

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte = Revue d'histoire ecclésiastique suisse

Herausgeber: Vereinigung für Schweizerische Kirchengeschichte

Band: 41 (1947)

Artikel: Die Anfänge der Sequenzendichtung

Autor: Steinen, Wolfram von den

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-127008>

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: 22.02.2026

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

Die Anfänge der Sequenzendichtung

Von Wolfram VON DEN STEINEN

(Fortssetzung)

Zweiter Teil :

DIE INITIALSEQUENZ ÄLTESTER ÜBERLIEFERUNG

B. DIE GEDICHTE

Vierzehn Sequenzen dürfen nach äußern Daten mit großer Wahrscheinlichkeit als vornotkerisch gelten. Uns liegt nun ob : diese Gedichte geistig so klar und eigen zu durchdringen, so von ihrem Ursprung her zu verstehn, daß sie ihr besonderes, unverwechselbares Gesicht zu erkennen geben. Das erscheint auf den ersten Blick unmöglich und wurde bisher nie versucht. Dennoch gelingt es bald und lohnt dann nicht allein wegen der literarhistorischen Ergebnisse, sondern auch um seiner selbst willen, weil man, haben die Augen sich erst in der jahrtausendfernen Luft ans Sehen gewöhnt, mancher Reize und ungemeiner Schönheiten gewahr wird.

Die Methode, wie die Texte zu individualisieren, habe ich im Notkerwerk an den sanktgallischen Sequenzen ausgebildet und, hoffe ich, gerechtfertigt. Hier wird sie als etwas Gegebenes angewendet — und mag sich grade damit von selber beweisen. Ausgegangen sei von den zehn Sequenzen der Aperhandschrift, deren vier ja auch in Verona vorkommen. Die einzeln Überlieferten, unter denen die Zöllnersequenz in jeder Hinsicht hervorragt, ordnen wir dann in ihren Zusammenhang ein.

13. Der Tuba-Dichter

Drei von den zehn Sequenzen hängen in Form, Sprache und Gedankenkreis so eng mit einander zusammen, daß wir sie dem gleichen Verfasser zuschreiben :

- (2) Gloriosa dies
- (3) Nostra tuba
- (5) Haec est sancta.

Ich charakterisiere zunächst die Texte, um dann die ihnen gemein-

samen Merkmale zu verzeichnen. Im Einzelnen beweisen diese allerdings nichts, wohl aber in ihrer Gesamtheit.

'Gloriosa dies' (Anal. hymn. 53 n. 219) : Heute ist der glorreiche Tag, wo der Gewaltige hervortrat, Gott zum Menschen wurde. Die Heerscharen singen Gloria, auch wir sollen es ihm singen. Denn unsre Sünden zu heilen kam er — zwar ohne den Himmel zu verlassen — zur Krippe nieder, uns als lebendes Brot zu nähren. Preisen wir ihn also um die Wette, daß unser Gewissen rein sei. O heiliger (Stephanus), dessen Fest nahe ist : mögen wir durch deine Hilfe zur Lebensweide gelangen ! Dort gesellen wir uns dann den Engeln und sehen den jungfräugeborenen König Christus, der mit dem Vater regiert, dem Ehre und Macht ist in Ewigkeit.

— Wir bemerken eine einfache, klare Führung. Das gegenwärtige Fest gibt dem Dichter den festen Untergrund, auf den er immer wieder zurückkehrt (Str. 1-7; 10; 13); und aus dem Feste selber erwächst ihm die Aufgabe, den Herrn zu preisen (5, 8/9, vgl. 15). Den Weihnachten entsprechend setzt der Dichter nicht ohne Pomp ein. Theologische Gedanken sind ihm stets gegenwärtig, aber er baut sie nicht aus, er begnügt sich mit Winken:

(Str. 6/7) Christus
non relinquens caelestia
praesepio poni non distulit,

ut, qui panis vivus erat,
nobis daret pabula.

Christus,
ohne das Himmelsche zu verlassen,
verzog nicht, sich in die Krippe legen
zu lassen,
auf daß er, das lebendige Brot,
uns Nahrung gebe.

Das Dogma also von der raumlosen Allgegenwart auch des Gott-Kindleins und das Mysterium vom Brote des Lebens.

Die Stelle verdeutlicht zugleich, wie wenig der Dichter das anschauliche Bild sucht: 'Christus lag in der Krippe' — so etwas sagt er nicht! Im Zentrum all seiner Gedanken steht: Gottes übermächtiges Spendern — auch seine fürsorgende Menschwerdung ist nicht Demütigung, sondern voller Erhabenheit — und auf der Gegenseite unser freudiges Empfangen, das uns zum Lobgesang verpflichtet, mit unsrer Aussicht, von der wahren Nahrung satt (7, 11) und selig (12 ff.) zu werden. Sehr fällt hier der Mittelsatz des Gedichtes auf (8/9):

alacres laudum feramus praeconia
nostra certantes
ut sit pura
mens et conscientia. Bringen wir freudig wetteifernd unsre
Huldigung dar,
auf daß unser Geist
und Gewissen rein sei.

Der Jubelsang — den ja die Sequenz anstimmt — ist Gewissenspflicht. Es klingt wie eine Rechtfertigung des neuen Liedes, das man da in die uralte Messe einschaltet.

‘*Nostra tuba*’ (Anal. hymn. 53 n. 33) : Unsre Posaune, also unser Lobgesang, möge von Gottes gewaltiger Hand gelenkt werden, und gütig höre er unsre Bitten. Er wird es, wenn mit unsrer Stimme auch unser Gewissen rein singt — was wir freilich nur mit Gottes Hilfe vermögen werden. Denn ohne Ihn kann kein Menschengeist Würdiges denken. Unser Weg ist schmal : lassen wir den breiten Höllenweg, wählen wir Christi unvergängliche Freuden, weil hier Leben ist, dort aber ewige Pein. O guter König, der du Weg und Pforte bist : erschließ uns das Reich, vergib uns die Sünden, daß wir dich ewig preisen mögen.

— Kein Lied auf ein gegenwärtiges Fest, sondern eine allgemeine Betrachtung : dem Dichter eine schwierigere Aufgabe, weil er auf minder sicherem Grunde steht ; da hat er Mühe, die Gedanken klar zusammenzuhalten. Wieder setzt er nicht ohne Pomp ein, aber auf den Hauptgedanken zielt schon der erste Satz : und es ist derselbe, der im Weihnachtslied die Mitte bildete, nämlich daß im Sequenzensang ein Sinn vor Gott liegt. Sogar die Worte lauten an einer Stelle ähnlich : unser Lied wird Gott gefallen (Str. 4),

voce si quod canimus
canat pariter et
pura conscientia.

wenn, was wir mit der Stimme singen,
zugleich auch unser reines
Gewissen singt.

Auch hier klingt es wie Rechtfertigung der neuen Einschaltung in den altheiligen Meßtext ! Aber der Gedanke wird in ‘*Nostra tuba*’ — das übrigens auch das frühere Gedicht sein könnte — weiter entwickelt : nur Gottes Hilfe kann uns das reine Gewissen geben (5-6). Die Folgerung, daß also Gott allein uns den würdigen Gesang gibt, ist schon in den ungewöhnlichen Eingangsworten (*Nostra tuba regatur fortissimâ dei dextrâ*) vorweggenommen, und der Schluß kommt noch einmal in neuer Wendung darauf zurück :

dimittasque facinora,
ut laudemus nomen nunc tuum
atque per cuncta saecula.

Vergib uns die Sünden,
daß wir *jetzt* deinen Namen preisen
und in alle Ewigkeit.

Bemerkt sei, daß es dem Dichter nicht recht gelungen ist, den ihm vorschwebenden Zusammenhang zwischen unserm Lied und unserm Verhältnis zu Gott überhaupt (1-6) wirklich klar und sprachlich sauber

zu entwickeln. Aber grade die Unzulänglichkeit zeigt, wie sehr hieran ihm, und die weite Verbreitung seines Gedichtes, wie sehr hieran auch den Zeitgenossen lag. Die anschließenden Gedanken vom schmalen Lebensweg und der breiten Höllenstraße (Matth. 7, 13 f.) nebst dem Gebet gelingen besser, weil sie, wie das Weihnachtslied, auf Überliefertem beruhen. Wie dort finden wir auch hier die theologischen Bilder — der Weg, die Tür — in einer klugen, vergeistigenden, diskreten Anwendung. (Vgl. auch nachher S. 46 f.)

« *Haec est sancta* » (Anal. hymn. 53 n. 240) : Heute ist der ehrwürdige Feiertag des heiligen (Aper), der um der Himmelsfreuden willen Christus nachfolgte und seinen Lohn erhielt. Bitten wir also um seinen Beistand, daß wir entsündigt eben dorthin gelangen, wo wir den König sehn werden, wie er die Seinen belohnt. Dort erstrahlst du Heiliger, und wir bitten um deine Hilfe zu den ewigen Freuden.

— Der Text ist von den dreien der einfachste und kürzeste. Er sollte für jeden beliebigen Heiligen verwendbar sein, und da ist dem Poeten über das Schablonenhafte hinaus nichts eingefallen. Die Gedanklichkeit der beiden andern Sequenzen fehlt hier.

Gemeinsames der drei Gedichte:

1. *Form.* -a-Ausklänge aller Strofen ; die a-Ausklänge der Strofen-Glieder werden offenbar gewünscht, aber nur dann und wann erreicht, im Anfang von 'Nostra tuba' auf Kosten der Grammatik erzwungen. Die Kürze der Strofen — durchweg *unter* 30 Silben — erleichtert die Antistrofierung : die Silben werden genau ausgezählt, aber die Takte und Wortkörper korrespondieren nicht. Zwischen der Textführung und der Form der Doppelstrofe fehlt die organische Beziehung. Daß Strofen- und Satzenden sich gern decken, versteht sich von selbst ; charakteristisch für den Tubadichter ist aber das nicht seltene Enjambement — das allerdings in der Frühsequenz überhaupt nicht so wie später gemieden wird.

2. Stil. Die Technik der Eingänge:

(Nr. 3) *Nostra tuba regatur fortissima* dei dextra, et preces audiat
 aure placatissima.

(Nr. 5) *Haec est sancta sollemnitas cunctis veneranda*
 beati (Apri) et honoranda.

(Nr. 2) Gloriosa dies *adest haec*, qua processit praeponens ...
 Betonte Feierlichkeit ; sogleich in den Hauptgegenstand hinein ; Gleichklänge (3, 5), die sonst fehlen ; Hinweis aufs Heute (5, 2) oder Hier (3 Nostra).

Die Technik der Übergänge:

3 Str. 6) Illo namque... (5 Str. 4) Ipse namque... (2 Str. 6) Ipse namque...

In 2 (Str. 10) und 3 (Str. 10) der plötzliche Umschwung von der Be- trachtung zum Gebet : O beate protomartyr — O bone rex. Das gleiche an der entsprechenden Stelle, aber in sanftem Übergang, in 5 (Str. 11) : Quibus medium credimus te fore, beate (Aper). — Die Ähnlichkeit der Schlüsse (3) *per cuncta saecula, amen* (so Tl !) ; (5) *splendida per saecula, amen* ; (2) *in aeterna saecula, amen dicant omnia* besagt wenig, da ähn- liche Formeln grade in den Frühsequenzen gern vorkommen.

