

Die Entstehungsgeschichte des Offiziums der heiligen Karwoche in der römischen u. monastischen Liturgie.

Dargestellt von Karl Ott, Justizreferendar, Ulm a./D.

Im allgemeinen fließen die historischen Nachrichten bei den Schriftstellern des Mittelalters hierüber nicht allzureichlich. Bevor dieselben einer näheren Prüfung unterworfen werden, empfiehlt es sich, zuerst die konstitutiven Elemente dieses einzig dastehenden Offiziums im einzelnen zu durchforschen, teils an der Hand der spärlichen Überlieferung, teils der Texte selbst, welche mitunter fremde Herkunft (aus dem Osten) verraten, schließlich aber ist — und nicht zum wenigsten — die Untersuchung der Tonalität der Gesänge geeignet, ein Licht auf die dunkle Entstehungsgeschichte dieser Liturgie zu werfen. Hernach erst gewinnen die gelegentlich bei den Autoren verstreut sich vorfindenden Notizen ein Interesse, zumal bei letzteren das Offizium bereits als ein abgeschlossenes Ganze vorausgesetzt wird.¹⁾

A. Entstehungsgeschichte der einzelnen Bestandteile.

I. Allgemeine Indizien sprachlicher und modaler Natur.

An der jüdischen Provenienz der dem Propheten Jeremias entnommenen Lamentationsgesänge wird heute nicht mehr gezweifelt, seitdem bekannt geworden ist, daß dieselbe jetzt noch in der Synagoge mit denselben Modulationen vorgetragen werden. Den Hymnus *Vexilla regis* prodeunt, ursprünglich im III. Modus geschrieben, im Laufe des Mittelalters jedoch in den I. versetzt — ein Schicksal, das er mit *Pange lingua gloriosi corporis mysterium* und der Antiphone *Placebo Domino* der Totenvesper teilt — verdankt die römische Liturgie dem Venantius Fortunatus. Der erhabene Gesang des *Pange lingua praelium certaminis* aber wird, wohl nicht mit Unrecht, dem Claudianus zugeschrieben.²⁾

¹⁾ Der Hauptsache nach konzentriert sich die nachstehende Erörterung um das *Officium ultimi tridui Hebdomadae maioris*, einschließlich der Gründonnerstagsmesse und der *missa praesanctificatorum* am Karfreitag. Erst in zweiter Linie werden die Meßoffizien vom Freitag vor dem Palmsonntag bis Mittwoch der Karwoche berücksichtigt und auch der Prozessionsgesänge am Palmsonntag Erwähnung getan. — Zu Grunde gelegt sind »*Officium et Missa ultimi tridui maioris Hebdomadae*, Solesmes 1892, *Liber Gradualis*, ebenda 1895, *Liber Antiphonarius* 1891.« Ferner die zweite Edition des *ultimum Triduum*, welche 1903 bei Desclée Soc. zu Rom und Tournay von den Benediktinern von Solesmes herausgegeben worden ist.

²⁾ cf. Gerbert de cantu p. 83. Sismondi bemerkt über diesen Hymnus: *Et quidem stilum redolet cultiorem, quam Fortunati esse solet; cui tamen illum tribuunt antiqui etiam scriptores et codices. In eum praeterea cadunt, quae laudantur a Sidonio. Scriptus est versibus trochaicis quibus inserti aliquando*

Seltsamerweise bekundet der Dichter eine Vorliebe für Alliteration, wie man sie sonst nur in der alten germanischen Literatur gewöhnt ist.¹⁾

