

# Die Anfänge der Sequenzendichtung

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

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **40 (1946)**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-126798>

## **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

(Fortsetzung)

Erster Teil:

WEGE ZUR SEQUENZ

## 7. Die Dacapo-Sequenz

### *Die Gruppe und ihre Herkunft*

Eine für sich stehende Gruppe früher Sequenzen sei vorweg behandelt. Sie begnügt sich nicht damit, jeweils von Strofe zu Gegenstrofe Versform und Melodie zu repetieren: sondern wenn sie, wie andre Sequenzen, eine bunte Reihe solcher Doppelstrofen entfaltet hat, legt sie ihrem weiterlaufenden Text die genau gleiche Formenreihe als Ganzes noch ein zweites Mal zugrunde. Es ist ungefähr, wie wenn man ein 28-zeiliges Gedicht in der Form zweier aneinandergehängten Sonette machte. Einleitungs-, Zwischen- oder Schlußverse können noch hinzutreten, sie berühren die Hauptsache nicht. Es sind die Sequenzen 'mit doppeltem Cursus' oder 'mit höherer Responsion'; simpler 'Dacapo-Sequenzen'.

Grade diese Gattung läßt sich nun chronologisch festlegen, und zwar recht früh. — Hier eine Liste der wenigen Beispiele, die erhalten sind:

Nr.	Thema	Textanfang	Druck	Älteste Bezeugung
1	an Gott	Rex caeli domine	II	St. Amand Ende 9. Jahrh. (Zitat in Musica Enchir.)
2	der Mensch	Dominus caeli rex	I	St. Amand kurz nach 880
3	Marien Ver- kündigung	Virginis virginum cantica	I, IV	Limoges Ende 10. Jahrh., Laon um 1000
4	Paulus	Sancte Paule pastor bone	(III) IV	Verona u. Limoges um 900, S. Gallen 10. Jh.
5	Mauritius	Dulce carmen et melodum	(III) IV	Limoges und Tegernsee um 900, S. Gallen 10. Jahrh.
6	Cassian	Psalle symphoni- zando	I, IV	Metz 10. Jahrh. — Autun

- 7 Eulalia      Cantica virginis Eul.      I      St. Amand kurz nach 880  
8 Cyricus & Pangat simul eia      I, IV      St. Amand seit 13. Jahrh.  
    Julitta  
(9) Vincentius      Caelum terra pontus      IV      Keine Handschrift erhalten.

Drucke und Forschungen :

- I. P. v. WINTERFELD : Die lat. Eulaliensequenz und ihre Sippe. In Zeitschrift für deutsches Altertum 45 (1901), 133-147.  
II. J. HANDSCHIN : Über Estampie und Sequenz. In Zeitschrift für Musikwissenschaft 12 (1929), 11 f. Druckt S. 19 f. Nr. 1 mit Melodie nach Bamberger Handschrift des 10. Jahrhunderts. Ferner ebenda Bd. 13 (1930), 113 ff.  
III. H. SPANKE : Rhythmen- und Sequenzenstudien. In Studi medievali, nuova serie 4 (1931), 306 ff. — Zur Ergänzung : derselbe in Zeitschrift für deutsches Altertum 71 (1934), 1 ff.  
IV. G. M. DREVES und Cl. BLUME druckten in den *Analecta hymnica* : Nr. 3 = t. 7 n. 100 ; Nr. 4 und 5 = t. 23 n. 449 und p. 240 ; Nr. 6 = t. 39 n. 142 ; Nr. 8 = t. 10 n. 212 ; Nr. 9 = t. 48 n. 73.

Die Nummern 8 und 9 haben nicht im strengen Sinne den doppelten Cursus, sondern nur — zwischen Auf- und Abgesang — eine auffällig lange, sorgsam gegliederte Hauptstrofe, die in Nr. 8 einmal als Gegenstrofe wiederholt wird, während Nr. 9 die Langstrofe fünfmal hintereinander bringt. Nr. 9 steht (seit 1606) in den Werken des Peter Damiani († 1072), dem die Sequenz aber nicht angehört.

Hingewiesen sei noch auf eine vierfache Sequenz über den heiligen Martyrius, die das Martialiskloster zu Limoges im 11. Jahrhundert überliefert : *Anal. hymn.* 9, p. 6-8. Hier wird Ein Stoff auf vier normale, aber in sich gleichgebaute und nach der gleichen Melodie zu singende Sequenzen verteilt.

Die zahlreichen Querverbindungen, die zwischen diesen 7-9 Texten bestehen, sind allen Forschern aufgefallen und ließen sich mit Hilfe einer kritischen Gesamtedition noch präziser erfassen. Bei den zwei ersten (auch bei 3 und 7) sieht man sofort die Ähnlichkeit des Incipits. Bei vier Gedichten weist die Überlieferung nach St. Amand, bei Nr. 3 (Laon) und 6 in die ungefähr gleiche Landschaft. Nr. 4 und 5 gehören nicht nur in ihrer poetischen Technik, sondern wiederum der Überlieferung nach eng zusammen : sie stehn gepaart in frühen Handschriften aus Limoges, aus Sankt Gallen und aus dem Rheinland<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> SPANKE, *Studi* 307 f., 320. Es sind Sangall. 679 (Eintragung des 10. Jahrhunderts) und Vatic. Pal. 489 (gleiche Zeit), sowie Paris, B. N. lat. 1154 (um 900), unser Lm-I : eine mit Sankt Gallen zusammenhängende Anthologie zeitgenössischer Gedichte, auf die noch mehrfach zurückzukommen ist. Vgl. für sie K. STRECKER im *Neuen Archiv* 34 (1909), 625 ff.

Formale wie textliche Beziehungen gehen innerhalb der ganzen Gruppe hin und her, nicht so zwar, daß nun alle vom gleichen Autor sein sollten, aber doch so, daß sie aus der gleichen geistigen Zone, aus einem Kreise oder einer Schule hervorgehn. Das ist als grundlegend festzuhalten. Die Gedichte sind von Kloster zu Kloster gewandert, und zwei (Nr. 4 und 5) waren zu ihrer Zeit im ganzen Frankenreiche beliebt. Aber jedes Einzelne ist mit mehreren in einer Weise verflochten, daß es unmöglich wird, hier die Überbleibsel einer einst viel gepflegten Gattung zu sehn. Sondern was vorliegt, gehört einem begrenzten Raum und Zeitraum an. Einzig das Vincentiusgedicht (9) könnte von einem Späteren herrühren, der sich vom Mauritius- und wohl auch vom Paulusgedicht zu eigener Weiterbildung der Gattung anregen ließ (10. Jahrhundert?).

Die Gedichte 2 (Str. 8 ff.), 3 (Str. 13) und 4 (Str. 17) klagen über innere Kriege, 3 und 4 zugleich über barbarische Seeräuber: das geht auf die Zeiten des Reichszerfalls und der Normannennöte. Irgendwann zwischen 835 und 880 mögen sie entstanden sein, aber nicht vorher.

Das Kloster Saint Amand oder Elnon, wo Winterfeld die ganze Gruppe beheimaten wollte, unweit des nordfranzösischen Valenciennes, hatte im doppelsprachigen Lande einen fruchtbaren Platz. Dieselbe Handschrift (Valenciennes 150/143), die uns das 'Dominus caeli rex' und die Eulaliensequenz (2 und 7) bietet, birgt auch das älteste erhaltene Gedicht französischer Sprache — es ist gleichfalls eine Eulaliensequenz, die die lateinische als Vorlage benutzend um 880 gedichtet ward (878 Fund von Eulalia-Reliquien in Barcelona). Die Handschrift enthält aber auch das althochdeutsche Lied auf den Normannensieg, den der Westfranke Ludwig III. bei Saucourt, gar nicht weit von St. Amand, am 3. August 881 erstritt. Gleich danach, jedenfalls noch zu Ludwigs Lebzeiten († 5. August 882), ward das Lied gedichtet und, wie das 'Buona pulcella fut Eulalia', frisch in die Handschrift eingetragen<sup>1</sup>. Solange nichts dagegen spricht, muß man wohl die beiden lateinischen Lieder — das eine über Eulalia, das andre über Bruderkrieg und vielleicht auch Heidenwut — in die Nähe dieser Daten rücken.

In St. Amand wirkte damals, nach seinem literarisch angesehenen Oheim Milo, der Mönch *Hucbald* (840/50-930), der wie nicht leicht ein anderer die westliche Bildungswelt in Notkers Generation repräsentiert. In Flandern aufgewachsen, in Auxerre bei dem Philosophen Remigius

<sup>1</sup> Vgl. etwa M. ENNECCERUS, *Versbau und gesanglicher Vortrag des ältesten französischen Liedes* (Frankfurt 1901): mit Tafeln.

Schülerschüler Eriugenas, nach Wanderjahren im belgisch-nordfranzösischen Gebiet ein halbes Jahrhundert lang Lehrer im Heimatkloster, stand er mit den verschiedensten Größen zwischen Seine und Rhein in geistigem Verkehr. Er schuf Heiligen-leben, -lieder und -offizien, schrieb artistische Gedichte und pflegte lehrend wie ausübend die Musik<sup>1</sup>. Alles'dreies — Hagiographie, Wort- und Tonkunst — mußte ihm die Sequenzen mit doppeltem Cursus nahebringen. Den Heiligen Cyricus und Julitta hat er, nachdem er Reliquien von ihnen für sein Kloster gewonnen, eine Passion geschrieben — und vermutlich auch unsre Sequenz (Nr. 8). Die Cassiansequenz (6) erinnert an seinen Stil und könnte leicht für Autun von ihm geschaffen sein. Das hat schon Spanke bemerkt. Und auch wenn Hucbald hier nur der Sammler, nicht der Autor wäre, würde die Frage sich aufdrängen, ob nicht die ganze, ersichtlich umgrenzte und in sich verbundene Gruppe der Dacaposequenzen auf Hucbalds *weiteren Kreis* zurückgehe — zu dem dann neben seinen Gefährten und Schülern auch seine Lehrer zu rechnen wären. Denn greifbar wird uns Hucbald erst seit 876, und die Gattung dürfte älter sein<sup>2</sup>.