3. Sprache :

(3) <i>Nostra tuba</i>	(5) <i>Haec est sancta</i>	(2) <i>Gloriosa</i>
8 Christi vestigia	6 Christi secutus est sequamur vestigia	
8 clara et non caduca	13 clara gaudia (cf. 4/5)	
5 divina nobis semper flagitemus adesse	12 praecelsa tua implo- ramus auxilia.	
4 ... pariter et ...	8 Jam nunc ergo ...	8 Jam nunc igitur ...
10 (o bone rex)	9 f. aeterna digne capte- mus munera, ubi vi- deamus regem	14 ... pariter ...
		12f. adeamus digni angelo- rum consortia atque laeti videamus Christum regem

Einzelne Vokabeln verfolge ich hier nicht. Interessanter wären auch, seis in gleichen, sei es in ganz verschiedenen Vokabeln, die entsprechenden Vorstellungen und Akzente, die man natürlich im Rahmen des Ganzen sehn muß. Z. B. die Sündenvergebung (3 Str. 11) *dimittasque facinora* ; (5 Str. 8) *nostra solvat debita* ; (2 Str. 6) *ut curaret nostra facinora et peccata*. Oder bei korrespondierenden Vorstellungen die ähnliche Wortgebung : (2 Str. 14) *in sede aetherea* — (3 Str. 7) *ad loca tartarea* — beides im Strofenausklang (das entsprechende in 5 wäre der Strofenausklang 11 : *et luce fulgentem rutila*).

Noch einmal : in diesen Dingen beweist nicht die Einzelheit, sondern die Summe der Einzelheiten, — wobei man die Möglichkeiten der Früh- sequenz überhaupt im Auge haben muß.

Von hohem Rang ist der Tuba-Dichter wohl nicht. Wo der liturgische Tonfall seine Sprache nicht hebt, da bleibt sie nüchtern. Einen eignen Gedanken hymnisch-antistrofisch zu gestalten bereitet ihm sichtbare Mühe (Nostra tuba 1-6), er kommt über den Ansatz nicht hinaus. Er braucht ein vorgezeichnetes Thema ; darum ist er am glücklichsten im Weihnachtslied und im einfachen zweiten Teil der Tubasequenz. Was in einem allgemeinen Heilgensang über die Schablone hinaus stecken könne, das ist nur Notkern aufgegangen. — Immerhin war der Tuba-Dichter reich genug, um sich nicht einfach zu wiederholen ; im Unterschied von gar vielen französischen Schultexten hat jedes seiner

drei Lieder seine besondere Art. Sie haben denn Anklang gefunden und wurden, als sie den gesteigerten formalen Ansprüchen nicht mehr genügten, in Frankreich mehr oder weniger überarbeitet¹.

Auch die Melodien fanden Anklang und wurden öfter mit neuen Texten unterlegt. Sie hießen in späteren Handschriften gewöhnlich nach den Anfangsworten der drei Gedichte: « Nostra tuba », « Haec est sancta » und « Gloriosa » — woher zu vermuten, daß der Tuba-Dichter selber keine Vorlagen hatte. Er schuf die *Stammsequenzen* auf Grund von Alleluia-Melodien, deren zwei gelegentlich genannt werden: zu 'Nostra tuba' das zu vielen Festen gesungene « Dominus regnavit », und zu 'Gloriosa dies' das Alleluia der Märtyrer (auch anderer Heiliger) « Beatus vir qui timet »².

Vielleicht hat ja der gleiche Autor mehr als die drei Sequenzen geschaffen. Ob in der anonymen Masse noch welche zu finden wären? In der Aperhandschrift kommt ihm jedenfalls keine mehr zu. Die Sequenz (1) 'Christe tua agmina' enthält zwar an markanter Stelle die Worte *nostra tuba* (Str. 8/9), zeigt aber eine durchaus andre Handschrift.

Für uns ist die Entdeckung des Tuba-Dichters deshalb unschätzbar, weil seine Texte auch nach Sankt Gallen drangen und Notker sie nachweislich gekannt hat. So können wir hier — vorläufig nur hier — einen *vornotkerischen Sequenzendichter mit Bestimmtheit feststellen*. Die sanktgallische Sequenz zur Osteroktav 'Haec est sancta sollemnitas sollemnitatum' erweise ich als ein Gedicht Notkers — und sie hat Umriß und Melodie desjenigen Textes, zu dem sie sich mit den ersten vier Worten offen bekennt, der Heiligensequenz eben des Tuba-Dichters³. Auch die 'Gloriosa'-Melodie gefiel in Notkers Kreise; ein Sanktgaller bildete sie in der Martins-sequenz 'Sacerdotem Christi' weiter. Vollends das 'Nostra tuba' gewann im Galluskloster Heimatrecht, wenns schon es sich im dortigen Kanon neben den Werken Notkers und der Seinen seltsam altertümlich und unbehilflich ausnimmt. Bis gegen 1100 sang man es am Sonnabend vor der Septuagesima, als letzte (oder vorletzte) Sequenz vor dem neunwöchigen Verstummen des Alleluia-gesanges.

¹ Überarbeitung des 'Nostra tuba': nachher Kap. 18; der beiden andern Texte: A. h. 53 p. 352 f. und 382 f.

² Druck der Melodien bei BANNISTER-HUGHES, Anglo-french Sequelae (1934) Nr. 16, 7 und 24. Zu den Alleluia-Versen s. HESBERT, Antiphonale sextuplex (1935) p. 240 und 239. Vgl. sonst den Apparat zu den drei Sequenzen in Anal. hymn. 53.

³ Im Notkerwerk drucke ich beide nebeneinander.

Der Brauch muß schon ins 9. Jahrhundert zurückgehn, und offenbar hat Notker selber das 'Nostra tuba' trotz seiner Unzulänglichkeiten gelten lassen. Daß Gottes Rechte unsre Posaune spiele, daß wir zu Gott beten müssen, weil wir ohne ihn Würdiges nicht einmal denken können — diese Worte des Vorgängers waren wie eine stockende Weissagung seines innersten Dichter-erlebnisses.

Notker wird ja wohl den Namen dieses Vorgängers gekannt haben, dessen Lieder dazumal in Deutschland, Frankreich und Italien umliefen. Den Namen kennen vielleicht auch wir, wenn er denn berühmt war — nur daß wir ihn dann mit den anonym erhaltenen Sequenzen nicht verbinden können. Nicht einmal läßt die Überlieferung einen Schluß auf des Dichters Heimat zu. Denn wenn Italien seine Texte in der ursprünglichen Fassung festhielt, während Frankreich sie umarbeitete, so könnte es daran liegen, daß der Dichter Italiener war, aber auch daran, daß Italien minder produktiv war. Ihrer Form nach würden die Sequenzen nach dem Westen passen; ihr Inhalt zeigt eine in den Sequenzen Frankreichs ungewöhnliche Neigung zum Gedanklichen, Zähen. Die Naivität, die freudige Beschwingtheit anderer romanischer Sänger wollen nicht recht durchdringen. Wenn ich den Tuba-Dichter am ehesten im Maas-Scheldegebiet suche, so nicht wegen der Herkunft der Aperhandschrift aus Toul, sondern wegen dieser Charakterzüge und ferner, weil überhaupt vieles die Urheimat der Sequenz im lotharingisch-neustrischen Raume vermuten läßt.

Zeitlich war der Tuba-Dichter, wenn ich recht sehe, für Notker ein Mann der älteren Generation, ging ihm also nicht allzulange voraus. Er kann dem sanktgallischen Meister erst später als das Antiphonar von Jumièges bekannt geworden sein, vgl. früher S. 201, 1946.

14. « Die beiden Wege »

Unter den verbleibenden sieben Aper-Sequenzen heben sich sofort jene zwei heraus, die nur durch diese Sammlung erhalten sind:

- (8) 'Pange deo debitum' — « der Weg des Menschen »;
- (7) 'Semper regnans' — « der Weg Gottes ».

Die Überschriften, die ich ihnen gebe, bezeichnen ihren motivischen Zusammenhang. Beides sind lehrhaft-meditative Schilderungen von so-zusagen balladenhafter Tönung, beide verzichten auf die -a-Ausklänge und haben überhaupt mit dem liturgisch-festlichen Alleluia wenig zu tun — denn daß sie sich mit Nennung der Trinität und den Worten

in saecula den Schlußpunkt setzen, das schafft höchstens einen äußerlichen Übergang zum Jubel der Himmlischen.

« Der Weg des Menschen » beginnt mit dem Pflichtmotiv, das uns hier früh begegnet. In den früheren Sequenzen herrscht eine kleine Zahl typischer Eingangsmotive vor. 'Liedmotiv': Laßt uns singen, unser Preis erschalle usw. 'Festmotiv': Heute ist das und das Fest. 'Pflichtmotiv': Es gebührt sich, daß wir feiern. Vor allem das Liedmotiv, aus dem Alleluia entwickelt, wurde vielhundertfach variiert. In meinem 'Notker der Dichter' (1947) behandle ich eingehend alle Fragen der Poetik. — 'Singe Gott das schuldige Lied'. Aber der Aufblick zu Gott führt nur zu Tränen: der Dichter schildert, wie wir vom Herrn nach Seinem Gleichen Geschaffenen alsbald gestürzt sind, und hat nun merkwürdig flackernde, tief eindrucksvolle Bilder für den Zustand der Fesselung, Vergiftung, Umnebelung, darin wir leben. Er schließt mit einem Blick auf die Erlösung, die der Herr geschenkt hat und die uns ewig bleiben möge. — Hier spricht ein Mensch, der etwas zu sagen hat. In oft stockenden oder übermäßig geballten Sätzen, in offenkundiger Bemühung durch die ungewohnte antistrofische Form, findet er Wendungen von außerordentlicher Schönheit ¹.

« Der Weg Gottes » ²: Der im vorigen Gedicht geschilderte Sündenfall ist hier vorausgesetzt — die dort nur gestreifte Erlösung wird nun zum Thema. Gott, erwägend, wie er sein Geschöpf wiederherstelle, tritt in den Schoß der Jungfrau, liegt in der Krippe, lebt unser Los, stirbt und ersteht. Den Taten des Auferstandenen bis zur Himmelfahrt und dem Pfingstwunder gilt die zweite Hälfte des Gedichts. Es mag daher, obwohl für jeden Herrentag passend, als Text für Ostern und die fünfzig Tage gemeint gewesen sein — um so bemerkenswerter, daß kein Wort auf ein 'Heute' hinweist! Der Stil des Gedichtes — geballt, beziehungsreich, von Bildern fast bedrängt — gleicht dem des Vorgenannten durchaus und findet in der frühen Sequenzenlyrik nicht leicht seinesgleichen: zwar mehr eines Rauners als eines Dichters Stil. Man mag denken: ein leidenschaftlich-tiefer, leidenschaftlich-wissender Geist stellt sich vor die Aufgabe, ja die Pflicht (*Pange deo debitum, lingua, modulando plectrum!*), in der neuen Form ein Osterlied zu schaffen. Er setzt an — und kommt über den Sündenfall fast nicht hinaus. Er setzt ein zweites Mal

¹ Verf., Tausendjährige Hymnen (1944) S. 58 f., 89 ff., mit Text und Übersetzung.