Die *ā* *Crucem tuam* war der griechischen Liturgie jedenfalls zur Zeit des II. Nicaenums (787) längst geläufig; die Teilnehmer dieser Synode sandten nämlich an die Kaiserin Irene und deren unmündigen Sohn Konstantin ein Schreiben, worin unter anderem folgende Stelle vorkommt: *Crucem tuam adoramus Domine, Lanceam quae vivificans latus sanctitatis tuae aperuit, adoramus.*²⁾ Nichtsdestoweniger muß dieselbe viel älter sein, denn ihr modaler Charakter verträgt sich nicht mit dem Octoechos des Johannes von Damascus, vielmehr gehört sie einer alten H-Tonart an, worauf insbesondere die bei der heutigen Schreibart notwendig gewordene B-Mollisierung führt.³⁾ Eigentümlich berührt auch die sporadische Verzierung des *venit*, gegen welche der einfache Quartenschritt des *Gaudium* merklich absticht. Die Psalmodie *Deus misereatur* vollends mit ihrem akzentuierten H (ehedem Fis) paßt zu dem B Molle der *ā* (ursprünglich F) ganz und gar nicht und wurde wohl zu einer Zeit angefügt, wo der Octoechos längst unbestrittener Herr des ganzen tonalen Bereichs geworden war. Auch der Text gibt zu einer interessanten Beobachtung Anlaß. Derselbe lautet nämlich: *Crucem*

pyrichii muneris. Commativus est, crebris aptisque commatiis incisus, sententiis non interruptis, sed molliter cum versu cadentibus. Zum Zeugnis für die Autorschaft des Claudian beruft er sich auf einen alten Scholiasten und auf Gennadius, welcher von Claudian berichtet: *Scriptis et alia nonnulla inter quae et hymnum de passione Domini, cuius principium est: »Pange lingua gloriosi.«* (Ibid.)

¹⁾ Man beachte im ursprünglichen Text (Edition von 1892 in appendice): *fronde, flore, germine; de parentis protoplasti fraude factor condolens; ventre virginali; portum praeparare nanta mundo naufrago; morsu in mortem corrui;* *hoc opus nostrae salutis ordo depoposcerat.* Das *Missus est ab arce Patris* erinnert an das *β*. *Descendit in der Umgestaltung, welche der Text desselben in der fränkischen Zeit erlitt, wo das Descendit de caelis, a Patre genitus in descendit de caelis, missus ab arce Patris* geändert wurde. Das sonderbare *inclutus* als Attribut des hl. Geistes aber genahnt an den metrisch, wie sprachlich gleich verunglückten Hymnus *Urbs Jerusalem beata* (seit der Pianischen Reform genießbarer als *Coelestis Urbs Jerusalem*) und die denkwürdigen Einleitungsverse des Mönches Ratpert von S. Gallen in seinen *Supplicationes metricae ad caelicolus*, wo er in elegischer Stimmung ausruft: *Ardua spes mundi, solidator et inclute caeli: Christe exaudi nos, propitius famulos.*

²⁾ cf. Cyriacus Spangenberg, »Von der Musica und den Meistersängern«, ed. Keller, Bibliothek des literar. Vereins, Stuttgart 1861, p. 156.

³⁾ Die Ausgabe von 1903 hat leider diese Spuren verwischt, indem sie, wie in andern Ant. dieses Offiziums die Füllnoten bevorzugt, obwohl Dom Pothier in den letzten Jahren in der *Revue Grégorienne* (Grénohle stets argumentiert hat: »Die einfachere und darum die ältere Melodie.« Auf *Domine* steht nämlich jetzt ein quillismatisches *a h c*, während bei *resurrectionem* das *b* Moll ganz unterdrückt wurde, *glorificamus* mit einfachem *e f* (statt *e e f*) erinnert jetzt nicht mehr so stark an den unten zu besprechenden *Introitus Judica* und statt *gaudium* heißt es jetzt infolge Versetzung des *Podatus d g gaudium*.

tuam adoramus Domine et sanctam resurrectionem tuam laudamus et glorificamus etc. Diese Antizipation der Auferstehung am Karfreitag, in einem Offizium, welches, wie in der Natur der Sache liegt, sich ganz dramatisch entwickelt und wo sonst nirgends eine zeitliche Vorausnahme wahrzunehmen ist, befremdet in hohem Grade und zwar umsomehr, wenn man damit den Vers zum B. Nos autem gloriari des unbestritten ursprünglich griechischen Festes der Exaltatio Crucis vergleicht. *V. Tuam crucem adoramus et recolimus tuam gloriosam passionem*¹⁾, obwohl gerade hier, als am Triumphtage des hl. Kreuzes die Erwähnung der Auferstehung Christi weit weniger störend empfunden würde, dem Charakter der Festesfeier sogar sehr entspräche. Hieraus dürfte sich wohl ergeben, daß unser Antiphon weiter zurückreicht als das Fest Kreuzerhöhung (7. Jahrhundert), ohne daß sich indes eine zeitliche Grenze näher bestimmen ließe, vielleicht datiert sie aus der Regierungszeit Kaiser Konstantins, unter welchem, wie die Kirchenschriftsteller berichten, das hl. Kreuz aufgefunden wurde.