Poetische Anregungen verdankt die Dacaposequenz, wenn ich recht sehe, dem *Gottschalk* von Orbais (ca. 805-866/69). Schon er hat die alten metrischen Formen, die er meisterte, aufs intensivste mit Reimen, Wortspielen, Klangwirkungen jeder Art durchtränkt und in seiner Subjektivität die strenge karolingische Haltung tief aufgelockert. Nur dichtete er lyrischer, mehr ichhaft, als die Dacaposequenzen sind. Auch die Überlieferung stellt eine Verbindung her. Dieselbe zeitgenössische Anthologie von Limoges, die die Paulus- und Mauritiussequenz aufnahm, wählte von Gottschalk die Hauptgedichte aus<sup>3</sup>. Dieser, Sachse von Herkunft, fand seinen Wirkungskreis in Nordfrankreich. Im Verfolg der von ihm erschlossenen Bahnen pflegen die Dacapo-

<sup>1</sup> MANITIUS, I 588 ff. mit weiteren Nachweisen; ib. 577 ff. über Milo. Dazu die Nachträge II 812, III 1064. J. HANDSCHIN in Acta Musicologica t. 7 (1935), 158 f., auch t. 15 (1944), 15 ff.

<sup>2</sup> Als Frage sei hier beigeclammert, ob nicht die Sequenz 'Rex caeli' (1) just von dem unbekanntem Verfasser der Musica Enchiriadis herrühre, der sie am Schlusse seines Werkes zweimal als Exempel benutzt: MIGNÉ 132 col. 978 ff. c. 17 und 18. Könnte er sich selber dies Lehrbeispiel geschaffen — mindestens es in seinem nächsten Kreise gefunden haben? — Nb: die Mus. Ench. stand um 900 in der Bücherei von St. Amand (vorhin S. 194), und vermutlich hat Hucbald selber sie überarbeitet: HANDSCHIN, Acta Mus. 15 l. c.

<sup>3</sup> Paris Bibl. Nat. lat. 1154 = Lm-I. Vgl. Anal. hymn. 50, p. 219 ff.; E. DINKLER und E. WISSMANN, Gottschalk der Sachse (Stuttgart 1936).

sequenzen in erster Linie die Sprach-klänge, gleichviel ob sie sich quantitierender oder silbenzählender Maße bedienen oder auch beide mischen. Diese Gebilde wollen singen, auch in der Sprache, wie Handschin mit Recht betont hat. Wenn ihnen zugleich das Sinnen über das Schicksal, über Sünde und Buße liegt, so läßt auch das an Eindrücke Gottschalks denken.

Zwischen diesem und Hucbald also, etwa im zweiten Drittel des 9. Jahrhunderts, in den geistig so reichen Kreisen um Karl den Kahlen, wäre die Sequenz mit doppeltem Cursus aufgekommen — und wurde schwerlich länger als zwei Menschenalter schöpferisch gepflegt. Die Gattung war am Stamm der Sequenz eine blinde Knospe: erst viel später sollte sie in den weltlicheren Formen des volkssprachlichen Leich und Lai und der Estampie neu und anders aufblühen. (Vgl. WINTERFELD und HANDSCHIN.)

#### *Literarhistorische Bedeutung*

In den wenigen Texten, die uns vorliegen, findet sich manches Eigne.

Man feiert das Gottgefällige des lyrischen Gesanges. David hat Saul mit den Melodien gebändigt, die der Himmel ihm eingab. Mit dem Saitenspiel des Weisen wird das Gebet harmonisch und möge dem Herrn des rauschenden Meers, des reinen Titan und des unreinen Bodens genehm sein (Nr. 1).

Man bedenkt das Los des Menschen. Alle Schöpfung steht unter dem göttlichen Gesetze der Harmonie, und Friede verbindet Hitze und Kälte, Dürre und Feuchte. Einzig der Mensch bricht aus dem Alleinklang heraus, er entfacht Zorn, Krieg, Brudermord und gibt den stygischen Geistern die Macht, ihn heimzusuchen, bis er zur Hölle fährt. Möge der Herr und Schöpfer von Meer und Erde es wenden (2).

Man umzeichnet den Lebensweg des guten Hirten Paulus in weitem Wurf von Damaskus, wo die Himmelsstimme ihn niederwarf, über viele Verfolgungen und Leiden hin — wo er bei der Geißelung den Namen Christi pries, bei der Steinigung erweckende Lieder sang — bis zum Aufstieg zu seinem Himmelsthron. Der so viel erlitten hat, wird unser Leid verstehn — der selber Schiffbruch erfuhr, unser Schiff zum Hafen geleiten (4).

Diesen an sich eindrucksvollen Themen entspricht wohl nicht ganz die dichterische Gestaltung; der Gedanke findet sich schwerer mit dem Worte zusammen als mit der Musik. Andre Texte der kleinen Reihe

sind herzlich unbedeutend. Es genüge dies gestreift zu haben : wichtig für unsere Fragen wird die ganze Gruppe als eine frühe und ziemlich gut fixierbare Spielart in der großen Spezies der Sequenz. Deren Schöpfung und Ausbildung sollte von ihr her klarer werden.

Auch bei den normalen, liturgischen Prosen gibt es in der Frühzeit eine noch näher zu besprechende Neigung zu allgemeinen, mehr lyrisch anmutenden Bildern und Meditationen. Auch bei ihnen wird der Preis der Musik, so besonders er zur 'höheren Responsion' passe, gern breit ausgesponnen, sei es vom Alleluia her, sei es auch für sich allein : man denke etwa an das aquitanische Musenlied 'O Musae Sicelides' <sup>1</sup>. Ihrerseits stellen sich die Dacaposequenzen ihre Aufgaben durchaus geistlich und kirchlich. Aber damit hatten sie ein sehr weites Feld, und wie sie primär in nichtliturgischen Handschriften bewahrt wurden, so unterscheidet sie eines von ihren Gesippen : mit dem Alleluia haben sie nichts zu tun ! <sup>2</sup> Das Paulusgedicht wäre für die Messe viel zu lang, und die Eulalia beginnt ganz unliturgisch mit dem Ich und dem Du, dem Sänger und dem Saitenspieler :

- |     |                                       |                 |                  |
|-----|---------------------------------------|-----------------|------------------|
| 1 a | Stimme der keuschen Eulalia Sang      |                 |                  |
| b   | Sanft auf der klingenden Kithara an,  |                 |                  |
| 2 a | Weil es wahrhaftig der Mühe verlohnt, |                 |                  |
| b   | Daß unser Lied ihre Marter vertont.   |                 |                  |
| 3 a | Deine Klänge                          | mit der Stimme  | begleit ich dann |
| b   | Und versuche                          | wie ambrosisch  | den Lobgesang.   |
| 4 a | Herrliche                             | Weise singe     | auf Saiten du :  |
| b   | Stimmliche                            | Stärkung bringe | ich helfend zu.  |

Das ist für keine Messe gedacht — eher für eine Vorführung der Sängerschule. Allerdings ist es ein Grenzfall. In den andern Texten spricht ein 'Wir' zum Herrn und seinen Heiligen : die Gemeinschaft der Gottesdiener, seien es Mönche, sei es das christliche Volk. Einige dieser Lieder (5, 6, 8) unterscheiden sich denn in der ganzen Textführung von gewöhnlichen Heiligensequenzen nicht ; auch hat man da und dort ein Lied mit doppeltem Cursus nachträglich in die Liturgie aufgenommen (6, 8) oder aufzunehmen gesucht <sup>3</sup>. Grade das bestätigt allerdings, daß von Haus aus die Dacaposequenzen nichtliturgische Lieder, Andachtslieder gewesen sind.

<sup>1</sup> ed. H. SPANKE, in den Abhandl. Ges. Wiss. Göttingen (phil.-hist.), 3. Folge, Nr. 18 (1936), S. 79. Auch A. h. 2 n. 40. Dazu meine Tausendjährigen Hymnen (Wormerveer [1944], Kentaur-Druck), 68 f., 98 ff.

<sup>2</sup> HANDSCHIN, Zeitschr. Mus. 13, S. 117 f.

<sup>3</sup> Nr. 3, HANDSCHIN, l. c. S. 113 unter 4.

Handschin hat die ganze Gattung auf weltliche Kunstüberlieferungen — Bardenkunst, Spielmannskunst — zurückführen wollen : was hier auf sich beruhen bleiben darf, weil es von der Musik her gesagt ist und weil die Texte, so wie sie vorliegen, derlei Anregungen, wenn sie irgend bestanden, ohne jeden Rest ins Kirchlich-Geistliche umgeschmolzen hätten ; so frisch und weit allerdings, wie die Welt vor der protestantisch-katholischen Reformation das Geistliche kannte. Zugleich vermutet aber Handschin, die zum Alleluia gesungene 'klassische' Sequenz des 9. Jahrhunderts sei als ein jüngerer Glied aus den Sequenzen mit doppeltem Cursus hervorgegangen, die er darum als 'archaisch' bezeichnet. Die Darstellung, die ich hier gebe und zu begründen suche, verträgt sich mit dieser Annahme nicht. Auch wenn wirklich die Dacapo-sequenzen bis in den Anfang des 9. Jahrhunderts zurückreichten, könnte ich nicht glauben, daß aus dem Komplizierten das Einfache, aus dem praktisch Unfruchtbaren das unendlich Fruchtbare hervorgegangen sei.

Eine Prüfung der technischen Mittel, mit denen man die schwierigen Doppelgebilde schuf, führt noch einen Schritt weiter.