² Anal. hymn. 42 p. 49 Str. 12 b ist der Zwiebelfisch zu entziffern: *pariter servans omnia*.

an — und nun bricht er sich durch, indem er von der Krippe gleich zum Kreuze überspringt und sich durch ganz kurze Strofen den Zwang raschen Vorschreitens auferlegt.

Ein Blick auf das Formale lehrt den dunklen Unbekannten noch besser kennen. Es stellt sich nämlich heraus, daß in der Aperhandschrift — unsrer einzigen, hier nicht allzu fehlerhaften Unterlage — die beiden umfangreichen Sequenzen bis auf die Silbe gleich lang sind, je 383 Silben! Dabei unterscheiden sie sich in ihrer Strofengliederung durchaus — wie wenn ein Architekt aus der gleichen Anzahl Steine zwei zu einander passende, aber streng ungleiche Häuser baute. Im Hinblick auf den thematischen Zusammenhang der beiden Texte bedeutet das auf alle Fälle ein virtuoses Gleichnis des göttlichen Fugs. Aber bevor wir urteilen, sehen wir zu, mit welchen Mitteln der Dichter die Gleichheit erreicht hat. Jedenfalls nicht um den Preis, daß er rhetorisch würde, Flickwörter brauchte u. dgl. : beide Gedichte sind so bis zur Stauung gefüllt, daß die meist kurzen Sätze einander zu stoßen scheinen und jedes Wort noch auf Unausgesprochenes hindeutet. Die poetische Technik hingegen stimmt in den beiden Texten nicht ganz überein. Der 'Weg des Menschen' beachtet von Strophe zu Gegenstrophe die Taktresponson und pflegt auch die Responson der Wortkörper ; ohne aus dem innern Gesetz des Antistrofierens heraus zu dichten — das hat erst Notker vermocht —, erfaßt dieser Dichter doch zwanglos die angemessenen Regeln. Der 'Weg Gottes' hingegen zeigt beständigen Taktwechsel und trotz exakter Silbenzählung wenig Pflege der Formentsprechung zwischen Strofen und Gegenstrofen — die das allerdings auch weniger brauchen, weil sie im Durchschnitt ganz beträchtlich kürzer sind. Diese technische Verschiedenheit — die unter andern Umständen die Annahme des gleichen Verfassers bedenklich erschweren würde — erklärt sich offenbar aus dem Formzwang, dem das zweite Gedicht untersteht.

Natürlich erinnert ein solches Sequenzen-Diptychon — für das mir keine Analogie bekannt ist — an die Sequenzen mit doppeltem Cursus. Und wie dort die nicht-metrischen Texte die Strofenwiederholungen dadurch bewältigten, daß sie die Strofen aus den immer gleichen, sehr geschickt variierten 'Werkstücken' zusammensetzten (vorn S. 247 f., 1946), so hat auch der Dichter der beiden Wege seine Bausteine ; nur hat er sie in weit größerer Zahl als jene. Auch er verwertet die dort herrschende Kombination vier- und dreisilbiger Wörter (7-, 8-, 15-Silbenvers). Aber daneben gebraucht er in reichem Maße fünf- und sechssilbige Werk-

stücke und hebt das Irrationale der Sequenzenstrofe keinen Augenblick auf.

Die Aufgabe ist ja in seinem Falle recht anders gestellt als beim doppelten Cursus, und auch der Anspruch ist anders: geistig reichen die beiden Wege mit ihrer harten Fügung in ganz andre Sfären als jene formfreudigen, musikbestimmten Gebilde, die im Worte selber wenig suchen. Der Meister der beiden Wege sucht vielleicht zu viel darin, um ganz Dichter zu sein! Über das Los des Menschen meditiert auch eine der in St. Amand überlieferten Dacaposequenzen, 'Dominus caeli' (vorn S. 241 n. 2; 245, 1946), und man kann sie dem 'Pange deo debitum' sehr wohl vergleichen. Beide gehn aus von der Schöpfung des Menschen nach göttlichem Maß und haben zum Hauptthema das Verderben, in das er geriet. Aber neben dem finstern 'Weg des Menschen' wirkt das 'Dominus caeli' gradezu spielerisch und vordergründig. Es schildert ein Unheil, das sinnlos über uns hergefallen ist und das Gott uns rasch wegnehmen möge — dort aber frißt sich ein nur zu sinnvolles Schicksal in die Seele und alle Sinne hinein und wird durch des Schöpfers Gnadentat von innen her aufgelöst. — Immerhin, literarhistorisch steht beides im gleichen Raum. Offenbar setzt der Dichter der beiden Wege rein technisch Lieder mit höherer Responsorion voraus und wandelt ihr Prinzip eigenwillig in einer Weise ab, die mit jenen nichts mehr zu tun hat.

Weder in der Form noch im Charakter zeigt er irgend Romanisches. Der Alemanne Notker, gewiß nicht minder reichen und tiefen Geistes, wirkt südlich-heiter und westlich-anmutig gegen ihn. Der Unbekannte, kaum viele Jahre älter als Notker, muß Deutscher gewesen sein, dichtete jedoch in einer dem Galluskloster fernen Zone: also in Westdeutschland, da die Gattung der Sequenz in Sachsen, Mainland und Bayern zweifellos erst weit später bekannt wurde. Wir denken ihn nicht allzuweit von jenem Maasgebiet, an dessen Rande der doppelte Cursus gesungen und, weiter aufwärts, seine Gedichte abgeschrieben wurden.

Somit haben wir hier den einzigen Deutschen, der wahrscheinlich vor Notker, jedenfalls unabhängig von ihm Sequenzen dichtete. Unter all den Dichtern des I. Stils ist er, ich weiß nicht ob der eigenartigste, jedenfalls der eckigste, eine Erscheinung für sich. Man fragt sich, was solch dunklen Geist zu der neuen Liedgattung geführt habe, und bemerkt sogleich, daß die alt-metrischen Verse ihm fremd und beengend, die neu-rhythmischen Reimstrofen ihm zu weich und zergleitend sein mußten. Die irrationale, noch nicht schulmäßig gewordene Antistrofik konnte er brauchen. Und wenn er sich in ihr das — für jeden andern

unsinnige — Gesetz auferlegt, zwei korrespondierende Gedichte auf die gleiche Silbenzahl zu bringen, so wissen wir ja zunächst nicht, wieweit hinter der grob äußerlichen Arithmetik noch irgend ein Inneres, etwa von der Melodie her, steckt, und bedenken dann weiter, daß solche Magier oder Kosmiker ihres besondern Zwanges bedürfen, um überhaupt etwas von ihrer Überfülle entladen zu können.

Das kirchliche Herkommen, wie Amalar von Trier es formulierte, bedang, daß zum Alleluia nichts Sinistres ertöne ; nur Freude und Gotteslob sollten gelten¹. Der 'Weg des Menschen', ob zwar mit den Worten 'Pange deo' beginnend, bringt ein Tränenlied dar und schildert Verzweiflung, um zuletzt allerdings den Trost zu nennen und Gott zu preisen. Anfang und Schluß zeigen, daß der Dichter seine Sequenz als eine liturgische gemeint hat, und der 'Weg Gottes' legte uns den Gedanken nahe, er habe sich zur Schaffung einer ersten Ostersequenz berufen gesehn. Aber an jenes kirchliche Herkommen bindet er sich nicht. Das Alleluia bestimmt den liturgischen Ort seiner Gedichte, die damit dem höchsten Anspruche stehn müssen. Aber grade die Verantwortung, zum Hochamt vor Gott zu singen, führt diesen dunkeln, tiefen, selbstwilligen Geist weit fort vom Jubilus zu den letzten, schwersten Gedanken. Und ihm ist darin kein Widerspruch : denn ihm ist jubeln, Gott feiern kein leichtes Ding. Unvergeßlich, ja schlechthin großartig, was er der aus Abgründen, aus Gift und Qualm erretteten, nun scheu aufatmenden Seele zuruft : *vera sustineas gaudia* — halte wahrhaftigen Freuden Stand !

Notker hätte das verstanden — freilich nie es gesagt ; denn er dichtet nicht als wissender, sondern als blühender und zeugender Geist. Aber in Einem steht der Dichter der beiden Wege mit ihm und manchem andern jener Werdezeit zusammen : im Drang zum neuen, wahrhaft eignen Wort, zur großen, gültigen Gestaltung. Das führte solche Menschen zur Sequenz, die sich als eine technische Möglichkeit ihnen darbot und als heiliges Gedicht aus ihren Händen hervorging.

15. « Mater »

Notker nennt im Widmungsbrief zwei Melodietitel : « Dominus in Syna » und « Mater ». Der eine fällt weiter nicht auf : « der Herr auf dem Sinai », so begann ein liturgisch umgestalteter Psalmvers (67₁₈₋₁₉),

¹ De eccles. officiis II 13 : MIGNE 105 col. 1122.

den man zum Alleluia des Himmelfahrtstages sang, und der Titel hieß für den Liturgiker ungefähr so viel wie « Himmelfahrtssequenz ». Dagegen hat die Bezeichnung « Mater » mit der Messe nichts zu tun ; sie ist eine Art Kennwort. (Vgl. Kap. 6.) Die so bezeichnete Melodie¹ gehörte im frühen Mittelalter zu den beliebtesten ; man kennt zu ihr 46 Texte aus allen Ländern. Daß unter ihnen auch drei Texte der Aperhandschrift (4, 6, 9) sind, haben Blume und Bannister aus späteren, neumierten Handschriften ermittelt. Klanglich verbunden, liegen dichterisch die drei ziemlich weit auseinander. Sie mögen verschiedenen Generationen angehören und führen mit alledem in die unterste Schicht der Sequenzenkunst zurück.