Die Improperien wurden der lateinischen Kirche im 8. Jahrhundert vermittelt, wie Johannes von Damascus bezeugt.²⁾ Der I. römische Ordo kennt sie noch nicht, während ihm (n. 35) die Adoratio crucis, das Ecce lignum und Venite adoremus, auf welches der Psalm 118 gebetet wurde, bereits geläufig ist.³⁾ In ihrer Heimat, dem Orient, müssen die Improperien indes lange schon in Übung gewesen sein, denn mit dem von demselben Johannes von Damascus aufgestellten System des Octoechos hat dieser Zyklus von Gesängen absolut keine Berührungspunkte; ja es

¹⁾ Ebenso im Traktus der Votivmesse. — Beachtung verdient auch das Fehlen des Attributs der Heiligkeit (*sancta crux*). Sowohl die Ant. *Crucem tuam*, wie die sämtliche Ant. des Tagesoffiziums der Kreuzfeste kennen keine *sancta crux*, ebensowenig die B. *brevia* und *simplicia* (Versikeln). Selbst den *Commemoraciones communes* blieb es unbekannt. Nur in der Messe begegnet es in dem schwermütigen, durch seinen verlangsamten Rhythmus auf eine relativ späte Entstehungszeit hindeutenden Offertorium *Protege Domine*, während die *Communio* wiederum einfach von dem *signum crucis* redet!

²⁾ Spangenberg l. c. 108, wahrscheinlich geschah die Einführung durch den Einfluß der am karolingischen Hof verkehrenden, byzantinischen Musiker. Damit steht auch im Einklang, daß die Improperien erstmals in fränkischen Manuscripten auftauchen, nämlich in den dem 9. u. 10. Jahrh. angehörenden *Liber Sacram.* von St. Denis, *Pontificale* von Troyes und Poitiers (*Martène de ant. eccl. disc.* c. 23, Nr. 13, 14 u. p. 371, 372).

³⁾ Auch die Adoratio crucis ist erstmals in mehreren aus der karolingischen Zeit stammenden liturgischen Dokumenten der fränkischen Kirche enthalten. (*Martène*, l. c. 364.) Im Osten mochte die feierliche Adoration unter Kaiser Heraclius, nach dessen Sieg über Chosroes und dessen Sohn Siroes a. 628, gleichzeitig mit dem Fest der Exaltatio crucis aufgekommen sein. In der heutigen griechischen Liturgie findet sie am 3. Fastensonntag, der *κυριακή τῆς σταυροπροσκυνήσεως* statt.

