

Die Anfänge der Sequenzendichtung

Autor(en): **Steinen, Wolfram von den**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **41 (1947)**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-127011>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Anfänge der Sequenzendichtung

Von Wolfram VON DEN STEINEN

(Schluss)

Dritter Teil :

DAS ÄLTESTE PROSAR (Lm-A)

19. Geschichtliche Grundlagen

Limoges, tief im Schoße Frankreichs, war im Hochmittelalter berühmt durch seine kostbaren Emailarbeiten, deren mystischer Farbenglanz bis heute auf dieser Erde ohnegleichen blieb. Um 1100 sangen seine Kirchenchöre auf Latein die ersten schlechthin geglückten Reimgedichte die wir kennen, und nicht lange danach hörten seine Ritter und Damen in der Volkssprache die ersten Troubadourlieder, von ihrem verwegenen Herzog Wilhelm gefunden. Aber schon seit zweihundert Jahren zeichnete damals Limoges durch die Pflege des liturgischen Gesanges sich aus. Uns überragt es im Frühmittelalter alle andern Stätten der romanischen Welt, weil sich nirgends in solcher Fülle die alten Handschriften erhalten haben. Von der Pflege der Sequenz zeugen uns gut ein Dutzend limousinische Troparien, die meisten aus dem Kloster des Ortsheiligen Martialis, das unter Karl dem Kahlen 848 entstand. Sie ruhen jetzt in Paris, und unter ihnen befindet sich die älteste liturgische Sequenzensammlung, die wir besitzen — denn eine liturgische Sammlung ist die Apherhandschrift nicht. Aus eingetragenen Namen läßt sie sich ziemlich genau datieren: zwischen 923 und 934. Es ist das Tropar A von Limoges mit 4 + 21 zum ursprünglichen Text gehörigen Sequenzen.

Lm-A = Bibliothèque Nationale lat. 1240. Zur Datierung: BANNISTER in: *The Journal of Theological Studies* II (1901) 420 ff. Vgl. *Anal. hymn.* 7, p. 4 f. Ebenda sind p. 5-10 auch die übrigen Codices angegeben. Von ihnen stammen: F aus Narbonne, G aus S. Yrieux und die kleine Sammlung J mutmaßlich aus Cluni. Alle andern (13) sind aus Limoges, und zwar D und L aus dem Martinskloster, K aus dem Augustinuskloster, die verbleibenden 10 aus S. Martial. Nur F (Narbonne) und Q (S. Martial) sind, wenn die paläographischen Schätzungen stimmen, nach 1100 geschrieben. Vgl. hierzu *Anal. hymn.* 53, p. VII.

Dieser ältesten Sammlung folgen : um 950 das Mainzer Sequentiar, das sanktgallisches Gut mit einigen Zutaten bietet und ursprünglich ungefähr 70 (erhalten sind 26) Gedichte umfaßte ; dann, vielleicht um 970, die Einsiedler Sammlung, die mit 70 Texten den sanktgallischen Kanon wiedergibt ¹. Seither mehren sich die Quellen. In Limoges liegt das zweite Prosar, das sich genauer festlegen läßt, gut ein halbes Jahrhundert nach dem ältesten : der Codex Lm-B zwischen 985 und 996 (Paris 1118). Und da bemerken wir sofort die ungemeine Zunahme der zur Verfügung stehenden Gesänge — es sind hier 139 beisammen, das 5 ½fache dessen, was man zwei Menschenalter zuvor im gleichen Kloster aufschrieb ! Noch zwei weitere Limousiner Handschriften stehen nach ihren paläographischen Merkmalen diesem Codex nahe. Der eine — aus S. Martial (E), mit 133 Prosen — mag sogar um ein wenig älter sein ; der andre (D), mit 83 Sequenzen, stammt aus Saint Martin de Limoges. Die große Zahl bestätigt sich demnach.

Ein paar Jahrzehnte wollen auf tausend Jahre Entfernung nicht viel sagen, aber für die Mitlebenden sind sie genau so lang wie heute. Als das älteste unsrer Prosarien, eben Lm-A, geschrieben wurde, lagen die dunklen Anfänge der Sequenz schon nahezu ein Jahrhundert zurück, und ein halbes Jahrhundert war vergangen, seit Notker sein Hymnenbuch aus Pergamentzetteln zusammentrug. Welch ein halbes Jahrhundert ! Das Hymnenbuch ging an den Kanzler eines Reiches, das Deutschland, Italien und Frankreich miteinander vereinte, Karl III. und Liutward waren beständig unterwegs zwischen Bayern, der Lombardei und der Champagne, und wenn sie am Rhein ausruhten, suchten die Großen der drei Reiche, namentlich die geistlichen, sie auf. Aber nach dem Sturze der beiden ging Frankreich endgültig seine eigenen Wege, und ein Jahrzehnt später, bei Arnulfs Tode, trennten sich auch Deutschland und Italien. Um 900 traten zur alten, verderblichen Normannenplage die schaurigen Wüstzüge der Ungarn : da lockerte sich auch jedes der drei Reiche in sich selbst. Neben den König trat selbstherrlich der Herzog, und um 930 war es ein weiter Weg von Sankt Gallen nach Frankfurt oder Quedlinburg, wo etwa der Sachsenkönig grade Hof hielt, ein weiter Weg von Limoges nach Paris, auch von Limoges wie Sankt Gallen nach Rom : wie weit aber erst von Limoges nach Sankt Gallen !

Nun wird es wohl klar, was ein paar Jahrzehnte bedeuten können. Damals, als die Sequenz aufkeimte, als der junge Notker seine

¹ Mz = London, B. M., Add. Ms. 19768. Ei = Einsiedeln, Cod. 121 (neu : 1151).

ersten Funde tat, als er sein Buch aussandte und als man in Toul wie in Verona die gleichen Frühsequenzen notierte — da ging ein vielfältiger, befruchtender Austausch durch das Abendland. Es war kein öffentliches Leben wie in späterer Zeit, aber wer rege war, konnte nehmen und geben. So abseitige und schwierige Geister wie Gottschalk von Orbais und Johannes Eriugena wirkten weithin. Dann aber, als Notker alterte und starb, und gar als man in Limoges jenes älteste Prosar zusammenstellte, da war jeder Kreis auf sich selber angewiesen. In der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts mußte es die Hauptsorge der geistig Strebenden sein, vom Ererbten wenigstens das Wichtigste zu erhalten. Doch ging naturgemäß aus einer solchen Zeit auch das hervor, daß Sonderarten und Sondertraditionen sich entschiedener ausbildeten. Es war, als die Verbindungen seit Otto dem Großen wieder besser spielten, nicht mehr ganz so leicht wie zuvor, lebendig mit einander auszutauschen, fernher kommende Anregungen frisch und frei fürs eigne Schaffen zu verwerten. Daher hat man Fertiges nach der Mitte des 10. Jahrhunderts nur sehr wählerisch übernommen — einzelne Notkerhymnen in Frankreich, einzelne westliche Prosen in Deutschland.

Erst auf Grund solcher Erinnerungen läßt sich das älteste Prosar recht würdigen. Es zeugt von seinem Zeitpunkt, etwa 930. Da kann es nicht wundern, wenn notkerische Texte fehlen. Wenn aber, wesentlich in den Melodien, Gemeinsames zwischen diesen westlichen und den sanktgallischen Texten erscheint, so entsteht von Fall zu Fall die Frage : bewahrt hier Limoges eine sehr alte, vornotkerische Tradition, eine Quelle also, aus der Notker geschöpft hat ? oder ist im Gegenteil etwas von Notkers Werk in den Limousiner Text eingeflossen, der dann erst in den anderthalb Menschenaltern seit dem Erscheinen des Hymnenbuchs gedichtet wäre ?

Die Frage besteht, weil das älteste Prosar ein vielschichtiges Sammelwerk ist. Seine Sequenzen unterscheiden sich untereinander stark nach der Form, der Sprache und dem Range ; das heißt, sie stammen von verschiedenen Dichtern und Schulen. Unzweifelhaft stammen sie auch von verschiedenen Generationen. Da stehn Texte, die bis in die Anfangszeiten der Sequenz zurückreichen, uns zum Teil schon von Toul und Verona her bekannt. Aber man hatte um 930 durchaus keinen Anlaß, nur Gedichte aufzuschreiben, die schon die Großväter gekannt hatten ; gewiß sind manche erst nach 900 geschaffen.

Uns liegt hier nicht ob, die 25 Sequenzen bis ins Einzelne zu bestimmen. Vor allem darauf kommt es an, den Charakter und die

Hauptschichten der Sammlung im Ganzen zu erfassen und von daher die Frage endgültig zu klären, wie weit es die Sequenzendichtung vor — neben — ohne Notker gebracht hatte.

20. Inhalt der Martialishandschrift

Die Sequenzen der Handschrift ¹ stehn im Rahmen eines Tropars (fol. 11r-79r) in zwei geschlossenen Gruppen. Sie sind sämtlich von Dreves (Analecta hymnica 7) auf Grund der limousinischen Quellen gedruckt. Blume (ib. 53) hat dann unter Heranziehung eines umfassenden Handschriftenmaterials von vielen Texten eine wesentlich bessere Ausgabe vorgelegt; für andre teilt er wichtige Addenda und Corrigenda mit (diese in unsrer Liste in Klammern gesetzt). Ein beträchtlicher Teil der Sequenzen war eben in Limoges nicht zu Hause, und die oft mündliche Weitergabe ebenso wie die mangelhafte Lateinbildung im damaligen Frankreich hat die Texte (wenn sie je gut waren) rasch entstellt.

Die nachstehende TABELLE führt außer dem Druckorte auf:

1. die meist ungedruckten Rubriken der Handschrift, die überwiegend angeben, zu welchen Festen die verschiedenen Prosen in St. Martial um 930 gesungen wurden;
2. den Festgedanken, den der Dichter selber seinem Texte zugrunde gelegt hat (die unbezeichneten sind ganz allgemeinen Inhalts);
3. die von Blume und Bannister gebrauchten Melodietitel, unter denen nur zwei in Lm-A begründet sind; die übrigen stammen größtenteils aus Winchester.

¹ Ich habe sie nicht gesehen; meine Angaben beruhen auf den Daten von Dreves in A. h. 7 (bei den einzelnen Gedichten) sowie auf Mitteilungen von Fräulein M. Thurneysen, der ich auch hier freundlich Dank sage.

Nr.	Incipit	Anal. hymn.		Rubrik der Hs.	Fest-Thema des Dichters	Späterer Melodietitel	vgl. Kap.
		t. 7 Nr.	t. 53 Nr.				
I: fol. 17r-18v:							
a	Laude iucunda melos	183	(211)		Peter-Paul	In omnem terram	24
b	Prome casta concio	47	(49)	Prosa de Alleluia Eduxit dominus	Osterzeit	Eduxit dominus	20
c	Nato canant omnia	31	24	De Natale domini	Weihnacht	Multifarie	20
d	Hac clara die turma	101	98	Prosa de sancta Maria Alleluia Post partum virgo	Maria	Post partum	16,22
II: fol. 46r-61v:							
1	Christi hodierna	23	17	Prosa in Natale do- mini	Weihnacht	Mater	15
2	Celebranda satis	24	(21a)	Alia	Weihnacht	Celebranda	5,23
3	Haec est sancta	196	240	De sancto Stephano	Ein Heiliger	Haec est sancta	13
4	Ecce vicit radix	50	39	De sancto Johanne evange. (!)	Ostern !	Concordia	23
5	Fulgens praeclara	44	35	Prosa in Resurrec- tione domini	Ostern	Fulgens praeclara	5,23
6	Nunc exsultet omnis	83	73	In Pentecoste	Ostern !	Frigdola	(20)23
7	Rex omnipotens	72	66	In Ascensa domini	Himmelfahrt	Cithara-Occidentana	24
8	Laetabunda nunc	48	—	In Pascha	Osterzeit	Stans a longe	22
9	Fortis atque amara	250	94	Alia		Deus iudex iustus	22
10	Clangam filii	230	(89)	Planctus cisni		Planctus cygni	(20)22
11	Dic nobis quibus	61	37	In Pascha	Ostern	Romana ; Angelica	22
12	Exsultet nostra cum	251	—	Prosa de planctu pueri capti		—	22
13	Observanda abunde	221	—	In Dedicacione ecc- lesiae	Kirchweih	Observanda	5,24
14	Ecce pulchra	116	(114)	De Sanctis	Allerheiligen	Ecce pulchra ; Lyra	24
15	Exsultet elegantis	225	—	In Dedicacione ecc- lesiae	Kirchweih	Exsultet elegantis	5,24
16	O beata et venerabil.	53	—	Prosa de sancta Maria	Maria / Ostern	Qui confidunt	16,22
17	Sanctus Petrus et	181	(211a)	De sancto Petro	Peter-Paul	Sanctus Petrus ; Paratum cor	24
18	Concelebremus sac- ram	166	—	De sancto Marciale	Martialis	Laetabitur	11,23
19	Rex aeternae arvae	73	—	Deus iudex		—	(20)
20	Gloriosa dies adest	193	219	Alia	Weihnacht ; ein Heiliger	Gloriosa ; Beatus vir qui timet	13,20
21	Creator poli rexque	51	—	Feria II. in Pascha			(20,23)
(III : fol. 86r-87v Nachtrag des späten 11. Jahrhunderts :)							
x	Virgo dei Maria	105	—		Assumptio		
y	Jubilemus omnes una	13	4		Advent		
z	O alma trinitas	97	—		Trinitatis		

Andre Früh-Handschriften : In Vr stehn Nr. 1 und 3 ; in Tl Nr. 1, 3 und 20 ; in Lm-I steht Nr. 18.

Die III. Gruppe der Handschrift scheidet als ein später und zufälliger Nachtrag hier aus.