Zwei dieser Texte gehen auf Weihnachten. Das 'Christi hodiernae'² war seit Ende des 9. Jahrhunderts bis in die Zeiten des II. Stils hinein in den romanischen Ländern beliebt, ja es steht noch um 1500 in etlichen gedruckten Missalien Frankreichs : ein schlichter liturgischer Text ohne -a-Ausklänge oder sonst höheren Schwung, Prosa durchaus. 'Singen wir heute einstimmig auf Christi große Geburt' : so fängt der Dichter rein sachlich an und folgte damit noch keiner Manier, da doch sehr bald eine daraus werden sollte — wir haben hier eines der frühesten Beispiele für das 'Liedmotiv'. Nun berührt der Text in stichwortartigen Hinweisen die erlösende Herabkunft Gottes, die Engel bei den Hirten, die Krippe — 'schreiend im Stalle ist das Kindlein, von dem die ganze Welt regiert wird'. Er erwähnt das Gloria in excelsis und die alten Weissagungen, bewundert nochmals die bescheidne Form, in der der Schöpfer Geschöpf wurde, blickt dann auf Maria, auf Joseph, denkt an die Flucht nach Ägypten und schließt, wenig geschickt anknüpfend, mit kurzem Gebet. — Alles ist nicht ohne Innigkeit klar gesagt, aber er mangelt der rechten Folge, der wirklichen Gestaltung. Auch die antistrofische Kunst ist gar bescheiden. Wenn das Lied aus einer primitiven Zeit stammt, so gewiß auch von einem dichterisch primitiven Verfasser.

¹ BANNISTER-HUGHES, Anglo-french Sequelae (1934) Nr. 36. Auch SCHUBIGER n. 27, DRINKWELDER n. 18, MOBERG n. 12.

² Tl Nr. 2 ; Druck Anal. hymn. 53 n. 17. Fast alle Handschriften, auch Tl, lesen : 'Christi hodierna' — auf das folgende *voce* zu beziehen, 'mit dem heutigen Gesang'. Das geht auch. In Str. 16² ist unbedingt Blumes ganz willkürliche Textänderung rückgängig zu machen, vgl. seinen Apparat zu der Stelle (p. 28). Auch der Schrägdruck in Str. 8-9 ist Konjektur auf Grund einer nicht hergehörigen Theorie. — Zum Fortleben des Textes vgl. außer Blumes Handschriftenliste : Analecta liturgica II t. I n. 116 ; CHEVALIER, Repertorium I und V n. 3067/68.

Das andre Weihnachtslied 'Ecce iam venit'¹, nach der Aperhandschrift noch ein paarmal in Italien nachweisbar, ist auch kein Werk hoher Dichtung, wennschon es sich zu höherm Pathos zu erheben sucht. Sehr unmittelbar setzt es ein : seht, unsre Erlösung ist nun da. Nachdem die Sequenz den Ewigen in der Krippe kurz geschildert hat, ruft sie auf zum Glauben an seine Gottheit und zum Erstaunen, daß Gott seinen einzigen Sohn sandte, um seine Knechte nach Elysium zu führen, den Feind zu richten und die Hölle aufzubrechen. Gewähre also der höchste Heiland uns, die ihn feiern, Barmherzigkeit. — Das mit Weihnachten anhebende Lied bezieht auch (Str. 4) den Dreikönigstag mit ein und weist dann mit Christi Sieg über die Hölle in den Osterkreis. Man konnte das zu mehr als einem Feste singen. In der schwachen Latinität der Romanen läßt der Sänger die Strofen auf -a ausklingen und vergißt es immerhin nicht, zwischen Strophe und Gegenstrophe Beziehungen zu setzen.

Die dritte « Mater »-Sequenz 'Rex nostras Christe laudes'², in späterer französischer Überlieferung willkürlich dem Lichtmeßtage zugewieilt, ruft die höchsten Himmelsmächte um ihren Schutz gegen die Tücken des bösen Feindes an : erst den König Christus selbst, dann den Fürsten Petrus (in *Tl* Aper : eine offenkundige Vertauschung), dann die Jungfrau Maria, dann Michael nebst allen Himmelsgeistern ; das letzte Drittel aber wendet sich erneut an Jesus Christus mit würdigen Bitten und klingt in feierlichem Preise der Dreifaltigkeit aus. Also drei Erzheilige zusammen mit dem, der das A und das O ist : man konnte das zu den meisten Feiertagen der Kirche singen. In ihrer schutzsuchenden Haltung erinnert die Sequenz von ferne an die kirchlichen Litaneien oder gar an die irischen Panzerhymnen (Anal. hymn. 51 p. 363) — ihrem Typus nach ließe sie sich als ein initiales Allerheiligenlied deuten.

Dieser Mater-Text ist nun wesentlich sauberer gearbeitet als die beiden andern. Seinem Verfasser ist es aufgegangen, daß der antiphonische Vortrag vom Worte mehr verlangt als eine bestimmte Silbenzahl, und so hat er Strophe und Gegenstrophe jeweils mit Sorgfalt aufein-

¹ *Tl* Nr. 9 ; Druck Anal. hymn. 37 n. 4a, nach Handschriften des 12. Jahrhunderts. Der Text in *Tl* wimmelt von Fehlern und Zerstreuheiten ; zu beachten ist namentlich der Schluß : (9b) *ovantes cum caterva sancta cuncte* (!), *summe creator*, (10) *teneamus vita[m]*, *amen*. — Mehrfach unterstützt *Tl* die Lesarten der Handschrift von Brescia (Blume : A). Str. 9a bleibt unverständlich. Nach Str. 8a ist der Punkt zu streichen, wie überhaupt Blumes Edition sich verbessern ließe.

² *Tl* Nr. 4 ; Anal. hymn. 37 n. 58b.

ander zugearbeitet, mit Responsionen so der Gedanken wie der Takte und Wortkörper. Die -a-Ausklänge kann er dazu nicht brauchen, er schafft wie Notker vom Linearen her. In der Tat denke ich ihn als Notkers ungefährten Zeitgenossen ; entweder von jenem beeinflußt oder aber an seinem Platze den gleichen Kairos durchlebend und vom Fluidum dessen, was eben in Sankt Gallen aufleuchtete, unberechenbar berührt. Nach der lotharingischen Weise neigt dieser unbekannte Dichter zu rationalen Versformen : Die sogar von Notker festgehaltenen Asymmetrien am Schluß der Mater-Form beseitigt er ; der Eingangsstrofe gibt er genauen jambischen Fall, und das tat Notker auch ; durch längere Strofen hilft er sich mit Fünfsilbern hindurch, die vom Adonier her nahelagen ; vier Doppelstrofen hintereinander (5-8) klingen gleich aus (vi f. III f.) — aber auch das ist bei Notker ähnlich ¹. In die Schlußstrofe flieht er einen damals allbekannten Hexameter ein, immerhin in rhythmischer Angleichung ².

Die drei Matertexte der Aperhandschrift unterscheiden sich nicht nur in der poetischen Technik, sondern sie variieren auch stark das ihnen gemeinsame Schema. Nach dem Grundgesetz der Sequenz sollten, bei gleicher Melodie, die gleichen Strofen verschiedener Gedichte stets dieselbe Silbenzahl haben. In Frankreich stimmt es damit zwar selten ganz genau, weil man sich Anpassungen der Melodie um einzelne Silben ohne weiteres erlaubte ; man verdoppelte dann eben einen Ton oder sang zwei Töne auf eine Silbe. Beim Schema « Mater » aber gehn diese Unterschiede weiter, namentlich am Schluß. In der Aperhandschrift zählt die vorletzte Doppelstrofe

in 'Christi hodiernae' :	42 Silben
in 'Ecce iam venit' :	30 Silben
in 'Rex nostras Christe' :	50 Silben !

Auch in der letzten Doppelstrofe und dem Abgesang geht es kräftig auseinander. Das deutet auf eine Zeit, wo die Gesetze noch im Fließen waren, und man darf da keine spätere Regel hineinkonstruieren.

« Mater » galt offenbar in Italien und Frankreich als Weihnachtsmelodie. Man hat ihr dort, bald auch in Belgien und England, noch manche Weihnachts-texte unterlegt ³. Sankt Gallen und Deutschland

¹ Notkers Assumptiohymne ,Congaudent angelorum chori' : A. h. 53 n. 104 Str. 8-13 und in meiner Edition des Liber Hymnorum (1947) Str. 7-12.

² Gloria laus et honor tibi sit, rex Christe, redemptor. So beginnt das Prozessionslied zum Palmsonntag des Theodulf von Orléans, † 821 : Anal. hymn. 50 n. 117.

³ Vgl. z. B. Anal. hymn. 53 n. 18-20 ; 40 n. 4.

haben die Melodie für andre Feste gebraucht, Notker schuf mit seiner Assumptiohymne den Übergang ; und wenn schon der dritte Touler Text 'Rex nostras Christe' von Weihnachten abgeht, so deutet auch das auf eine deutsche, ich denke lotharingische, Herkunft. Aber eins hat dieser Text doch mit den beiden andern gemeinsam : er feiert an ihrer Stelle die *Mutter* . . . zwar nicht als die gebärende, sondern vergeistigt als die jungfräuliche Pforte des Lichtes. So gilt es im 'Christi hodiernae' als Erfüllung der alten Profetien, daß nun der erschien, 'den die Jungfrau Mutter in Windeln hüllt' (Str. 9). So weist das 'Ecce iam venit' auf die Mutter, die den Kleinen stillt (Str. 4a) ; und eine andre, früh-italiänische Matersequenz preist die Mutter selig, die jungfräulich gebären durfte (Anal. 53 n. 18 'Hodie puer' Str. 6). In Weihnachtsliedern lag das ja nahe : aber nahe lag es auch, daß man die Melodie solcher Lieder « *Mater* » benamte, und so gibt dieser Titel keinen Anlaß zu weittragenden Kombinationen (wie A. h. 53 p. 28).

In irgend einer Schule des romanischen Gebietes muß es, und zwar vor Notkers Zeit, aufgekommen sein, in die Weihnachtsmesse Sequenzen nach einer beliebten, ungewöhnlich geschmeidigen Melodie einzuschalten, die um 880 in Alemannien unter dem Namen « *Mater* » bekannt war. Das 'Christi hodiernae' ist für uns und war vielleicht auch wirklich die älteste Prose dieser Gattung. Jedenfalls stand hier kein dichterisches Meisterwerk am Anfang, weil sonst die frühen Texte sich formal mehr ähneln würden. Die Freude am neuen Liede, die Freiheit, die man sich in der Ausgestaltung des Weihnachtsjubels gönnte, vielleicht auch der Einfluß einer Sängerschule brachten grade diese Melodie früh in Aufnahme und regten zur Erfindung neuer Texte an.

Die offenbar ältesten Weihnachtslieder dieser Art — außer den zweien der Aperhandschrift das schon genannte 'Hodie puer natus est nobis' nebst einer französischen Umarbeitung 'Caelica resonant clare' (Anal. hymn. 53 n. 18-19) — waren in Italien besonders verbreitet, und so verlockt die Folgerung, dort sei die Melodie « *Mater* » und mit ihr der Brauch heimisch, zur Weihnachtsmesse ein neues Festlied mit besonderer Verneigung vor der Mutter Gottes zu singen. Immerhin, auch in Frankreich erscheinen diese Lieder sehr früh, und die Klöster des ganzen Imperiums standen im 9. Jahrhundert in so lebhaftem Austausch, daß sehr weit auseinanderliegende Schulen sprunghaft aufeinander einwirken konnten. Die nach Italien weisende Fährte ist vorläufig so flüchtig, daß ich ihr nicht weiter nachgehe.

