines marianischen Tropus zurückginge.

Symptomatisch für die Vielschichtigkeit des Beispiels von *Beate/Marie virginis* ist, dass sich ein mögliches Entstehungsszenario einschränkungslos auch invers durchspielen lässt: Bleibt die Überlieferung als Tropus aussen vor, unterscheidet sich der Text von *Beate virginis* in keiner Weise von Gedichten, wie sie aus dem Repertoire von Notre-Dame-Conducti der Zeit um 1200 erhalten sind. Dies gilt für Aspekte des Stils und des Inhalts gleichermassen wie für die Merkmale von Versstruktur und Reim.

So ist der Strophenbau aus vier binnen- und endgereimten Alexandrinern (Zwölfsilblern mit starker Zäsur nach der sechsten Silbe), wie er *Beate virginis* bestimmt, unter den Versformen von Notre-Dame-Conducti weit verbreitet. Dies verdeutlicht unmittelbar die Auflistung entsprechender Bei-

spiele bei Hans Spanke, in deren Zusammenhang *Beate virginis* explizit angeführt wird.[23]

Im Stilistischen fällt zunächst das Ineinander von Regelmässigkeit im Satzbau und syntaktischer Verschränkung auf (vgl. hierzu wie zum folgenden wieder Bsp. 1): Einerseits sind Halbstrophe und Satz jeweils deckungsgleich, andererseits erfolgen Enjambements nach jedem ersten und dritten Vers einer Strophe – wobei das Subjekt dreimal erst zu Beginn des zweiten respektive vierten Verses auftritt (*vis* in Strophe 1, *rubus* und *virgo* in Strophe 2). Wortfiguren wie die häufigen Paronomasien (*virginis – viscera – vis; carnis opera – carens originis*) und Alliterationen (*ignis incendio; corrumpitur – concepto; viscera – vis; radio – rubus*), Hyperbata (*carens ... puerpera; dei et hominis ... nova federa*) und Geminatio (*ardere – ardenti*) tragen weiterhin zum Eindruck eines stilistisch anspruchsvollen Textes bei. Inhaltlich greift der Text unter den gängigen Bildern der Jungfrauengeburt[24] auch den brennenden und gleichwohl unversehrt bleibenden Dornenbusch aus Ex. 3,2 (*rubus nec uritur*) auf, der in der typologischen Deutung des Mittelalters die Jungfrauengeburt präfiguriert.

In Ausdruck, Stil und Inhalt bestehen darüber hinaus frappierende Übereinstimmungen zwischen *Beate virginis* und dem Text eines weiteren Conductus, der innerhalb des Notre-Dame-Repertoires besondere Berühmtheit erlangt hat.[25] Hierbei handelt es sich um das einstimmige *Beata viscera*, das laut Auskunft des Anonymus IV von Perotin vertont wurde[26] und für dessen Text Zuschreibungen sowohl an Walther von Châtillon als auch an Philipp den Kanzler überliefert sind.[27] Gordon Anderson geht aufgrund der bemerkenswerten Ähnlichkeit beider Texte sogar so weit, eine Verwechslung von *Beate virginis* mit *Beata viscera* durch einen der Kompilatoren von W_2 in Erwägung zu ziehen und damit einen Erklärungsansatz zu bieten,

23 Hans Spanke, *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik* (=Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, phil.-hist. Klasse, 3. Folge Bd. 18), Berlin 1936, S. 37.

24 Zu den Bibelkonkordanzen im einzelnen Anderson, *Notre-Dame and Related Conductus*, Bd. 3, S. XXIV.

25 K14 in Anderson, ibid., Bd. 6.

26 *Der Musiktraktat des Anonymus IV*, hrsg. v. Fritz Reckow (= BzAfMw IV/V), Wiesbaden 1967, Teil 1, 46,4).

27 An Walther von Châtillon in F-Char 190, an Philipp den Kanzler in D-Da 2777. Die Zuschreibungen werden kontrovers interpretiert. Eine Übersicht über die Literatur bietet Joseph Szövérffy (Hrsg.), *Lateinische Conductus-Texte des Mittelalters*, Ottawa 2000, S. 78. Zu ergänzen ist Thomas B. Payne, Art. «Philip the Chancellor» in: *NGrove, 2nd edition*, Bd. 19, S. 594–597, der eine Autorschaft Philipps favorisiert.

weshalb das zweistimmige *Beate virginis* in W_2 fehlt, *Beata viscera* als einziger einstimmiger Conductus dort aber enthalten ist.[28]

Für die Frage nach dem Entstehungskontext von *Beate virginis* ist entscheidend, dass der Text in allen seinen Eigenschaften einem Stück vergleichbar erscheint, das in typischer Weise mit der florierenden Produktion der Pariser Dichter und Musiker verknüpft ist. Somit spricht bei *Beate virginis* nun seinerseits vieles dafür, von einer originären Entstehung und Verwendung als Conductus auszugehen, der später – dann in der Adaption als marianischer Tropus – in den deutschen Sprachbereich gewandert ist.