Die I. Gruppe, anscheinend vor der Hauptsammlung (II) und vielleicht ja gar ohne Hinblick auf sie eingetragen, feiert Feste, die auch in der spätern Reihe bedacht sind. Diese Lieder zeigen späterhin in Frankreich und den liturgisch von ihm beeinflußten Gebieten (besonders England) ungemaine Verbreitung; auch unterlegte man ihren Melodien neue Texte für verwandte Festtage. Für den Limousiner Schreiber hingen die vier Sequenzen offenbar zusammen, gleichviel woher er sie bekam; und auch für uns schließen sie sich aneinander. Ihr Stil erweist sie als der gleichen Schule angehörig — ob auch dem gleichen Dichter, der dann reich zu modulieren vermocht hätte, verdiente nähere Untersuchung. Formal sind in dieser Gruppe die -a-Ausklänge so weit getrieben wie unter den Texten der Hauptsammlung allein in der sonst gründlich anders gebildeten Martialissequenz (Nr. 18). Inhaltlich beginnen die vier Prosen mit deutlich unterschiedenen, aber ähnlichen Variationen des Liedmotivs, und nicht umsonst: denn preisen, jubeln, singen, das ist was sie auch im Fortgang wollen und mit virtuosem Vokalspiel bis in die Sprache hinein vollziehn. Vom Thema ihrer Feste geben sie einen generellen Zug in verklärter Auffassung. Das früher (S. 41 f.) schon besprochene Marienlied klingt als besonders geglückt hervor und wirkt bei allem Rangunterschied wie eine westliche Parallelerscheinung zu Notker. Es steht zu vermuten, daß die ganze Gruppe als etwas Neues in die Limousiner Handschrift kam: die Lieder mögen zwischen etwa 890 und 920 entstanden sein. Nach Sankt Gallen drangen ihre Melodien nicht mehr.

Die Rubriken der Handschrift bestätigen die Sonderüberlieferung der I. Gruppe insofern, als allein in dieser für zwei Texte der zugehörige Alleluiavers angegeben ist. Der Vers «*Eduxit dominus*» (nach Psalm 104, 43) erklang, wie das Gedicht auch, vorzugsweise zur Osterzeit¹, und der Vers «*Post partum virgo inviolata permansisti*» bezeichnet selber seine Zugehörigkeit². Von den Rubriken der Hauptreihe (II) könnte höchstens noch das *Deus iudex* zu Nr. 19 auf einen Alleluiavers hinweisen³, der tatsächlich der Melodie des Weltgerichtsliedes 'Fortis atque amara' (Nr. 9) den Namen gegeben hat. Aber da der Text 19

¹ HESBERT, *Antiphonale sextuplex* Nr. 79b; 89.

² A. h. 53, p. 170 f.

³ HESBERT 189b; 199a. Psalm 7, 12. A. h. 53, p. 101 und 161.

'Rex aeternae arvae' eine vollständig andre Form hat, so wird die Rubrik *Deus iudex* als eine zu ihrem Gedicht recht wohl passende Überschrift zu verstehen sein, die liturgisch so viel wie das später in Limoges übliche 'Prosa dominicalis' bedeuten mag.

Die 21 Rubriken der Hauptreihe zeigen die natürliche Ordnung des Prosars nach dem Kirchenjahre an, wenn schon mit Verstößen, deren gleichen in solchen Handschriften nicht selten begegnen. Es folgen auf einander der Weihnachtskreis (Nr. 1-4), der Osterkreis (5-11) und das mit der Kirchweih beginnende Sanctorale (13-18) nebst einem Liede de Communi (20) und einem allgemeinen Sonntagslied (19). Während sich die vier Rubriken des Weihnachtskreises nach dem Kalender richten (25.-27. Dezember), erscheint im Osterkreise ein gewisses Durcheinander; und nachher stört die Einordnung des Allerheiligenliedes (14) zwischen zwei Kirchweihsequenzen. Grade diese Unregelmäßigkeiten sind für erste Sammlungen typisch. Man hatte die Sequenzen, wie Notkers Proömium zeigt, zunächst auf Zetteln (*rotulae*), die man bequem an die Chorsänger verteilen konnte; einzelne mochte man auch irgendwo in liturgischen oder Erbauungsbüchern notiert haben (das Antiphonar von Jumièges; unsre Handschriften Vr, Tl, Lm-I). Bedurfte nun der Cantor bei zunehmenden Beständen eines übersichtlichen Prosars, so mußte er (oder der von ihm beauftragte Schreiber) das Material zunächst zusammensuchen, ordnen und auch sieben; und die Martialishandschrift zeigt, daß ihr Redaktor mit einem ziemlich ungefähren Erfolg seiner Bemühungen zufrieden war. Spätere hatten es dann leichter. Das ist in den sanktgallischen Sequentiarier ähnlich, nur daß man es da mit der Arbeit etwas strenger nahm.

Aus dieser Situation erklären sich manche Verstöße. Am meisten fällt Nr. 4 auf: die Rubrik sieht eine Prose auf den 27. Dezember vor, die Eintragung kam aber nicht zustande, und es folgt — ohne entsprechende Korrektur der Überschrift — ein Osterlied. Zufällig läßt sich der Fall recht genau aufhellen. Auf Johannes Evangelista sang man nämlich in Limoges genau dasselbe Lied wie am Vortage auf Stephanus (Nr. 3), nur daß man in dies Lied, das 'Haec est sancta' des Tuba-Dichters, an geeignet erscheinender Stelle unkünstlerisch genug vier Doppelstrofen eingeschoben hatte¹. Der Schreiber hat also, nachdem er die Johannes-Rubrik bereits hingesetzt hatte, die Abschrift

¹ A. h. 7 n. 150. Es sind Doppelstrophe 6-9, tatsächlich 10 Elfsilbenverse; ohne spezifische Beziehung auf Johannes.

für unnötig gehalten und fuhr nun gleich mit der nächsten Nummer fort ¹.

Nr. 6 hat unter der Überschrift 'zu Pfingsten' ein eindeutiges Osterlied. Aber das ist kein Schreiberversehen, sondern der Text muß nach Ausweis zahlreicher Prosarien tatsächlich weithin für das Pfingstfest gebraucht worden sein ². In der Martialishandschrift ist das lange nicht so merkwürdig als in späteren; denn ein eigentliches Pfingstlied hat sie eben nicht. Es ist ein archaischer Zug: so hatte einst Ambrosius nur einen Osterhymnus gedichtet, der jahrhundertlang auch für Pfingsten mitdiente ³. Nur paßt in Limoges dies nicht recht dazu, daß man auf Christi Himmelfahrt einen eigenen Text singt (Nr. 7).

Aus dem Rahmen fallen die beiden «Klage»-titel (10 und 12). Von ihnen ist die 'Schwanenklage' nichts anderes als eine — genau treffende — Überschrift zum Text; andre Codices schreiben *de cygno* oder 'Prosa vom Schwan als Allegorie zum Falle des Menschen' ⁴. Im gleichen Sinne wurde vorhin schon die Rubrik 'Gott der Richter' (19) verstanden. Anders ist es mit der 'Klage des gefangenen Knaben' (12): da findet sich zum zugehörigen Sequenzentext nicht der leiseste Bezug. Die Folgerung, es handle sich um eine Melodieangabe, jenes Herrenlied 'Exsultet nostra cum angelis turba' sei nach dem Modell eines verlorenen *Planctus pueri capti* gedichtet, läßt sich nicht widerlegen, obschon die Rubrikenreihe von Lm-A keine Parallele zur Stütze hergibt. Die weitere Folgerung, jener *Planctus* sei ein weltliches Lied gewesen (Spanke), ist Phantasie. Das Wahrscheinliche ist jedoch, daß die Rubrik gar nicht zu dem Texte gehört, dem sie jetzt voransteht: sei es, weil der Schreiber — *mutatis mutandis* ähnlich wie bei Nr. 4 — zunächst etwas anderes zu schreiben vorhatte, als er dann ausführte, sei es zufolge sonst irgend einer Konfusion.

DIE HAUPTREIHE (II)

sei nun als ein Ganzes überblickt. Denn daß sie das ist, zeigt schon ihr kalendarischer Aufbau. Als Kernstück innerhalb eines Tropariums

¹ Vielleicht sollte man demnach die Tabelle so korrigieren:

3. Haec est sancta.	De sancto Stephano.
3a. [Desgleichen]	De sancto Johanne evang.
4. Ecce vicit radix	—

² A. h. 53, p. 129.

³ DREVES und BLUME, Ein Jahrtausend Lateinischer Hymnendichtung II (Leipzig 1909), 154.

⁴ A. h. 7 n. 230 Apparat. Die Deutung als Melodietitel (A. h. 53) ist modernes Privatvergnügen.

will sie wiedergeben, was an Sequenzen zu ihrer Zeit in ihrem Kloster liturgisch rezipiert war. Man hat natürlich mehr Sequenzen als diese gekannt — wie Gruppe I eigens bestätigt — und gewiß auch gelegentlich vorgetragen; sogar einzelne formell rezipierte Lieder könnte der Redaktor vergessen haben. Ebenso hat man gewiß innerhalb eines Kirchenjahrs das eine oder andre Lied der Reihe einmal ausgelassen oder an einem bestimmten Fest von mehreren eines ausgesucht. Das Wesentliche bleibt doch: diese Prosen hat das Martialiskloster um 930 im normalen Umlauf eines Jahres verwendet.

21 Texte: es ist ja gut das Doppelte der Apersammlung — aber die war auch privatim notiert und wollte gar nicht das Kirchenjahr umfassen. 21 Texte: es ist nur ungefähr die Hälfte dessen, was wir als Inhalt von Notkers fünfzig Jahre älterem Hymnenbuch ermitteln; es ist jedenfalls nur ein Bruchteil dessen, was zwanzig und vierzig Jahre später in den ersten deutschen Sammlungen und gar dessen, was ein halb Jahrhundert später in St. Martial selber vorliegt. Schon die Ziffer deutet auf den anfänglichen Charakter der Handschrift.

Und nun die Festreihe, das 'Programm' des Klosters, wenn man so will. Was bisher auffallend fehlte, steht nun gebührend im Mittelpunkt, das Osterfest. Ihm teilen die Rubriken fünf Lieder zu (5, 8, 9, 11, 21); außerdem ist noch Nr. 4 mit seiner Fehlrubrik herzurechnen; und sofern man der Anordnung folgen darf, sollten auch die beiden Planctus (10 und 12) in der Osterzeit gesungen worden sein. Versteht man Ostern als das fünfzig tägige Fest, wie es die Verwendung eines ausgesprochenen Auferstehungsliedes für den Pfingsttag (6) nahe legt, ja fordert, so würden von den 21 Liedern zehn hierher gehören (außerdem I b). Das ist nicht wesentlich anders als in Notkers Hymnenbuch; nur daß der alemannische Meister innerhalb der fünfzig Tage unendlich fein abstuft und profiliert, während in Limoges allerlei eben hergehörige Texte zusammengebündelt sind. Für den Ostersonntag wird man eine Hauptsequenz ausgewählt haben (ehestens Nr. 4 oder 5). Für Himmelfahrt und Pfingsten ist je eine festgelegt. Die übrigen, ob nun alle oder nur einzelne, konnte man in der Osterwoche und etwa auch an den Sonntagen nach Ostern bringen. Es fällt etwas aus der Reihe, daß am Schlusse ein Text (21) ausdrücklich dem Ostermontag zugewiesen wird: man sieht da, um 930 fängt es mit solchen Festlegungen eben an. — Im Rahmen des Ganzen versteht man es nun besser, daß auch das Marienlied der Sammlung (16) vorwiegend Christi Höllenfahrt feiert (vgl. S. 40 f.). Das christliche Urfest beherrscht eben alles.

Dagegen ist die Weihnachtszeit bescheiden ausgestattet. Es fehlt ein Lied auf die Unschuldigen Kinder, und recht auffallend fehlt die Epiphanie, die freilich auch später in Limoges wenig besungen wurde. Das Sanctorale steht einfach, aber im klaren Umriß da. Man feiert Allerheiligen (14) und in der eben erwähnten Weise Unsre Liebe Frau, die nicht für sich, sondern altertümlich-schlicht an der Spitze der einzelnen Heiligen steht; und das zu einer Zeit, wo die schöne Initialsequenz 'Beata tu virgo Maria' schon weit in der Welt verbreitet war (Kap. 16). Außerdem besingt man die Apostelfürsten (17, cf. Ia) und den eignen Schutzpatron, dem man übrigens apostolischen Rang zuschreibt (18). Alle übrigen Heiligen müssen sich mit einem gemeinsamen Text begnügen. Man hatte dafür das schon zum Stefanstag eingetragene 'Haec est sancta' (3) und scheint auch das von dem gleichen Tuba-Dichter stammende 'Gloriosa dies' (20) als allgemeines Heiligenlied benutzt zu haben. Wir erinnern uns, es war von Haus aus ein Weihnachtsgedicht, worin ein Weihnachtsheliger mitangerufen wurde, zuvörderst natürlich Stephanus (Kap. 13). Demgemäß schrieb die Aperhandschrift an dieser Stelle des Textes: *o beate protomartyr Stephane*. Diese einzige genaue Bezeichnung, die in der Sequenz vorkommt, erscheint um 990 auch in Limoges; um 930 aber lautet es dort *o beate sancte pater domine* — wo es denn nicht schwer war, jeden etwa gewünschten Heiligennamen anstelle von einem oder zwei der Worte silbengenau einzusetzen. Allerdings wurde dann dieser Heilige stets mit der Incarnation Gottes gemeinsam gefeiert: es scheint, man hat in Limoges (auch weit später noch) die beiden Heiligentexte des Tuba-Dichters (Nr. 3 und 20) in ihrer Verwendung verwechselt. Aber, wie das Marien-Osterlied (16) zeigt, hielt man sich über solche Unstimmigkeiten nicht auf; einen tiefen Sinn enthielten sie immer.

Geht man rein von den Gedicht-texten aus, so ist die Zahl der liturgisch nicht näher bestimmten Gedichte immer noch groß. In Toul war es die Hälfte. Im frühen Limoges entbehren immerhin mindestens fünf von 21 Gedichten jeder Beziehung auf ein 'heute' (9, 10, 12, 19, 21), und bei den meisten andern ist sie vage genug. — Überblickt man die Melodien, so bemerkt man, daß im Gegensatz zur Aperhandschrift mit ihren drei « Mater »-sequenzen hier keine einzige Weise sich wiederholt. Vielleicht Zufall.

21. Initiale und klassische Sequenz

Die Apersammlung konnte den Eindruck erwecken, die Sequenz habe sich vorerst an die menschlich näheren Feste wie Weihnachten und Marienfeiern angerankt. Und die Dacapolieder erwiesen zwei Menschenalter vor der Martialishandschrift eine in der Sequenz liegende Möglichkeit, sich von der Liturgie überhaupt zu entfernen. 'Eindruck' — 'Möglichkeit': man folgere daraus nicht zu viel. Immerhin drückt sich der klare Tatbestand darin aus, daß die Sequenz ihren Platz in der Liturgie erst richtig finden mußte — weniger in dem äußeren Sinn, weil sie kirchlicher Genehmigung bedurfte, als viel mehr in dem innern, weil das organische Einstimmen in die Messe nicht leicht war — und daß sie nicht ohne Rest in der Liturgie aufging.