16. Christus und Maria

An der Spitze der Veroneser wie der Aper-sammlung steht ein allgemeines Preis- und Jubelliied auf den Gott Christus, ein wortgewordenes Alleluia, 'Christe tua agmina'. Hier enden nicht nur die Strofen, sondern auch die Kurzverse auf -a, jedes zweite oder dritte Wort. Und der ganze Text will nichts sein als eine klingende Umdichtung des Engelsgesanges : Die himmlischen Heerscharen frohlocken vor Christus im Paradies, ihm kommt das ewige Gloria zu, er reinigt uns von Sünden, er regiert drunten wie droben, er bereitet den Seinen die ewigen Throne, also sei ihm Dank, und mögen auch wir die Glorie erreichen. So ist die ganze Sequenz ein einziges Liedmotiv. Was von Menschlichem auftaucht, wie die Sündentilgung, das schmilzt und flutet sogleich dahin in den Vorstellungen der Ewigkeit, der Weltherrschaft, der paradiesischen Herrlichkeit. Es hat seither, namentlich in Frankreich und in Winchester, viele solche Gesänge gegeben, dazu sehr viele, die mindestens in einer Reihe von Anfangs- und Endstrofen nichts suchten als dies. Man blieb so dem liturgischen Ort der Sequenz am nächsten — und wäre vielleicht hierin, im reinen Liedmotiv, der eigentliche Quellpunkt der Sequenz zu erblicken ? Dagegen spricht : wenn man nur im Alleluia wogen wollte, konnte eigentlich der Drang zum Wort, zum neuen, selbstgeschaffenen Dichterwort nicht sehr stark sein. Aber Eine Kraftquelle der Sequenz liegt hier allerdings und durchströmt das frühest erhaltene Beispiel in voller Reinheit. (Anal. 53 n. 88.)

Dafür, daß das 'Christe tua agmina' so stark auf den Sprachklang ausgeht, ist es recht sorgfältig gebaut. In den einfachen Doppelstrofen stehn Versikeln, Takte und Wortkörper in guter, nicht allzustrenger Responsor ¹, der Grammatik ist trotz all der -a keine Gewalt angetan. Die Bildung der Strofen und das Hin- und Herspielen zwischen Chor und Gegenchor gelingen ohne großen Anspruch, aber auch ohne Tadel ². Der Dichter ist ohne Zweifel in Frankreich zu suchen, wo sein Text noch in Dijon und (zersungen) in Limoges auftaucht. So manche seiner Vokabeln kehren in den seitherigen französischen Klangsequenzen immer wieder, eben wegen ihrer -a-Klänge : *arva, astra supra, infra sata, clara habitacula, phalanx nostra* usw.

¹ Nach Bedarf läßt der Dichter in *saecula, habitacula, pericula* die vorletzte Silbe mitzählen oder nicht (*saecla* etc.).

² Das Enjambement Str. 8/9 und 11/12 hätte ein späterer Dichter wohl gemieden oder doch gemildert.

In der kleinen Veroneser Reihe steht noch ein zweites allgemeines Herrenlied, aber nun kein Jubel, sondern ein demütiger und nachdenklicher Dank : 'Sit iucunda deo' (Anal. 37 n. 40). Zwar vom Alleluia gehn auch diese — sehr einfach-ungelenken — Strofen aus. Möge Gott der Lobgesang gefallen, der ihm zukommt — den er selber in seiner Gnade uns erlaubt. So führt gleich das aufgegebene Tun des Singens auf das Wechselverhältnis von Gott und Mensch. Dank müssen wir dem Herrn singen, schon weil wir ihm singen *dürfen*, und weiter, weil er uns geschaffen und durch seine Nachsicht von schwerster Strafe befreit hat. Er hat uns durch das Aufbrechen der Hölle dem Tode entrissen — hier klingt einmal in diesen initialen Texten ganz leise das Osterwunder an. Darum also gebührt ihm unser Gesang : der sei hellgeistig, einmütig, demütig. Und nun benedict der Dichter die Macht, die das Gute nicht nach Verdienst, sondern aus reiner Güte spendet. So hoch sollen wir uns zu ihm erheben, daß aus vielen ein einziger Geist der Anbetung werde und Vollendung des in uns Begonnenen erbitte : nämlich daß wir ihn nach dem Ende auf ewig preisen mögen. Damit mündet das Gedicht ins Alleluia zurück.

Denn ein Gedicht ist es, trotz aller Mängel. Die Sprache ist arm und schlecht, und auch eine bessere Handschrift — wir haben nur die eine — würde den Eindruck kaum sehr ändern. Die Strofen sind kurz und einfach angelegt : eine (6) in drei, alle andern in zwei Zeilen gegliedert, die mit ihren 4-9 Silben um so leichter zu übersehen waren, als reguläre Achtsilber ständig wiederkehren ; und sämtliche Zeilen haben die -a-Auskänge, die darüber hinaus nicht gesucht werden. Trotz dieser sehr einfachen Form nun gelingt dem Verfasser kein irgend schöner Bau der Strofen und Sätze. Daß in der Form poetischer Sinn liegen könnte ist ihm nicht aufgegangen, er zählt und leimt, bis die nötige Silbenzahl beisammen ist. Auch der Gedanke findet nur mühsam seinen Weg. Und dennoch, er findet ihn, und mit Erstaunen bemerkt man am Schlusse, wie der Dichter Schritt für Schritt emporgestiegen ist : er beginnt mit dem irdischen, er endet mit dem himmlischen Alleluia, und ein sinnvoller Gang führt von dem suchenden Gesang des Augenblicks bis zum Einströmen auch des Menschenliedes in die Huldigung des Alls. Etwas von Notkers hymnischer Idee ist hier, wie tappend und stockend auch immer, auf Grund des altkirchlichen *una voce* vorweggenommen.

Man konnte die Sequenz zu jedem beliebigen Herrentage brauchen, und besaß man daneben das 'Christe tua agmina', so konnte man wählen, ob man aus dem Alleluia eher den fraglosen Preis oder das besonnene

Sich-erheben entfalten wollte. Aber mit seiner primitiven Form konnte das 'Sit iucunda deo' nicht lange leben : wir haben nur die eine Handschrift, und auch die Melodie ist unermittelt. So läßt sich über die Herkunft des Verfassers gar nichts mutmaßen. Ihn treibt derselbe Impuls wie auf einer wenig späteren Stufe den Dichter des 'Nostra tuba' : soll das Alleluia in ein heutiges Wort verwandelt werden, so sei es ein Gedankenwort : die Verantwortung des Lobgesanges trete hervor. Erfinden wird man aus dieser Einstellung die Sequenz nicht ; aber kaum ist sie da, wird solch ein Lied sich aufdrängen.

Noch einfacher und dem Ursprung näher erscheint :

DIE FRÜHSTE MARIENSEQUENZ

A

Beata tu virgo Maria,

1	Mater Christi gloriosa	Deique plena gratia,	2
3	Nimium credula	Gabrielis verba :	4
5	O alma Maria,	O sancta Maria !	6
7	De te enim dicit	Hiezechiel propheta,	
	Quia erat clausa	in domo domini porta :	8
9	O alma Maria,	O sancta Maria !	10
11	Jam tripudia	caelestia regna,	
	Angelorum super	choros sublimata :	12
13	O alma Maria,	O sancta Maria !	14
15	Petimus ergo tua	Intercede ad eum,	16
	sancta suffragia :	qui est saecli vita.	
17	Te enim exspectat	Ut tuis fulta	18
	supplex ista	precibus semper	
	et humilis plebeula,	convalescat ad meliora,	
19	O beata	Quae sola	20
	dei genetrix,	digna fuisti	
	virgo Maria,	lactare huius	
	semper gloriosa,	saeculi vitam.	
21	Nostris ergo, quaesumus,	Ut una tecum simul	22
	memorare	mereamur	
	precibus sedula	gaudere per aevum	
	In caelestia regna :		
	o beata Maria !		
			Z

Anal. hymn. t. 53 n. 110 (= *Tl*) und 110a (*Vr* nebst vier späteren, hier unwichtigen Troparien Italiens). Dazu t. 7 n. 113 (*Lm* = Limoges Hss. B und Ca) ; vgl. den Apparat ebenda ! — Überarbeitungen : t. 53 n. 110b (Frankreich) und 110c (Mz) ; für die Textherstellung nicht zu brauchen. — Ich habe die Handschriften selber nicht nachverglichen.

5/6 = 9/10 = 13/14 *O alma virgo Maria, O beata Maria* *Tl*. *Vr* läßt 10 und 14 ungeschrieben. — 7 *Ezechiel* *Vr* *Lm* ; silbengemäß 8 *domo dei* *Lm*. — 8 *erit* *Vr*, *eras* *Lm*. — (12 *chorus* statt *super choros* *Vr*; *exaltata* statt *sublimata* *Lm*). — (16 *Intercede pro nobis ad* *Lm*). — (19 *semper* fehlt *Vr*). — 20 *lactare* *Tl*; *portare* *Vr* *Lm*. (*huius* fehlt *Lm*). — 21 *Nostri* *Tl*; *prece* *Tl* : auch *Lm* ? — *simul tecum* *Vr* *Lm*. — (Z 2 fehlt *Lm*). — — Diese Lesarten (außer den eingeklammerten) könnten die bessern sein.

Als Melodie mutmaßte Bannister eine später viel variierte Form «*Cignea*». Druck bei BANNISTER-HUGHES, *Sequelae* n. 10 ; vgl. dazu Anal. 53 p. 192 und Index p. 410. Der Name «Schwanenweise» wurde offenbar von Sankt Gallen her verbreitet : Notkers 'Gaude Maria' zur Weihnachtsoktav.

Man begreift es, daß dies einfach-innige Lied trotz der Mängel seiner Latinität — die ihm die Aufnahme in Sankt Gallen versperrt haben mögen — in der Frühzeit weithin beliebt war. Bald freilich wünschte man wortreicheren Preis der Seligen und Sequenzen für ihre besondern Feste ; während dieser frühe Text zu jeglicher Marienmesse paßte. Grade das ist ein Zeichen seines Altertums, ebenso wie die handschriftliche Überlieferung mit ihrem frühen Auseinandergehn : schon im 10. Jahrhundert sind drei Rezensionen da mit zum Teil erheblichen Verschiedenheiten. Hinzu tritt die primitive Form mit den ganz kurzen Doppelstrofen — am Anfang nur 6-8 respondierende Silben. Es sieht fast so aus, als sei das Gedicht aus einer litaneiahaften Huldigung — einer doppelchörigen Variation des Ave Maria — herausgewachsen, um erst mit dem Gebet (15 ff.) zum rechten Bewußtsein der eignen Form und ihrer Möglichkeiten zu gelangen ; es könnte der erste Teil älter als der zweite sein. Das wäre dann einmal ein *Initium* so, wie man sichs vorzustellen pflegt, mit allem Suchen und Tasten und nur dem dumpfesten dichterischen Impuls : was wir als eine Seite, eine Erscheinungsweise des Anfänglichen denn auch gelten lassen. Grade dann sei aber beachtet, wie sorgsam der II. Teil die Fäden des I. fortpinnt (z. B. Str. 19 zu Str. A-1) und das Ende in den Anfang zurückmünden läßt. Die Sequenz *schließt sich*, so wie dann manche von Notker auch. — Technisch nimmt sie es mit dem Antistrofieren nicht bis auf die Silbe streng. Sie sucht die -a-Auskänge, was bei einer Mariensequenz ja leichter fällt, und zwängt sich doch nicht. Die Sprache wie auch die Gleichgültigkeit gegen den Taktfall geben den Autor als Romanen zu erkennen.