gibt im ganzen alten Choral überhaupt keine Melodie, welche sich energischer sträubte, in das Prokrustesbett des tonalen Ambitus der 8 Kirchentöne gespannt zu werden, als gerade die Improperien. Auch erkennt man, daß die Abendländer sichtlich in Verlegenheit sind, unter welche Kategorie der verschiedenen Kunstformen sie dieselben einreihen sollen. Obwohl Antiphonen darunter vorkommen, figurieren doch sämtliche Melodien als „Versus“. Das Ganze zerfällt in drei, ihrer Entstehungszeit nach ganz heterogene Bestandteile, nämlich in die drei ä. Popule meus (Mich. 6, 3); Quia eduxi (Is. 5, 24) und Quid ultra (Jer. 2, 21),¹⁾ das Trishagion und die 9 Ego-Verse. Letztere repräsentieren den jüngsten Zuwachs, den die Concordia Dunstani (Migne, P. L. 137, 492), Lanfranc (Decreta c. 1, sect. 4), Beleth (Explic. div. off. l. 6, 77, n. 14—16) und Wilhelm Durandus (Nation. div. off. l.) kennen sie noch nicht; demnach fällt ihre Genesis frühestens ins 14. Jahrhundert. Den Kern bilden die 3 ä., dagegen bildet das Trishagion, als Text, im Rahmen der griechischen Liturgie gar keine Besonderheit, denn während bei den Lateinern dasselbe nur an Parasceve begegnet,²⁾ singen es die Griechen bei allen Gelegenheiten, nicht bloß im öffentlichen Gottesdienst, sondern auch bei privaten Andachten.³⁾ Es soll um die Mitte des 5. Jahrhunderts unter Theodosius II., dessen Vorliebe für kirchliche Musik wir aus Sokrates (l. 7, c. 22) kennen, aufgekommen sein, wie Johannes von Damascus, Nicephorus, Cedrenus und Paulus Diaconus berichten. Danach hätten unter diesem Kaiser andauernde Erderschütterungen die Bewohner des Reichs geängstigt und, als anläßlich eines solchen das ganze Volk das Kyrie eleison

¹⁾ Ich bezeichne diese 3 Stücke vorläufig als Antiphonen, nähere Ausführung siehe unten.

²⁾ Abgesehen von den Ferialpreces zur Prim.

³⁾ cf. Gerbert de cantu I, 443. Der Byzantiner Cabasilas erklärt es in seiner Expos. missae (N. 20) in folgender Weise: Hic hymnus ab angelis quidem dictus est, acceptus est autem ex libro psalmodum et sanctorum prophetarum. Collectus est autem a Christi ecclesia et Trinitati dedicatus, hoc enim »Sanctus«, quod ter canitur, est angelorum, illud vero »Deus et fortis et immortalis« est beati David, ubi dicit: »Sitiuit anima mea ad Deum fortem vivum«. Haec autem suscepisse et illis coniunxisse et supplicationem adiecisse, dico autem illud »Miserere nostri« est ecclesiae eorum qui Trinitatem unum Deum et sciunt et praedicant; partim ut ostendatur veteris testamenti cum novo convenientia: partim autem, ut angeli et homines fiant una ecclesia et chorus unus per Christi adventum, qui est supercoelestis et terrenus. Propterea postquam est ostensum et allatum evangelium, hunc hymnum canimus propemodum clamantes, quod is nobiscum versatus nos statuit cum angelis et in illo choro posuit. Der hl. Germanus (rer. eccl. Theoria) bemerkt: Ter ille sanctus hymnus ita quidem est, quemadmodum illic quidem angeli dixerunt: »Quam magnificata sunt opera tua Domine«, et »Gloria in exelsis Deo«, hic vero ut Magi dona Christo offerentes, fidem spem caritatem, quasi aurum, thus et myrrham, incorporateorum canticum vociferantes fideliter et dicentes: »Sanctus Deus, Deus in quam Pater« etc. ibid.

betete, sei ein Jüngling vor aller Augen zum Himmel emporgetragen worden, wo er eine göttliche Stimme vernommen habe, welche ihm befahl, den Bischof (Patriarchen) Proclus und das ganze Volk anzuweisen, sie sollten eine Bittprozession abhalten und dabei sprechen: Ἅγιος ὁ θεός, ἅγιος ἰσχυρός, ἅγιος ἀθάνατος ἐλέησον ἡμᾶς, ohne sonst irgendwelchen Zusatz zu machen. Als der Patriarch Proclus diesem Befehl nachgekommen sei, habe das Erdbeben aufgehört, von Theodosius aber sei dieses Trishagion allen Kirchen des Reichs (τῆς οἰκουμένης) anempfohlen worden. Macht schon die mirakulöse Ausschmückung diese Nachricht verdächtig, so spricht noch mehr gegen ihre Glaubwürdigkeit, daß keiner der zeitgenössischen Schriftsteller davon berichtet.¹⁾ Die Melodie des Trishagion ist scheinbar derjenigen der 3. ä. Popule meus etc. gleichzeitig, denn sie beginnt mit demselben Ton, mit welchem der Vers des Popule meus schließt — den Grund dieser eigenartigen Tatsache werden wir unten kennen lernen — hat aber in allen übrigen Beziehungen nichts mit den 3. Antiphonen gemeinsam, wie insbesondere das 3. Hagios zeigt, wo eine höchst angemessene Gradation bei athanatos eingeführt wird und die Melodie die Maske der äolischen Tonart souverän abwirft²⁾ und das H (Fis) einführt, es durch die quilismatische Figur, (wie oft auch im gregorianischen Choral) geschickt vorbereitend. Ohne diese charakteristische Ausweichung ist jene wundervolle Partie undenkbar, sie verlöre einen großen Teil ihres melodiosen Reizes und leuchtenden Kolorits.