Demgegenüber bezeugt nun die Martialishandschrift von 930, rein nach ihrem Programm betrachtet, eine Wendung. Hier tritt die Sequenz nicht vom Rande her in die heiligen Feiern ein, sondern steht in ihrer Mitte. Sie dient als hohe Zier für die zentralen Feste des Jahres: das sind die drei Weihnachtstage, die fünfzig Ostertage, dann die Kirchweih und der Martialistag, schließlich die drei schlechthin universellen Heiligen-Andenken: Allerheiligen, Maria, Petrus. Was bisher fast nicht begegnete und vielleicht tatsächlich gemieden wurde, die Besingung des Osterwunders überglänzt hier alles andre. Die große Linie dieses anfänglichen Prosars geht auf kirchliche Strenge; auf das Wesentliche sammelt sich der Blick. Auf die Frage, wie weit das die vielleicht zufällige Richtung des einen Klosters war, wird die Handschrift selber Antwort geben: denn da ihre Texte in der Mehrzahl nicht für St. Martial geschaffen, sondern dort nur gesammelt und ausgesucht wurden, brauchen sie ja von innen her das Programm nicht zu bestätigen — und tun es auch nur zum Teil.

Wenn die Texte und ihre Rubriken sich auf die Hauptfeste konzentrieren, so bleibt doch offen, ob sie nicht an vielen kleineren Tagen auch gesungen wurden. Die Weihnachtlieder konnte man noch zur Epiphanie wiederholen; etliche Osterlieder paßten im weiteren Sinne für jeden Herrentag im Jahr, und das Lied mit der Überschrift *Deus iudex* (19) mag in der Sammlung als allgemeines Sonntagslied gemeint gewesen sein; die allgemeinen Heiligenlieder (3, 20, auch 14) ließen sich über das ganze Jahr hin zu Ehren größerer wie kleinerer Heiliger einsetzen. So erlaubte das Material, jede beliebige Missa solemnis durch

Sequenzensang zu bereichern ; und die Texte für Pfingsten (6) wie für die Selige (16) zeigen, daß man eine genaue Beziehung auf den besondern Festanlaß nicht für notwendig erachtete. In welchem Umfange man um 930 von dieser Möglichkeit häufigen Sequenzensangs Gebrauch gemacht hat, ist unbekannt.

Daß aber die Möglichkeit bestand, ist ein initialer Zug von großer Bedeutung. In ihrer Neigung zum Generellen, die den vielfältigen Einsatz des Einzelliedes erlaubte, rückt die Martialhandschrift, gegen den Typ der späteren, mit der von Toul auf die gleiche Ebene. Wenn wir schon dort — und schon in Verona — die Unbestimmtheit in der Thematik der Sequenzen feststellten (S. 254 u. 260, 1946), so konnte das bei einer so kleinen und privaten Sammlung auf Zufall beruhen. Jetzt aber gewinnen wir auf festerem Grunde das gleiche Ergebnis. « *Spezifische* » Sequenzen — solche, die nur für Einen bestimmten und umgrenzten Kirchentag brauchbar sind — gibt es im ältesten Prosar nur ganz wenige. Man sollte denken : ein Text des Martialisklosters auf seinen Sankt Martial wird allein für diesen einen Heiligen passen, weil er doch mindestens auf einige Züge seiner unvertauschbaren Legende anspielen muß. Tatsächlich aber hält sich die Prose in so allgemeinen Wendungen, daß sie mit ganz geringfügigen Varianten auch auf Benedikt und Saturnin — und wer weiß auf wen noch — gesungen wurde¹. Selbst wenn ein spezifisches Thema gegeben ist, kann also die Behandlung eine generelle sein.

In der Apherhandschrift gab es überhaupt keine « spezifische » Sequenz. Aber nun vergleiche man Notkers Hymnenbuch, überhaupt den sanktgallischen Brauch, um das Problem klar zu erfassen. Da gibt es je ein Marienlied zur Lichtmeß, zur Assumptio und zur Geburt ; da ist von Ostersonntag bis Osteroktav jedem Tage sein eigener Text zugeteilt ; da folgt auf die Weihnachtshymne (25. 12.) die auf Stephanus (26.), den Jünger Johannes (27.), die Unschuldigen Kinder (28.), und außer einer eignen Oktavhymne (1. I.) noch ein Gedicht zur Epiphanie (6. I.). Die Zahl der Feiertage ist also ungleich größer ; aber nicht zufällig, nicht weil es sich hier vielleicht um ein späteres Stadium einer sagenhaften 'Entwicklung' handelte. Sondern : die Texte selber gehören essentiell zu ihrem Tag, sie *sind* spezifisch. Notkers Stefanshymne 'Hanc concordi famulatu' sagt von Weihnachten kein Wort, aber von ihrem Helden so Genaues, daß sie für keinen andern Märtyrer adaptiert

¹ A. h. 7, p. 184 zu Str. 2a, 2.

werden konnte. Die ihr folgende Hymne 'Johannes Jesu Christo multum dilecte virgo' ist schon in diesen Eingangsworten, und desgleichen in jeder weiteren Strophe, so präzis, daß sie auf keinen andern Sterblichen paßt, nicht einmal auf einen andern Apostel oder Evangelisten. Die Hymnen auf Marien Geburt und Marien Aufnahme, beides höchste Huldigungen vor der Jungfrau, konnte man keinesfalls mit einander vertauschen, weil eben in jeder ihr unvergleichbares Andenken neu zum Ereignis wird. Von solcher Art sind die sanktgallischen Sequenzen durchweg, man muß sie nur ansehen. Und wir erkennen: die Frage, ob Notker selber, ein halbes Jahrhundert vor der Limousiner Sammlung, wirklich all die eben berührten Texte gedichtet habe, tritt hier zurück hinter der einfachen Feststellung, welches Prinzip er der Sequenzendichtung gegeben hat! In St. Gallen braucht man zwar für jeden Festtag nur Eine Sequenz, im Unterschied von den zahlreichen Ostersequenzen von St. Martial; aber man braucht auch ungefähr so viele Sequenzen, wie man Festtage mit dem neuen Liede schmücken will. Einzig die Gedichte des Commune sanctorum und etwaige allgemeine Sonntaglieder bleiben für mehrfache, nicht-spezifische Verwendung übrig. — Erst mit dieser Einsicht kommt die ganze, hier nicht aufzurollende Notkerfrage auf festen Boden.

Hat sich somit herausgestellt, daß das älteste Limousiner Prosar im Ganzen noch eine vortotkerische Auffassung repräsentiert, so wäre eine erste, wenn auch vage Grenzlinie gesichtet: dort die *Initialsequenz*, die vor Notker schon bestand und auch nach ihm noch einen Platz behielt, mit ihrem generellen Charakter; hier die *klassische Sequenz* von Sankt Gallen mit ihrer spezifischen Prägung. Nun kommt es auf nähere Bestimmungen an. Der spezifische Typ hat nicht lange nach dem ältesten Prosar auch in St. Martial die Herrschaft gewonnen: in der Handschrift von 990 (Lm-B) bestimmt er das Gesamtbild, obwohl auch Initialsequenzen in reicher Fülle fortleben. Man hat da, um von den Herrenfesten abzusehn, unvertauschbar eigne Texte für den Tag von Marien Geburt und von Marien Aufnahme¹, für den Tag Aller Heiligen² sowie für etwa zehn individuell erfaßte Feiern einzelner Heiliger³ — bei Notker gab es ihrer noch nicht so viele. Es bleibt immerhin auch hier,

¹ Anal. hymn. 7 n. 98, 105, 106.

² n. 117-119.

³ Andreas: n. 123. Benedikt: n. 128, 130. Innocentes: n. 136, 138. Johannes Bapt.: n. 141, 142, 144, 146, 148. Martin: n. 170, 174. Nazarius: n. 179. Peter-Paul: n. 181-184. Petrus: n. 185, 186. Stephanus: n. 200. Ferner, etwas allgemeiner: Laurentius n. 157; Michael und Engel n. 178.

daß einige Feste, die Herrenfesten besonders nahe stehen, in ganz allgemeiner Form besungen werden, namentlich Mariä Lichtmeß sowie die Weihnachtsheiligen Stephan und Johannes der Evangelist. Da gilt der alte Brauch noch für Gedichte, die vielleicht erst um Generationen nach Notker entstanden. Es sind doch Einzelfälle: im Ganzen hat sich die Auffassung der Sequenzendichtung, die Notker zwischen 860 und 880 durch überragende Werke gerechtfertigt hatte, ein Jahrhundert später allgemein durchgesetzt.

Daß das älteste Prosar um 930 im Großen und Ganzen noch jenseits dieses Sieges steht, ist für uns unschätzbar, weil sich damit die Basis zur Beurteilung der Frühsequenz auf das Dreifache verbreitert. Ein prüfender Blick auf die Martialistexte wird das Bild des vor Notker Erreichten vervollständigen, nachdem die Prüfung der Apertexte bereits sehr mannigfaltige Eindrücke vermittelt hat. Hier liegt unsre erste Aufgabe. Zuzweit ist aber nachzusehn, wieweit spezifische Sequenzen doch schon im ältesten Prosar vorkommen. Sind sie von Notker beeinflußt — oder haben sie von ihm unabhängige Wurzeln? Damit wird dann der Hintergrund, von dem Notkers Werk sich ablöste, hinreichend aufgehellert sein.

Nicht liegt es indessen im Bereiche dieser Abhandlung, die frühen Prosen von Limoges in dem Maße zu individualisieren, wie es mit denen der Apherhandschrift geschehn ist; das muß einer künftigen — und sehr nötigen — Geschichte der Sequenzendichtung in Frankreich überbleiben. Hier sind allein die Grundlinien aufzudecken.

Zur historischen Bewertung der Martialhandschrift sei noch beachtet, wie sehr sie im Zuge einer seither bleibenden Tradition steht. In der Apherhandschrift tauchen von 10 Texten zwei später nirgends wieder auf: von Lm-A leben sämtliche Prosen zu Ende des 10., die meisten auch im 11. Jahrhundert noch fort, mehrere allerdings nur eben in Limoges. Während diejenigen Apertexte, die sich erhielten, zum großen Teil später umgearbeitet wurden, genügten fast alle Martialistexte so, wie sie um 930 fixiert wurden, auch der Folgezeit. Während unter den Texten von Toul einzig die Weihnachtssequenz 'Christi hodiernae' wirklich beliebt wurde (sie steht ja auch in Lm-A an der Spitze), erklangen eine ganze Anzahl der Lieder, die man in S. Martial um 930 pflegte, noch zweihundert Jahre später weithin in Frankreich, England, Italien, Spanien. (Namentlich Ia, c, d; II 5, 7, 11, 14.) In der Zeit zwischen der privaten Sammlung (Tl) und der liturgischen (Lm-A) ist also etwas geronnen, was zuvor noch fließend war.

22. Die lyrische Frühsequenz

DER ZÖLLNER

A	Fernab stand er		
1	Der so viele Missetaten vollbracht,	Und dieweil er Seine Sünden bedacht,	2
3	Hatte der hohen Himmelssterne Er nimmermehr acht.	Auf seinen Busen Schlug er weinend, Und also er sprach :	4
5	Ach Herr, so wolle Mir Sünder gnädig sein ;	Mach du von allen Missetaten mich rein !	6
7	Dies Wort Verdiente ihm, daß er Gute Huld gewann,	Und so Begab er sich heimwärts Als gerechter Mann.	8
9	Dessen geweihtem Vorbilde zugewandt Sagen wir denn vereint :	Herr Gott, erbarme Dich unser gnadenvoll, Mach uns von Flecken rein,	10
	Milder ! und laß uns Gerechte sein !		Z

A	<i>Stans a longe</i>		
1	Qui plurima perpetrarat facinora	Atque sua revolvens secum crimina	2
3	Nolebat alta contemplari caeli sidera,	Sed pectus tundens haec promebat ore lacrimans :	4
5	Deus, propitius mihi peccatori esto	Et mea omnia pius dele facinora !	6
7	Hac voce benignam promeruit clementiam	Necnon et iustificatus venit domum suam.	8
9	Cuius nos sacra sectantes exempla dicamus deo :	Deus benigne, nostri miserere laxans debita	10
	Mitis et nos iustifica.		Z

Anal. hymn. t. 53 n. 93 nach 28 Handschriften aller Länder, die meisten vom 11.-12. Jahrhundert. Für spätere Quellen : CHEVALIER, Rep. II und V n. 19427/28. Doch ist gleich Blumes Handschrift A zu streichen : die Sequenz steht darin nicht. Älteste Zeugen wären somit B und T : Ende des 10. Jahrhunderts. Vgl. vorn S. 264 f. (1946).

Deutsch : Verf., Tausendjährige Hymnen S. 56.

Das Lied vom Zöllner gehört zu jenen vollkommenen Gebilden, deren jedes Jahrhundert nur eine kleine Zahl hinterläßt. Es entnimmt seinen Vorwurf dem Evangelium und hält sich möglichst nahe an dessen lateinischen Text, Lukas 18, 13-14 :

Publicanus a longe stans nolebat nec oculos ad caelum levare, sed percutiebat (Variante : tundeat) pectus suum dicens : Deus, propitius esto mihi peccatori. Dico vobis : descendit hic iustificatus in domum suam.

In dessen, es ist alles verwandelt, am meisten ja durch die Fortlassung des Pharisäers als Folie, also weniger durch Abänderung von Worten als durch Auswahl und Abgrenzung ; und dann natürlich durch Fügung und Gleichklang — durch die Banngewalt des Gedichtes. Aus einem Gleichnis wird ein Standbild. (Hierzu Tausendjährige Hymnen S. 25.)

An das Alleluia mögen die -a-Ausklänge erinnern, die sich zwanglos geben und in den wenigen, kurzen Strofen nichts vom Wesentlicheren preisgeben. Aber sonst sind wir vom Alleluia gelöst. Hier ist kein Jubel, kein Verschmelzen mit Engeln und Sternen. Wollte man die Grundnote des Gedichtes benennen, so lautete sie nicht 'Lobet den Herrn', sondern : erkennet euch, und so, als Menschen, bittet zu dem, der euch läutern kann. Man hat das zum Hochamt an beliebigen Sonntagen gesungen, vielleicht mit Vorliebe an jenem Sonntag — heute dem X. nach Pfingsten —, wo man im Anschluß ans Alleluia das Evangelium vom Pharisäer und Zöllner liest (A. h. 53 p. 160). Von da wird ja der Dichter seinen Ausgang genommen haben.