Eine kürzere Tonfolge wie auch eine ganze Liedmelodie zu wiederholen hat seinen Reiz und ist nicht schwer. Schwer ist hingegen die genaue Nachbildung einer Textstrophe, wenn diese keinerlei Versmaß oder feste Gliederung hat, sondern an sich nur durch die Gesamtzahl ihrer, sagen wir 33, Silben bestimmt ist und dabei möglichst wechselreich gegliedert sein soll. Also nicht  $3 \times 11$ , sondern z. B. : 8 – 8 – 6 – 11 Silben. Nun habe aber ein Dichter 5 Strofen von verschiedener Länge : 26 – 33 – 24 – 47 – 35 Silben ; und nachdem er jede in einer ihm einleuchtenden, durchaus eignen Gliederung wiederholt hat, soll er nun noch einmal von vorn genau dieselben 5 Doppelstrofen formen. Eine seltsame, und jedenfalls eine technisch äußerst schwierige Verbindung von Freiheit und Gesetz ! Denn es soll sich ja um ein Gedicht handeln und nicht um eine Rechenaufgabe. Der Verfasser der Paulussequenz aber hat die hier ausgezählten  $2 \times 5$  Doppelstrofen,  $4 \times 165$  korrespondierende Silben, ohne auffallenden Zwang zustande gebracht.

Natürlich ging das nur mit Hilfen, die die einfache Sequenz verpönte. Mit einem Satze gesagt : man umging das formale Grundgesetz der frühen Sequenz, wonach jede Strophe ein Individuum ist — ein frisch gezeugtes, nur hier vorkommendes, nur hier in der Gegenstrophe wiederholtes Gebilde ist. Man legte dem doppelten Cursus eben doch nicht 'freie', sondern irgendwie vorgebildete Versformen zugrunde.



A. Das Einfachere : man nimmt feste Metren, womöglich ganz kurze. An einer bestimmten Stelle, die wiederkehren wird, einen Hexameter, einen vierfüßigen Daktylus oder vier Adonier erst als Strofe, dann als Gegenstrofe zu bringen, das bereitet keine Mühe. Oder man nimmt das beliebteste taktierende Maß der Karolingerzeit, den Fünfzehnsilber, 8 + 7 Silben im trochäischen Fall : Sancte Paule | pastor bone || Vas electum | domini. Besonders leicht geht das in der Mariensequenz (Nr. 3), die sich 6 solche Fünfzehnsilber hintereinander als 3 Doppelstrofen anrechnet — und diese nicht einmal neu bildet, sondern aus einem vorhandenen, in fünfzehnsilbigen Zeilen gedichteten Marienliede abschreibt ('Missus sacer a supernis' : Mon. Germ., Poetae lat. IV 660 f.).

B. Etwas mehr Formengedächtnis erfordert der andre Weg : man nimmt die Werkstücke des Fünfzehnsilbers, das ist der fallende Vier- (oder Acht-)silber und der steigende Drei- (oder Sieben-)silber und setzt sie anders zusammen <sup>1</sup>. Hinzu tritt als Bereicherung der steigende Vier-silber (Maurítius). Es ist ganz erstaunlich, welche Fülle von Formen und Variationen sich aus diesen drei Bausteinen zusammensetzen ließ. Die so intrikat aussehenden Sequenzen auf Paulus, Mauritius und Vincentius (4, 5 und 9) bestehen ganz aus diesen Werkstücken (nur die Paulussequenz hat an einer einzigen Stelle einen Fünfsilber), und zwar nicht in einer verwirrenden, sondern jedesmal in einer durchaus begrenzten Zahl von Kombinationen (Nr. 5 Str. 1) :

$\alpha$	Dulce carmen et melodum canimus ecce tibi,	2 × IV f. + III st. IV f.
$\alpha$	O beate martyr Christi candidate Mauriti.	2 × IV f. + IV f. III st.
$\beta$	Nihil dignum nostra valent, optime,	2 × IV f. + III st.
$\gamma$	Compensare servitutis et honoris corda tuis    obsequiis.	4 × IV f. + IV st.

Aus diesen drei Zeilenformen  $\alpha$ ,  $\beta$ ,  $\gamma$  ( $\alpha$  erlaubt in der zweiten Hälfte eine Umstellung der Werkstücke), von denen  $\alpha$  und  $\gamma$  noch unbedeutende Variationen erzeugen, besteht die ganze Mauritiussequenz. Ähnlich ist es bei den zwei andern, die noch schwieriger aussehn.

Der vorhin in formtreuer Übersetzung angeführte Eingang der Eulalia hat zuerst nach Form A zwei daktylische Doppelstrofen, dann

<sup>1</sup> f. = fallend : Wortakzent auf der vorletzten Silbe. st. = steigend : Wortakzent auf der drittletzten Silbe.

nach Form B : eine Doppelstrophe aus 3 Viersilbern (IV f., IV f., IV st.) und eine, die bei aller Kürze drei Bausteine kombiniert : III st. IV f. IV st. Übrigens begnügt sich die ganze Eulalia — wie auch das Rex caeli und das Dominus caeli (Nr. 1 und 2) — mit « Strofen », die über Zeilenlänge nicht hinausgehn.

Damit wäre die Technik dieser kunstreichen Gebilde erklärt ; und es bestätigt sich auch von dieser Seite, daß die ganze Gruppe von einer eng begrenzten Schule geschaffen sein muß. Aber noch etwas andres tritt hervor : die Dichter suchten hier offenbar eine Annäherung der Sequenzenformen an die gewohnte Poetik. Die Sequenz ist ihnen nicht « Prosa », wie sonst im alten Frankreich ; sie soll Vers im Schulsinne werden. Nicht daß man sie nun alten Formen anzwänge : vielmehr besteht die Freude offenbar darin, daß die Sequenz mit den altgeübten Versmaßen ein neues, wechselreiches Spiel erlaubt. Man muß nur irgend eine etwas längere Strophe aus den ersten liturgischen Sequenzen neben jenes 'Dulce carmen' halten :

Vigilantes  
pastores audiunt tunc chorum  
angelicum  
in caelis psallentes :  
Gloria  
laus decus in excelsis deo :

Quem prophetae  
cuncti praeconiarunt olim,  
iam apparens  
forma, quam induit  
dominus,  
quem virgo mater pannis tegit.<sup>1</sup>

Das mag dem Schöpfer des 'süßen und melodischen Liedes' roh vorgekommen sein. Mindestens wirkt diese Form neben der seinen irrational.

Die frühe Sequenz *sollte* aber irrational sein, sie blieb es auch, als sie bei Notker in die Obhut eines Dichters kam, der die Artisten der Dacaposequenz hoch überragte. Die rationale Strophe und mit ihr der Reim (den der doppelte Cursus ja auch pflegt) gelangten erst um 1100 in der II., der gotischen Stilepoche der ganzen Gattung zum Siege, und das war eine Verwandlung von Grund auf. Ein Vortasten zur rationalen Strophe (Übergangsstil) erscheint allerdings da und dort schon seit 950 ; und die Dacaposequenz zeigt, daß eine Neigung nach dieser Seite schon in den Initien bestand. Die irrationale Strophe widersprach eben allen Schulbegriffen — sie tat es noch gestern in dem Maße, daß ein Meister wie Andreas Heusler in seiner Deutschen Versgeschichte den Hymnen Notkers platterdings keine poetische Form abzuhören wußte !

<sup>1</sup> Anal. hymn. 53 n. 17 'Christi hodiernae', Str. 8/9.

### *Rekonstruktion*

Die Gattung der Sequenz konnte nur in einem Zeitalter aufkommen, das im eignen frommen Lied und in dessen antiphonischem Vortrag eine besondere Erfüllung suchte. Aber warum sollte sich dies freudige Streben allein beim Alleluia der Messe und etwa sonst in kleineren liturgischen Tropen befriedigen? Wie man sich eine Sequenz auch in der Schule vorsingen konnte, wie man doppelhörige Lieder eher lyrischen Inhalts auch ruhig in die Messe hineinnahm, so mochte man die neue Form auch gelöst vom Alleluia erproben.

Da meldeten sich nun ineinandergreifend zwei Wünsche. Der eine: der Lust am antiphonischen Gesange stärker nachzugeben, sich recht auszusingen. So kam man zur höheren Responsion. Der andre Wunsch war: den Liedtext von der «Prosa» zum Vers zu erheben, ihm wie jedem andern Liede eine vielleicht neue, aber jedenfalls schulgerechte poetische Gestalt zu verleihen. So kam man zu jenen zwar wechselnden, aber doch rationalen Strofenformen. Es ließe sich sagen, von den zwei Wünschen habe der musikalische vorwärts, der poetische eher rückwärts geblickt. Nur die starke Reimneigung war, von der Zeit her gesehen, ein modernes Element; aber auch sie mußte — sollte gewiß auch — die Strofen vereinfachen, durchsichtig, berechenbar machen.

Es ergibt sich hier ohne weiteres, daß die Dichter und Musiker des doppelten Cursus die einfache, liturgische Sequenz bereits vorfanden. Aber nicht als etwas Fertiges, Selbstgesetzliches: sondern die Spiel-Art gehört in eine Zeit, wo die Art selber noch nicht fertig und festgelegt, ihrer eignen Grenzen noch nicht bewußt war. Um mich deutlich zu machen: Der Abstand zwischen der ersten geglückten Meßsequenz und der ersten Dacaposequenz könnte eine Generation und noch mehr — er könnte auch ein paar Tage betragen. Da läßt sich nichts errechnen, sondern nur ermitteln, wie weit uns die Quellen hinaufführen.

Daß die höhere Responsion sich nicht durchsetzte, begreift man bald. Je mehr die liturgische Sequenz in Aufnahme kam, in je reicherer Fülle Texte und Melodien für jeden Festtag heranblühten, um so weniger bedurfte man der außerliturgischen Lieder. Ein paar kürzere Dacaposequenzen suchte man in die Liturgie hineinzuretten. Indessen der zwifache Cursus eignete sich für die Messe nicht, schon seiner Länge wegen, aber auch, weil ein Etwas von künstlerischem Genießen in ihm liegt, das dem gesammelten Ernste der heiligen Handlung nicht entsprach. Ganz versteht man das aus den urchristlichen Wurzeln der liturgischen Sequenz (ich zeige sie im Notkerbuche). Jedenfalls findet

man die meisten Dacapo-texte nur in frühen und nichtliturgischen Handschriften.