Die Improperien selber heben an mit der von einem Vers (Quia eduxi te de terra Aegypti) begleiteten ä. Popule meus,³⁾ die Tongänge halten sich exakt an die modalen Gesetze der äolischen Skala. Ursprünglich nämlich schloß dieser Gesang, wie das B-molle deutlich zeigt, auf der Chorda A. Um die Urlage zu rekonstruieren, muß man alles eine Quinte höher ansetzen. Die angereihten Verse enden jedesmal auf der Dominante (D) und bringen die vorwurfsvolle Frage überraschend lebhaft zum Ausdruck. Das dem Trishagion folgende Quia eduxi te per desertum ist in Wahrheit Versmelodie, wie der Vergleich mit Quia eduxi te de terra Aegypti zeigt. Dagegen beginnt der 3. Teil Quid ultra debui wieder korrekt mit c d, wie das Popule meus. Die musikalische Ausstattung der Worte: Quid ultra debui facere et non feci bedeutet eine Antiphonalmelodie, mit Ego quidem plantavi

¹⁾ Gerbert, l. c. I, 121.

²⁾ Die Edition von 1903 hat jetzt sogar das B auf Hagios gestrichen und nach C transferiert.

³⁾ Ant. mit Versen sind der römischen Liturgie unbekannt, dagegen begegnen sie häufig bei den Mailändern. Obwohl letztere die Improperien nicht kennen, haben sie doch gerade die Ant. Popule meus quid feci tibi aut quid molestus fui responde mihi. V. Quia eduxi etc. in monumentaler Einfachheit der Melodie.

aber beginnt ein Vers, wie man ohne weiteres erkennt, wenn man die vorhergegangenen *Quia eduxi* damit zusammenhält. Alle diese Beobachtungen lassen vermuten, daß das *Popule meus* ursprünglich also lautete:

- I. ä. *Popule meus . . . responde mihi*
 Ÿ. *Quia eduxi te de terra Aegypti . . .*
- II. [Vielleicht hier ehemals Wiederholung der ä. *Popule meus*.]
 Ÿ. *Quia eduxi te per desertum . . .*
- III. ä. *Quid ultra debui facere . . .*
 Ÿ. *Ego quidem plantavi . . .*

Nach diesem Vers mußte ein antiphonaler Abschluß kommen. Dieser konnte nur lauten entweder *Quod ultra debui facere et non feci?* (Doch ist ein Schluß mit einer rhetorischen Frage etwas zu Ungewöhnliches für die feierliche Sprache der Liturgie, auch hat die Melodie bei *et non feci*, genau besehen, in Wahrheit keinen Abschlußcharakter), oder *Popule meus*, letzteres ist das Wahrscheinlichere, so daß durch diese Wiederholung der Kreis dieser einzigartigen Gesänge streng abgeschlossen erschien. Es bedarf demnach auch keiner weiteren Ausführung mehr, daß bei dieser Betrachtung das Trishagion auch in musikalischer Hinsicht als „Fremdling unter seinen Brüdern“ sich zu erkennen geben muß. Scheinbar äolisch beginnend, führt das Trishagion den Vers mit demselben Ton (D) weiter, mit welchem letzterer geendet hatte, dadurch der ungeübteren Masse des Chores (Volkes) den Anschluß unauffällig erleichternd. Die II. und III. Antiphon werden vom Chor mit demselben *Hagios* erwidert. Dann aber tritt — als Indizium der späteren Erweiterung — eine seltsame Peripetie ein. Der bisherige Sologesang¹⁾ wird zum Schaltritornell des Chores, welches den 9 Ego-Versen ein scharfes Relief verleiht. Die Melodie sinkt in diesen 9 Versen von der Dominante (D) zur Terz (H) herab, auch hier jedesmal mit G schließend und so insgeheim der respondierenden Masse das Einleitungsmotiv intimierend.