Das Denkmal für den, der 'fernab stand', erhebt sich nicht allseits entbunden im geistigen Raum. Sondern weil es vor und in denen lebt, die es mit ihrem feierlichen Meßgesang aufrichten, so verbinden sie sich auch bekennend mit ihm :

Dessen geweihtem
Vorbilde zugewandt
sagen wir denn zu Gott ... (9)

Nicht hängt damit der Schluß dem in sich fertigen Bilde eine Moral an, sondern er hebt es auf den Sockel, den es zum stehen braucht. Die

Sequenz — immer sei das gegenwärtig — ist ja nicht schwarz auf weiß da, ein Lesestück, sondern in der Stimme des Chores, durch sie in die Zeit und in den geweihten Raum gestellt, von ihr getragen und mit ihr verklingend. Darum ist es zwar nicht nötig, aber allemal gemäß, daß sie in ein Wir ausgehe : in die Verschmelzung der Sänger mit ihrem Bilde.

Uns ist das 'Stans a longe' als Zitat bei Hucbald begegnet, wonach wir es bis 'mindestens 850' zurück datierten, während als Heimat Metz in Frage kam. Wenn uns der Text selber erst nahe der Jahrtausendwende vorliegt, so enthält doch die Martialishandschrift von 930 bereits eine andre Prose — das unbedeutende Osterlied 'Laetabunda' (Nr. 8) — auf dieselbe Melodie, setzt also die Existenz der Zöllnersequenz voraus. Auch spätere Überarbeitungen (s. gleich) bestätigen auf ihre Weise die frühe Datierung. Beachten wir dazu die altertümliche Poetik, einfach und unfaßbar wie alles Keimhafte. Alle fünf Doppelstrofen sind sehr kurz und scheinen sehr ebenmäßig : die erste zählt (zweimal) 12, die letzte 16, die drei mittleren je 14 Silben. Der Schlußchor verdoppelt grade die 4 Silben des Eingangschores. Wie leicht überblickt man das. Aber jede Doppelstrophe gliedert sich und gleitet auf ihre einmalige Weise, irrational durchaus. Wenn in der zweiten ein jambischer Fall durchzurechnen scheint, so kehrt er nicht wieder. Besondere Responionen, etwa des Taktes, sind nicht gesucht und auch bei der Kürze der Strofen nicht nötig. Die -a-Ausklänge *sind* gesucht ; doch ohne Bedenken fallen sie aus, wenn der Anschluß an den Bibeltext (A, 5) oder sonst ein inneres Gebot (9) es fordert.

Grade hier verraten sich die spätern Überarbeiter durch ihre fühllosen Glättungen. Wir finden eine vielfach abweichende Fassung b in Limoges (Lm-B) und Nevers : Anal. hymn. t. 7 n. 231 mit Apparat ; vgl. t. 53 n. 93b. Man könnte einzelne ihrer Lesungen als ursprünglich in Betracht ziehen : den Text im ganzen erweisen die blässeren, konventionellen Wendungen als sekundär. Diese Fassung verläßt, namentlich im Gebet des Zöllners (5), den biblischen Wortlaut, um -a-Klänge zu schaffen — auch das ist offenbar sekundär. Denn daß umgekehrt ein späterer Bearbeiter die -a-Klänge beseitigt hätte, um das Evangelium genau zu zitieren, ist ganz unwahrscheinlich und widerlegt sich gradezu durch die eine Stelle, wo die Limousiner Fassung dem Lukasvers näher steht : 5 *percutiebat . . . sua pectora* (-a !) statt *pectus tundens*. Denn *tundens* steht in der Tat nicht in der Vulgata — wohl aber in einer alten, nicht hieronymischen Bibelübersetzung, die sich erhalten hat¹. Solche 'vetus-latina'-Lesungen sind im 9. Jahrhundert noch häufig, wenn auch in beständigem Rückzug vor der Alkuinbibel. Darum muß grade *tundens* dem ursprünglichen Wortlaut der Sequenz angehören. Indem der Bearbeiter den geläufigen Vulgatatext ein-

setzte, gewann er zugleich seinen -a-Ausklang — und opferte, da er nun 10 statt 4 Silben hatte, die Kernstrophe des Gedichtes, das 'Gott sei mir Sünder gnädig'!

Auf dieser ersten Bearbeitung beruht eine zweite, die man um 1000 in Winchester sang: Anal. 53 n. 93a. Sie betont noch stärker die konventionelle Bußfertigkeit. — Vgl. im allgemeinen vorn Kap. 18.

Die *Melodie* heißt in Prüm und Winchester wie bei Hucbald « Stans a longe ». In Sankt Gallen sang man die Zöllnersequenz nicht, wohl aber nach ihrer Weise die Otmarsequenz 'Laude dignum', und nannte die Melodie « Metensis (minor) », vgl. vorn S. 264 (1946).

Bei aller Eigenheit steht nun das 'Stans a longe' prototypisch für eine ganze Gattung, die hier die *lyrische Sequenz* genannt sei. Ihre besonderen Merkmale ergeben sich von selber aus dem Vergleich mit den vorherrschenden liturgischen Sequenzen, denken wir zum Beispiel an die des Tuba-Dichters, der dem Zöllner-dichter zeitlich, räumlich und auch verstechnisch nicht ferne stand. In der lyrischen Sequenz tritt die Beziehung zum Alleluia und zum festlichen Anlaß wenig hervor und wäre, auch wenn sie einmal betont würde, für das Gedicht nicht bedingend. Die Herrschaft hat hier der spontan lyrische Drang, der Schöpferwille des Dichters, die Gestaltung aus dem Inneren Gesicht. Man empfindet das bei der Zöllnersequenz ohne weiteres. Sichtbar drückt es sich darin aus, daß einer auftritt, der « Ich » von sich sagen kann, der für sich selber steht, eine umrissene menschliche Gestalt. Nicht ein zufälliger Einzelner, aber auch nicht ein Himmelsheiliger, dessen Ich in Christus dem Gotte untergegangen ist (vgl. Galater 2, 20); sondern eben eine Gestalt, symbolisch für viele und nur in der Einzahl da.

Doch mögen Beispiele vor die theoretische Abgrenzung treten. Die Martialishandschrift enthält deren einige, darunter erreicht die « Schwänenklage » das Äußerste, was die liturgische Form von reiner Lyrik mitnehmen konnte. '*Clangant filii*' (Nr. 10):

Klaget ihr Kinder! tränend enthalte allen
Der Sang des Schwänen,
der hinflog über den Ozean.
O welch ein Jammern
entsprang ihm, daß er die trockne Bahn
Verlassen mit ihrem blumigen Plan
und aufs Wasser den Flug unternahm . . .

¹ P. SABATIER, *Bibliorum sacrorum latinae versiones antiquae III* (1751), p. 345 App. = J. WORDSWORTH - H. J. WHITE, *Novum Testamentum . . . I* (1893), p. 433: der Codex Bezae in Cambridge (dessen sonstiger Wortlaut von dem der Sequenz abweicht).

Tausendjährige Hymnen S. 36 f. — Lm-A u. a. schreiben als erstes Wort *Clangam*. Beste Lesart vielleicht *Plangant*. Str. 7a lies: *cogitaret*.

Nun singt der Schwan selber sein Klagelied, fliegen zu müssen zwischen dem strudelnden Weltmeer und dem unerreichbaren Himmel, von Wolken und Ermattung bedroht: bis Aurora ihn überatmet und er mit erfrischten Kräften das feste Land erreicht. — Die Symbolik bedarf keiner Ausdeutung, wie beim 'Zöllner' ergreift sie am meisten durch sich selbst. Auch weist hier der Dichter nur ganz behutsam über sie hinaus, wenn er am Schlusse den geretteten Schwan alle Vögel-schwärme aufrufen läßt, den großen König zu preisen. Wer der große König sei, das sagt er nicht, und sonst fällt schon gar kein Wort, das vom Irdischen weg auf Religion und Christentum verwiese. Aber eben, das Sichtbare selber lebt hier aus göttlichem Atem.

Man kann die Schwanenklage rein als lyrisches Gedicht lesen, und hat man sich erst in ihre seltsame Latinität und manch eigenwilliges Bild hineingefunden, so wird man bekennen, daß wohl sehr selten die Klage des Verbannten so großartigen, so leidenschaftlich-gebändigten Ausdruck gefunden hat. Auch in der Gestaltung spricht der überragende Dichter, der, von innern Gesichtern gelenkt, die alten Worte neu biegt und prägt, reich an Klängen und bezwingend in seiner Rhythmik, in dem meisterlichen Wechsel von Gleiten und Hemmen, von Steigen und Fallen, ganz gemäß diesem Gedichte vom majestätischen und doch geängsteten Fluge. Noch unmittelbarer als beim Dichter der beiden Wege (Kap. 14) begreift man bei diesem, daß allein schon als Form die Sequenz ihn anzog: ihre besondere Verknüpfung von Freiheit und Gesetz bot ihm ganz andre Möglichkeiten als die innerlich längst verlorene Metrik der Alten und als die noch dürftigen silbenzählenden Maße, wie die Spät- und Nachantike sie aufgebracht hatten.

Die Martialishandschrift ordnet sein Gedicht zwischen Osterliedern ein und notiert als Überschrift « Schwanenklage ». Der Melodie sind noch ein paarmal in Frankreich Prosen unterlegt worden (A. h. 53 p. 135). Den Schwanen-Text suchte man etwa zweihundert Jahre hindurch in einzelnen französischen und englischen Kirchen dem Meßgesang zu erhalten, gewiß nicht ohne Schwierigkeiten. Der Dichter selber hat sein Lied für einen geistlichen Chor gemeint, wie das außer der antiphonischen Form auch die Worte selber an Anfang und Schluß beweisen. Ob er aber auch an einen Vortrag zum solennen Alleluia gedacht hat? Gewiß atmet seine Sprache aus dem Geist der Liturgie; aber nicht in deren Dienste, nicht für einen gegebenen Anlaß und Rahmen hat er die Klage

gedichtet. Gleichviel: zum Hochamt hat man sein Lied singen können — bezeichnend für die Freiheit, mit der man vor Gott trat, wenn nur das Werk selber sie rechtfertigte.

Die Schwanenklage wird ins 9. Jahrhundert gehören, doch deutet ihre reiche, wendige, bewußte Kunst auf eine Zeit nach dem knospenhaften 'Stans a longe'. Als Land der Herkunft kommt — nach der Tradition von Text und Melodie — nur Frankreich in Frage, wenn auch für einen Dichter französischer Muttersprache das überaus rege Gefühl für Hebungen und Senkungen überrascht.

Noch zwei Texte zwischen den Osterliedern des ältesten Prosars sind als lyrische Sequenzen anzusehn. Zunächst die Sequenz vom Weltgericht '*Fortis atque amara*' (Nr. 9; Tausendjährige Hymnen S. 40). In archaischer Strenge, in groß geschauten Bildern und harten Antithesen ruft sie den Jüngsten Tag vors Auge, wo die *columna caeli*, die Irminsûl erzittert (Hiob 26, 11) ... bei aller Kürze und Formen-Einfachheit hell vorleuchtend in der Reihe jener Sänge, von denen der Nachwelt allein das gotisch-riesige 'Dies irae' in Erinnerung geblieben ist. Lyrisch ist in der frühen Prose die Durchdringung des Stoffes. Im engeren scheint mit der Strofe von der Schreibtafel und dem Strichlein, die den All-Einsturz nicht überstehn werden, der Dichter an sich selber zu denken, an jenes heilige Gestalten, das man so gern unsterblich und *aere perennius* nennt — das ihm vor dem großen Kosmos klein und endhaft wird. Bei alledem schwingt das Gedicht so sehr im Atem und in der Bildwelt der Liturgie, daß man es etwa zur Totenmesse gern denken würde, wenn das frühere Mittelalter da Sequenzen zugelassen hätte. So wird es eben doch um Ostern oder, wie später jedenfalls, als Sonntagslied erklingen sein. Aber mit dem Geist des Alleluia hat es nichts zu tun.

An den Zöllner erinnert manches: die Einfachheit und Klarheit der Form, das Hineinspringen ins Gedichtthema gleich mit den ersten Worten, das sichere Sehen und feste Fügen in jedem Satz, das schlichte, zwanglos aus dem Gange der Strofen entspringende Gebet am Schluß. Gemäß dem zweierlei Ethos wirkt der Zöllner weich neben dem Weltgericht. Der Hauptunterschied: im Zöllner 'fließt' jeweils die Strofe auf die Gegenstrofe hin; im Weltgericht 'stehn' Strofe und Gegenstrofe hart nebeneinander, mit genauen Responsionen, ähnlich wie Notker sie übt. Im Sinne solcher Formenstrenge ist auch das -a hier exakter durchgeführt. — Der Text des '*Fortis atque amara*' begegnet uns allein in Limoges (6 Handschriften); die Melodie sonst noch ein Mal, und zwar mit Abweichungen: in Notkers '*Iudicem nos inspicientem*' vom 2. Sonntag nach Ostern.

Konnte das Lied vom Jüngsten Tage im Kult nicht recht unterkommen, so paßte auf das herrlichste das Lied von der Rückkehr des Alleluia, das denn auch das ganze Mittelalter hindurch weithin verbreitet war (Nr. 11). *'Dic nobis, quibus e terris'* — sag uns, woher du kommst, so beginnt das Gedicht. Das Alleluia, dieser 'süße Zauber', ist ja die ganze Septuagesima über verstummt, die Messe und ihre Sänger kennen es fast nicht mehr, wenn es nun zu Ostern wieder ertönen soll. Und so gibt es selber, das Alleluia, Bescheid: vernommen habe es von der Erstehung des Herrn, verkündigen müsse es daher die Herrschaft der neuen Gnade. Jubelt mit mir, daß Christus uns heute vom ewigen Tode erlöst hat! Jetzt dürfen alle des ewigen Lebens genießen; feiert denn ihr mit mir den heiligen Übergang (pascha)! So singt das Alleluia, und der Chor der angeredeten Gottesdiener fällt ein: Christ ist unser Friede.

In diesem bezaubernden, beschwingten und doch so ernsten Gedichte werden Liturgie und Lyrik eins. Das Alleluia des Ostermorgens nach der Trauerzeit soll ja die Freude ausdrücken; aber dieweil es nicht eigentlich aus den Menschen herausbricht, sondern — durch die Liturgie — zu ihnen kommt, empfindet man es als *Boten* der Freude. Dieser Empfindung schafft der Dichter die Gestalt¹. Mit der Unmittelbarkeit des geborenen Lyrikers stellt er sie hin, mit sanftem Antlitz und süßer Stimme (Str. 4), frei die freien Lüfte durchfliegend (7), singend, redend, weissagend, mitreißend. So tritt in die Liturgie ein umgrenztes Ich, nicht Christus und nicht einmal ein Engel (5), sondern eines Engels Engel: in Wahrheit spricht in diesem Ich der Dichter selbst, aber nicht als Wortsetzer, sondern als Seher, und zugleich als die führende Stimme in seinem reinen Kreis.