Sehr viel besagt es nun aber, daß auch die Anregung, die 'Prosen' in schulgerechte Versgedichte zu verwandeln, auf dürrer Boden fiel. Sie wäre durchführbar gewesen, und es gibt auch frühe Sequenzen in fester Vers- und Strofenform. Wenn sie vereinzelt blieben, wenn zwei Jahrhunderte lang Meister und Schüler aller Länder an den freien, scheinbar prosaischen Strofen festhielten, so liegt es offenbar nicht an der bloßen Tradition, die ja in den Anfängen noch gar nicht bestand, sondern an gestaltenden Kräften, von denen die Tradition ihrerseits abhing.

*NOTIZ über metrische Sequenzen früher Zeit:* Von Bedeutung ist allein der Text *de Nominibus Domini*, gern zur Pfingstoktav gesungen, 'Alma chorus Domini': A. h. 53 n. 87. Seit Ende des 10. Jahrhunderts ist er allverbreitet (in der relativ ältesten Mainzer Handschrift, Sigle *u* der Edition, steht das Lied *nicht*), offenbar von Frankreich aus. Je zwei reimarme Hexameter bilden eine Doppelstrophe, je einer den Anfangs- und Schlußchor. Zu Ende des 14. Jahrhunderts kennt man in England eine wenig verbreitete, wahrscheinlich erst späte Nachbildung auf Maria 'Alma dei genitrix': A. h. 8 n. 96; *Analecta liturgica* (edd. Misset und Weale) II t. I (1888) n. 108. Die Vorlage über die Namen des Herrn *könnte* noch in die Initialzeit zurückreichen und in diesem Falle mit den Bestrebungen der Dacapo-sequenzen in Verbindung stehn.

Bei einigen weiteren Hexameter-Sequenzen handelt sich's um lokale Schulversuche, entstanden entweder als Formenspiel oder etwa als Adaptation nichtliturgischer Texte, die man eben hatte, an den Meßgesang. Zwei Beispiele aus dem Ravenna des 11. Jahrhunderts, ersichtlich vom gleichen Dichter:

Auf den Ortsheiligen Vitalis 'Annua praesentis recolamus', A. h. 37 n. 323; in Distichen, die Mehrzahl reimlos.

Auf die Ostervigil 'Lux de luce deus', ib. n. 24; in reimlosen Hexametern. (Quelle?)

Zwei weitere Beispiele liefert Echternach zu Beginn des 12. Jahrhunderts, beide mit leoninischen Reimen:

Auf den Ortsheiligen Willibrord 'Sit tibi laus et honor', A. h. 44 n. 332.

Auf das heilige Kreuz 'Salve crux salve', A. h. 34 n. 24.

Im 13. Jahrhundert überliefert Tortosa eine formal sehr verwahrloste Sequenz des I. Stils, die mit vier Leonini einsetzt, auf Ostermittwoch: 'Splendent ecce novi', ib. n. 27. Andre metrische Texte gehören erst dem Spätmittelalter an, so A. h. 39 n. 145; 40 n. 135; 44 n. 84 und 159. — Einzel-Hexameter laufen gelegentlich auch in normalen Sequenzen unter.

Außerdem bauen lokale Schulsequenzen vereinzelt den Text aus festen 'rhythmischen' Strofen auf. So schuf Besançon im 11. Jahrhundert eine

Sequenz aus Fünfzehnsilbern auf die Ortsheiligen Ferreolus und Ferrutius : 'Pangat chorus alternatim', A. h. 34 n. 231. In Fleury wurde um 1000 eine Sequenz auf St. Karilef (mit der merkwürdigen Überschrift *Prosa Clavellae*) aufgezeichnet, die mit Neunsilbern (V st. + IV f) beginnt und mit Fünfzehnsilbern schließt, dazwischen irrationale Strofen : 'Clare rutilans symphonia', A. h. 10 n. 197. Dem Stile nach könnte sie der Initialzeit angehören. — In Nordspanien hat man gegen Ende des 11. Jahrhunderts die Acht- und Fünfzehnsilber als Übergang zum II., strofierend-reimenden Stile benutzt. Einige Beispiele in A. h. 34 : n. 253, 312, 315 ; auch n. 284 und 322, wo der II. Stil schon da ist.

Auch in normalen Sequenzen des I. Stils tauchen Acht- und Fünfzehnsilber als Werkstück dann und wann auf ; aber sie sind als freier Vers gemeint und werden darum gleich wieder verlassen. Sehr lehrreich ist hierfür die Pfingstsequenz 'Veni spiritus aeternorum alme' (A. h. 53 n. 71), eine Art Transskription des 'Veni creator spiritus' für den Meßgebrauch. Von den ambrosianischen Strofen der Vorlage behält der Dichter — er schrieb auf der Reichenau in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts — etliche Einzelverse bei, und seine erste Doppelstrophe würde syllabisch einer ambrosianischen gleichkommen : aber sofort und bewußt wird das wieder verlassen. Da merkt man, daß die irrationale Strophe ihren eignen Imperativ hatte, den wir erst wieder entdecken müssen.

Eine gewisse Neigung zu leichter durchsichtigen Strofenformen, zur Wiederholung einzelner freien Werkstücke meldet sich natürlich manchmal, besonders bei langen Strofen oder langen Gedichten. Beispiel : Notkers Osterhymne 'Laudes salvatori'. Das hat mit Annäherung an die rationale Form nichts zu tun : es dient als natürliche Hilfe, die ständig neuen Doppelstrofen künstlerisch — nicht bloß mechanisch — zu meistern.

## Zweiter Teil :

### DIE INITIALSEQUENZ ÄLTESTER ÜBERLIEFERUNG

#### A. DIE QUELLEN

#### 8. Einleitung

Die Annahme, im Westen habe es vor Notker schon Sequenzen gegeben, herrscht seit BLUME-BANNISTER's Edition der 'liturgischen Prosen erster Epoche' (Analecta hymnica 53, 1911) wohl bei allen Forschern. Nur fehlt jeder bestimmtere Begriff von dieser so wichtigen Gruppe, die allem folgenden den Grund legte und fortab als *Initial- oder Früh-sequenz* bezeichnet werde. Als initial sind außer jenen wenigen Texten, die erweislich denen des notkerischen Liber Hymnorum voranliegen, auch jene Gebilde einzubeziehen, die zeitlich zwar neben oder

gar nach Notkers Werk entstanden, aber ohne jede (auch unbewußte) Berührung damit.

Nicht Ein Sequenzentext ist so, wie er uns vorliegt, erweislich vor jener Zeit um 880 aufgeschrieben, da Notker nach zwanzigjährigen Dichtermühen sein Hymnenbuch fertig machte und ohne Frage schon manchen Nachahmer um sich sah. Hingegen aus dennächst folgenden Jahrzehnten sind Handschriften übrig geblieben ; und sie bieten durchweg nichtnotkerische Sequenzen, überwiegend solche französischer Herkunft : für Notker beginnt unsre Textüberlieferung nicht vor 950. Das könnte nun Zufall sein ; durch Ungleichheiten der Überlieferung — das meiste ging ja längst verloren — könnten uns die westlichen Texte sehr rasch, die notkerischen aber sehr lange nach ihrer Entstehung handschriftlich erhalten sein. Indessen, die Annahme einer vornotkerischen Initialsequenz beruht ja nicht allein auf dem Alter der heute noch vorhandenen Manuskripte, sondern auf den verschiedensten, zum Teil zwingenden Indizien und nicht zuletzt auf Notkers eignen Angaben im Widmungsbrief. Wenn also eine vage Möglichkeit offen bleibt, daß unter den handschriftlich frühesten Texten der Zeit vor und um 900 der eine oder andre schon von Notker berührt ist, so müssen wir doch im Ganzen grade hier die vornotkerischen Sequenzen suchen. Der initiale *Typus* läßt sich aus der initialen Überlieferung bestimmen. Das Übrige wird sich dann aus dem tiefern Eindringen in die Texte entfalten.

Ganz gewiß sind älteste Prosen auch in späten und sehr späten Handschriften erhalten ; und haben wir erst Kriterien, so läßt sich in manchem Falle der frühe Ursprung eines solchen Textes erschließen. Aber den Grund müssen objektive Daten legen. Und da für den Westen eine berichtende Quelle wie Notkers Widmungsbrief oder auch nur Ekkeharts Casus sancti Galli fehlt, so hat die paläographische Datierung der Quellen das erste Wort.

Wir haben : eine kleine und eine ganz kleine Prosen-sammlung, die uns allein schon durch ihre Zusammensetzung manches sagen ; dazu ein paar Einzelüberlieferungen.

## 9. Die Sammlung von Verona (Vr)

Der Zeit kurz vor 900 gehört eine in Verona verwahrte Gedichtsammlung an, die einige lyrische Texte, darunter zwei Dacaposequenzen, mit der alsbald zu erwähnenden Limousiner Sammlung Lm-I gemein hat. Hier finden sich 5 liturgische Sequenzen beisammen (f. 57-59v) :

alle von einer Hand? Eine sechste ist (f. 78) versprengt im 10. Jahrhundert nachgetragen.

Anfang	Fest	Anal. hymn.	Andre Früh-Handschriften <sup>1</sup>	Besprochen Kap.
1 Christe tua agmina	Sonntag	53 n. 88	Tl 1	16
2 Sit iucunda deo	Sonntag	37 n. 40		16
3 Haec [est] sancta sollemnitas clara et	Stephan	53 n. 240	Tl 5 ; Lm-A 3	13
4 Beata tu virgo Maria	Maria	53 n. 110a	Tl 10 (Mz.)	16
5 Christi odierna pangimini	Weihnacht	53 n. 17	Tl 6 ; Lm-A 1	15
(6) Benedicta semper sancta	Trinitatis	53 n. 81	Mz.	24

Vr = Verona, Capit. XC (85). Beschrieben von H. SPANKE, Deutsche und französische Dichtung des Mittelalters (Stuttgart 1943), S. 33 f. Wichtig sonst: K. STRECKER, Neues Archiv 34 (1909), S. 625-649; auch 37 (1912), S. 773 ff.; Mon. Germ., Poetae lat. IV 450 f. C. BLUME in Anal. hymn. 52, p. XIII f. Vgl. auch SPANKE in Studi medievali, N. S. IV (1931) 299 ff., 308. Ich habe die Handschrift nicht gesehen.