Die obere zeitliche Grenze für die Improperien dürfte in die nachjustinianische Zeit fallen, denn unter Justinian war, merkwürdig genug, das Lateinische noch die Kultsprache.²⁾

¹⁾ Immerhin muß man sich hüten, die Grenze zwischen Solo- und Massengesang nach Maßgabe des »Stile simple et orne« zu scharf zu ziehen, man denke nur an das Verhältnis von Invitatorium und Invitatorialpsalmversen!

²⁾ cf. Gevaert *Mélopée* im Anhang. — In der abendländischen Liturgie sind übrigens noch viele griech. Reste, so die Ant. *Dominus mihi adiutor* (cf. Gerbert I. 48), welche am 3. Sonntag der Fastenzeit vorkommt. Das *timebo* hat dieselbe Neume, wie das *libera* in der Ant. *Per signum crucis* von zweifellos byzantin. Abkunft. Auch die Ant. *Deposit* der *Ferialvesper* scheint griechisch zu sein,

Freilich wird diese historische Nachricht nicht ohne Einschränkungen aufzunehmen sein, indes speziell für die Improperien, wo der Gegensatz beider Sprachen durch die Parallelisierung geradezu hervorgehoben wird, mag sie wohl unumschränkte Geltung haben. Griechischer Herkunft ist auch das großartige *R. Collegerunt*, welches freilich in der fränkischen Epoche eine melismatische Überarbeitung erfuhr.¹⁾ Der Kaiser Theophilus endlich ist der Urheber eines byzantinischen Gesanges *Exite populi, exite gentes*, welcher allerdings bis jetzt noch nicht näher bekannt geworden ist.²⁾

Im sogenannten *Mandatum* am Gründonnerstag begegnet am Schlusse der Antiphonenreihe der Wechselgesang *Ubi caritas, ibi amor*, welcher durch seine außerordentlich primitive Anlage auffällt. Die Schlüsse *Christi amor, Deus ibi est, congregamur, iucundemur* *Christe Deus*, enthalten etwas ungemein Herbes, das inmitten der sonst an organischen Abschlußkadenzen so reichen alten Chormelodie stark befremdet. Im späteren Mittelalter wurde daher eine Modifikation durch die Füllnote *F* vorgenommen, wie die *Medicaea* erschließen läßt. Die Herausgeber wiesen, offenbar mit Rücksicht auf die Schlußphrase, die ä. dem 6. Modus zu. Allein damit lassen sich schon die ersten Strophen nicht in Einklang bringen, da diese sämtlich in *G*, also eine Sekunde höher schließen. Es folgen dann wiederum 3 Schlüsse in *F*, dann aber wechseln die Finalen *G* und *F* wieder mit einander ab bis gegen Schluß, wo schließlich das *F* Sieger bleibt. Zwar kennen manche Melodien sogenannte Nebendominanten, wie insbesondere an den Versen der *Matutinalresponsorien* des VII. Modus zu beobachten ist, ein Wechsel der Finaltöne dagegen, und vollends wie vorliegend, mit der leeren Differenzierung durch einen Sekundenschritt,³⁾ kommt sonst nirgends vor. Mit dem *Octoechus*

wie die souveräne Behandlung des Textes erschließen läßt; cfr. damit die *Ant. confusi sunt* [statt *confundantur*] (*Gerbert I, 47*). Auch das *Thema Quoniam in aeternum* dürfte oströmisch sein (*Gerbert I. c.*).