Diesmal also hat sich die Lyrik ans Alleluia gebunden, ja strahlt gradezu von ihm aus — und verwandelt das liturgische Wort in einmalige, fast leibhafte Erscheinung. —

Nach einer lyrischen Sequenz klingt weiterhin die schon besprochene Rubrik « Klage des gefangenen Knechtes » (Nr. 12). Leider haben wir keinen zugehörigen Text. Was die Martialishandschrift folgen läßt, ist der Typus eines liturgischen Sonntagliedes: ein ausgesponnenes Preisen und Bekennen Gottes mit der Bitte um seine Hilfe zum ewigen Leben und mehrfachem Hinweis auf den Lobgesang der Engel, in den der Mensch einstimmen möge.

¹ Hinweise zur 'Personifizierung' des Alleluia gibt BLUME, A. h. 53, p. 70.

Im Umkreis der lyrischen Gattung stehn die beiden früher (Kap. 16) schon besprochenen Marienlieder des ältesten Prosars. Nicht in ihren liturgischen, ans Traditionelle anknüpfenden Eingängen. Aber darauf folgt im *'Hac clara die turma'* (I d ; s. S. 41 f.) Gabriels Ave Maria, der Jungfrau Antwort und die Verkündigung durch den Engel, eine dreifache direkte Rede mit knappen Überleitungen. Beruht das auf dem Evangelium, so zeigt es um nichts weniger den Drang, für das Festlied eine klar umgrenzte, den Sinnen eingehende Gestalt zu geben. Man hat hier etwas vom Geiste des keimenden liturgischen Dramas empfunden — der allerdings im Liede vom Alleluia weit stärker weht¹. Jedenfalls lyrisiert der Dichter unwillkürlich das biblische Wort. Und von dem gleichen Drange zeugt jene « halbe Mariensequenz » *'O beata et venerabilis'* (16 ; vorn S. 40 f.) ; sie gibt ihrem Hauptthema, Christi Höllenfahrt, auf Grund alter Texte der Osterliturgie die dialogische Form mit stark lyrischer Gestaltung. Die Teufel fragen, welcher Gewaltige da bei ihnen einbricht, sie staunen, daß eine solche Erscheinung ihnen bisher entging (die alte Mythe, daß Satan den Gott in Christus nicht erkennen konnte), sie sehn ihn als sterngebärende Sonne von der Welt zum Himmelspol dahinziehen. Die Heiligen des Alten Bundes hingegen, die hinterm Höllentor gläubig dieser Stunde harrten, erkennen ihren Befreier. Diese Strofen lassen in der Form manches zu wünschen übrig — die Vision der finstern Geister vor dem blendenden Sonnengott hat eigentümlich dichterische Größe.

Auch die 'beiden Wege' der Apherhandschrift (vorn S. 25 ff.) gehören, und wär es in etwas erweiterndem Sinne, ihrer Substanz nach in die lyrische Gruppe. Deren tragender Grund wird grade an diesen zwei ungewöhnlichen Gedichten umfassender kennbar. Von einer andern Seite her grenzt die Gruppe an die Sequenzen mit doppeltem Cursus — die so weit gehn, sich von der Liturgie abzulösen (vgl. S. 245 ff., 1946).

So wie heute, lag offenbar schon vor tausend Jahren die Abhebung der lyrischen Sequenz von der liturgischen nicht in gegebenen Begriffen, sondern im Gefühl. Von Notker kann man mehrere Texte unbedenklich der lyrischen Gattung zuteilen, ja seine Rahelklage (*'Quid tu virgo'*) ließe sich als ihre wahrhafte und beispielhafte Erfüllung auslegen. Und dennoch gibt grade sie mit ihrer so eignen Gestalt und ihrer scheinbaren Trauer dem Jubilus eines Märtyrertages das vollkommenste — und also das liturgisch richtigste — Geleitwort, das je in Menschensprache ge-

¹ K. YOUNG, *The Drama of the medieval Church I* (1933), 567 f.

funden ward. Notker stand eben auf der Scheitelhöhe der Dinge. Überhaupt aber war es nicht so, daß der Lyriker und die Liturgie, das Persönliche und das objektiv Gegebene (geschweige denn : das Weltliche und das Geistliche) einander wie zweierlei gegenüber wirkten. Wenn der karolingische Dichter ein weltgültiges Bild faßte (und darum, nicht um Gelegenheitslyrik handelt es sich), so war es wahrscheinlich schon der Herkunft nach ein christlich gegebenes, wie der Zöllner ; und wenn einmal nicht, so ward es doch in den letzten Gründen des Herzens, grade weil es die Welt bedeutete, als ein naturhaft christliches Bild erlebt, wie die Schwanenklage. *Anima naturaliter christiana*. Aber auch : *Verbum naturaliter christianum* ! Wenn der Dichter für das im Herzen Geschaute die Worte fand, so kannte er der Worte Wert, Melos und Geheimnis aus der Liturgie.

Ein Gegeneinander gibt es hier also nicht. Ja, wenn man sagen kann, daß letztlich aus dem Samen der Liturgie, die doch draußen ist, hier auch die innerst erlebten Verse aufkeimen, so müssen irgendwie hohe Lyrik und Liturgie immer zueinander passen. Eine andre Frage ist aber, ob solche Verse nun auch in die Liturgie hineinpassen, ob sie sich ihr fügen. Das konnte man bei mehreren unsrer Texte ohne weiteres verneinen, die sich darum nur durch Glücksfälle erhalten haben ; und natürlich, nicht alle hatten Glück. Die lyrische Sequenz ist nicht unliturgisch, aber sie ist nicht rein-liturgisch. Der Dichter schafft sie nicht primär und durchaus für ihren Platz in der Messe, nicht bedingt durch die Thematik und das Ethos, die dieser Platz fordern muß. Denn wengleich die Form der antiphonischen Hymne vom Alleluia ausging, so reicht doch die Macht dieser Form auch noch in andre, dunklere Sphären, und es kann dem Dichter geschehn, daß es ihn dorthin zwingt. Dann ist sein Vers wohl Kind der Liturgie, aber ein mündiges, nicht mehr ihr dienend. Er ist dann nicht für einen, gewiß herrlichen, Platz geschaffen, sondern einfach um da zu sein, um echt und notwendig und schön zu sein. Wenn die Liturgie ihn brauchen kann, wenn sie ihr Kind anerkennt, gut. Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.

Mit alledem leuchtet wohl ein, daß die 'lyrische' Gattung grade in die Werdezeit der Sequenz hineingehört. Die neue dichterische Möglichkeit war da, aber ihre Grenzen lagen noch nicht fest ; man konnte manches wagen. Was wir, fehlte es, nach Notkers Werk und auch nach den besten westlichen Texten fordern müßten, das erweist sich an dieser ganzen, mit dem Zöllner beginnenden Gruppe : am Anfang der Sequenz stehen nicht nur allerlei technische Versuche, sondern auch der Form-

wille, die Leidenschaft und die Visionen geborener Dichter, die ihrem Zeitalter eine neue, seine eigenste Form schaffen. Wir bemerken dergleichen schon beim Dichter der beiden Wege (S. 28 f.), und es ist wohl das wichtigste, gewiß das lohnendste Ergebnis unsrer Bemühungen um die Frühsequenz.

Der Zöllner — die Schwanenklage — das Weltgericht — die Rückkehr des Alleluia : ob sie irgendwie zusammenhängen ? Es kann nicht gut vier Dichter auf so freier Höhe gegeben haben, von denen nur je ein Text erhalten wäre. Der technische Abstand vom Zöllner zur Schwanenklage ist gewiß groß ; aber nicht größer als der von Notkers Erstling zu seiner Rahel- oder seiner Pfingsthymne. Vorweg läßt sich da nichts behaupten, auf eine genaue Sprach-, Vers- und Stiluntersuchung käme es an.

Auch später mögen in sehr seltenen Glücksfällen Sequenzen begegnen, in denen die lyrische Macht das Liturgische bis zur Sättigung durchdringt. Aber das Phänomen, daß das Lyrische über das Liturgische hinausreicht, gehört wohl allein dem 9. Jahrhundert. Später stehen die Forderungen der Alleluia-prose zu klar da, und zu viele allgültige Vorbilder setzen die Grenzen der Gattung fest. Wer jenseits davon in Sequenzenform Gedichte schuf, der wußte was er tat und meinte sein Werk für einen andern Rahmen als die Messe. In den Generationen um die Jahrtausendwende kennen wir in dieser Art : Sequenzen auf Kaiserkrönungen, die ja hochliturgisch begangen wurden ; Totenklagen auf Kaiser oder Bischöfe ; Lehrgedichte über Christus, aber auch über eher philosophische Themen (die Pythagorassequenz) ; ein balladenhaftes Preislied auf die Ottonen ; rein weltliche Mären und Schwänke, wie die vom Schneekind und vom Lügenschwaben ¹. Die Mehrzahl dieser Texte war für den Einzelvortrag durch einen geistlichen Kunstsänger gedacht, der an den Höfen der Herrscher und Bischöfe erschien. Nur die Krönungs- und Totenlieder mochten in ihrem eignen Rahmen von kirchlichen Chören gesungen werden, ein Brauch, der offenbar schon zu Ende des 9. Jahrhunderts ansetzt ². Mit dem Alleluiagesang der Messe hatte aber auch das nichts zu tun. Und so ersieht man, wie aus einem fruchtbaren, vorerst ungeschiedenen und rein von innen her bestimmten Keim mit der Zeit die verschiedenen Gattungen hervorgehn. Am Ende, nicht zum

¹ Die Cambridger Lieder, hrg. K. STRECKER, 1926 = Monumenta Germaniae, Oktavband ; Nr. 3-9, 11-15, 30a.

² Vgl. SPANKE in Zeitschrift f. dt. Altertum 71 S. 3 zum « modus Carrelmanninc ».

Beginn zieht man die Grenzen, gehn Geistlich und Weltlich auseinander ! Aus der anfänglichen Einung von Gottesdienst, musikalisch-poetischem Handwerk und einer Kunst, die in jedem Bereich das Tiefste an sich zieht, sondert nicht allein die liturgische Sequenz sich genauer ab, sondern auch die Kunst als solche löst sich ab und verfolgt bald andächtig, bald denkerisch, bald spielerisch, bald auch ganz profan ihre Wege.

23. Liturgische Frühsequenzen

Unter den eindeutig liturgischen Texten des ältesten Prosars interessiert vorerst, aus historischen Gründen, die Sequenz auf Sankt Martialis, die ja bereits etwas früher, um 900, in die Gedichtsammlung Lm-I eingetragen wurde (Kap. 11). Man ersieht daraus, daß um 930 der Sequenzensang in Limoges nicht ganz neu war ; und man hat hier den klaren Beweis, daß Limoges Sequenzen nicht allein empfangen, sondern auch selber geschaffen hat. Denn daß das Lied '*Concelebremus sacram*' (Lm-A 18) von vornherein auf Martialis verfaßt war, hätte man nicht bezweifeln sollen. Die Umschreibungen auf andre Heilige (vorhin S. 133) hinterlassen in der Antistrofierung kenntliche Narben, und die Bezeichnung des gefeierten Heiligen als Apostel (Str. 6b, 9b) und Patriarch kann nicht nachträgliche Änderung sein. Für die später heiß umstrittene Verehrung des Martialis als Apostel liegt hier, scheint es, das älteste Zeugnis vor.

Allerdings, vom Stande der Dichtkunst im frühen Limoges gibt die Martialissequenz keinen günstigen Eindruck. Mühsam windet man sich durch die nicht nur willkürliche, sondern auch fühllose Latinität hindurch. Glanz gewann sie für den Verfasser und seinen Kreis durch die reichen -a-Ausklänge und die griechischen Fremdwörter, vielleicht überhaupt durch ihre Dunkelheit — die auch wir gern anerkannten, wenn sie ein Geheimnis zu fühlen gäbe. Sieht man aber von der Form weg, so spiegelt sich in des Gedichtes Leitgedanken der liturgische Ernst des frühen Limoges. Wir feiern den Tag, da sich des Heiligen Körper und Seele trennten. Erde und Himmel bekamen da ihren Anteil, und wie die Himmlischen die Seele um ihrer Verdienste willen freudig empfangen und in Martialis den Gefährten begrüßen, so wollen wir den Heiligen an seinem Grabe um seiner Lehren und Wunder willen als Apostel feiern. Bitten wir um seinen Beistand zum ewigen Leben.

Diese Leitgedanken paßten auf jeden Schutzpatron, und über die Betitlung als Apostel Aquitaniens hinaus sagt der Text von Martialis

kein eignes Wort. Er sucht auch gar nicht nach solch einem Wort. Wir haben hier — wie sonst z. B. beim Tuba-Dichter — den Typus der liturgischen Frühsequenz, die im jeweiligen Festanlaß nur das all-gemeinste erfaßt und darum auch zu mehr als einem Festanlaß ver-wendbar ist.

Die Stileigentümlichkeiten des 'Concelebremus sacram' kommen im ältesten Prosar nicht wieder so vor. Daß dieses noch weitere Texte limousinischer Herkunft enthält, würde aus der Martialissequenz nicht zu beweisen sein.

Die Melodie (vgl. S. 264, 1946) hieß um 1000 in Winchester « Laetabitur » nach dem Psalmvers 63, 11, der zum Introitus mancher Heiligen- (namentlich Märtyrer-)messen gesungen wurde (HESBERT p. 232). Ist 'Concelebremus sacram' die Stammsequenz für die mehrerlei Heiligenprosen, die der glei-chen Melodie, zwar mit recht abweichender Behandlung, folgen? (Liste: Anal. hymn. 40, p. 239.) Von den erhaltenen Texten käme sonst höchstens die Laurentiussequenz 'Laurea clara' (ib.) als Stammsequenz in Frage. Aber meinem Eindruck nach ist sie erheblich jünger: Winchester-Schule des (späteren) 10. Jahrhunderts. Das Martialislied ist im Stil die einzig erhaltene Initialsequenz des Schemas « Laetabitur »; eine verlorene Vor-lage zu vermuten ist möglich, aber unnötig.

Unter den 'liturgischen Sequenzen' der Handschrift vertreten vier (Nr. 2, 5, 13, 15) jenen eigentümlichen Typ der *Proselensequenz*, der schon im ersten Teil dieser Arbeit (Kap. 5) gekennzeichnet wurde und von dem im Ganzen 40 französische Beispiele im 10. bis 11. Jahrhundert überliefert sind. Eine unzweifelhaft schon vorhandene Alleluia-Trope oder Kurzsequenz — eine Prosella — wird stückweise mitten in vor-bestimmte Strofen der neuen Normalsequenz hineingenommen. Das fremdartige Verfahren, als technische Aufgabe an die seit der Spät-antike beliebten Figurengedichte erinnernd, gelingt naturgemäß oft nur äußerlich und schlecht. Daß es immerhin einen großen Wurf nicht zu hemmen vermochte, zeigt die Ostersequenz 'Fulgens praeclara' (Nr. 5).