Eine Überschrift oder sonstige Angabe hat nur die letzte Sequenz: *Verso de sancta trinitate*. Aber grade sie scheidet hier als jüngerer Eintrag zu einem damals jungen Feste vorerst aus. Von den andern stehn vier auch in der gleich zu behandelnden Aperhandschrift (Tl): entweder weil beide Sammlungen zusammenhängen, oder weil es dazumal überhaupt erst sehr wenige Sequenzen gab. An Einen Verfasser ist nicht zu denken.

Außer dem Weihnachtsliede suchen alle Texte die -a-Ausklänge der Strofen und Versikeln. Liturgisch sind sie vom allgemeinsten Inhalt. Die hier wie anderwärts (Limoges) dem Stephan zugeordnete Sequenz konnte für jeden andern Heiligen auch dienen, Stephan führte eben das Kirchenjahr an; in Toul setzte man Aper als Namen ein. Die beiden ersten Texte der Reihe — der eine mehr jubelnd, der andre mehr demütig — paßten für jegliches Herrenfest; dann kam einer für jeden Heiligen- und für jeden Marienfest nebst einem für die Weihnachtszeit — man hätte mit der kleinen Sammlung das ganze Jahr durchkommen können.

Sprachlich sind die Veroneser Texte wenig korrekt; schwerlich hat der Schreiber verstanden, was er da schrieb und vielleicht auch sang. Aber nicht durch Zufall sind ihm die Sequenzen in sein Buch hineingeraten. Sie liegen eingebettet in eine ziemlich umfangreiche Sammlung

<sup>1</sup> Tl: s. nachher S. 256. Lm-A = Paris, B. N. lat. 1240, behandelt im III. Teil dieser Arbeit. Mz = London, B. M., Add. Ms. 19768, von Mainz um 950.

'karolingischer Rhythmen': Gedichte in regelmäßigen Strofen, die nicht metrisch, sondern nach Silbenzahl und Taktfall gebaut sind<sup>1</sup>. Sie handeln von allem, was eine fromme und namentlich eine priesterliche Gemeinschaft inniger berührte: von Leben und Taten Christi, von seiner Auferstehung; von der Macht des Teufels; von unsrer Sünde und Reue, mit Gebeten um Gottes Beistand; von einem heiligen Vorbild; von dem reichen Mann und dem armen Lazarus . . . Dazwischen steht auch da und dort eine bekannte Kirchenhymne, ein Tischsegen oder ein altchristliches Gedicht in klassischen Formen. Und an ihrer Stelle steht dazwischen die kleine Sequenzenreihe — zwischen zwei rhythmischen Bußgebeten.

In der ganzen Sammlung herrscht gewiß keine strenge Folge. Aber man darf sie nicht einfach privat und literarisch auffassen, als hätte « irgend jemand aus Laune oder irgend einem anderen Grunde » die ihn grade interessierenden Texte zusammengerafft, wobei « auch wohl ein Stück dazwischen kam, das nicht dahin gehörte »<sup>2</sup>. Dazu war, sofern man keinen bessern Grund glauben will, schon das Pergament viel zu teuer. Ob man die rhythmischen Texte selbst oder die Art ihrer Überlieferung oder ihr Verhältnis zur übrigen Lateindichtung ins Auge fasse: immer zeigt sich, sie waren zum *Lesen im Kreise*, zum halbliturgischen Vortrag bestimmt. Daher die Themen, daher in der Mehrzahl der Rhythmen der Kehrvers nach jeder Strofe, von den Hörern zu singen oder zu sagen; daher die Hereinnahme des 'nicht Hingehörigen', nämlich beliebter Gedichtstücke und liturgischer Lieder, die man vielleicht auch einmal außerhalb des Offiziums singen mochte; daher die Eigenheit, daß in der Mehrzahl der Rhythmen die Strofen nach dem ABC beginnen: so behielt man sie leichter auswendig und übersprang nichts — ein undichterisch-simples Mittel, das man von keinem Geringeren als Augustin hernahm<sup>3</sup>.

Die in Verona erhaltene Sammlung ist nun so, wie sie vorliegt, in Oberitalien redigiert worden; offenbar in Verona selber, da sie in

<sup>1</sup> f. 39v-77r, sowie vorher f. 2-27. Auf f. 28-38 stehn 11 Horalhymnen aus Italien, vgl. BLUME, l. c. Druck der Rhythmen: Poetae lat. IV, wo das Verzeichnis p. 450 f.

<sup>2</sup> So STRECKER, N. A. 34, p. 631. Er sagte es von dem Kern dieser Art Sammlungen, den Abc-cedarien.

<sup>3</sup> Psalm gegen die Donatisten 'Abundantia peccatorum': Corpus Scr. Eccl. lat. 51. Dazu H. VROOM, le psaume abécédaire de saint Augustin (1933). Zur Entstehungsgeschichte s. Augustins *Retract.* I 19. Von hier geht die ganze 'rhythmische' Dichtung der Lateiner aus.



Abecedar auf St. Zeno enthält (BLUME vermutete Monza). Aber, und dies ist für uns ebenso überraschend wie belehrend, die große Masse der Rhythmen hat der Redaktor von anderswoher fertig übernommen, und zwar nach STRECKERS klarem Nachweis von Sankt Gallen her!<sup>1</sup> In Sankt Gallen wurde, wie die Handschriften zeigen, das ganze 9. Jahrhundert hindurch das gemeinsame Lesen und Singen solcher frommen Rhythmen, untermischt mit einzelnen strengeren Liedern, gepflegt und hat sich von dort — etwa durch irische Lehrer? — auf nicht mehr zu erspürenden Wegen und Umwegen ausgebreitet. Bei dieser Art der Verwendung nun schrieb man sich die Rhythmen nicht in globo ab, sondern las aus, was man im eignen Kreise rezitieren mochte, und tat hinzu, was man an heimischen oder zugeflogenen Liedern der Art sonst besaß. Darum gehn die erhaltenen Sammlungen weit auseinander<sup>2</sup>. Wenn aber die Veroneser Handschrift mit einer von Limoges (Lm-I) durch einige gemeinsame Stücke zusammenhängt, so leiten sich hierin beide, vielleicht ja mit allerlei Zwischengliedern, auf das Galluskloster zurück. Dieses hat die Sammlung veranstaltet; geschaffen hat es die Texte allerdings höchstens zu einem kleinen Teil.

Nun wird niemand glauben, Verona habe auch seine 5-6 ganz un-alemannischen Sequenzen von Sankt Gallen her erhalten. Immerhin sei beachtet, daß man in Notkers Kreise die dritte Veroneser Sequenz nachweislich, die vierte und fünfte sehr wahrscheinlich gekannt hat (und sicher wiederum die etwas jüngere sechste). Die Veroneser Handschrift gibt sonach keine kräftige Stütze für die zunächst naheliegende Annahme, ihre Sequenzen stammten aus Oberitalien. Daß sie fernher dorthin gebracht wurden, wird sowohl nach dem Gesagten wie auch durch die Aperhandschrift eher wahrscheinlich.

## 10. Die Aperhandschrift (T1)

Abermals der Zeit kurz vor oder um 900 gehört eine Sammlung von immerhin zehn Sequenzen an, die einst von Regensburg (Sankt Emmeram) nach München kam. Geschrieben wurde sie aber vermutlich in *Toul*, weil das vorhin schon genannte Heiligenlied 'Haec est sancta' (Vr 3) hier dem Aper gewidmet ist, dem dortigen Schutzpatron, der

<sup>1</sup> N. A. 34 l. c., in Anknüpfung an WINTERFELD ib. 25 (1900), 389 ff., dessen eigne Schlüsse teils durch STRECKER, teils (Sequenzen) durch A. h. 53 überholt wurden.

<sup>2</sup> Vgl. die Tabelle STRECKER's, N. A. 34, 643 f.

auch in einer andern Sequenz noch (Tl 4) hoch gefeiert erscheint. Eine genauere Beschreibung des wichtigen Codex gebe ich im Anhang.

Als Ganzes mochte die Handschrift einem Geistlichen als patristisches Erbauungsbuch dienen, mit ein paar Einschaltungen für den Chorgesang (f. 53v, 94 ff.). Bei diesen — die ich allein geprüft habe — nahm der Schreiber seine Arbeit nicht genau. Mit den Endungen kannte er, wohl ein Romane, sich nicht recht aus, und manches bleibt unverständlich. Und ob der Sammlung selber ein Plan zugrundeliegt ?

Die hier folgende LISTE bezeichnet die Sequenzen mit Ziffern, die Tropen mit Buchstaben. Die beiden nicht gezählten Texte am Schluß sind Brevierhymnen in festen Strofen ; sie folgen der Hauptreihe, der sie formal und liturgisch nicht zugehören, mit kleinem Zwischenraum, woher zu vermuten, daß das Tropar größer gar nicht gedacht war. Die Handschrift hat weder Überschriften noch Neumen. Nur setzt sie vor einige Texte (2-5) das Wort *All[eluia]* und gibt für die Tropen 6 *a, b* ; 7 *a, b* den Alleluia-versus an, dem sie zugehören sollen. Bei den Sequenzen klammere ich die Melodietitel, soweit sie feststehen, nach *späteren* Quellen bei. Die Feste gebe ich dann an, wenn sie aus dem Texte des Liedes klar hervorgehen. Die übrigen Lieder ließen sich für ziemlich jeden Kirchentag verwenden, und wenn sie in spätern Prosarien festgelegt erscheinen — z. B. Nr. 4 auf Lichtmeß —, so beweist das für die Anfänge nichts.

Die in den *Analecta hymnica* z. T. fehlenden Gradualtropen drucke ich im Anhang dieses Kapitels. Die Sequenz 8 'Pange deo' hab ich in den Tausendjährigen Hymnen neu ediert und übersetzt (Wormerveer / Holland [1944], Kentaurdruck ; S. 58 f., 89 ff.).