Im Vergleich mit den verschwenderischen Kränzen, die spätere Jahrhunderte Unsrer Lieben Frau gewunden haben, wirkt das 'Beata tu virgo' nur wie ein Knospenzweig, selig-leise vor ihrem Altar niedergelegt. Auch in der karolingischen Zeit und sogar schon vorher hat mancher Dichter dem frommen Drange einen stärkern Ausdruck gesucht: prangende Titel wie 'Himmelskönigin' und 'Stern überm Meer', schimmernde Beiwörter, vielleicht gar eine menschliche Geberde — wie ein Paulin von Aquileia († 802) sie mit festen Lippen ihres Götterkindes Antlitz küssen läßt, Anal. 50 n. 100 Str. 4. Für die beginnliche Sequenz ist Maria nur immer die Hehre, *alma, gloriosa*, und selbst daß sie die Pforte zum Himmel sei, wird nur ganz behutsam auf dem Wege über Ezechiel ausgesprochen. Ihre Hilfe ruft man in Demut an, aber als Hilfe denkt man sich kaum mehr denn ihre Fürbitte — während andre, nicht viel spätere Dichter sie schon recht unmittelbar als Trösterin und Retterin, als Regentin dieser Welt in Anspruch nehmen:

Preis und Herrin du der Erde, frohe Jungfrau Maria,
Sei dem Wunsch der Frommen nahe, du Bewahrerin der Welt.
Sieh, die Engel, freudeselig, hoffen alle, Schar um Schar,
Daß Du Christi Volk regierest, der Mysterien gewahr.
— Christi plebem quod gubernes, arcanorum conscientia¹.

Da sind jene stillen Knospen schon heiter aufgesprungen. Eher steht die Sequenz 'Beata tu virgo' in ihrer dichterischen Tonart dem schönen Stundenlied 'Ave maris stella' nahe, das der gleichen Zeit angehören wird, vor der Mitte des 9. Jahrhunderts. Nur wirkt das Stundenlied weicher, schmiegsamer:

Virgo singularis,	Jungfrau ohnegleichen,
Inter omnes mitis,	Mildeste von allen,
Nos culpis solutos	Uns von Schuld entbunden,
Mites fac et castos.	Mach uns keusch und milde ² .

Da hat Maria doch eignere Macht als in der Sequenz.

Reicht das 'Beata tu virgo' bis in die unterste Schicht der Sequenz hinab, dann darf man wohl denken, es werde die selbstherrliche Erweiterung der Liturgie in einer Marien- oder Weihnachtsmesse, auch etwa am Tage des Schutzpatrons früher gewagt worden sein als zu gewaltigeren Anlässen wie Ostern, Pfingsten, Epiphanie. Aber so ging

¹ Anal. hymn. 50 n. 136, 11-13 Um 900; dem Raban zugeschrieben, gewiß zu Unrecht. Incipit 'Lumen clarum rite fulget'.

² Anal. hymn. 51 n. 123. F. WOLTERS, Hymnen und Sequenzen (1914), S. 66. Die frühe Datierung (7.-8. Jahrhundert) stimmt nicht.

es nun nicht, daß man in der neuen Liedform alle Marienlust, so weit man sie schon kannte, fröhlich ausgesungen hätte. Die Sequenz war eben kein Volkslied, ja ihr liturgischer Ort — nicht eine Morgen- oder Abendfeier, sondern die Missa solemnis — gab ihr Strengeres auf als den alten, schon an mehr Freiheit gewöhnten Stundenhymnen. Genug, daß mit dem 'Beata tu virgo' Maria ganz für sich allein gefeiert wird. In der Mater-Sequenz 'Rex nostras Christe laudes' sahen wir sie zwischen Petrus und Michael angerufen, und das wahre Ziel alles Singens und Bittens waren sie alle drei nicht, sondern Christus (vorhin S. 31). Von den drei weihnachtlichen Liedern der Aperhandschrift gedenkt das wohl älteste, 'Christi hodiernae', noch am meisten der Jungfrau-Mutter: sie hüllt das Kind in Windeln (Str. 9) und legt es in die Krippe (6) — aber gesagt wird das nicht um ihretwillen, sondern um den Gegensatz von Christi Niedrigkeit und seiner Gottheit recht anschaulich zu machen; und so freut sie sich im Fortgang — nicht etwa an ihrem Kindlein oder dem von ihm ausstrahlenden Heil, sondern am Gedanken, daß sie den Allschöpfer gebären durfte (12). Das Weihnachtslied 'Ecce iam venit' und des Tuba-Dichters 'Gloriosa dies' wenden ihre Freude wie ihr Denken ganz dem Sohn und Herrn zu, die Mutter nennen sie nur nebenbei. Und ganz merkwürdig sind nun zwei frühe « halbe Marienlieder » Frankreichs, die außerhalb der Aperhandschrift überliefert sind.

Die « *Normannensequenz* »¹ ist uns als Text zur Assumptio überliefert, doch paßte sie zu jedem andern Marientag ebensogut. Die darin begegnende Wendung 'heute ist *unser* Festtag' (3b) läßt in ihrem Zusammenhang an ein Marienkloster als Stätte des Ursprungs denken. Dies Gedicht nun setzt ein mit beredterem Preise der Seligen, als er bisher begegnet ist: 'Freue dich, du einzige Taube, du schöne Braut, dem Könige droben gesellt !' Dem folgt ein allgemeines Gebet um ihr Erhören und der Hinweis auf das Herrliche ihres heutigen Festes. « Feiern wir es », heißt es dann aber, « mit tönender Zunge, jubeln wir seinethalb, indem wir frommen Herzens, reinen Sinnes den Herrn preisen. » Den Herrn: Ihn bittet der Dichter nun um Tilgung der Sünden,

¹ 'Gaude eia unica': Anal. hymn. 9 n. 67. Zur Datierung, 2. Hälfte 9. Jahrh. (vorn S. 265, 1946). Die Melodie wuchs offenbar aus der gleichen Wurzel wie Notkers « Concordia »: J. HANDSCHIN in der Zeitschrift für Musikwissenschaft 17 (1935), S. 247; Druck der Melodie bei BANNISTER-HUGHES n. 9 u. d. T. « Chorus »; vgl. auch BLUME 49 f. — In der allgemeinen Anlage des Textes wäre der Normannensequenz das Sonntagslied 'Oremus omnes ad dominum' zu vergleichen: Anal. 7 n. 232, Handschriften Ende 10. Jahrhunderts.

um Bewahrung des Lebens, um Befreiung von den mörderischen Normannen, um seine beseelende Huld, um Frieden, Glauben, Hoffnung, Liebe . . . Und alle Märtyrer, die wir preisen wollen, mögen dies Gebet unterstützen, und ewig gepriesen sei die Dreifaltigkeit.

Das heißt also: der Dichter fängt mit Maria und ihrem Tage an, wie es sich gebührt; aber im Augenblick, wo er sich Gott selber zuwendet, ist die « einzige Taube » vergessen, und selbst am Schlusse, wo er noch die Heiligen erwähnt, kehrt zu ihr kein kleinster Gedanke zurück. Nicht der dritte Teil des Liedes gehört ihr.

Der Text gewinnt damit einen so allgemeinen Charakter, daß man ihn auch zum Feste jedes Märtyrers singen konnte und vielleicht gesungen hat. Er findet eine eigentümliche Parallelie in einem ungefähr gleichzeitigen « halben Marienlied », das seit etwa 930 in Limoges vorliegt, *'O beata et venerabilis'*¹. Auch hier steht ein (freilich kurzer und herkömmlicher) Preis der Jungfrau voran: 'O selige und ehrwürdige Jungfrau Maria, du hehre, die du allein würdig warst, du ragende: unter allen Frauen erschienest du begnadet, erhabene, daß aus dir die Sonne aufstiege, die die ewigen Zeiten regiert.' Da ist der Herr genannt — und im selben Augenblick entschwindet die Mutter. Die Sonne, oder sagen wirs nur mit dem Dichter: Sol, der schimmernde Gott, war in der Wolke, da er im Erdenleibe war, und brach seinen Strahl in den wilden Höhlen der Dämonen. Die erschaudern, er aber, ein Feuerwunder, steigt nun zu den höchsten Sternen empor. So schildert die Sequenz in reicher Bewegtheit Christi Höllenfahrt und Himmelsaufstieg, und von den Chören der Teufel und der Patriarchen und von dem Sonnengott fällt kein Seitenblick mehr auf die Selige zurück.

Wie kommt ein solches Gedicht zustande, das von der Poetik als schlecht komponiert zu beurteilen wäre? Will man nicht setzen, ein Flicker habe Marienpreis und Höllenfahrt gedankenlos aneinanderge näht (und vier Generationen hätten das dann mit Liebe gesungen), so gäbe es zwei Erklärungen. Entweder gedachte der Dichter (oder liturgische Redaktor) von vornherein das Wunder der Osternacht zu feiern, aber die Liebe zu Maria erfüllte ihn so, daß er wider allen Brauch und Sinn mit ihrem Preise anheben mußte; und in diesem Falle würde sich für uns ergeben, daß offenbar die natürlicheren und graderen Wege

¹ Anal. hymn. 7 n. 53. Zum Text: 7a lies *ignea parens sidera*; 9a lies *sacra morte liberans*. Str. 5a-7a sprechen die Dämonen, dann Str. 7b-9a die Patriarchen. — 6b doch wohl eher *claritas* als *caritas*.

der Mariendichtung dazumal noch unerschlossen waren. Oder aber, des Dichters Meinung war, daß zwar der Jungfrau an ihrem Tage Huldigung gebühre, daß jedoch zu der Stunde, wo wir dem Sakrament der Messe entgegengehn, Mund und Herz notwendig sich dem Herrn zukehren, dem Befreier aus Ketten zum Licht, den er nun vors Auge ruft.

Sei bemerkt, daß auch die Handschriften dies Entweder-oder spiegeln. Deren älteste ordnet das 'O beata et venerabilis' als Marienlied ein und wird damit recht haben (Lm-A Nr. 16 : nachher Kap. 20). Später sang man die Sequenz zur Osteroktav, vielleicht geleitet von der wenig passenden Analogie der Weihnachtsoktav, die seit alters als Nachfeier von Christi Geburt eigens der Mutter gedachte. Die Wendung am Schlusse der Sequenz 'preisen wir Christus heute, freuen wir uns über das Osterwunder' (paschale iucundemur) bestimmte also — mit Recht — nicht die Einordnung.