¹⁾ Die nähere Begründung siehe in meinen Artikeln, welche zur Zeit in der *Gregorian. Rundschau* (*Graz*) sich mit dem »Entwicklungsgang der mittelalterlichen Chormelodie« befassen. Von *Karl dem Gr.* berichtet *Jacobus Curio*, *liber Rerum chronologicarum*: *Neque Carolus alio consilio musicus in Ecclesiam intulit modos, quam ut certi aliquot decerpti ex sacris litteris loci concentuum suavitate conspectiores in coetu christianorum redderentur*. Es ist dort von der fabulösen Einführung der hypodorischen, hypolydischen und hypophrygischen Tonart durch *Karl* die Rede. Ein gewisser Kern steckt aber doch in diesem Bericht; es wird durch denselben der byzantinische Einfluß auf die fränkische Kirche bestätigt. Die Stelle siehe bei *Spangenberg p. 106—107*.

²⁾ *Spangenberg p. 99*. — Wahrscheinlich ist auch das *R. Circumdede runt* (*Palmsonntag*) griechischer Abstammung, desgleichen auch *R. Christus resurgens*, dessen Vers *Dicant nunc Judaei* (εἰπάτωσαν οἱ Ἰουδαῖοι) sicher bezeugt ist.

³⁾ Anders die Terzschlüsse, welche z. B. im *Te Deum*, aber nur in den *Innenkola*, angetroffen werden.

— soviel ist sicher — hat dieser, auch seiner Tonalität, nach in mehr als einer Hinsicht sonderbare Gesang nichts zu tun. Spricht schon dieser Umstand für frühe Entstehungszeit, so wird dies durch seine Gliederung noch weiterhin bestätigt. Eigentlich haben wir gar keine Antiphone vor uns, denn dann müßte das Corpus *Ubi caritas et amor, Deus ibi est*, eine von den Versen verschiedene Melodie aufweisen, gemäß dem stilistischen Grundgesetz des archäologischen Chorals, welches strenge darauf hält, den Unterschied des Verses vom Corpus scharf hervortreten zu lassen. Nach je 4 Versen wird die *ä.* repetiert, nur am Schlusse wird sie vermißt. Dies ist im höchsten Grade auffallend; die Verstümmelung erklärt sich nur etwa in der Weise, daß man annimmt, sie datiere aus einer Epoche, wo man ganz im Bannkreis der Schultheorie von 8 oder gar 12 Kirchentönen befangen, mit dem in *G* schließenden Thema nichts anzufangen wußte und sich nach einer Tonart umsah, in welcher dieser ungefüge erratische Block aus einem längst verschollenen Stadium kirchlicher Sangeskunst, allenfalls noch mit Mühe eingefügt werden konnte. Dann lag es allerdings nahe, ihn dem *VI.* Modus zuzuweisen; unter dieser Voraussetzung aber durfte die Finale nicht mit *G* gebildet werden, weshalb man kurzer Hand die *ä.* am Schlusse unterdrückte und dem letzten Vers, gleich den Hymnen, ein Amen anschloß, das, wie freilich nicht zu bestreiten ist, zuden Schlußworten nicht übel paßt.¹⁾ — Der ganze Text ist auf einen ungemein herzlichen Ton gestimmt: *Ne nos mente dividamus caveamus, cessent iurgia!* Im vorletzten Vers wird in gräzischer Manier das Wort *gaudium* aus dem Relativsatz antizipiert. Sprachlich eigentümlich berühren das *glorianter* im drittletzten und das neben dem *gaudium immensum* stilistisch so unbeholfen klingende *probum* des vorletzten Verses. Die letzten drei Verse, desgleichen die zweite Trias, geben je einzeln für sich gar keinen Sinn.²⁾ Denkt man sich dieselben, was mehr als wahrscheinlich ist, in Wechselchören vorgetragen, so konnte die brüderliche Einigkeit und Liebe nicht schöner symbolisiert werden, als gerade in dieser Form und Art der strophischen Gliederung. Angesichts aller dieser Momente, der Textesbeschaffenheit einerseits und der Anomalien der Modulation andererseits, scheint es keine allzu kühne Hypothese zu sein, zu behaupten: In der Versreihe, welche mit *Ubi caritas* beginnt, hat sich ein letzter wertvoller Rest aus der altchristlichen Agapenfeier bis in unsere Zeit hereingerettet. Da die Agapen aber wegen Ausartung und Miß-

1) Daß man übrigens auch trotz des Amens die Ant. hätte wiederholen können, beweist der »Hymnus« *Benedictus es* der Quatembertage.