In dieser Situation gleicht die Frage nach dem Ausgangspunkt der Überlieferung – danach, *Conductusne ante an tropus generatus sit*, – tatsächlich dem Aporem von Huhn und Ei. Nur kommt hier sogar noch eine dritte Möglichkeit hinzu. So wäre schliesslich auch an eine ursprüngliche Existenz des Stücks als funktionsneutraler Text zu denken, der dann in zwei voneinander unabhängige Rezeptionsstränge mündete. Fälle einer reinen Textüberlieferung religiöser Gedichte sind insbesondere bei Walther von Châtillon bekannt, der ja auch als möglicher Autor des *Beata viscera* gilt.[29] Allerdings wirft die Annahme einer originär melodielosen Textüberlieferung in dieser Zeit generelle Fragen auf. Auch bei Walther ist letztlich nicht eindeutig zu klären, ob eine musikalische Umsetzung tatsächlich von vornherein nicht intendiert war oder ob sie sich lediglich nicht erhalten hat.

Immerhin liessen sich für ein zunächst musikunabhängiges Bestehen von *Beate/Marie virginis* als Text erste Hinweise geltend machen, die sich aus den verschiedentlich unternommenen Versuchen einer chronologischen Schichtung des Pariser Conductus-Repertoires abzeichnen.[30] Die methodische Basis solcher Ansätze besteht darin, durch Analogieschlüsse aufgrund datierbarer Conducti ein zeitliches Raster für bestimmte musikalische Stil-

28 Gordon A. Anderson, *The Latin Compositions in Fascicules VII and VIII of the Notre Dame Manuscript Wolfenbüttel Helmstedt 1099*, New York 1968, Bd. 1, S. 167f.

29 Vgl. die kommentierten Editionen Wilmarts und Streckers (André Wilmart, «Poèmes de Gautier de Châtillon dans un manuscrit de Charleville», in: Revue Bénédictine 49 (1937), S. 121; Karl Strecker, *Die Lieder Walters von Chatillon*, Berlin 1925) sowie die Zusammenstellungen bei Spanke (*Beziehungen, passim*).

30 Den jüngsten Beitrag in diesem Bereich liefert Thomas Payne, «Datable ‹Notre Dame› Conductus: New Historical Observations on Style and Technique», in: *Current Musicology* 64 (2001), S. 104. Unter den älteren Ansätzen Ernst Sanders, «Style and Technique in Datable Polyphonic Notre Dame Conductus», in: *Gordon Athol Anderson: In memoriam*, hrsg. v. Luther Dittmer, Henryville (Pa) 1985, Bd. 2, S. 505; sowie Janet Knapp, «Musical Declamation and Poetic Rhythm in an Early Layer of Notre Dame Conductus», in: *JAMS* 32 (1979), S. 386.

merkmale zu etablieren. Appliziert auf die Musik von *Beate virginis*, ergäbe sich für deren komplexe, melismenreiche und rhythmisch variable Gestaltung eine Zuordnung zu einem jüngeren, in jedem Fall ins 13. Jahrhundert weisenden Bestand. Der Text hingegen gehört in seiner alexandrinischen Versform zu einer Schicht, die vor allem «from the last two decades of the twelfth century» datiert, nach 1200 unter den Notre-Dame-Conducti indes kaum noch auftritt.[31] Unter der Prämisse eines teleologischen Geschichtsverständnisses – wie es allen Studien zur zeitlichen Einordnung im Kern zugrunde liegt, indem sie die Geschichte des Conductus als linearen Prozess zunehmender Komplexität und Ausdifferenzierung musikalischer Mittel festschreiben und diesen methodisch instrumentalisieren – müsste somit von einer Spanne von mindestens ein bis zwei Jahrzehnten zwischen textlicher und musikalischer Genese ausgegangen werden. In diesem Zusammenhang ist auch an die zusätzliche Tradierung von *Beate virginis* als Duplumtext einer dreistimmigen Motette im achten Faszikel der grossen Motetten-Sammlung des Codex Montpellier[32] zu erinnern, bei der es sich ebenso um eine Adaption des Conductustextes handeln könnte wie um eine davon unabhängige Aufnahme eines kursierenden Gedichts.