DAS TROPAR DER APERHANDSCHRIFT

Nr.	Anfang	Fest	Anal. hymn.	Andre Frühhss. <sup>1</sup>	Melodie [Bemerkungen]	Besprochen in Kap.
0a	Alma sancta voce canora	Weihnacht ?	<sup>2</sup>	—	[Gradualtropus]	
1	Christe tua agmina		53 n. 88	Vr. (Lm-B.)	?	16
2	Alleluia, Gloriosa dies adest	'Stephan'	53 n. 219	Lm-A.	(Gloriosa = Beatus vir qui timet)	13
3	Alleluia, Nostra tuba regatur		53 n. 33	—	(Nostra tuba)	13
4	Alleluia, Rex nostras		37 n. 58b	—	(Mater)	15
5	Christe laudes					
	Alleluia, Haec est sancta sollemnitas	'Aper'	53 n. 240	Vr. Lm-A.	(Haec est sancta)	13
-a	Laudamus te. Laus tua deus		47 p. 282 f.	Vr. (Lm-A.) Mz. Cm. F.	[Gloriatropus]	
6	Christi hodierna pangimini	Weihnacht	53 n. 17	Vr. Lm-A.	(Mater)	15
-a	Jam redeunt gaudia	Ostern	<sup>2</sup>	Cm. F.	Alleluia in « Pascha [nostrum immolatus est Christus] » Alleluia « Domine deus salutis » Unbekannt	
-b	Pax gloriae et gaudium		42 n. 37	—		14
7	Alleluia, Semper regnans patris sinu			Einzig hier		
-a	Arbiter singulorum facta		<sup>2</sup>	Einzig hier	Alleluia « Deus iustus iudex »	
-b	Lux iustorum angelorum		<sup>2</sup>	Einzig hier	Alleluia « Justus ut palma »	
8	Pange deo debitum		42 n. 36 <sup>3</sup>	Einzig hier	Unbekannt	14
9	Ecce iam venit nostra	(Weihnacht)	37 n. 4a	—	(Mater)	15
10	Alleluia, Beata tu virgo	Maria	53 n. 110	Vr. (Mz. Lm-B.)	(Cignea)	16
—	Caeli cives adplaudite	Dionys. Arcop.	19 p. 119	—	—	
—	Christe sanctorum decus	Benedikt	14 n. 53	—	—	
			Str. 1-8, 16-18			

<sup>1</sup> Vgl. S. 254, Anm. 1. *Lm-B* = Paris, B. N. lat. 1118, von St. Martial / Limoges um 990. — *Cm* = Sangall. 484, 2. Hälfte 10. Jahrhundert. — *F* = Sangall. 381, um 1000.

<sup>2</sup> Druck nachher S. 262 f.

<sup>3</sup> Emendierter Neudruck: Verf., Tausendjährige Hymnen (Wormerveer / Holland [1944], Kentaur-Druck), S. 90 f.

Die Sammlung umfaßt also 10 antistrofierende Sequenzen und 5 Gradualtropen; außerdem den Gloriatropus (5a) und die beiden Brevierhymnen am Schluß. Der Schreiber macht zwischen den Sequenzen und den kurzen, nicht antistrofierenden Gradualtropen keinen förmlichen Unterschied: d. h., ihn interessierte offenbar nur die Tatsache, daß beide als Zusätze zum gregorianischen Graduale zu singen waren. Die Tropen gehören zu meinem 2. Typ (vorn S. 206): Introduktionen (oder Epiloge) zum Alleluiagesang. Die vier, die allein in dieser unneumierten Handschrift vorliegen (0a, 6b, 7a, 7b) kann man, wenn man will, genau an der Stelle der Sequenz gesungen denken und als Vorform oder Ansatzpunkt für diese betrachten. Allerdings hat man damit, gesetzt daß es richtig ist, nicht mehr als ein unbefruchtetes Ei: der verwandelnde Akt fehlt noch. Die Sequenz ist etwas essentiell Andres nach der Form wie dem Umfang, nach ihrer ganzen Aufgabestellung. Auch die kürzere nicht-antistrofierende (« einhörige ») Sequenz ist nicht aus diesen Tropen hervor 'gewachsen', sondern, wie sich zeigen wird, anderen Ursprungs.

Von den 10 Sequenzen, die uns nunmehr beschäftigen, sind zwei (7, 8) allein durch die Apherhandschrift erhalten; andre lassen sich immerhin da und dort noch nachweisen, und zwar in Quellen Italiens und Frankreichs; wieder andre (2, 3, 6) fanden beträchtliche Verbreitung. Die Apherhandschrift steht ziemlich für sich da, und das paßt zu ihrer Rückführung auf Toul: denn im Maasgebiet, wo die Sequenzkunst früh, ja vielleicht zu allererst aufging, setzt unsre Überlieferung erst spät und ungleich ein.

Die kleine Sammlung scheint ziemlich zufällig aus verschiedenen Quellen — etwa Roteln? — zusammengeschrieben zu sein. Jedenfalls ist sie weder, wie sonst üblich, nach dem Kirchenjahr, noch nach einem andern kenntlichen Prinzip (z. B. nach Melodien) geordnet. Und hier machen wir nun eine Wahrnehmung, die sich als stilgeschichtlich grundlegend erweisen wird: den Sequenzen fehlt — fehlt noch! — der spezifische Zuschnitt auf ein einzelnes kirchliches Fest. Gewiß, zwei Texte (6, 9) gehn auf Weihnachten, sie künden von Christi Geburt: die konnte man nur von Weihnachten bis Epiphania singen. Dann gibt es eine Sequenz auf S. Stephan, also scheinbar auf einen präzisen Tag; sieht man aber ihren Text näher an, so erweist sie sich als ein weiteres Weihnachtsgedicht, dem nur ein kurzes Gebet an einen besondern Schutzpatron (Str. 10-11) eingeschaltet ist. Gemeint war vom Dichter einer der großen Heiligen der Weihnachtszeit (A. h. 53 p. 353), es konnte

für den Stephan des 26. Dezember auch der Johannes des 27. oder der Silvester des 31. eingesetzt werden: der eigentliche Gegenstand des Gedichtes bleibt Christi Geburt. Dann kommt die Apersequenz (5), die wir von Verona her bereits als anwendbar auf jeden beliebigen Heiligen kennen (vorhin S. 254: Vr. 3), und das gleichfalls in Verona gesungene Lied für jede feierliche Marienmesse (10).

Mithin haben wir: drei verschiedenartige Weihnachtstexte, einen Marien- und einen de Communi sanctorum. Die andre Hälfte der Texte erträgt überhaupt keine bestimmende Überschrift; sie wenden sich feiernd, betend oder meditierend den allgemeinsten christlichen Ideen zu. In der Apersammlung bekommt das ein besonderes Relief durch die angehängten Brevierlieder auf Dionysius Areopagita und Benedikt (Anfang 9. Jahrh.): die ältere Gattung, die zu Ambrosius' Zeiten ebenfalls das alle Tage gültige in die Mitte gestellt hatte, hatte sich seither kräftig differenziert.

Ganz merkwürdig berührt in Toul wie in Verona das Fehlen einer Ostersequenz. Nur ein Tropus (6a) gehört dem Fest der Feste offen an. Die *vielleicht* zugehörige Sequenz 'Semper regnans' (7: nachher Kap. 14) steht sehr auf der Seite. Für Notker, aber später auch in Frankreich wie überall entsprang aus der Auferstehung das Stärkste von jenem Jubel, dem ein Menschenwort zu suchen die Sequenz berufen war. Hat man das vor Notker noch nicht begriffen?

Vielleicht wirklich nicht. Die Natur selber schützt jedes Anfängliche, jedes Werdende davor, sein Letztes zu früh aus sich herauszustellen. Erinnern wir uns mit dem Dichter, daß die Jugend grade die seltensten Dinge, die sie fühlt und denkt, noch verschweigt. Und nicht nur die innere Natur behütet das Keimende, sondern auch — ohne es zu wissen und zu wollen — die umgebende Welt mit ihren Gewöhnungen. Ein neues, eignes Gedicht in die altchristliche Missa solemnis einzusprengen, das mochte zu Weihnachten, zu einem Marienfest oder am Tage des lokalen Schutzpatrons eher zulässig erscheinen als zum eigentlichen Geheimnis des Glaubens, zum Siege des Lebens über den Tod.

## ANHANG

### *1. Beschreibung der Apherhandschrift*

Tl = München, Staatsbibl., lat. 14843. Pergament, 136 Blatt im Kleinformat (ca. 110 × 135 mm). Sammelhandschrift des späten 9. Jahrhunderts, ohne Titel und Vorsatz, vielleicht am Schluß unvollständig.

Die Sequenzen stehn nicht auf eigener Lage oder sonst abgesondert. Die wechselnden Schriftzüge des Codex gehören nach SPANKE (Deutsche und französische Dichtung S. 34) einem einzigen Schreiber. Dann wäre das ganze als Erbauungsbuch eines Toulser Stiftsherrn anzusehen.

f. 1-53r : Isidor von Sevilla, *Synonyma (Soliloquia)* I-II in Form eines Erbauungsbuches = Migne 83, 827-868.

53v : *Himnus in natale sanctae Marie* : *Quem terra pontus ethera* (= Fortunat. Anal. hymn. 50 n. 72). — Dann 2 Blätter ausgeschnitten ; f. 54 beginnt mit Rasur ; danach 5 Zeilen einer Notiz über Gottesliebe.

54r-63r : *Incipit lamentatio poenitentiae . . .* : *Audi Christe tristum fletum.* = Mon. Germ., *Poetae lat.* IV 769 ff., ed. Strecker.

63r-69r : *Quur fluctuas anima* = ib. 760 ff., « *Exhortatio poenitendi* ». Streckers Sigle E. — Beide Gedichte einst dem Isidor zugeschrieben, tatsächlich wohl aus seiner Schule.