Vielleicht grade *weil* dies neunte Jahrhundert den Zauber der Sternenkönigin zu ahnen begann, konnte es ihr einen stärkern Meßgesang nicht finden. Der ihr entsprungene Sol rutilans überblendet ihr Silberlicht.

So ist es ja nicht lange geblieben. Was die fröhste Mariensequenz schüchtern aufgenommen hatte, vollendete einige Jahrzehnte später Notker mit ungleich vollerem Atem und ungleich tieferem Blick. Er grüßt freudig die Stella maris in ihrer himmlischen Höhe, rein und unbefangen wendet er sich ihr zu, und grade damit begreift er etwas von dem größeren, von dem All-Lichte, das durch sie Erdenaugen sichtbar ward (Assumptiohymne). So unschuldig-sicher hat freilich kein andrer beides im Einen gedichtet, die Anbetung des ewigen Herrn und die frohe Huldigung vor ihr, die der Ewige sich erkör. Aber jener vordem fehlende Weg der Mariensequenz war nunmehr freigelegt. Das älteste Limousiner Prosar enthält in einer Sondergruppe, die damals offenbar neu, also kaum viel älter war als das erste Viertel des 10. Jahrhunderts, ein Liebfrauengedicht '*Hac clara die turma*', das in der westlichen Weise den gleichen Weg begeht. Aus dem Alleluia entwickelt es einen klingenden Preis der Weltenherrin, der jungfräulichen Königin, durch die das Heil kam, der begnadeten Pforte des Lebens. Und nun läßt der Dichter den Erzengel selber sein Ave Maria sprechen und setzt den Dialog des Evangeliums in jene seltsame frankolateinische Sprachmusik um, so ausklingend :

« <i>Flatu sacro plena</i>	<i>Heiligen Hauches voll, ja,</i>
<i>fies, Maria,</i>	<i>wirst du, Maria,</i>
<i>Nova efferens gaudia</i>	<i>Neue Freuden zu bringen</i>
<i>caelo, terrae nati per exordia.</i>	<i>für Himmel, Erde durch des Sohns</i> <i>Entspringen.</i>

Intra tui uteri claustra portas qui gubernat aethera. »	In deines Schoßes Hege trägst du der den Äther beweget.
Omnia qui det tempora pacifica.	Der friedlich alle Zeiten bereite ¹ .

Hier ist also Maria ganz und gar die Helden des Gedichtes und ist doch Helden nur, weil ein andrer aus ihr hervorgeht. Man hat den allverbreiteten Text vorzugsweise zum Feste des Verkündigung, aber auch zu jedem andern Marientage gesungen ²; und der Dichter selber braucht an einen begrenzten Anlaß nicht gedacht zu haben. Er ver-gegenwärtigte in der einen Szene die ganze Gestalt.

Im 10. Jahrhundert mehrt sich dann bald die Zahl der Marien-sequenzen, die einzelnen Feste bekommen ihre spezifischen Lieder, auch deren Umfang wächst: die Lust, der Seligen in reichen Worten zu huldigen, bricht sich ihre Bahn. Wie sehr indessen auch da und bis in die mystischen Visionen hinein ein klares Maß besteht, zeigt das schwer faßliche und doch immer herrliche Goldblütenlied ³.

17. Rückblick

Das letzte Kapitel hat schon ein wenig vorgegriffen — und damit sichtbar gemacht, wie viel weiter man durch eine motivische Unter-suchung, die hier sonst ausfallen muß, noch gelangen könnte. Aber auch sonst rechtfertigen wohl die Ergebnisse den eingeschlagenen Weg, so eng er zunächst erscheine. Die zehn Apergedichte nebst den zwei oder drei hinzugenommenen Marienliedern geben, das ist klar, nur ein unvoll-ständiges Bild der initialen Sequenz; vor allem das 'Stans a longe', auf das wir erst später kommen, wird noch ein ganz wesentliches Element hinzufügen. Gleichwohl gewährt schon die kleine, zufällige Auswahl einen erstaunlich vielseitigen Aspekt. Wir haben Texte mit und ohne -a-Ausklänge, mit und ohne Taktresponzion; Texte von reichstem Inhalt und solche von, man möchte sagen, betonter Inhaltlosigkeit (5); solche die nur Jubelgesang, nur Alleluia sein wollen (1), und einen, der in tiefste Düsternis hinabsteigt (8). Auch wer die Herkunfts-erwägungen mit Skepsis betrachtet, wird kaum bezweifeln, daß hier Dichter roma-

¹ Anal. hymn. t. 7 p. 115 = t. 53 p. 169. Handschrift Lm-A Nr. I d. Spätere Handschriften setzen in der vorletzten Zeile *dat*; dann würde auch der Schluß noch Gabriel, als Verheißung, gehören, und es gäbe kein Gebet.

² CHEVALIER, Rep. n. 7494.

³ 'Aureo flore': Tausendjährige Hymnen S. 38 und 81 ff. Anal. hymn. 53 n. 106.

nischer und germanischer Herkunft zusammenkommen — in Toul ja kein Wunder. Dichterisch sind die Texte von sehr ungleichem Rang, liturgisch von sehr ungleicher Brauchbarkeit.

Die Merkmale des Anfänglichen kann man in die eine Wendung fassen: es ist hier alles noch flüssiger als später. Noch haben die Sequenzen liturgisch einen möglichst allgemeinen Charakter, damit jede sich für viele Festanlässe eigne; nur die Weihnachtslieder legen sich enger fest. Noch traut man es der Liturgie zu, daß sie auch Texte mittrage, die ans Alleluia höchstens äußerlich gebunden sind (Nr. 8). Noch sind die Melodien schmiegksam; die einzige, die sich wiederholt, «Mater», erscheint dreimal in stark unterschiedenen Formen. (Vgl. auch nachher S. 47 zu 'Nostra tuba'.)

Man muß sich stets vorhalten: grade am Anfang, der noch keine Tradition kennt, steht das Mannigfaltige. Und grade am Anfang steht — neben dem tastenden, unbehilflichen, 'primitiven' Versuch — der kühne und geniale Wurf, Künftiges vorwegnehmend und der neuen Gattung zum Siege verhelfend.

Der Charakter des Anfänglichen drückt sich, wie wir sahen, in den meisten Apertexten ganz unmittelbar aus. Zugleich geben sich verschiedene zeitliche Schichten zu erkennen. Das Mater-gedicht 'Rex nostras Christe' (4) schien uns schon in Notkers weitern Umkreis zu gehören. Der Tuba-Dichter ist nachweislich älter als Notker, wenn auch kaum sehr viel, und der Dichter der beiden Wege wird als des Alemannen ungefährer Zeitgenosse zu denken sein. Zeitlich am weitesten zurück liegen wohl die beiden andern Mater-sequenzen, besonders 'Christi hodiernae' (6); ferner das Marienlied (10) mit seiner überaus einfachen Form und seiner frühen, variantenreichen Verbreitung.

Das älteste liturgische Prosar, die «Martialishandschrift» von etwa 930, wird hierzu nun jene Ergänzungen fügen, deren es zu gültigen Schlußfolgerungen über die initiale Sequenzendichtung bedarf.

18. Anhang : Vorstufen der Apertexte ?

Von den 8 Apertexten, die auch in späteren Handschriften vorliegen, hat allein die Weihnachtssequenz 'Christi hodiernae' ihre Textform ziemlich gleichmäßig bewahrt. Bei allen andern teilen sich seit dem 10. oder 11. Jahrhundert die Handschriften und bieten, die einen die Aperfassung, die andern eine mehr oder weniger abweichende Redaktion.

Ein sehr natürlicher Vorgang. Als der Stil der Sequenz und auch der Geschmack sich verfestigt hatten, hing man zwar an den alten Texten, fand sie aber nicht mehr ganz befriedigend. Und da man sie nicht zur Lektüre, sondern zum lebendigen Gebrauche hatte, als geistiges Eigentum nicht ihrer Autoren, sondern der Ecclesia selber, so paßte man sie den Forderungen des kirchlichen Lebens an. Allerdings: im Einzelfalle kann es auch anders liegen. Die Möglichkeit besteht, daß grade eine später uns erhaltene Rezension die ursprüngliche Textgestalt wiedergäbe und die Aperhandschrift uns bereits eine zweite Fassung vorlegte. Ausgehend von dieser Möglichkeit hat Blume grade in den wichtigsten Fällen Gründe zusammengerafft, um die Touler Texte für sekundär zu erklären — womit dann die Anfänge der Sequenz in eine ungreifbare Ferne hinter die Aperhandschrift zurückgleiten würden.

Für uns handelt es sich nun vorerst nicht um Anfangshypothesen, sondern um die Grenze des Feststellbaren und des Annehmbaren. Und diese Grenze läßt sich ziehen, wenn man nur mit klarer Methode vorgeht. Blume (A. h. 53) operiert mit gewissen Erwartungen: älter ist der Text, der der Melodie besser entspricht (p. 60) — da doch nach Notkers Proömium diese Entsprechung nicht gleich zu erreichen war. Oder, wenn eine Fassung gut antistrofiert, die andre schlecht oder gar nicht, so ist die letztere die ältere, weil sie primitiver aussieht (p. 155). Nun: der Vergleich von Text mit Text ist der einzige sichere Weg, und fast immer führt er eindeutig zum Ziel. Nur muß man sich die beiden Grundmöglichkeiten klarmachen:

a) Ein alter Text wird durch die Weitergabe entstellt, 'zersungen'. In diesem Fall ist die bessere Form als die ältere anzusehn, auch wenn sie zufällig in einer jüngern Handschrift vorliegt.

b) Ein alter Text wird aus irgendwelchen Gründen umredigiert. In diesem Fall können beide Redaktionen auf ihre Weise gut oder auch beide schlecht erscheinen. In der Relation aber wird, wenn nicht besondere Umstände eingreifen, der bessere Text als der spätere zu erkennen sein.

Das sieht nun schwieriger aus als es ist. Prüfender Blick unterscheidet bald die zersungene, also abgeschliffene, sinnlos gewordene Spätform von der kantig-unbehilflichen Anfangsform, die in irgend-einem Sinne — sprachlich, gedanklich, verstechnisch — hinter sich selbst zurückbleibt. Ebenso ist ein Text als Neufassung in dem Augenblick erwiesen, wo man die Gründe und Absichten der Umarbeitung, vielleicht gar ihren Zeitstil aufdecken kann.

Nun die Texte. Ein paarmal (Tl n. 2 und 5) hat Blume selber die Sonderformen späterer Handschriften als offenkundig sekundär in den Apparat verwiesen. Ich brauche darauf nicht einzugehen. Auch über die Mariensequenz (n. 10) ist nichts zu sagen, da die beiden Frühhandschriften (Tl und Vr) einander bestätigen. Stilgeschichtlich sehr lehrreich ist hier das Studium der deutschen Umarbeitung, die die Mainzer Handschrift schon um 950 bietet (Blume 194 f.).