Eine Entstehungsgeschichte von *Beate/Marie virginis* lässt sich somit auf drei verschiedene Arten – im Sinne dreier dem Quellenmaterial inhärenter Plotstrukturen – erzählen. Keine der Möglichkeiten ist von vornherein auszuschliessen, jede einzelne bietet Momente des Für und des Wider. Der chronologische Überlieferungsbefund freilich unterstützt eine Entstehungsreihenfolge vom Conductus zum Tropus: Keine der Tropus-Aufzeichnungen datiert vor den Notre-Dame-Handschriften. Wird aber die Chronologie der erhaltenen Quellen als – im Beispiel von *Beate/Marie virginis* einzig feststehendes – Referenzsystem akzeptiert, dann führt die im vorangegangenen aufgezeigte Komplexität beider Erscheinungsformen – als Conductus wie als Tropus – zumindest zu Differenzierungen in der historischen Einordnung dieses Befunds.

Konsequenzen ergeben sich vor allem im Blick auf den deutschen Sprachbereich. Sollte das von der Quellenüberlieferung vermittelte Bild zutreffen, dann stand am Beginn der Überlieferung der Pariser Conductus *Beate virginis*, für den die neben den Notre-Dame-Handschriften greifbaren Zeugnisse eine weite Verbreitung im 13. Jahrhundert dokumentieren[33], während es sich bei *Marie virginis* tatsächlich um eine spätere, auf breiter Quellenbasis im

31 Payne, «Datable ‹Notre Dame› Conductus», S. 113ff.

32 F-Mo H 196, fol. 376'.

33 Zu den Überlieferungszeugnissen von *Beate virginis* vgl. Anm. 7.

deutschen Sprachgebiet verankerte Existenzform handelte, die aus der Konfrontation mit der französischen Überlieferung hervorgegangen sein dürfte.

> Dabei könnte sich mit den Heidelberger Conductusfragmenten D-Heid 2588 – einer Quelle, die in einem mutmasslich deutschen Umfeld ein «zentrales» Pariser Repertoire aufnimmt und *Beate virginis* als zweistimmigen Conductus enthält – ein Markstein auf dem Weg dieses Stücks von Paris in den deutschen Sprachbereich abzeichnen.[34] Die frühesten, noch aus dem ausgehenden 13. Jahrhundert stammenden Aufzeichnungen von *Marie virginis* als Tropus verweisen jedenfalls auf einen Bereich im Westen des deutschen Sprachraums.[35]

Dass mit der Rezeption zugleich ein Prozess der Adaption und musikalischen Neuproduktion einherging, mag darauf zurückzuführen sein, dass die Übernahme der komplexen Conductuskonzeption zweier interagierender Stimmen die Rezipienten überfordert hätte. Unter Berücksichtigung der eigenen funktionalen Voraussetzungen der Rezeption im deutschen Sprachbereich rückt indes ein divergenter Aspekt ins Blickfeld. So betont Joseph Willimann für den Bereich der Motette, dass «für einen Einsatz im liturgischen Kontext, wie ihn ja die deutsche Überlieferung weitestgehend nahelegt, [...] wohl weniger die musikalische [...] Komplexität im Vordergrund [stand], sondern eher die Praktizierbarkeit.»[36] Und dass die Praktizierbarkeit bei der Rezeption von *Beate/Marie virginis* unter einer ganz besonderen Prämisse stand – ausschlaggebend war offenbar die Verwendungsmöglichkeit als Tropus zum *ALMA REDEMPTORIS MATER* –, manifestiert sich ausdrücklich in der Konzeption einer Melodie, die charakteristische Merkmale der *ALMA-*

34 Zum Bestand und Umfeld dieser Handschrift Mathias Hutzel, *Die Heidelberger Conductus-Fragmente (Heidelberg, Universiätsbibliothek Ms. 2588). Untersuchungen zur Quelle, ihrer Notenschrift und zu den Überlieferungsproblemen des Repertoires*, Diss. Kiel 1990.

35 Dies betrifft die Handschrift GB-Lbm 22604 aus der Prämonstratenserabtei Park bei Löwen (Leuven) – also aus einem Grenzbereich im äussersten, zum Reichsbistum Lüttich gehörenden Westen – sowie einen Falzstreifen aus Pergament, der zur Bindung des Engelberger Kodex verwendet wurde und der in seinen paläographischen Merkmalen auf einen an Paris orientierten Bereich der «Peripherie» verweist (dazu Arlt/Stauffacher (Hrsg.), *Engelberg 314*, S. 76f.). Unter den darauf erhaltenen musikalischen Bruchstücken identifizierte Marie-Noël Colette einen Ausschnitt aus dem Tropus *Marie virginis* (Rezens. «Wulf Arlt et Mathias Stauffacher. Engelberg Stiftbibliothek 314», in: *Revue de musicologie* 74/1 (1988), S. 125), für den Joseph Willimann wiederum aufgrund eines melodischen Details ein frühes Überlieferungsstadium plausibel machen konnte (*«Engelberger Motette»*, S. 353ff.).