69r-73r : *Dicta sancti Augustini episcopi* (= Migne, *Patr. lat.* 67 col. 1079). — 73r-82v : *De decem virtutibus animae.* — 83r-93v : *De igne purgatorio et de adventu Christi ad iudicium necnon et de aeterno cruciatu.* (Prosatexte.)

f. 94r leer. 94v : stark gekürztes Antiphonar der Palmsonntags-, Ostersonntags- und Himmelfahrtsmesse (HESBERT, *Antiphonale sextuplex* n. 73, 80 und 102), leicht tropiert, ohne Neumen. Hier das Hauptstück :  
IN PASCHA. *Hodie exultent iusti . resurrexit leo fortis . deo gratias dicite. Resurrexi* [= Introitus]. *Terra tremuit et quievit* [= Offertorium] *leo fortis, resurrexit dominus, deo gratias, eia. Notus est dominus in Judea* [cf. Offert.-versus I], *salus aeterna, gratias agamus deo illi, eia eia. Et factus est in pace locus eius* [= Offert.-versus II]. *Ibi confregit* [Offert.-versus III : *Ideo confregit*]. *Pascha nostrum immolatus est Christus* [= Communio], *ipse est enim verus agnus, eia.*

Am Schlusse der Himmelfahrtsnotizen (noch 94v) steht wie ein Übergang zum folgenden Teil :

Alleluia !  
excipias  
nostra studia,  
et gaudia  
manentia  
largiaris  
nobis, deus,  
In saecula.

(Der Codex schreibt alle Texte als Prosa.)

95r-103 : das '*Troparium*'. Inhalt vorhin S. 258.

103v-136v : *In codice regule pastoralis.* = Exzerpte des Paterius aus den Werken seines Lehrers Gregor d. Gr. (vgl. MANITIUS I 98).

136v : Auf 4 textfreien Zeilen ist noch ein radiertes Rubrum INCIPIT sichtbar : offenbar ist der Codex unvollständig erhalten.

## 2. Die Gradualtropen der Apherhandschrift

### *Tropus Oa :*

	Alma sancta	voce canora,
	pater, in aula	laudes aeterna
	plebs tibi dicit	qui regis saecula
	et mare et arva,	cuncta sata :
5	quae soluta rutilat	nativitate,
	luce clara	quae per cuncta
	est saecula.	

‘Die Himmlischen preisen Gott’.

Tl f. 95r. Außerdem : Piacenza, Cod. Capit. 65 saec. 11-12 = P, mir bekannt durch BLUME, Anal. hymn. 49 n. 521.

Vor 1 : *Alleluia* BLUME (und P ?). — 1-2 : verbinde *Alma sancta in aula*. — 3 : *plebs* P ; *laus* Tl. *dicat* P, kaum richtig. — 4 : *et cuncta* P. — 5 : statt *nativitate* hat P : *redimita*. Das wäre Duplikat zu *soluta* ; man müßte schon beide Worte lesen : die *plebs*, ‘die entfesselt schimmert, erlöst durch [des Sohnes] Geburt’. Mit *nativitate* allein kann man analog übersetzen, dann wär es ein Weihnachtsgedicht, oder : ‘sie schimmert in der freien Geburt’, nämlich der zum ewigen Leben. — 6/7 : ‘die allzeit im Lichte ist’. — 7 & *secla* Tl.

P hat die Melodie, die keinen Parallelismus zeigt. Trotzdem hat BLUME den Text auf 3 Doppelstrofen zurechtgestutzt. — Es folgt in Tl : *Item alia*, und dann die Sequenz ‘Christe tua agmina’ ; der Schreiber hat zwischen Tropus und Sequenz nicht unterschieden, vgl. vorn S. 259.

Form : zweihebige Vier- bis Fünfsilber, litaneihaft ; nur Z. 5 springt heraus. Ausklänge auf -a mit zwei Ausnahmen, die in P wegkorrigiert sind.

### *Tropus 6a :*

Alleluia in « Pascha [nostrum immolatus est Christus] » :

1	Jam redeunt gaudia :	Christe, tu vita vera,	2
	Festa lucent clara	Quam pavescit ipsa	
	Jam nobis paschalia !	Mors nimis tartarea !	
	Inferni rapit spolia	Te vocant nostra nunc ora	
	Agnus, tremunt quem omnia,	Ut emundes praecordia.	
	Qui regit, dispensat	Qui regis aethera,	
	Semper imperia.	Laus tibi per saecula !	
	Alleluia !		

Tl f. 98r. — Der Alleluia-vers von Ostern. — Die zwei Strofen, offenbar Introduction und Epilog, syllabisch genau gleich, wurden Anfang des 11. Jahrhunderts zu regelrechten Tropen über das « Pascha nostrum » aus-

geweitet, wohl in Bayern (Handschriften von Regensburg und Heidenheim), und sind in dieser Form A. h. 49 n. 436 gedruckt. Die kürzere Form auch vor 1000 in Sankt Gallen (Codd. 484, 381), bald danach in Oberitalien und (Str. 1) in Limoges.

*Tropus 6b :*

Alleluia « Domine deus sal[utis meae, in die clamavi . . . ] » :

Pax gloriae et gaudium perenne,  
Lux, vita, suavitas summa,  
Christe, percipias  
et modereris pie tempora nostra,  
prospera ne rapiant :

5

In te sint, deus, nobis cuncta. Alleluia.

Tl f. 98r-v. Z. 3 und 5 verderbt oder lückenhaft. — Der Alleluia vers gehörte zum 15. (heute 12.) Sonntag nach Pfingsten sowie *de circulo anni* : HESBERT n. 187, 199 a. — Form : Liturgische Prosa.

*Tropus 7a :*

Alleluia « Deus iustus iudex » :

Arbiter, singulorum facta  
qui probe pensas :  
in examinis tui libra  
ne trutines servorum acta,  
nec in finem iratus  
reserves merita iniqua,  
sed pius misericorditer  
solvas commissa.

5

f. 99r-v. — Z. 3 : *Libram* Tl. — Alleluia vers = 17. Sonntag nach Pfingsten oder *de circulo anni* (HESBERT 189b, 199a). — Form : 5 Neunsilber schaffen das Rückgrat einer Strophe ; -a-Ausklänge (außer 5 und 7), Schlüsse fallend (außer 7).

*Tropus 7b :*

Alleluia « Justus ut palma » :

Lux iustorum,  
angelorum  
gaudium, suavitas,  
perpetua visio piorum,  
deus, ne deseras  
tuos, sed felicium  
numero consocias :  
tu semper confulgens,  
et ubi videris,  
regnans in gloria !

5

10

f. 99v gleich nach dem vorigen. 8 *cofulges* Tl.



## 11. Einzelüberlieferungen

### 1. 'Concelebremus sacram' : auf Sankt Martial.

Das Kloster Sankt Martial in Limoges besaß zu Ende des 9. Jahrhunderts eine Sammlung älterer und neuerer Rhythmen, in der auch zwei Sequenzen mit doppeltem Cursus Platz fanden (vgl. vorn S. 242 Anm. 1). Hier hat nun eine wenig spätere Hand, « aber anscheinend noch im 9. Jahrhundert » (HANDSCHIN), eine liturgische Sequenz auf den Schutzherrn des Klosters eingetragen (f. 142v). Damals also sang man solche Texte in Limoges zur Messe und dichtete selber welche. Das 'Concelebremus sacram' erhielt sich bis zum 11. Jahrhundert an seiner Heimatstätte und steht auch im ältesten Tropar des Martials Klosters (Lm-A, worüber später im 3. Teil).

Druck der Sequenz : Anal. hymn. 7 n. 166 ; mit der Melodie in der Zeitschrift für Musikwissenschaft 13 (1930), S. 123 f. durch J. HANDSCHIN. — Die älteste Handschrift :

**Lm-I** = Paris, Bibl. Nat., lat. 1054. Vergleiche HANDSCHIN l. c. 122 ; DÜMMLER im Neuen Archiv 4 (1879), 114 f. ; Monum. Germ., Poetae lat. III 721 (TRAUBE) und IV 451 f. (STRECKER) ; SPANKE in Studi medievali, N. S. 4 (1931), 288 ff. — Die Datierung auf Ende 9. Jahrhundert. (TRAUBE) ist als zuverlässige Annäherung zu verstehen ; DÜMMLER schätzte aufs 10. Jahrhundert.

Besprechung der Sequenz : Kapitel 23.

### 2. 'Stans a longe' : die Zöllnersequenz.

Hucbald von Saint Amand (vorhin S. 243) zitiert in seiner Harmonica Institutio als Beispiel für seine Musiklehren die *sequentia Stans a longe* (MIGNE, Patol. lat. 132 col. 915). « Sequentia » bezeichnet hier wieder die Melodie — die in diesem Falle nach dem Sequenzen-text vom Zöllner heißt. Der ist wohlbekannt, er steht seit Ende des 10. Jahrhunderts in den Prosarien aller Länder als ein allgemeines Sonntagslied. Die Bauform wurde mehrfach auch in Notkers Schule verwendet und hieß hier « Metensis minor » : stammte wohl die Zöllnersequenz aus Metz ?

Abdruck und Würdigung des 'Stans a longe' Kap. 22. — WINTERFELD in Zeitschrift für deutsches Altertum 47 (1904), S. 394 f. hebt hervor, daß die Melodie ursprünglich einfach « Metensis » hieß (weil sich eine 'größere' Form erst später abspaltete) und auf der Reichenau auch dieser Name nicht bekannt war ; man sagte stattdessen « Organa ». Das verstärkt für 'Stans a longe' die Annahme der Metzger Herkunft und spricht — neben andern Zeugnissen — dafür, daß diese Titel erst nachträglich in Deutschland erfunden wurden.

Hucbald, gestorben 930, könnte sein Musikbuch schon um 880 geschrieben haben, ein festes Datum fehlt. Wichtiger ist : er zitiert die 'Melodie Stans a longe' in der Annahme, seine Leser wüßten nun ohne weiteres Bescheid. Und da die Melodie ihm nach dem Gedichte heißt und zweifellos vom Dichter selber herrührte, so muß das Gedicht in den Sängerschulen von Flandern und Nordfrankreich, die Hucbald vor Augen hatte, wohlbekannt gewesen sein. Das 'Stans a longe' reicht bis *mindestens* 850 zurück.