Der allgemeine Sinn des Tropierens war: die eigne Stimme mischte sich mit der der Väter, man machte sich die ererbten Texte zum leben-digen Besitz und schuf ein Gleichnis für den Einklang der kirchlichen Jahrhunderte. Für den Buch- und Autoritätsglauben späterer Zeiten war schon derlei versuchen eine Anmaßung. Im vorliegenden Falle wird nun gar noch der Tropus tropiert, und das in einer ungewöhnlich beengenden Form. Das Ganze blieb eine Spielart: sehr gut passend in jene zweite Hälfte des 9. Jahrhunderts, wo man so vieles versuchte. Im Gegensatz zur lyrischen und zur Dacapo-Sequenz hielt man sich

hier möglichst streng — künstlich streng — an den liturgischen Rahmen. Eben deshalb fand die Spielart ihre Handwerker und ihre reichliche Erhaltung in den liturgischen Handschriften. Dichterisch war viel — von Kultes wegen nichts gegen sie einzuwenden.

Thematisch fordern in der Martialishandschrift die das ganze Prosar beherrschenden Ostergedichte besondere Aufmerksamkeit. Könnte die vorangehende Überlieferung von Verona und Toul den Eindruck erwecken, man habe die neuen Texte zum Alleluia als eine Lizenz aufgefaßt, wie man sie zu volkstümlicheren Festen wohl durchgehen läßt, so erscheint nun in Limoges die umgekehrte Haltung: indem man die Sequenz nicht nur durch-, sondern in aller Form zuläßt, stellt man an sie auch die ernsteste Forderung. Wenn sie für ein 'Lobet den Herrn' (Alleluia) eintreten will, so soll sie vor allem das höchste loben, was der Herr für den Menschen vollbracht hat, die Überwindung von Sünde, Tod und Teufel, die Befreiung zum wahren Leben.

Da beginnt nun die Limousiner Sammlung mit einer Prose voll schwerer theologischer Gedankenbilder, '*Ecce vicit*' (Nr. 4). Tod hat Tod besiegt, hören wir da, der Tod ist unser Leben; die Paradiesespforte, um eines Baumes willen verschlossen, schließt der ewige König mit dem Kreuzesbaum wieder auf; Mors — 'die' Tod, müßte man verdeutschen können — verlor, da sie sich an ihm vergriff, auch was sie seit Adam von Rechtes wegen besaß; und so fort. Ein paar Gedanken der Eingangsstrofen hat später Wipo in der berühmtesten aller Ostersequenzen '*Victimae paschali*' neu und noch straffer gestaltet. Die nachdenkliche Haltung dieser Frühsequenz und die Neigung ihres Dichters, alte Symbole, die er neu erlebt hat, recht greifbar zu profilieren — das erinnert von fern an den Dichter der beiden Wege und deutet auf die gleiche zeitliche Atmosphäre. Die Auferstehung ist als übergewichtiges Thema vor Augen; und indem der Dichter wenigstens etwas davon in liturgischen Worten zu erfassen sucht, vergißt er das Nächstliegende zu sagen: heute ist Ostern, heute ist Freudentag. Auch das ein initialer Zug.

Das Fehlende wird freilich im zweiten Osterliede '*Fulgens praeclara*' (Nr. 5) mit allem Glanze nachgeholt. Hier herrschen Freude, Farbe, sinnliches Anschauen, mitreißendes Erleben: — Du, Löwe und Lamm, bist in Glorie auferstanden. Sag doch, Teufel, was ist dein Trug nun noch wert? All ihr Völker, erstaunet vor dem Unerhörten! Und ihr Juden, schämt ihr euch immer noch nicht? seht, wie wir Christen fröhlich singen! — So springt die Anrede von einem zum andern, so

füllt sich mit Frage- und Ausrufungszeichen. Daß dieser Dichter von der lyrischen Sequenz gelernt hat, würde man auch dann erkennen, wenn ihm nicht ein Ich einflösse, das die liturgische Sequenz sonst meidet (Str. 8a = 14). Aber er verbindet mit seiner ursprünglichen Frische ein Kunstbewußtsein und eine Fähigkeit, das Innere nach außen zu wenden, wie sie erst eine zweite oder dritte Generation gewinnt. Er lebte in Frankreich (vgl. A. h. 53 p. 65) vor oder um 900, schwerlich vor Notkers Tagen. Das « heute » seines Liedes meint ersichtlich Ostern, aber Hinweise auf Himmelfahrt und Pfingsten machten es für die ganzen fünfzig Tage geeignet.

Zum Gedanken und Jubel tritt dann die Erzählung. Das könnte leicht die älteste Stufe sein, wie die offenbar älteste Weihnachtssequenz 'Christi hodiernae' einfach in liturgischer Prosa von der Krippe, den Hirten, den Eltern erzählt. Aber das Weihnachtslied vergißt darüber das Anschauen und die theologische Betrachtung nicht — während hier die Osterprose '*Nunc exsultet*' (Nr. 6) zwischen Liedmotiv und Schlußgebet an gar nichts anderes denkt als an die biblische Geschichte von der Auferstehung bis zur Himmelfahrt hin. Eine solche Beschränkung liegt dem frühen Mittelalter sonst ziemlich fern; und tatsächlich gibt die Einleitung des Textes deutlich zu erkennen, daß der Poet ein meditatives Osterlied bereits voraussetzt und nur etwa ergänzen will. Denn die Einleitungswendung vom Triumph des Löwen und der Wurzel Davids wiederholt fast wörtlich den Anfang der vorhin besprochenen Frühsequenz 'Ecce vicit'. Dem folgt also das '*Nunc exsultet*' nach, kaum in großem Abstände. Es wurde in der Folgezeit um ein paar theologische Wendungen erweitert. In der älteren Form, wie Lm-A sie bietet, hat es vermutlich auch Notkern vorgelegen und bei der Schöpfung seiner Ostermelodie « Frigdola » angeregt¹.

Den weiten Gedanken- und Bilderkreis, den die beiden ersten Ostersequenzen ('*Ecce vicit*' und '*Fulgens praeclara*') abstecken, füllen die übrigen nicht mehr aus. Man merkt: Erlebnis sind diesen Dichtern des guten Durchschnitts nicht die vielen, gewiß bestaunten Geschichten des Evangeliums; nicht die reichen, gewiß bewunderten Gedanken, die sich seit der Urkirche daran knüpften. Wahres Erlebnis ist ihnen, diesseits von Geschichte und Gedanke: das Bild des allmächtigen Königs,

¹ Die Textform von Lm-A entnimmt man aus Anal. hymn. 7 n. 83 unter Beachtung des Apparates. Anal. 53 n. 73 steht der im 10. Jahrhundert erweiterte Text. Mit Pfingsten haben beide Fassungen nichts zu tun; wir folgen hier dem Dichter, nicht den Rubricatoren.

der uns geschaffen, des Triumphators, der sich opfernd gesiegt und uns befreit hat ; und damit zugleich das erschreckende Wissen, daß wir dennoch nicht mit und bei ihm sind, daß ein tückischer Feind uns täglich bedroht, und nur durch Nebel fühlen wir die Sonne des Paradieses, angewiesen auf die Hoffnung, daß sie ganz zu uns durchbreche, und bedroht von der Gefahr, daß der Nebel sich zu ewig schwarzer Nacht verdichte.

Dies Erlebnis kehrt in den mehr durchschnittlichen Initialsequenzen der Martialishandschrift immer wieder, nicht nur in denen der Osterzeit. Wie es die Auferstehung und besonders Christi Sieg über die Hölle auf mancherlei Weise zu feiern erlaubte, so konnte man von ihm her allgemein um Errettung von der Gefahr bitten (19, 21) und auch das eigne Verschulden der Gefahr tief mitempfunden (12). Von ihm her pries man die himmlische Herrlichkeit (14), pries man auch Christi Geburt als den ersten sichtbaren Schritt auf seiner lang vorbereiteten Siegesbahn (I c ; 2). Zu dem tragenden Erlebnis lieferte die Liturgie soviel an Stoff, wie es zur kürzern oder längern Ausgestaltung einer einzelnen Prose bedurfte. Da nun die wenigen Festanlässe, die man besang, von ganz universeller Art sind, so sieht man hier keine eben reiche Möglichkeit für die Sequenz, sich zu entfalten : sofern nicht, wie in den 'lyrischen' Texten, ein überragender Dichter einmal seinen besondern Reichtum in diese Form ergoß. Wie die liturgische Frühsequenz um 900 in Frankreich war, wäre ihr keine große Zukunft zu profezeien gewesen.

Ohne Zweifel bezeichnen solche Sätze den Sachverhalt mit merklicher Verkürzung. Wären die initialen Sequenzen des Westens hier ähnlich eindringend zu behandeln wie die klassischen von Sankt Gallen, es würde noch manches Motiv, mancher Keim an ihnen sichtbar werden. Aber die Begrenzung der Texte aufs Generelle würde dabei nur plastischer heraustreten, und das genüge für unsern Erkundungszug durch ein bisher so gut wie unbekanntes Gebiet der Literaturgeschichte.

24. Spezifische Sequenzen

In der Festliste von Lm-A sticht, wir sahen es gleich, Himmelfahrt ein wenig heraus (s. S. 129). Die zugehörige Sequenz '*Rex omnipotens*' (Nr. 7), wohl in Frankreich daheim, gehörte dort wie in England, Italien und Spanien zu den beliebtesten des Mittelalters. Sie bemüht sich, dem Thema durch einen treuen, an Lukas gelehnten Bericht von Christi Abschied gerecht zu werden — also eine Erzählsequenz wie das Weih-

nachtslied 'Christi hodiernae' und das Osterlied 'Nunc exsultet' : besser durchgestaltet als diese, wenn schon bis zur Meisterschaft im Sprach- und Strofenbau nicht vordringend. Die Anteilnahme des Verfassers an seinem Stoff zeigt sich in manchen Wendungen, auch in dem lebhaften Einsatz der direkten Rede. Durchaus ist er dem besondern Feste, dem gleich zu Eingang genannten 'heutigen Tage' zugewandt ; der Auferstehung gilt nur ein ganz kurzer, unentbehrlicher Rückweis (Str. 4), dem kommenden Pfingstwunder nur die Voraussage des Herrn, wie der Evangelist selber sie bezeugt (Str. 12-13 = Apostelgesch. 1 Vers 8). Himmelfahrt — das ist für den Dichter der Tag, wo der König nach gewonnenem Siege als Triumphator heimkehrt (1-3). Er bleibt damit dem vorhin bezeichneten Grunderlebnis der liturgischen Frühsequenzen nahe ; und dieses bricht am Schlusse — nachdem eben erst die zwei Himmlischen ihr Wort gesagt haben (Str. 18-19 = Vers 11) — unvermittelt in übermächtiger Wendung hervor :

O Gott von Meer und Flur und Äther :
den Menschen, den du schufest,
hat durch Trug und Wahn

Der Feind aus Eden ausgetrieben
und als Gefangenen hin zum
Tartarus vertan.

Mit eignem Blute, den
für Gott du losgekauft hast,
ihn hebst du dorthin nun,
von wo erst er niederbrach :
Paradieses Freudenstand.

Verleih uns, bitten wir,
die Ruhe immer ewig —
wenn du als Richter kommst,
um zu richten diese Welt —
in der Heiligen Heimatland,

Daß wir dir allzumal
dort singen : Alleluia.

(Anal. hymn. 53 n. 66 Str. 20-24.)

So sehr dies Gebet sich vom Ganzen zu lösen scheint, es gehört doch zur Himmelfahrt : es denkt an die Wiederkunft zum Gericht, die jene zwei Himmlischen voraussagen — es denkt auch daran, daß Christus, leiblich auffahrend, den Menschen 'mit eignem Blute' — Auferstehung des Fleisches ! — ins Paradies zurückgeführt hat. Nicht in der Mitte, aber durchaus gegenwärtig sind diese Vorstellungen.

Daß ein solcher Text vortotkerisch wäre, läßt sich nicht für unmöglich erklären, zumal seine Poetik die Schule der französischen Initialsequenz offen zeigt. Aber seine engere Themenstellung und die Neigung, dieser gerecht zu werden, findet eben doch unter den erweislich frühen Sequenzen keine Entsprechung. Ich setze, der Dichter stehe bereits unter Notkers Einwirkung. Falls er dessen beide Himmelfahrtshymnen gekannt hat¹, zeigt seine Prose unmittelbar, wie fern sie ihm lagen — grade weil auch dort ein paar Verse auf Lukas beruhen. Der Alemanne mußte dem Westfranken schwierig, eigenwillig, ja (mit seinem Idithunbilde) fast verstiegen vorkommen, dazu in seinen Schlußgebeten allzu bedürfnislos, allzuwenig gespannt! Vertieft man sich in die beiderlei Dichtung, so erfaßt man es ohne weiteres, daß der Westen von Notker zunächst nicht mehr nehmen konnte als eben die Anregung zur spezifischen Sequenz: zur sinnvollen Gestaltung eines begrenzteren Themas. War nun aber der Verfasser des 'Rex omnipotens' der jüngere, so hat er noch etwas ganz andres übernommen: nämlich von Notkers Pfingsthymne die melodische Bauform. Irre ich nicht, so lag ihm hierin überhaupt die entscheidende Anregung; er wollte sich und den Seinen die « Occidentana » mit einem Texte, der ihnen lag, recht zu eigen machen. Dafür, daß er dabei von Pfingsten auf Himmelfahrt hinüberwechselte, lassen sich gute Gründe vermuten. Vor allem wohl, daß Notkers Pfingsttext auch für westliche Ohren unverrückbar dastand.