2) Auch die 1. Dreiheit hängt eng zusammen, wie das *Et ex corde diligamus nos sincere* lehrt.

bräuchen bereits im 4. Jahrhundert von der Kirche verboten wurden, so fällt die Genesis unserer Melodie spätestens in das dritte Säkulum und sie ist darum überhaupt als das älteste Denkmal kirchlicher Musik zu betrachten, das bis auf uns gekommen ist. Höchstens könnte sich noch die *Communio*: „*Videns Dominus flentes sorores Lazari*“ mit ihr an Ehrwürdigkeit des Alters messen, indes ist sie bereits melismatisch überarbeitet; die byzantinische Nachwucherung wird daran so störend empfunden, wie bei der weicheren, melodiosen und darum eine fortgeschrittenere Entwicklungsphase anzeigenden *Communio*: *Quod dico vobis in tenebris der Salus-Messe*.¹⁾

(Schluß folgt im nächsten Hefte.)

Untersuchungen über die Gründungsgeschichte des Klosters Metten.

Von P. Bernhard Ponschab (O. S. B. Metten).

Das Benediktinerkloster Metten im Bistum Regensburg wird in den Akten der Aachener Synode vom Jahre 817 zum ersten Male urkundlich erwähnt. Es ist dem Reiche verpflichtet, aber wegen seiner Armut von Kriegsdiensten und Geldbeiträgen befreit.²⁾ Über die Gründung dieses Klosters geben uns weder Urkunden noch Chroniken befriedigenden Aufschluß. Doch besteht eine klösterliche Tradition hierüber. Utto, früher Pfarrer von Michaelsbuch, habe sich in den Wald links der Donau zurückgezogen und als Einsiedler sich eine Zelle gebaut. Karl der Große kam

¹⁾ Von den übrigen *Ant. ad Mandatum* mag die *Ant. Benedicta sit sancta Trinitas* als die relativ früheste gelten, da über dem ersten Vers noch die einfache Psalmodie geschrieben steht. Erst später, als die anderen *Ant.* mit ihren introitusartigen Versen sich dazu gesellten, änderte sie — konservativ genug — nicht etwa den Vers im Sinne des *stil orné* um, sondern fügte, um in der neuen Umgebung hoffähig zu erscheinen, einen zweiten mit der Introituspsalmodie geschmückten Vers hinzu. Die neue Edition (von 1903) hat leider diesen mehr als interessanten Gegensatz der beiden Verse ausgeglichen und beide Verse uniformiert! — Auch die Einleitungsantiphon *Mandatum novam* gehörte zum alten, eisernen Bestand, denn sie tritt in ganz anspruchsvollem Gewande auf und ist etwa der alten *Vesperantiphon*: »*Quoniam in aeternum misericordia eius*« an die Seite zu stellen. Die zugehörige Introituspsalmodie dagegen entstammt einer jüngeren Epoche, in der zudem die Translation des H nach C bereits zur vollendeten Tatsache geworden war. — An den *Ant. Postquam surrexit, Domine tu mihi, Maneant in vobis* machen sich in der neuen Edition jetzt starke Abweichungen gegenüber der früheren Version bemerkbar, ein Beweis, welch riesiger Arbeitsstoff noch der kritischen Sichtung harret. — Daß die *Communio Dominus Jesus* nicht etwa aus dem *Mandatum* in die Messe geriet, vielmehr gerade das umgekehrte anzunehmen ist, bedarf nach dem Gesagten und im Hinblick auf die reichmelodischen Verzierungen des Stückes keiner weiteren Erörterung.

²⁾ M. G. L. I, 224.