2a. *Deperditum* :

Ein Antiphonar des um 851 zerstörten Klosters Jumièges enthielt eine Sequenz, deren Melodie Notker für seinen Erstling 'Laudes deo' benutzte und « Organa » betitelte. Vgl. vorn S. 196.

Auch dies führt bis *vor* 850. Es sind unsre frühesten objektiven Daten.

3. 'Gaudefia unica' : die Normannensequenz.

Die Sequenz wurde um 1100 in dem Pariser Kloster Saint Magloire aufgeschrieben ; in Reims lebte sie noch um 1500, andre Quellen fehlen. Ihre frühe Entstehungszeit ergibt sich aus einer eingeschalteten Doppelstrophe :

5 a            De gente fera  
              nos libera     Normannica,  
              quae nostra vastat, deus, regna !  
5 b            Senum iugulat  
              ac iuvenum     et virginum  
              puerorum quoque catervas.

'Befrei uns, Gott, vom wilden Normannenvolk, das unsere Reiche verwüstet ! Die Greise würgt es, die Jünglinge und Jungfrauen, auch die Knaben scharenweis.'

Eine solche Namensnennung in einem sonst ganz allgemein gehaltenen Kultliede (man hätte ja auch von 'wilden Feinden' sprechen können) setzt wiederholte, immer neu zu erwartende Angriffe voraus. Diese begannen für die karolingischen *regna* in erheblicherem Maße etwa 840 und vererbten zu Anfang des 10. Jahrhunderts. Als Datierung der Sequenz ergibt sich also die 2. Hälfte des 9. Jahrhunderts, am ehesten die Zeit um 860 oder 880. Als Landschaft kommt nach der Überlieferung wie nach allgemeinen Erwägungen am meisten das nördliche Westfrankenreich in Betracht.

Druck : Anal. hymn. 9 n. 67. Vgl. auch CHEVALIER, Rep. I und V n. 6767. Von uns besprochen Kapitel 16.

Der Vollständigkeit wegen sei noch angemerkt: ein altertümlicher kleiner Musiktraktat, der sogenannte Anonymus Vaticanus, zitiert nach Handschins sehr dankenswertem Nachweis eine Sequenz auf Johannes den Täufer '*Alme mundi rex Christe*', die seit dem 11. Jahrhundert in italienischen Prosarien vorliegt: Anal. hymn. 37 n. 213. Kaum älter ist die aus Deutschland stammende Handschrift des Anonymus Vaticanus; aber ihr Text könnte beträchtlich früher verfaßt sein. Für uns genügt es, daß er auch Notkers Täuferhymne zitiert: für vortotkerische Entstehung jener italienischen Sequenz zeugt er sonach nicht. Stilkritisch würde das '*Alme mundi*' allerdings zu den Initialsequenzen zu zählen sein.

Druck des Anon. Vatic. (lateinisch-deutsch) bei P. WAGNER, Neumenkunde (1905), S. 214 f. Dazu E. M. BANNISTER, Monumenti Vaticani di paleografia musicale latina (Leipzig 1913), Testo p. 1 sq. n. 1 sowie p. 64 sq. n. 191; Tafel 1 und 33. Zitiert ist nur mitten aus dem Liede der Kurzvers *valeat phalanx nostra*: identifiziert durch J. HANDSCHIN in den Acta musicologica 15 (1944), p. 23.

In einer Handschrift von Werken Odos von Cluni (878-943), im 11. Jahrhundert gefertigt, ist auf der ersten Seite (!) eine Sequenz auf Maria Magdalena eingetragen: '*Adest praecelsa cunctis dies digne celebranda*' (Anal. 37 n. 249). Dieser Eintragungsort beweist wirklich nichts für des großen Abtes Autorschaft, die aus mancherlei Gründen abzulehnen ist. Übrigens läge auch sie, wie die Sequenz jedenfalls, nach Notker.

## 12. Fehlzuschreibungen

Über eine dem *Alkuin* irrig zugeschriebene Michael-sequenz: '*Summi regis archangele*' s. Kap. 2 unter 1 (S. 192).

Eine Martins-sequenz '*Ave summa praesulum*' wurde in der Utrechter Diözese seit etwa 1400 viel gesungen. Sie hat die Formen des I. Stils und wurde einst von DÜMMLER versuchsweise dem Bischof *Radbod* von Utrecht zugeschrieben; andre haben das gutgeheißen.

Druck: Anal. hymn. 53 n. 182. Dazu DÜMMLER im Neuen Archiv 4 (1879), 549. Vgl. WINTERFELD in Mon. Germ., Poetae lat. IV 161 und 165 b; A. h. 53, p. 299.

Radbod ist historisch wie literarisch wohlbekannt. Etwa gleichaltrig mit Notker, am Hofe Karls des Kahlen gebildet, wurde er in höhern Jahren Bischof (899-917), war allerdings die meiste Zeit durch die Normannen aus seinem Utrecht vertrieben. Er schrieb in Prosa und Vers, namentlich zu Ehren seines Lieblingsheiligen Martin, und ward nach dem Tode selber als Heiliger durch einen biographischen Nachruf gefeiert.

Vita Radbods in Mon. Germ., Script. 15, p. 568 ff. Seine Werke ib. p. 1239 ff. ; Poetae lat. IV 161 ff. Für Weiteres : W. WATTENBACH, Deutschlands Geschichtsquellen I (<sup>7</sup> 1904), 320 f. ; auch MANITIUS, I 603 f., II 812.

Radbod wird ja Sequenzen gekannt haben. Allein, jene Martinssequenz schrieb DÜMMLER ihm deshalb zu, weil sie sich « auf die Errettung der Stadt aus der normannischen Belagerung von 903 durch ein Wunder des hl. Martin bezieht ». Da ist dem Forscher etwas durcheinandergelaufen. Die 903 errettete Stadt war Tours : Radbod selber hat davon in einem Libell berichtet, in einem langen anapästischen Hymnus gesungen, auch in einem Martins-Officium dessen eigens gedacht <sup>1</sup>. In der Sequenz jedoch fehlt jede noch so leise Anspielung auf Normannen, Feinde, wunderbare Errettung, auf die Stadt Tours. DÜMMLER's Begründung also fällt weg : aber mehr, die Zuschreibung — etwa mit andern Gründen — ist gar nicht möglich. Denn während zu Radbods Zeiten Utrecht zerstört darniederlag und der Bischof nur vereinzelte Besuche dort machen konnte (Vita c. 5, p. 571), ordnet das 'Ave summa praesulum' Friesland in der friedlichsten Weise in die übrige Welt ein (Str. 6-7), und die Utrechter haben dort weiter nichts zu erbitten, als daß Martin den Bischof samt dem Klerus um des Himmelreiches willen Gott empfehlen möge (18-19). Die Sequenz stammt also aus Utrecht, aber sicher nicht aus einer Zeit elementarster Bedrängnisse.

Erst unter Bischof Baldrich (918-975) erholte sich langsam die Utrechter Kirche, und seit damals — kaum viel vor 950 — könnte irgendwann die Sequenz entstanden sein (offen bleibe, ob nicht gar erst im 14. Jahrhundert, unter Wiederbelebung der frühen Formen). Auch nach den Stilmerkmalen ist der Text mindestens eine Generation jünger als Notker. Die erste Schicht der Sequenz war geistig streng, da kommen Namen wie Gallia, Francia, Fresia (!) und die drei Erdteile (6-7) nur vor, wenn sie von der höhern Aufgabe diktiert sind, nicht in rhetorisch-patriotischer Aufzählung. Man halte nur die *Suevia suavis* in Notkers Gallushymne daneben !

Und nun : um 950 war die sanktgallische Martinssequenz 'Sacerdotem Christi' schon geschaffen <sup>2</sup>. Mit ihr teilt die friesische die Bauform « Beatus vir qui timet » und immerhin so viel Einzelklänge, daß

<sup>1</sup> Monum. German., Script. 15 II, 1239-1244 ; Poetae IV, 163-165b.

<sup>2</sup> Anal. hymn. 53 n. 181 ; meist (irrig) dem Notker zugeschrieben.

man ein Gedicht nicht ohne Kenntnis des andern geschaffen zu denken vermag :

'Ave summa' 18 : te chorus flagitat, o Martine.  
'Sacerdotem' an der gleichen Stelle der Form : te cuncti poscimus, o Martine.

Unter jedem Gesichtspunkt erweist sich die sanktgallische Sequenz als die ältere. Sie war früh allverbreitet, auch in den Niederlanden, während die friesische sich durch ihr zweimaliges Bekennen zur Heimat (7, 18) den Weg in die Ferne von vornherein verlegte. In den sanktgallischen Text fließen die vielen Ländernamen von selber ein, dem Gang der Martinslegende gemäß, über die sich der Dichter vielleicht allzuwenig erhebt : in Utrecht sind sie rhetorisch, und die Anregung dazu gab eben die südliche Vorlage. Diese ist, wie die nähere Prüfung zeigt, eine frühe und eigentümliche Schöpfung aus Notkers Umwelt. Dem Friesen war sie geläufig, aber nicht befriedigend in ihrer Kühle und Trockenheit. Wenn der Alemanne einsetzte : « Den Priester Christi Martin » besinge die ganze Kirche, dann war ihm das zu wenig für solch hohen Schutzherrn, er beginnt : « Heil dir, Inbegriff der Bischöfe, eia, o Christi Edelstein » — und so fort ; man sieht die Aufschwellung. Dergestalt bringt der Friesen das stärkere Pathos, die reichen -a-Ausklänge. Bei jedem Martinswunder, dessen er gedenkt, kommt er auf unsre eigne Hilfsbedürftigkeit, und die allzu objektiven Hinweise der sanktgallischen Sequenz auf die Legende ersetzt er durch immer dringendere litaneihafte Anrufungen. Auch ohne die äußeren Daten läge es offen, was hier das erste und was das zweite ist.

*(Fortsetzung folgt.)*