Unter den Herrenliedern der Martialishandschrift finde ich allein in diesem 'spezifische' Züge; was natürlich nicht beweist, daß alle andern vor Notkers Zeit gedichtet seien, sondern nur, daß von ihm her nichts Entscheidendes in sie eingeströmt ist. Dagegen ist hier noch auf die Trinitätssequenz der Veroneser Handschrift '*Benedicta semper*' zurückzukommen (Vr 6: vorn S. 254, 1946; Anal. hymn. 53 n. 81). Ihre versprengte Eintragung gehört ins 10. Jahrhundert, und ihre Entstehungszeit wird kaum über 900 zurückreichen. Früh hat sie sich, ein ziemlich seltner Fall, zugleich in Deutschland, Italien und auch Frankreich verbreitet; und in der Tat verbindet sie die Zonen. An die westliche Tradition erinnern die -a-Ausklänge, die doch öfter preisgegeben werden, und eine Neigung zum Allgemeinen, Förmlich-Liturgischen; die Worte über die Allmacht Gottes (Str. 9-12), auch die Aufforderung zum Gesang (13-14) klingen ganz 'französisch'. Alemannischer Tradition entspricht hingegen der strenge, hier fast einseitig wirkende Zuschnitt auf den be-

¹ A. h. 53 n. 67-68.

stimmten Festgegenstand, die Dreifaltigkeit ; und von bester notkerischer Schule ist die überaus gepflegte Antistrofik mit ihren feinen Respon- sionen, mit dem sinnvollen Gegenüber von Tenor und Sopran. Soviel genügt hier zur Einordnung der Sequenz. Im Einzelnen sei nur ver- merkt : dem 'Benedicta semper' fehlt jeder Hinweis auf eine 'heutige' Feier — vermutlich deshalb, weil es garnicht für einen festgelegten Dreifaltigkeitstag, sondern für eine je nach Wunsch zu begehende Missa sollemnis de sancta Trinitate geschaffen war.

Was die Heiligensequenzen des ältesten Prosars anbelangt, so steht uns bereits fest, daß die Texte auf Martialis (18), auf Maria (16, auch I d) wie auf Stephanus (3, cf. 20) der spezifischen Prägung durchaus ent- behren. Anderes gilt von dem Allerheiligenlied '*Ecce pulchra*' (14) ; schon seine sehr kunstvolle und bewußte Poetik deutet auf eine zweite oder dritte Generation. Der Dichter wendet zwar den Festgedanken auf das Allgemeine hin, er gibt ein Bild des Paradieses mit seinen Heiligenhören, wo alles sich im Preise Christi vollendet. Aber unver- kennbar strahlt jeder Satz von dem spezifischen Thema aus. Nicht technisches hat der Dichter von Notker übernommen : gelernt hat er von ihm — vielleicht ohne sich dessen bewußt zu sein — die Grund- einstellung ; den rechten *Ansatz* zum Gedicht. Ohne Notker hätte er ein liturgisch-hohes Lied gesungen und dabei irgendwie, im Hinter- oder auch Vordergrunde, die Heiligen genannt. Mit Notker fragt er sich : wenn wir heute Allerheiligen feiern, welchen lebendig-gültigen Sinn finde ich darin .. grade darin .. unverwechselbar in diesem Fest ?

Überaus lehrreich sind die beiden Texte auf Peter und Paul. In der Sondergruppe I steht die Frühsequenz '*Laude iucunda*' (a). Hier führt das Liedmotiv zum Preise zweier großen Heiligen hin, die über das Martyrium in den Himmel gelangten und uns von dorthier beistehn mögen. Droben vernehmen sie die himmlischen Harmonien, in die auch wir mit einzustimmen suchen ... Daß diese Prose nicht auf zwei beliebige Märtyrer, sondern auf die Apostelfürsten geht, verrät die An- gabe, der eine sei durchs Kreuz, der andre durchs Schwert gestorben (4a), und dann die Anrufung : Petrus, der du die Himmelstüren auftust (5a) — Paulus, der du uns lehren und geistig aus dem Stückwerk erheben mögst¹. Weniger konnte kaum gesagt werden. Und natürlich, nicht darum tat der Dichter den Mund auf, um recht wenig zu sagen, sondern

¹ Str. 6. Vgl. von fern 1 Cor. 13, 10 ; 2 Cor. 12, 1-4.

weil ihn sein Vorsatz, feierlich-freudig in die Himmelschöre einzustimmen, überhaupt nicht daran denken ließ, Sankt Peter und Sankt Paul als etwas Eignes wahrzunehmen.

Die andre Sequenz dagegen beginnt sofort : 'Der heilige Petrus und der mächtige Paulus, die Lehrer der Welt' (Nr. 17 '*Sanctus Petrus*'). Und nun rühmen sechs Doppelstrofen hintereinander jeweils im Tenor etwas Großes an Petrus, im Sopran an Paulus, wie die Bibel es berichtet. Ein kurzer Schluß meldet ihren gemeinsamen Tod und Himmelsaufstieg. Hier ist jeder Satz einzig von dem wahr, den er aufruft. Und in aller Klarheit geht das aus von Notkers Peter-Paulshymne '*Petre, summe Christi pastor*', die ähnlich, aber kürzer, kunstvoller, nicht so reihenweise, die beiden Apostel einander gegenüberstellt. Der westfränkische Dichter hat von Notker nicht nur die spezifische Erfassung eines Themas, sondern auch die Behandlung der Doppelstrophe als lebendiges Diptychon gelernt.

Noch bleiben die beiden Kirchweihlieder (Nr. 13 und 15) ; beides Prosellensequenzen. In ihnen muß das besondere Thema naturgemäß irgendwie zum Ausdruck kommen, und das fällt auch nicht schwer, weil Kirchweih ein traulicheres, individuelleres Fest ist. Dies vorausgesetzt ist zu sagen, daß dem '*Observanda abunde*' (13) die spezifische Durchgestaltung fehlt : dem Dichter geht es wesentlich um einen allgemeinen Preis des Gründerheiligen, an dem ihm nichts Persönliches ins Auge fällt¹. Die andre Prose '*Exsultet elegantis*' (15) bemüht sich dagegen, den Gedanken der Kirchweih von innen her zu entwickeln : — Der ganze Weltenbau ist da, Gott zu feiern, der doch dies besondre Gotteshaus gewollt hat. Aber er hat ja auch die Stiftshütte und den Tempel gewollt, und dann als Endgültiges die Kirche — und alles deutet nur darauf, daß sein wahrer Tempel in unsern Herzen, sein wahres Haus das himmlische Jerusalem ist. Das ist Notkers Prinzip, solch ein Thema anzufassen ; wäre nur auch etwas von seiner dichterischen Gestaltungskraft zu spüren ! Direkt zeigen läßt sich in diesem Falle ein notkerischer Einfluß nicht ; ob der Verfasser überhaupt je eine Notkerhymne gehört hat ? Aber große Dichter wirken ja nicht nur unmittelbar, nicht nur literarisch. Sie bestimmen die Atmosphäre, ihre Gebilde schwingen auf unmeßbaren magnetischen Wellen weiter — und wo sich je einmal bis ins Einzelne nachprüfen läßt, findet sich meistens,

¹ Str. 9a *Musa Thalia* : Hierzu E. R. CURTIUS in der Zeitschrift für romanische Philologie 59 (1939), besonders S. 162 f.

daß die Welt gar nicht so groß ist wie man denkt, und daß nicht nur Ätherschwingungen, sondern auch unterirdisch kommunizierende Röhren, so fein sie seien, Entferntestes verbinden. Womit gesagt ist, daß wir das 'Exsultet elegantis' zu den nachnotkerischen Sequenzen zählen.

Literarhistorisch sind die beiden Kirchweihsequenzen deshalb zu beachten, weil sie — die ältere ohne Frage, die jüngere mit guter Wahrscheinlichkeit — von limousinischen Dichtern stammen. Sie teilen eine gewisse Maniriertheit mit der Martialissequenz (Nr. 18). Wenn das — wir müssen es annehmen — der für Limoges kennzeichnende poetische Stil war, so sind offenbar nur die wenigsten Texte der Martialishandschrift in Limoges geschaffen worden.

25. Folgerungen

Die Grundlagen für unser Studium der Initialsequenz erscheinen schmal: 5 Texte in Verona, 10 in Toul, dann, schon reichlich spät, 25 in Limoges, dazu drei Einzelüberlieferungen .. das ist alles. Immerhin, die Streuung ist breit — und sofort zeigt sich auch Verbindung zwischen den getrennten Gebieten: in Toul finden sich die vier Haupttexte von Verona, in Limoges drei der Texte von Toul (deren zwei zugleich in Verona erhalten sind). Sogar die Einzelüberlieferungen weisen uns nicht in neue Kreise hinein: die Martialisprose steht abermals in der Handschrift von Limoges, die von Hucbald erwähnte Zöllnersequenz, die in Abschriften erst später vorliegt, ist in Limoges doch indirekt durch eine Nachahmung (Lm-A 8) als schon existierend bezeugt; die Normannensequenz hat wenigstens stilistisch ihre genauen Analogien.

Ist das reiner Zufall? Offenbar nicht. Vielmehr bewegen wir uns bei der Frühsequenz in einem recht engen Bezirk. Wir erkannten das bereits an der geringen Zahl von Festen, die hier durch Sequenzen gefeiert werden, und an der Art, *wie* sie gefeiert werden: durchaus allgemein, möglichst wenig « spezifisch ». Das Gedicht, das den unversetzbaren Gedanken Eines bestimmten Tages auszudrücken sucht, eben die spezifische Sequenz, ist vor Notker unbekannt. Und erst dies gibt der neuen Gattung den Reichtum ihrer Möglichkeiten.

Viele Frühsequenzen gingen natürlich verloren, viele andre verbergen sich unerkannt — künftiger Forschung vielleicht nicht unerkennbar! — in den jüngeren Handschriften. Aber eine gar so große Zahl hat es überhaupt nicht gegeben. Sieht man von der sanktgallischen Überlieferung sowie von den Sequenzen mit doppeltem Cursus ab, so

sind uns bis 930 im ganzen 35 Texte (aber vor 900 nur 14 !) zuverlässig, z. T. sogar doppelt und dreifach, bezeugt. Davon scheiden sechs als bereits von Notker beeinflusst aus (Lm-A 7, 14, 15, 17 ; Vr 6 ; Tl 4). An Initialsequenzen bleiben mithin 29 : gedichtet von drei Generationen — schematisch : eine vor, eine neben, eine nach Notker —, abgeschrieben und vermutlich auch gedichtet in dem weiten Gebiet von der Etsch zur Vienne (Limoges), zum Ärmelkanal (Jumièges) und zur Mosel (Toul). Gewiß ein geringer Bestand. Ich schätze nun, daß es — rein lokale Erzeugnisse abgerechnet — im gleichen Raum und Zeitraum kaum hundert Initialsequenzen einst gegeben habe ; sehr viel mehr, etwa zweihundert, würde ich nicht glauben können. Das mag zuerst befremden. Aber man bedenke die begrenzte Thematik, die noch begrenztere liturgische Verwendung dieser Texte. Man bedenke, daß die gewiß wenig zahlreichen Frühhandschriften, wie jede Prüfung erweist, ihre Gedichte aus weiten Räumen zusammentragen und, bei all ihrer Unzulänglichkeit, jeweils doch eine Art von Querschnitt geben. Mit dem Folgerungsprinzip 'weil einige da sind, kann es beliebig viele gegeben haben' verdirbt man sich nur die Augen. Lieber sehe man auf die Analogien. In Sankt Gallen hat Notker allein 40 Sequenzen gedichtet und auf die Mit- wie Folgezeit als großer Anreger gewirkt, wie noch Ekkehart IV. bezeugt ; und hier ist, außer Versuchen, gewiß sehr wenig verloren gegangen. Dennoch hat man es hier in 200 Jahren (ca. 860-1060) auf nicht viel über 80 Sequenzen gebracht. Während dieser Zeit steigt im gesamten deutschen Sprachgebiet die Ziffer auf über hundert allein durch jene Lieder, die die Mauern ihrer Ursprungsstätte kaum überflogen.

Solche Zahlen zeigen schon durch sich selber, daß Sequenzenschaffen offenbar ein anderer Vorgang war, als ein lyrisches Gedicht zu Papier bringen.

In Frankreich allerdings liegt nach 200 Jahren eine ungleich größere Prosenmenge da. Aber wenn etwas aus unsrer intensiven Prüfung der frühen Texte hervorgeht, so dies, daß das Aufblühen der ganzen Gattung und damit auch ihre zahlenmäßige Zunahme dort erst dem 10. Jahrhundert angehört. Vorher fehlen nicht nur die Handschriften — das bewiese wenig —, sondern auch die Merkmale, ja die innern Voraussetzungen einer weiten Entfaltung. — Einst hat man die französische Initialsequenz gar nicht gesehn, weil man Notker für den Erfinder der Gattung hielt. Als diese Meinung, wesentlich durch Blume, überwunden war, sah es so aus, als sei die Prose in Frankreich von vornherein der-

gestalt dagewesen, wie sie zu Ende des 10. Jahrhunderts handschriftlich überliefert ist. Dies nahm ich selber an, bis nähere Untersuchung mich belehrte: die Initialsequenz war nach schön geglückten Erstlingen und nach schulmäßiger Befriedigung sehr ungefährender liturgischer Bedürfnisse auf ihre innere Grenze gestoßen, gleichsam an einen toten Punkt gelangt. Sie war eine Möglichkeit, aber noch keine Idee, also keine Gattung. Erst ein neuer Impuls, eine neue Erfassung ihrer Aufgaben hat sie weiter gebracht; die «klassische» Sequenz, die Notker in Sankt Gallen ausgebildet hatte, begann ein Menschenalter später auch in Frankreich aufzublühn.

Historisch kam also der neue Impuls nach Notker; er kam, ich wage ohne weiteres die Folgerung, durch Notker. Wie es ohne ihn im Westen gegangen wäre, weiß ich nicht. Fest steht, daß in seinem Werke jene inneren Grenzen beispielhaft aufgehoben waren. Die Initialsequenz war zu einem klaren Verhältnis von Dichtung und Liturgie nur in glücklichen Sonderfällen gelangt, eine fruchtbare Lösung fehlte. Die liturgische Forderung, das Alleluia in geeignete Worte umzusetzen, wurde in einem so generellen Sinne aufgefaßt, daß eigentlich immer wieder das gleiche zu sagen war. Die Folge war: jene wenigen Dichter von Geblüt, die die neue Form der irrationalen Doppelstrophe als überlegene Möglichkeit ergriffen, banden sich an die blasse liturgische Forderung nicht und schufen Lieder, die zum Alleluia manchmal gut, manchmal auch nur von weitem oder gar nicht paßten. Erst Notker mit seiner «spezifischen Sequenz» entdeckte in der liturgischen die dichterische Aufgabe.

Auch zwischen Wort und Ton scheint in der Frühsequenz ein hinreichend klares Verhältnis nicht bestanden zu haben. Wenn die Sequenzen des doppelten Cursus sich überhaupt vom Alleluia trennen, um den musikalischen Trieb reicher zu befriedigen, so müssen Voraussetzungen und Ansätze dazu in den liturgischen Sequenzen selber liegen. Manches spricht dafür, daß den Franzosen im ganzen genommen der Gesang näher am Herzen lag als das Gedicht. So blieb es zwar auch in den folgenden Jahrhunderten; aber die etwa schwebende Gefahr, daß die Musik das Wort mit der Zeit entwerte, war um so sicherer gebannt, je mehr es gültige, vorbildliche Gedichte zum Alleluia gab.