Von der Weihnachtssequenz (9) '*Ecce iam venit*' liegt eine abweichende Fassung gleichen Incipits vor, die im Mantua des 11. Jahrhunderts aufgeschrieben wurde (Anal. hymn. 37 n. 4b). Hier liegt das Verhältnis durchaus klar, ich weise auf die Hauptstelle. Die Fassung Tl nennt kurz die stillende Mutter (4a *Lactat mater parvulum*), dann den Besuch der Weisen oder Könige an der Krippe, und fordert im Anschluß hieran zum Glauben auf: 5a *Credamus eum verum esse dei filium* ... Die Fassung von Mantua sagt stärker (4b): *Lactat Maria (!) dominum (!)*, und betet nun, nach Erwähnung der Weisen, zur Jungfrau-Mutter: (5a) *Te petimus supplices voce nunc humillima, ut impetres veniam nobis* ... Das müßte also, wenn vor Tl, mindestens um die Mitte des 9. Jahrhunderts gedichtet sein. Aber ein solches Mariengebet an dieser Stelle wäre in den Sequenzen des 9. und wohl auch noch des 10. Jahrhunderts erstaunlich, während es dem steigenden Marienkult des 11. Jahrhunderts voll entspricht. Zum Übergangsstil paßt auch das jambische Gleiten dieser (wie mancher andern) Zeilen. Ich erwähne noch ein Einzelwort: die eine Fassung sagt (6b), Christus rufe die Seinen in *Elysia* (Tl schreibt: *in lesidia!*) zurück, die andre: *ad caelestia*. Das Gefälle ist klar.

Die Sequenz auf die Hochheiligen Petrus, Maria und Michael um Christus '*Rex nostras Christe laudes*' (4) findet sich im 11. und 12. Jahrhundert in Nevers als Lichtmeßlied: '*Rex laudes Christe nostras*' (Anal. 37 n. 58a). Blume (ib. p. 62) will beide Fassungen auf ein gemeinsames Modell zurückführen, dem Nevers treuer blieb. Indessen, das Verhältnis braucht kein Tertium, es läßt sich aufs einfachste unmittelbar bestimmen. Die Fassung Tl — die wir auf einen deutschsprachigen Dichter zurückführten — unterscheidet sich in zwei Punkten vom Schema der französischen (italienischen) Matersequenzen: sie moduliert und erweitert die Bauform-Melodie fast in jeder Strophe, besonders stark am Schluß, und sie entbehrt der -a-Ausklänge. Beides ist in Nevers dem üblichen angepaßt: die -a-Klänge aus Geschmacksgründen, und das Schema, damit man die in den Weihnachtstagen gesungene Melodie nicht zur Lichtmeß vollständig umlernen müsse. Hieraus erklärt sich alles, namentlich die starken Kürzungen am Schluß. Aber schon gleich der Anfang:

Rex laudes Christe nostras
vultu nunc sereno capias.

Warum hätte jemand (mit Tl) hieraus machen sollen:

Rex nostras Christe laudes
vultu nunc sereno sumito — ?

Vielmehr ist dies das erste, und die Änderung — die zugleich den un-
bequemen Imperativ tilgte — geschah dem -a-Reim zulieb. — Zur Ände-
rung der Marienstrofe (5a-b) wäre auch hier Interessantes zu bemerken.

Die Auffassung der Klangsequenz 'Christe tua agmina' (n. 1, vorhin
S. 34) wird durch die Veroneser Handschrift bestätigt. Trotzdem wollte
Blume (Anal. 53 p. 155) und schon Dreves, dem aber nur spätere Hand-
schriften vorlagen (Anal. 7 p. 273) eine nicht antistrofierende Fassung für
ursprünglicher erklären, die um 990 allein in der Limousiner Handschrift B
vorliegt (Anal. 7 n. 257); wobei notiert sei, daß grade Blume den in vielem
sekundären Charakter der Limousiner Überlieferung herausgestellt hat. —
Auf alle Fälle ist der Text von 990 sinnlos entstellt. Da steht z. B. Str. 4:
Hoc canimus lingua laude dignissima! So pflegt sich der Christ vor Gott
nicht anzupreisen. Diesen Satz hatte der Schreiber aus seinem eignen
Kopf; aber bei zahlreichen andern Versen sieht man rasch, daß sein Text
den von Tl voraussetzt, nur daß er ihn verderbt wiedergibt. Christus,
heißt es am Anfang in beiden, deine Engeln jubeln, tua agmina iubilant —

Lm-B Str. 2: *Laudesque excellentissimas per cuncta ad clara habitacula.* —
laudes muß Objekt zu 1 *iubilant* sein; das *-que* hat keinen Sinn,
das *cuncta* und *ad* auch nicht, das Beiwort zu *laudes* ist schlecht.

Tl Str. 3: *Laudes per arva perque celsa ac clara habitacula.* Auch das ist
wohl kein edles Latein, aber es geht auf, und es ist nicht aus Lm-B
korrigiert, sondern jenes aus diesem korrumptiert.

In Tl ist von der Himmelwelt die Rede, *polorum saecula*,

(10) *quae, omnes petimus, capiat phalanx nostra*: 'die unsre Schar erreichen
möge'. In Lm-B ist an der entsprechenden Stelle von der himm-
lischen Schar die Rede, *polorum caterva*,

(10):) *quem (!), omnes supplicamus, capiat fides (!) nostra*.

Es sei hier nicht analysiert, wie das trübe Gedächtnis des Schreibers
von Lm-B im Einzelnen funktioniert hat. Ein paar Banalitäten oder Sinn-
losigkeiten hat er aus eigenem zugefügt (4, 8/9), übrigens nicht ganz ohne
Anklänge an Tl, und damit ein paar von ihm vergessene Stellen 'ersetzt'.
Gar kein Zweifel besteht, daß er das Sekundäre bietet, und daß der primäre
Text in Toul und Verona (und übrigens auch in einer nach Lm-B liegenden
Limousiner Handschrift: Blume 154 Sigle C) vorliegt.

Noch bleibt der interessanteste und für uns wichtigste Fall: (3) 'Nostra
tuba regatur'. Die Touler Fassung war um 990 auch in Limoges bekannt
(sie steht, und recht gut, in der eben zitierten Handschrift Lm-B) und hat
sich sonst wesentlich durch die sanktgallische Schule erhalten, in deren
Kanon sie früh Aufnahme fand (vorhin S. 24 f.). Aber schon etwa gleich-
zeitig mit Lm-B erscheint in Limoges eine andre 'westliche' Fassung 'Nostra
tuba nunc tua', die sich dort und überhaupt in Frankreich-England erhielt
(Anal. hymn. 53 n. 14, vgl. ib. p. 406 sowie Bd. 7 n. 242. Älteste Hand-
schrift Lm-E). Ihr fehlen die Eigenheiten des von uns ermittelten Tuba-

Dichters ; aber dieser könnte ja — warum nicht ? — im vorliegenden Falle nur Redaktor und nicht eigentlich Dichter sein.

Auch hier gibt der Textvergleich sofort die eindeutige Entscheidung. Die Fassung T1 beginnt :

Nostra tuba

2	Regatur fortissima dei dextra et preces audiat	3	Aure placatissima et serena ; ita enim nostra
4 Laus erit accepta, usw.			

Diese Fassung hat zwei evidente Fehler. Das zweite Verb *audiat* hat grammatisch ein falsches Subjekt, das richtige 'Gott' muß dem Sinne nach aus *dei dextra* herausgeholt werden. Der andre Fehler ist das Enjambement : Kolon mitten in Str. 3, und dann Forteilen des neuen Satzes von der Gegenstrofe zur Strophe. Das sind — man braucht gar keine andre Fassung gesehn zu haben — ihrem Wesen nach *anfängliche* Fehler: Unbehilflichkeiten, Gleichgültigkeit gegen subtilere Anforderungen, weil man viel Wichtigeres im Sinne hat.

Die 'westliche' Fassung beginnt :

Nostra tuba

2	Nunc tua clementia, Christe, regatur iam iamque pia	3	Exaudi precamina te laudantia mente devota.
4 Ita nam laus est tibi grata.			

In dieser Fassung ist *iam iamque* nicht schön (wird auch außerhalb von Limoges abgelehnt und meist durch *atque* ersetzt), und das nachgestellte *nam* widerspricht heutigem Schullatein. Aber mit aller Klarheit ist es eine II., eine korrigierende Fassung, die die Fehler der anderen vermeidet. Wer je diesen Text hätte umarbeiten wollen, wäre nie zur Fassung T1 gelangt.

Das gleiche, einfach-klare Verhältnis bestätigt sich auch in den übrigen Strofen. Blume (p. 60) hat es wahrscheinlich — nicht sicher ! — gemacht, daß die westliche Fassung der ursprünglichen Melodie entspreche (sie ist ediert HUGHES-BANNISTER n. 16 p. 36 ; vgl. zu ihr auch Anal. 7 n. 242). Wenn er daraufhin diese Fassung für die ältere erklärt, hat er offenbar nicht erwogen, daß man dann also später einen zweiten, um nichts besseren (und erst recht nicht zersungenen) Text *gegen* die Melodie gesetzt hätte, der weite Verbreitung fand ... wie sollte man das erklären ? Nein, grade aus Blumes Beobachtung folgt, daß dem ersten, ohnedies nicht allzu geschickten Autor — dem 'Tuba-Dichter' — die Deckung seiner gedankenbeschwertten Prosa mit der Sangesweise nur unvollkommen gelang. Und darin lag für die musikempfindlichen Franzosen ein weiterer Anstoß zur Umarbeitung.

Es ergibt sich also: von den 10 Sequenzen der Aperhandschrift hat nur eine (Christi hodiernae) der Nachwelt genug getan. Zwei, die beiden textlich bedeutendsten (die beiden Wege), wurden von den uns erhaltenen Quellen überhaupt nicht weitergetragen, wohl weil man sie für die Liturgie nicht geeignet fand. Andre gewannen nur geringe Verbreitung, wobei denn ein Text (1) auch einmal in korrupt-zersungener Form aufgeschrieben wurde, während man andre je nachdem variierte, interpolierte oder auch gründlicher umarbeitete (2, 4, 5, 9). Wieder andre fanden zwar entschiedenen Anklang, aber auch entschiedene Kritik: man schuf sich von ihnen neue Fassungen, neben denen aber die Urfassung nicht unterging (3, 10).

Das besagt: die Aperhandschrift stellt für uns einen Endpunkt dar; sie bietet uns keine Ansatzfläche dar, um irgendwie hinter sie zu greifen. Dieser Tatbestand beweist an sich natürlich nicht, daß es vorher nichts gegeben haben kann. Nur, *wenn* es Früheres gab, muß man andre Mittel als bisher finden, um es wahrscheinlich zu machen.

(Schluß folgt.)