36 Willimann, *«Engelberger Motette»*, S. 149.

Antiphon aufnimmt.[37] Die konkrete liturgische Kompatibilität des Rezipierten aber verweist zugleich auf die spezifische Kompetenz seiner Rezipienten. Diese bestand darin, das Tropus-Potential von *Beate virginis* erkannt, genutzt, womöglich zusätzlich profiliert (wie es sich mit der invokativen Interpretation des Partizips *dans* abzeichnete[38]) und auf diese Weise ein Stück (re-)produziert zu haben, das in seinem Überlieferungskontext keineswegs als defizitär Angeeignetes, sondern als subtil angelegtes Eigenes erscheint.

37 Interpretationsbedarf bietet in diesem Zusammenhang noch die Rubrizierung der Grazer Handschrift als *Versus super antiphona speciosa*, die sich offenbar auf die marianische Antiphon *Speciosa facta* bezieht. Diese steht allerdings im vierten Modus und weist auch sonst keinerlei Ähnlichkeiten in der Gestaltung zum *Alma redemptoris* auf. Um so erstaunlicher ist, dass der Melodieverlauf – soweit er der Seckauer Aufzeichnung in linienlosen deutschen Neumen zu entnehmen ist – weitgehend mit der Überlieferung der lesbaren Aufzeichnungen von *Marie virginis* übereinstimmt.

38 Vgl. oben S. 261/262.

Anhang 1

Handschriftenverzeichnis zur musikalischen Überlieferung von *Marie virginis*

A-Gu 756	Graz, UB, II 756, fol. 189'	(Seckau, 1345)
A-Iu 457	Innsbruck, UB, 457, fol. 105	(letztes Drittel 14. Jh.)
CH-Bu 46	Basel, UB, AN II 46, fol. 96	(Cantionale des Th. Kress, 16. Jh.)
CH-EN 314	Engelberg, Stiftsbibliothek, 314, fol. 83	(Engelberg, letzes Viertel 14. Jh.)
CH-SG 388	St. Gallen, Stiftsbibliothek, 388, p. 472	(Sankt Gallen [12.], NT 14. Jh.)
CH-SG 546	St. Gallen, Stiftsbibliothek, 546, p. 10' (leere Notenlinien)	(Sammelhs. Kuonz, 16. Jh.)
D-BerlA	Berlin, Dt. Staatsbibliothek, ms. mus. 4° 40580 (heute PL-Kj), fol. 48'	(Wien, 14./15. Jh.)
GB-Lbm 22604	London, British Library, add. 22604, fol. 17'	(Abt. Park/Löwen, 13. Jh.)

Anhang 2

Übersetzung von *Marie virginis**

I)

Marie virginis	fecundat viscera	Den Schoss der Jungfrau Maria hat
Vis sancti flaminis	non carnis opera.	der Heilige Geist, nicht Fleischeswerk befruchtet:
Carens originis	labe puerpera	Eine Mutter, von der Ursünde frei,
Dei et hominis	dans nova federa.	stiftet einen neuen Bund zwischen Gott und Mensch!

II)

Ardere cernitur	ardenti radio	Wie der Dornbusch lichterloh zu brennen scheint
Rubus nec uritur	ignis incendio.	und dennoch nicht von den Flammen zerstört wird,
Sic nec corrumpitur	suscepto filio	so bleibt auch die Jungfrau bei der Empfängnis
Virgo nec leditur	in puerperio.	ihres Sohnes unversehrt und wird durch die Geburt nicht verletzt.

III)

Miratur ratio	deum in homine	Staunend schaut die Vernunft Gott in Menschengestalt,
suscepto filio	de matre virgine.	als Sohn empfangen von einer jungfräulichen Mutter.
Non fiat questio	de tanto nomine	Kein forschendes Fragen über einen so schweren Begriff!
Fides sit ratio	virtus pro semine.	Der Glaube sei Erklärung: göttliche Kraft wirkt anstelle menschlichen Samens.

* Wichtige Hinweise verdankt die Übersetzung dem Gespräch mit Felix Heinzer (Stuttgart/Basel).