In Notkers *Schule* ist allerdings der Westen nie gegangen. Seine poetische Technik hat man dort im allgemeinen abgelehnt, seinen Stil wenig gewürdigt. Was von ihm kam, war eben, in einem kritischen Augenblicke, der neue Impuls: es war die neue und ohne weiteres

richtige Stellung der Aufgabe. Für den eignen Gebrauch hat man von Notkers Hymnen durchweg nur einzelne ausgewählt ; doch zeigt das Auswählen selber, daß man sein Werk kannte. Zieht man auf der Landkarte eine Linie von Lyon zur Baie du Mont Saint Michel am Südrande der Normandie, so hat man nördlich davon die große Zahl französischer Klöster und Kirchen, die sich mit Notker beschäftigten und gelegentlich Hymnen von ihm sangen, meist bis in die Zeiten der Reformation. Limoges liegt jenseits dieser Linie ; aber auch dort hat man es um die Jahrtausendwende mit einigen seiner Texte (oder solchen seiner Schule) versucht.

Lm-B enthält : 'Natus ante saecula'. Lm-Cb : 'Virginis venerandae'. Lm-D und -Q : 'Sancti Spiritus'. Vgl. die Handschriftenlisten zu diesen Hymnen Anal. hymn. 53. — Im mittelalterlichen Frankreich sind an über 50 Orten einzelne — im ganzen 22 verschiedene — Notkerhymnen nachweisbar, darunter fast alle größeren. Außer der Pfingst- und der Apostelhymne, die universell rezipiert waren, deren Vorkommen also keine Kenntnis des Liber Hymnorum bezeugt, wurden weithin die beiden Johanneslieder ('Johannes Jesu' und 'Sancti baptistae') gesungen. Sonst bevorzugte man : Natus ante saecula ; Festa Christi ; Congaudent angelorum ; Psallat ecclesia ; die Peter-Pauls- und die Laurentiushymne ; dazu die frühe Schülersequenz 'Virginis venerandae'. Man sieht das für die einzelnen Gedichte in Anal. hymn. 53 (Frühmittelalter) und in U. CHEVALIER : Repertorium hymnologicum I, II und V (Spätmittelalter). Das Gesamtergebnis überrascht, weil bei den einzelnen Gedichten die Zahl der französischen Quellen neben der der deutschen (oft auch der italiänischen) verschwindet. Tatsächlich war grade in der früheren Zeit die Rezeption notkerischer Hymnen dadurch äußerst erschwert, daß man in Frankreich deren Melodien in merklich anderer Form kannte und sang. Man konnte nicht wohl zweierlei « Mater » oder « Adducentur » etc. einstudieren ; und Notkers Texte entsprechend umzugestalten verbot deren Prägnanz. Später, als man nur noch wenige Lieder des I. Stiles festhielt und außerdem die Notenschrift hatte, also etwa seit Ende des 12. Jahrhunderts, verlor dies Hindernis seine Bedeutung ; aber da war Notker überhaupt 'historisch' geworden.

Aber zurück zu den Anfängen der Sequenz : wo kam sie her ? Mit der einen, wichtigen Ausnahme der Veroneser Handschrift führen uns alle frühen Überlieferungen, darunter auch Notkers Widmungsbrief, nach Frankreich. Besonders habe ich das französisch-deutsche Grenz- und Mischgebiet um Mosel, Maas, Schelde und Somme hervorgehoben — es reichte im 9. Jahrhundert noch weiter westwärts als in späterer Zeit. Dorthin weisen uns : die Aperhandschrift, die nach Toul zu setzen ist ; die Erwähnung des 'Stans a longe' bei Hucbald von St-Amand (Valenciennes) ; die mehrfachen Beziehungen zur gleichen Landschaft in den

Sequenzen mit doppeltem Cursus ; der Melodienname « Metensis » ; wahrscheinlich auch die Normannensequenz — die wiederum an das neu-strische Jumièges erinnert. Nicht am wenigsten deutet auf jenes Grenzgebiet die Formenmischung in den Frühsequenzen : bald Fühllosigkeit für den Wortakzent, bald dessen strenge Beobachtung ; bald romanisierende Pflege des Klanglichen in der Sprache, auch auf Kosten der Grammatik, bald germanisierende Pflege des Strukturellen mit grammatischer Kórréktheit, aber wenig Sinn für gerundeten, gleitenden Tonfall. Die drei Texte, die sich als limousinisch zu erkennen geben (Lm-A 18, 13, 15), treiben die romanischen Eigenheiten am weitesten : kaum zufälligerweise. Daneben besitzt man in Limoges andre, die gewiß weit östlicher zuhause sind (z. B. Nr. 1, 12, 21).

In jenen karolingischen Grenzzonen also (Lothringen-Flandern-Francien-Champagne) würde ich am ehesten das Entstehungsgebiet der Sequenz suchen. Von da breitete die neue Gattung sich aus. Unklar bleibt vorläufig der Anteil Italiens.

Für die Entstehungszeit macht Notkers Widmungsbrief die wichtigste Angabe : um 850 gab es in Jumièges Sequenzen, zwar offenbar nur wenige (*aliqui versus*). Diesen Terminus ante quem ergänzt und bestätigt Hucbalds Hinweis, wonach wir die Zöllnersequenz 'Stans a longe' bis mindestens 850 zurückzudatieren haben (vorn S. 265, 1946) ; sie ist nun allerdings auch das Muster eines anfänglichen Textes in ihrer einfachen, knospenhaften Schönheit. Zu beachten ist dann noch der Tuba-Dichter, von dem Notker nachweislich etwas gekannt hat (Kap. 13). Aber da er ihn auch anerkannte, fand er seine Gedichte schwerlich im Antiphonar von Jumièges, über das er sich so abfällig äußert. Sie werden etwas später als dieses nach Sankt Gallen gekommen sein, und zwar als etwas Neues : womit der Tuba-Dichter in die 850er Jahre gelangt. Vor diese Zeit darf man auch die Normannensequenz kaum rücken.

Nun aber, wie weit soll man hinter den untern Grenztermin — Mitte des 9. Jahrhunderts — zurückdenken ? Da gibt es nur allgemeine Erwägungen ; sie alle raten dazu, mit den Jahren und gar Jahrzehnten möglichst sparsam umzugehen ! Da ist zunächst die geringe Zahl der Sequenzen — um 860 gewiß weit geringfügiger, als sie es noch 930 war. Gar so tropfenweise kann aber eine neue Schöpfung nicht kommen. Dann das Argumentum ex silentio, daß die reichhaltige liturgische Literatur um Ludwig den Frommen, etwa die Hauptwerke Amalars von Trier (822/832) und Walafriids (841), von Sequenzen nichts wissen. Vor-

nehmlich aber die innern Merkmale. Man muß Notkers Widmungsbrief nicht dahin mißdeuten, daß allein die Aufgabe, Tonsilben zu unterlegen, zur Sequenz geführt habe. Dies Technische wirkte auslösend, und erweislich hat es vor wie nach Notker an bescheidenen Textsetzern nicht gefehlt, die über das Technische nicht hinausgelangten. Aber wie schon Notkers Erstlingshymne zeigt, daß in Wahrheit noch ganz Andres ihm vorschwebte und ihn aufwärts zwang, so zeigen auch die wichtigeren Frühsequenzen — zum Beispiel der Zöllner —, daß im Anfang der neuen Dichtung der Drang zum eignen Worte steht, zur eignen Form für das heilig-dichterisch Erlebte. Ein solcher Drang sollte nun wohl weiter um sich greifen, nicht in Eine schmale Gattung nur sich ergießen. Trotzdem findet sich von ihm in der karolingischen Poesie und Geistigkeit noch unter Ludwig dem Frommen kaum eine Spur. So war es seit Karl dem Großen: man mußte erst einmal des Lateinischen neu Meister werden, die Tradition recht erfassen. Diese Aufgabe band generationenlang alle, selbst noch einen so ovidisch-leichten Dichter wie den Reichenauer Walafried (809-849). Erst die neben oder nach diesem Geborenen, wie Gottschalk, kamen weiter.

Ich setze also die Anfänge der Sequenzendichtung um frühestens 830; 25 bis 30 Jahre vor Notker. Ein solcher Abstand des ersten Aufbruchs zum Vollender ist auch sonst beglaubigt (Klopstock-Goethe).

Die wenigen Frühhandschriften, die wir zugrunde legen müssen, bringen jede in ihrem bescheidenen Umfang Gedichte, die sich an Technik, Stil, Auffassung, Anspruch stark von einander unterscheiden. Sogar in der Veroneser Sammlung mit ihren nur 5 initialen Texten bemerkt man das; für die wichtigeren Sammlungen von Toul und Limoges sei auf die Einzeluntersuchung rückverwiesen, die so vieles zu beobachten gab. Am Anfang steht der keimkräftige Same, das heißt: am Anfang steht die nicht beliebige, aber doch überraschende Vielfältigkeit. Merkwürdig mischen sich tastende technische Versuche mit reinen, vorbildlichen Lösungen.

Die Frage, ob die Sequenzen mit dem *-a-Ausklang* des Alleluia oder die 'reimlosen' die älteren seien, läßt sich aus der Frühüberlieferung nicht entscheiden. Die Apherhandschrift hat 6 solche Klangsequenzen von 10, die Martialishandschrift 19 von 25, die Veroneser 4 unter 5. Wie in späterer Zeit, nimmt die Neigung zum *-a-Klang* nach der romanischen Seite hin zu, nach der germanischen hin ab. Aber fest steht doch allein, daß sie bis in die älteste erreichbare Schicht hinabgeht.

Darüber hinaus läßt sich nur noch anmerken, daß in der Frühzeit Texte, die den -a-Klang pflegen, sich leichter einmal Ausnahmen gestatten — daß umgekehrt zuweilen Texte, die ihn nicht als Regel anerkennen, ihn nach Gelegenheit gern mitnehmen (z. B. Lm-A 19). Als Eindruck entnehme ich den frühen Prosen, daß von Anfang an eine Zwiespältigkeit bestand: man wünschte das -a, aber man merkte, daß man einen beträchtlichen Preis dafür zahlen müsse. Nicht nur Dichter deutscher Muttersprache haben das abgelehnt, sondern zum Beispiel auch der Verfasser des alten Weihnachtsliedes 'Christi hodierna', der in Frankreich oder Italien zu suchen ist (Tl 6). Reziprok haben auch von jeher einzelne Deutsche, trotz Notkers Gegenentscheid, Klangsequenzen geschaffen.

Übrigens geht die Neigung zum -a-Ausklang nicht einzig auf das Alleluia zurück. Wie weit der Charakter der romanischen Sprachen in ihrem damaligen Stadium mitgewirkt habe, mögen andre entscheiden. Aber rein musikalisch mußte man die Überlegenheit des ersten Vokals empfinden: grade in der gregorianischen Sangesweise dringt sie wundervoll ins Ohr, und ganz besonders in den Ausklängen. Man muß nur einmal darauf hören. Auch volkstümlich singt man ja tralala und nicht trelele. Einst ist man dieser Naturgegebenheit wohl grade am Alleluiagesang inne geworden. In der irischen Hymnodie begegnen öfter einmal Kettenreime auf -a, z. B. in dem berühmten Bangorlied des 7. Jahrhunderts (A. h. 51 n. 260; vgl. ebd. n. 235 und 241): doch kaum so häufig, daß an speziellen irischen Einfluß zu denken wäre. Zu Ende des 9. Jahrhunderts suchte man diese Klangwirkung auch außerhalb der Liturgie: so in dem schöngestimmten « Wächterlied von Modena » 'O tu qui servas armis ista moenia', wo 6 × 6 Senare mit reinem -a vertönen: Monum. Germ., Poetae III 702. Für mönchische Turmhüter gedichtet.

Eine andre Frage lautet, ob die antistrofierenden, repetierenden Sequenzen, die im Doppelchor vorzutragen waren, oder die 'einhörigen' Sequenzen die älteren seien. Die letzteren¹ bilden keine Gegenstrofen; daher wird keine poetische Bindung sichtbar, sie sehen aus wie Prosa oder wie unsre 'Hymnen in freien Strofen' und sind durchweg kurz. Sie waren, scheint es, einfacher zu dichten, aber auch zu singen, da sie keinen Doppelchor gebrauchten. — Hier nun gibt unsre Untersuchung klare Auskunft: die initiale Überlieferung kennt keine einzige einhörige Sequenz, sondern all ihre Texte sind nach Strofe und Gegenstrofe gebaut und also doppelchörig vorzutragen. Statistisch könnte der negative Befund Zufall sein, weil überhaupt nur auf 20 bis 25 Sequenzen I. Stils (aber das sind dann nur zum kleinsten Teil initiale!)

eine einhörige entfällt. Jedoch, die Melodiehandschriften bestätigen das Bild ²; und näheres Studium der wenigen Texte lehrt, daß sie der Initialzeit gar nicht angehören können. Denn durchweg gehn sie auf Nebenanlässe, wie III. Adventsonntag, Osterdienstag u. dgl., wie die Vor- und Nachmessen, auch Vigilien, besonders freudiger Tage, z. B. Weihnachten und Kirchweih. Der liturgische Grund ist: die Sequenz sollte sich hier nicht zu sehr vordrängen, und der rein praktische: bei diesen Anlässen (Advent etwa ausgenommen) war der Chor ohnedies reichlich in Anspruch genommen, für die Einstudierung eines antiphonischen Vortrags reichte die Zeit oder das Personal nicht hin. Also grade nicht mit dem Einfachsten beginnt es; nicht die Bequemlichkeit der Dichter, sondern die begrenzte Leistungsfähigkeit der Sänger und das liturgische Maßgefühl führten zur einhörigen Sequenz. Damit ist klar, sie setzt die doppelhörige Sequenz ebenso voraus wie der zweite Feiertag den ersten; die Voraussetzungen für sie bestanden in der initialen Zeit noch nicht, ja, sie hätten sich aus der Richtung der Frühsequenz aufs Generelle gar nicht ergeben können. In Formel: erst aus der spezifischen-notkerischen Sequenz geht die einhörige als Begleiterscheinung hervor.

¹ Typ: Notkers 'Is qui prius' zum Ostermontag, oder die Adventsprose 'Alleluia qui regis scepra': A. h. 53 n. 47 und n. 3.

² FR. GENNRICH, Grundriß 125.